

VII SIGAM

Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória

ANAIS/2022

Esperança como potência
e prática de resistência

21, 22 e 23 de
Novembro de 2022

Centro de Artes UFPel

realização:



UFPel



ARTES VISUAIS
MESTRADO
CENTRO DE ARTES | UFPel



apoio:



Artes Visuais

ANAIS VII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE GÊNERO, ARTE E MEMÓRIA

Esperança como potência e prática de resistência

Universidade Federal de Pelotas - Centro de Artes, Pelotas, RS

Dados de Catalogação na Publicação:

Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

S612a Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória (7. : 2022 : Pelotas).

Anais do VII SIGAM – Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória [recurso eletrônico] : esperança como potência e prática como resistência de 21 a 23 de novembro de 2022 Pelotas, RS / coordenação Nádia da Cruz Senna e Úrsula Rosa da Silva ; organização: Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora, Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPel, PET Artes Visuais, Projeto Arte na Escola – Polo UFPel.– Pelotas: UFPel, 2022.

Simpósio promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 21 a 23 de novembro de 2022.

ISSN 2177.8884

Inclui referências.

Acesso: <http://wpufpel.edu.br/artenaescola/anais>

1. Arte. 2. Gênero. 3. Estética contemporânea. 4. Mulher artista. 5. Feminismo. I. Senna, Nádia da Cruz, coord. II. Silva, Ursula Rosa da, coord. III. Título.

CDD 710



O **VII SIGAM – Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória**, organizado pelo Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas ocorreu de 21 a 23 de novembro de 2022. O evento trouxe a **Esperança como potência e prática de resistência**, para refletir sobre o momento atual da Terra, assolada por um modo de vida insustentável, com excessos de toda ordem que ameaçam a sobrevivência das espécies, das comunidades, a nossa própria existência. Para reativar a conexão com a natureza, força geratriz, alteridade e transformação promovemos esse encontro com a comunidade acadêmica interessada na prática da esperança, como possibilidade poética e pedagógica. O debate envolveu o pensamento feminista a partir das interrelações entre mulheres, povos indígenas, negritude, população LGBTQIA+ e movimentos ecológicos, como possibilidades de construção de uma coexistência harmônica. Contamos com a colaboração de renomadas pesquisadoras, artistas e educadoras, do Brasil e da América Latina, que animaram a programação, fomentando o conhecimento e o intercâmbio na área de arte, gênero e memória. Juntas compartilhamos nossa inquietação criativa, compreendemos posturas crítico-reflexivas, existências e resistências. A esperança preservada por Pandora é a confiança de que é possível alcançar aquilo que se deseja. A esperança é uma abertura, para o futuro, para outras experimentações, possibilitando aprendizados, partilhas, para no coletivo construirmos alternativas.

ANAIS DO VII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE GÊNERO, ARTE E MEMÓRIA

Esperança como potência e prática de resistência

Universidade Federal de Pelotas - Centro de Artes, Pelotas, RS

Editoração Eletrônica: Nádía da Cruz Senna

Identidade Visual: Grupo PET Artes Visuais/UFPeI

Organização: Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora, Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPeI, PET Artes Visuais, Projeto Arte na Escola – Polo UFPeI.

Apoio: FAPERGS, FURG, UFRGS, UFSM, UERGS

<http://wpufpel.edu.br/artenaescola/anais>

Coordenação VII SIGAM: Nádía da Cruz Senna e Ursula Rosa da Silva

Reitora: Isabela Fernandes Andrade

Vice-Reitora: Ursula Rosa da Silva

Pró-Reitora de Graduação: Maria de Fátima Cossio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Eraldo dos Santos Pinheiro

Direção do Centro de Artes: Carlos Soares e Roberta Barros

Coordenação do PPGARTES: Larissa Patron Chaves Spieker

Comissão Executiva VII SIGAM

Nádia da Cruz Senna

Ursula Rosa da Silva

Rosângela Fachel de Medeiros

Larissa Patron Spieker

Thays Tonin

Katiane Letícia Ferreira da Silva

Vanessa Cristina Dias

Aryane Barbado

Larissa Schip

Lívea Luzeiro do Carmo

Luiza Alves de Macedo Tavares

Júlia Petiz Porto

Carmem Nogueira

Comitê Científico e Artístico

Alice Monsell (UFPEL)

Ana Sedeño-Valdellós (Universidad de Málaga/Espanha)

Ana Maio (FURG)

Cláudia Brandão (UFPEL)

Carmen Anita Hoffmann (UFPEL)

Eliane Campello (FURG)

Mayra Huerta Jimenez (Universidad Autónoma de Baja California/ México)

Nádia da Cruz Senna (UFPEL)

Renata Kabke Pinheiro (UFPEL)

Rosa Blanca (UFSM)

Rosângela Fachel de Medeiros (UFPEL)

Rosemar Lemos (UFPEL)

Thays Tonin (UFPEL)

Ursula Rosa da Silva (UFPEL)

Virginia Guarinos Galán (Universidad de Sevilla/Espanha)

SUMÁRIO

GT “TUDO QUE MOVE É SAGRADO”: FEMINISMO E O PENSAMENTO ECOLÓGICO EM PRÁTICAS EDUCATIVAS

A EPIFANIA DE CHIARA SIGNORINI: sobrevivência através de Carlo Ginzburg – Mirna Xavier Gonçalves	8
UMA OUTRA HISTÓRIA DAS ARTES TÊXTEIS A PARTIR DAS COSMOVISÕES DOS POVOS ORIGINÁRIOS DA AMÉRICA LATINA: os mantos de Glicéria Tupinambá – Adriene Coelho Ferreira Jerozolinski, Maristani Polidori Zamperetti	20
APORTES NA PESQUISA EM EDUCAÇÃO: bricolagem, ecologia e feminismos – Álvaro Veiga Júnior, Adriana Lessa Cardoso, Marília Claudia Favreto Sinãni	32
(RE)CONHECENDO UM JARDIM HISTÓRICO EM PELOTAS: a praça José Bonifácio – Ana Paula de Andrea Dametto, Ana Paula Neto de Faria	44
HANNAH ARENDT: a mulher na política e a responsabilidade pelo mundo – Stefanie Gruppelli Kurz	57

GT PROTAGONISMO E ATIVISMO NAS POÉTICAS E PRÁTICAS MIDIÁTICAS

IMAGEM E MITOLOGIA: uma discussão sobre deusas e suas representações – Jéferson Luís Dias da Silva, Rogerio Vanderlei de Lima Trindade	67
BRUXAS, AFETOS E ANTAGONISMOS no universo de "Puella Magi Madoka Magica" e "Madoka Magica: Rebellion" – Allende C. Perini, Nádia da Cruz Senna	79
NARRATIVAS IMAGÉTICAS, PATRIARCAIS E RACISTAS sistematizadas na iconografia histórica do Rio Grande do Sul – Maria Joana Mayer De Mattos, Rogerio Vanderlei de Lima Trindade	88
O "QUASE" AFETO: análise dos casais lésbicos em telenovelas – Larissa Araujo, Patrícia S. Severo	99
CENSURA E RESISTÊNCIA NO INSTAGRAM por meio das fotografias de Ana Harff – Vanessa Cristina Dias	107
UM OLHAR SOBRE SI: o autorretrato na produção de artistas mulheres – Aryane Barbado Lima, Thays Tonin	117
REFLETINDO SOBRE AS CINEMATOGRAFIAS PERIFÉRICAS – Ivonete Pinto	123

GT INCLUSÃO E EMPODERAMENTO NOS PROCESSOS DE FORMAÇÃO

LEITURAS LIVRES: criando ambiências feministas – Adriana Cardoso, Lúgia Chiarelli, Roberta Luzzardi.	127
TECER ESPAÇOS, BORDAR ENCONTROS: oficinas de artes têxteis e a criação de lugares de diálogo – Júlia Porto, Ursula Rosa da Silva	137
A MULHER ARTISTA ARLINDA NUNES NO MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO: um relato sobre mediação – Leticia Fonseca, Rogério Trindade	147
CORPO EXPERIÊNCIA: três sentidos em uma proposição artística sensível – Juliana D'Elia, Natália Reis	156
REFLEXÕES SOBRE VIOLÊNCIA DOMÉSTICA a partir das narrativas autobiográficas no espetáculo receita cultural – Matheus Giannini Caldas Dantas, Eloisa Leite Domenici	161

GT CORPOS DE MULHERES: DISCURSOS, (RE)LEITURAS E SENTIDOS

DESCENTRALIZAÇÃO E MEMÓRIA: Bernardine Evaristo e a trajetória de identidades hifenizadas – Paulo Sá	172
“É O ‘SONHO’ DE TODA ESCRITORA SUL-RIO-GRANDENSE PUBLICAR NO EIXO RIO-SÃO PAULO?” uma análise das controvérsias da autoria feminina gaúcha e o mercado editorial brasileiro – Lilian Oliveira, João Luis Ourique	182
O CORPO: mexeção, metamorfose e abjeção – Kelly Xavier	195
MULHERES-ARTISTAS: trânsitos entre o verbal e o visual – Ana Beatriz Rosse, Cláudia Brandão	202
“ADELHA SANTANA LIMOEIRO” e as percepções e reações sobre o corpo envelhecido – Ana karolina Costa, Eliane Teresinha do Amaral Campello	206
A INVISIBILIDADE E O SILENCIAMENTO DE EURÍDICE GUSMÃO – Cristiane Carvalho Paula	211
MEMÓRIA TRAUMÁTICA NA OBRA "ÓRGÃOS- TÊXTIL" DE SILVIA GAI – Katiane Ferreira, Ursula Rosa da Silva	215

GT ESTÉTICAS CONTEMPORÂNEAS (DES)IDENTITÁRIAS

UM OLHAR SOBRE SUA FALTA: estudo iconológico acerca da figuração da paternidade nas artes visuais – André Dias Rodrigues, Thays Tonin	221
POSTAIS DA LEMBRANÇA: intervenção urbana em memória às vítimas pela pandemia – Ana Zeferino Maio, Olivia Godoy Collares, Laura Britto Arrieche	229
HABITAR A RUÍNA: o livro como lugar da memória – Bianca de Oliveira Lempek De-Zotti, Raquel Andrade Ferreira	236

GT ARTE, GÊNERO E A TERRA: ATITUDES E AÇÕES DE RESISTÊNCIA ARTÍSTICA E AMBIENTAL

DEZ ANOS EM DES.L.O.C.CAMENTO: produções poéticas em circulação para conscientizar processos de recriar a terra e a vida – Alice Monsell, Vivian Parastchuk	244
CUIDADO-FRÁGIL NO EXPO-DESFILE ALFINETASSO: embalagens corpóreas para uma vida precarizada – Rogger da Silva Bandeira, Alice Monsell	256

GT NARRATIVAS E POÉTICAS QUEER

TEMPO E ESPAÇO QUEER LOCALIZADOS EM TERRITÓRIO NENHUM – Larissa Schip Ferreira de Deus	266
QUESTIONAMENTOS, EXPRESSÃO DE GÊNERO E TRANSGENERIDADE: processos e táticas digitais de autoaceitação visual e de autorrepresentação – Kael Santana Betun, Alice Monsell	277
SANGRÍA: da letra ao corpo – Lorena Dias	288

GT “TUDO QUE MOVE É SAGRADO”: FEMINISMO E O PENSAMENTO ECOLÓGICO EM PRÁTICAS EDUCATIVAS

Coordenação: URSULA ROSA DA SILVA (UFPEL); LARISSA PATRON SPIEKER (UFPEL)

Este GT reúne pesquisas, concluídas ou em andamento, que tenham como foco as discussões em torno do feminismo, do respeito e proteção à vida. Interessa dar visibilidade para pesquisas e experiências em torno de ecologia, pensamento decolonial, ecofeminismo, processos de existência e resistência como práticas educativas. É nossa intenção trazer para o debate a dimensão feminina das produções e a visão feminista implicada em ações que contribuem para pensar novas possibilidades de formação, revisão de epistemologias, inovações metodológicas, valorização de saberes e culturas.

A EPIFANIA DE CHIARA SIGNORINI: sobrevivência através de Carlo Ginzburg

GONÇALVES, Mirna Xavier¹

Resumo:

O presente trabalho propõe-se a tomar a pesquisa de Carlo Ginzburg (1939-) como norte através de seus estudos sobre a bruxa modenense Chiara Signorini, que fora acusada de bruxaria pelo tribunal inquisitorial em meados de 1518 no norte da Itália. O contato descrito por Chiara é o ponto focal deste trabalho, que propõe pontuar as concomitâncias entre o relato da bruxa, pautado num contato epifânico com Nossa Senhora, e o contato com o divino advindo da literatura da Grécia Clássica visando traçar possíveis sobrevivências entre a hierofania católica e greco-romana e entre as figuras da Virgem Maria e de Afrodite.

Palavras-Chave: Inquisição na Itália. Sincretismo. Afrodite. Santa Maria.

Introdução

Em 1989 chega ao Brasil através da Companhia das Letras o livro *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história* do autor italiano Carlo Ginzburg (1939 -), que acolhe a recente produção do autor de forma antológica, elaborando como fio condutor da pesquisa as relações micro-históricas tão caras a Ginzburg. O texto que abre o livro, seu prefácio, instrui o leitor em questões que envolvem a bruxaria italiana, assunto que rende a Ginzburg dois livros² e inúmeros artigos veiculados através de outras produções do autor, como o caso de *Mitos, emblemas e sinais*, que se aprofunda nos registros inquisitoriais que envolvem o julgamento de Chiara Signorini, uma camponesa residente na cidade de Módena, no norte da Itália e é levada aos tribunais em 1518 por bruxaria. O autor já pontua que a veracidade das experiências de Chiara é inverificável especialmente pela violenta e constante ameaça de tortura empregada nos tribunais inquisitoriais, em particular na região da Reggio-Emilia ao norte da Itália, fazendo-se um hábito que perdura ao longo de, no mínimo, mais dois séculos.

O trabalho que se desenvolverá a seguir visa um ponto em particular no caso de Chiara: suas descrições de um contato epifânico³ com Nossa Senhora, no qual ela

¹ Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com enfoque em história, teoria e crítica de arte.

² Os livros *Os andarilhos do bem* (tradução em português de 2010, com o original de 1966) e *História noturna* (tradução em português de 2012, com o original de 1989) publicados no Brasil pela Companhia das Letras.

³ Por motivos de clareza, a relação entre Chiara-Nossa Senhora será denominada ao longo do trabalho como uma epifania, teofania ou hierofania, utilizando, no caso do último, a definição estabelecida por Mircea Eliade (1907-

interage com tal figura e tece sobre suas percepções diante dessa epifania. O objetivo da pesquisa é especular as possíveis conexões traçadas pela visão de Chiara, que (advertidamente ou não) estabelece diversos pontos de encontro com a religiosidade e literatura da Grécia Clássica. Por se tratar de uma pesquisa que lida com questões de sobrevivência da Antiguidade Clássica, o texto a seguir não somente se utiliza de Ginzburg como principal fonte de consulta, mas como aparato metodológico que baliza esse trabalho, especialmente ao pensar uma sobrevida da Antiguidade a partir de rastros que permanecem na história da cultura ao longo dos séculos⁴, como elucidado pelo próprio Ginzburg no livro já mencionado, frisando o ato de perscrutar os resquícios indiciários fornecidos pelos materiais de pesquisa para sugerir possíveis conexões históricas – que, no caso, partem da descrição das visões epifânicas de Chiara Signorini.

O processo de julgamento de Chiara Signorini

Levando em consideração o quão nuclear o caso é para essa pesquisa, trago os trechos mencionados por Ginzburg, que teve acesso às fontes primárias relativas ao processo, para contextualizar ao leitor de forma objetiva e íntegra sobre o caso inquisitorial, que firma sua principal acusação – se Chiara era ou não culpada pelo crime de praticar magias contra sua patroa, Margherita Pazzani e como ela seria capaz de produzir tais feitos sobrenaturais – através de relatos das partes envolvidas:

As primeiras acusações contra Chiara Signorini são formuladas durante um processo contra um frade servita, Bernardino de Castel Martino, em 9 de dezembro de 1518, perante o frade Bartolomeo da Pisa, vigário do inquisidor em Módena, comparece Bartolomeo Guidoni, declarando que uma irmã sua, Margherita Pazzani, há cerca de cinco anos é vítima de um malefício. Ele suspeita que os autores do ‘trabalho’ sejam dois cônjuges, Bartolomeo e Chiara Signorini, que no passado moraram como colonos [...] na pequena propriedade de Margherita. (GINZBURG, 1989. p 16)

Traça-se o parâmetro do julgamento: a tensão entre uma força que detém o poder de decisão, Margherita, que sofre uma injúria de uma subalterna sua, Chiara,

1986): “To designate the act of manifestation of the sacred, we have proposed the term hierophony. It is a fitting term, because it does not imply further; it expresses no more than is implicit in its etymological content, i.e., that something sacred shows itself to us” (ELIADE, 1963. p. 11). Em: ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane: the nature of religion*. Nova Iorque: Brace & World, Inc. 1962.

⁴ O tema, a sobrevida da Antiguidade através das imagens, é o ponto central de muitos dos pesquisadores atrelados a linha de pensamento Warburgiana, que compeliu (e compele) inúmeros acadêmicos a encontrar relações formais e simbólicas entre toda sorte de itens pertencentes à história da cultura. Dentre esses pesquisadores está Georges Didi-Huberman (1953-), Carlo Ginzburg, Erwin Panofsky (1892-1968), Ernst Gombrich (1909-2001) e muitos outros que foram guiados pelo trabalho de Aby Warburg (1866-1929).

cuja infâmia a precede. Imediatamente, levando em consideração o funcionamento parcial dos julgamentos inquisitoriais, delineia-se um cenário: Margherita seria beneficiada pelo julgamento, removendo Chiara de seu convívio. Como o tribunal o faria era a principal questão: sob quais parâmetros Chiara Signorini seria dada como culpada? Vejamos a seguir que, de imediato, Chiara não recua diante da acusação de ter lançado sobre Margherita uma maldição que a adoecesse, ao invés disso ela reconhece que assim o fez:

Por causa das blasfêmias de Chiara, a senhora Margherita fora entrevada pelos braços e pernas... e a causa de tais blasfêmias foi tê-la expulsado da mencionada pequena propriedade, afirmando que, se a senhora Margherita não a tivesse expulsado, não teria sido acometida de tal enfermidade, mas se comprometeu a curá-la em um mês [...] pelas orações suas e de seus filhos. (GINZBURG, op. cit. p 17)

Como já pontua o autor italiano, a veracidade das capacidades mágicas de Chiara – se ela teria ou não ditos poderes de cura e adoecimento – não estava sob discussão para os envolvidos no processo contra ela, mas sim *como* ela teria arranjado ditas habilidades. A feiticeira, cuja má fama afetava tanto a ela quanto à sua família, já havia sido acusada de bruxaria por outros habitantes da cidade, respondendo:

Desde o início, Chiara tenta se defender, já não contestando os fatos, mas negando ter tido qualquer ajuda diabólica ao praticá-los; admite implicitamente possuir poderes especiais, como o de tirar ou lançar malefícios sobre determinadas pessoas; mas esse poder ela o recebe de Deus. [...] Pela sua oração e de seus filhos. [...] É Deus que a socorre, assim remediando as injustiças que lhe foram feitas. (GINZBURG, op. cit. p 18)

A dicotomia entre uma fonte de poder sagrada ou diabólica é o real cerne da questão, sendo o que determinaria se o processo contra a ré seria levado a diante ou não. Na etapa seguinte dentro do processo, Chiara é repetidamente questionada sobre sua relação com o divino, o que insere na equação o evento que interessa a essa pesquisa: o relato do encontro de Chiara Signorini com Nossa Senhora:

Porém, enquanto falava sobre isso, sucedeu referir-se a seu marido e a sua filha, e como o padre vigário a repreendesse por ter instruído mal sua filha, e isso bem sabe o vigário, Chiara respondeu: "Bem sei que minha filha não está encarcerada". E interrogada: "Como sabes isto?", Chiara disse e repetiu que neste dia, após a refeição do meio dia, Nossa Senhora apareceu-lhe duas vezes, embora *não em forma visível*, e lhe disse estas palavras: "Fica firme pois, filha minha, e não tenhas tanto medo, que não terão tanta força que te possam causar

incómodo"; e que Nossa Senhora também lhe disse que sua filha não está encarcerada. (GINZBURG, op. cit. p 23)

Pela primeira vez até então temos um relato místico vindo diretamente da acusada ao invés de seus acusadores, mencionando que não somente teve um contato com Nossa Senhora, mas descreve como sucedeu dito encontro e direciona-o para uma espécie de epifania religiosa, no qual a força divina em questão interage de alguma forma com o sujeito. Este trecho descrito pela feiticeira será o nosso primeiro foco, posteriormente observando um segundo trecho, visando rastrear conexões possíveis entre a experiência de Chiara Signorini e a religiosidade da Antiguidade grega.

Chiara, em seu contexto religioso católico, menciona que Nossa Senhora aparece para ela "*não em forma visível*" e lhe diz palavras de apoio, bem como lhe dá informações sobre seus entes queridos numa relação que demarca o cuidado da figura de Nossa Senhora para com a feiticeira. Nessa passagem, demarco esses dois pontos como centrais: 1) a capacidade do personagem nuclear da narrativa (neste caso, Chiara) de notar o divino enquanto outras pessoas não atingem o mesmo grau de percepção; 2) a figura sagrada aparece com um aspecto cuidadoso, que favorece o personagem principal em oposição às dificuldades que ele encontra. Tal relação, vista inúmeras vezes ao longo na história da cultura, possui âncoras bastante proeminentes no mundo greco-romano em textos como os de Homero e Safo, por exemplo. Para ilustrar essa questão, trago dois relacionamentos similares: A relação entre a deusa Atena e o herói Aquiles; e a dinâmica entre a poetisa Safo e a deusa Afrodite.

No primeiro caso optei por colher uma breve amostra da Ilíada na qual, no primeiro livro, temos Atena agilmente dirigindo-se ao encontro de Aquiles para interromper seu acesso de fúria a pedidos de Hera:

Postou-se atrás dele e agarrou no loiro cabelo do Pelida, visível apenas para ele. Nenhum dos outros a viu. Espantou-se Aquiles ao voltar-se para trás; e logo reconheceu Palas Atena, cujos olhos faiscavam terrivelmente. [...]. 'Vim para refrear a tua fúria (no caso de me obedeceres) do céu: mandou-me a deusa Hera de alvos braços, pois a ambos ela estima e protege no seu coração. Mas desiste agora do conflito e não tires a espada com a mão. Com palavras o podes injuriar, como de facto acontecerá. Pois isto te direi, coisa que haverá de se cumprir: no futuro três vezes mais gloriosas oferendas te serão trazidas, por causa da insolência dele. Refreia-te e obedece-nos.' (ILÍADA, trad. Frederico Lourenço. 2019. p. 38)

O primeiro ponto de encontro entre Chiara-Santa x Aquiles-Atena é o trecho “*visível apenas para ele*”, que indica de imediato que se trata de uma interação exclusiva com o personagem escolhido pela figura sagrada e estabelece a relação de hierofania. Os cuidados de Atena e Hera sobre a figura de Aquiles também se mostram intensos, visando modificar o panorama sociopolítico da Grécia diante do gérmen da Guerra de Troia.

O segundo paralelo, do trecho a seguir, é um dos principais sobreviventes do trabalho de Safo, O Hino de Safo a Afrodite, que chega à língua portuguesa através de obras de tradução como a de Giuliana Ragusa. No excerto, Safo invoca a deusa Afrodite, descrevendo sua chegada como um evento intensamente visual, mencionando cores, formas e aspectos de culto da deusa de Chipre. Numa muito comentada variação, Safo troca de voz narrativa e Afrodite se faz presente no texto oferecendo à poetisa auxílio com assuntos românticos, mostrando-se cuidadosa com sua protegida:

E tu, ó venturosa sorrindo em tua imortal face, indagaste por que de novo sofro e por que de novo te invoco, e o que mais quero que me aconteça em meu desvairado coração: ‘Quem de novo devo persuadir ao teu amor? Quem, ó Safo, te maltrata? Pois se ela foge, logo perseguirá; e se presentes não aceita, em troca os dará; e se não ama, logo amará, mesmo que não queira.’ (SAFO, trad. Giuliana Ragusa. 2011. p 77)

O apelo do caráter visual também é lembrado por Chiara Signorini, que, após mencionar sua hierofania com Nossa Senhora como uma tentativa de absolver-se, traz outras ocasiões nas quais ela entrou em contato com a santa, enriquecendo os detalhes: “Uma vez, quando orava pela senhora Margherita, a Santa Virgem apareceu-lhe em vestes brancas e lhe falou, dizendo: ‘Filha minha não te preocupes que ela vai sarar, se cumprir aquilo que te prometeu; segue, pois, rezando alegremente’” (GINZBURG, 1989. p 24). Os relatos se intensificam, especialmente em sua capacidade descritiva, afirmando posteriormente que Chiara havia visto Nossa Senhora: “muitas vezes, mais de cem, em forma de mulher visível, coberta de vestes brancas e belo semblante” (GINZBURG, 1989. p 25).

A descrição da feiticeira, quando comparada à de Safo, por exemplo, traça paralelos entre a figura da Virgem (“de belo semblante”) e Afrodite (“de imortal face”). Este elo centraliza-se nessa pesquisa, que volta também seu olhar ao seguinte trecho:

[...] Estava desperta e orava de joelhos, e que a Santa Virgem lhe pediu que a adorasse, o que Chiara fez beijando o solo e também inclinando-se perante a sua beleza, porque a Santa Virgem era bela, rubicunda e jovem, e

estendendo os braços ao seu colo, beijou-a com grande reverência e doçura de coração, e sentiu que ela era macia como seda e cálida. (GINZBURG, op. cit. p 24).

O fragmento, que nos oferece outros paralelos entre a caracterização da Virgem por Chiara Signorini e a de Afrodite aos olhos da literatura da Grécia Clássica, receberá maior atenção por sua riqueza de detalhes. Focaremos em alguns aspectos desse trecho: Primeiramente, 1) o ato de orar de joelhos e o beijo entre Chiara e a figura divina. A seguir, os pontos relativos à descrição da Virgem: 2) a beleza; 3) demarcação de juventude; 4) ênfase no gesto de acolhimento recebido de Chiara.

Tratando do início do relato, temos ponto 1 que tange o ritual religioso da súplica de joelhos (*gounoûmai*), constantemente visto nos textos homéricos e denotando uma redenção daquele que suplica diante do que recebe a súplica, geralmente uma figura altiva, de escalão mais alto do que aquele que pede.

Posteriormente, temos no relato a *Proskynesis*, descrita por Heródoto de Halicarnasso como o hábito persa de um soldado subalterno beijar seus superiores, ação que, na religiosidade grega, era restrita aos deuses e deusas e pode trazer o espelhamento no cristianismo em passagens nas quais os apóstolos exaltam a presença de Jesus através de beijos, acompanhados também do gesto de prostrar-se de joelhos.

Os pontos 2-5, anteriormente mencionados, serão aprofundados a seguir visando lançar luz sobre os possíveis paralelos entre a Virgem Maria e a figura de Vênus, ou Afrodite, sem o intuito de uni-las em uma só figura mitológica ou afirmar sincretismos, mas sim elaborar possíveis sobrevivências da figura greco-romana dentro de um contexto católico italiano e renascentista e, acima de tudo, campesino, o que, dum ponto de vista que busca probabilidades históricas de contato, distanciaria Chiara Signorini do acesso a uma educação formal que permite a observação das similaridades iconográficas entre Maria-Vênus⁵.

A iniciar pelo ponto 2, a beleza da figura divina diante da feiticeira modenense: Chiara descreve mais três vezes seus encontros com Nossa Senhora, pontuando em todos eles o quão bela e doce sua imagem divina era, cativando a camponesa de

⁵ Especialmente levando em conta a dominação neoplatônica na região em questão, como já previamente pontuado por Warburg, Panoskfy, Gombrich, Wind, Yates e muitos outros pesquisadores envolvidos com as consequências neoplatônicas na Itália renascentista e em suas expressões culturais:

modo que esta lança-se aos pés da santa e a adora. Afrodite e Vênus, como deusas relacionadas à beleza, são invariavelmente descritas como descomunalmente belas em grande parte dos textos da literatura da Grécia Clássica. Atendo-se aos exemplos trazidos anteriormente, em Homero e Safo, temos extensa documentação de sua dessa relação, como o trecho da Ilíada: “Porém Briseida, cuja beleza igualava a da dourada Afrodite, quando viu Pátroclo golpeado pelo bronze afiado, abraçou-o [...]” (ILÍADA, trad. Frederico Lourenço. 2019. p.504). Já em Safo, a abertura do Hino à Afrodite demarca: “De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite, filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te: não me domes com angústias e náuseas” (SAFO, trad. Giuliana Ragusa. 2011. p 77). A tradutora comenta o papel do manto furta-cor de Afrodite como demarcador de seu luxo e beleza, sendo o tecido tingido um item raro para a Antiguidade Clássica e um potente demarcador da suntuosidade de Afrodite.⁶

Outro aspecto de suma importância para denotar a beleza da figura visualizada por Chiara são os apelos de cunho emocional e persuasivo exercidos pela santa, que não somente atingem a feiticeira modenense, mas também emanam dela:

Interrogada se desde o início de suas aparições a ela, Nossa Senhora ... lhe pedira que doasse e ofertasse sua alma e seu corpo, Chiara respondeu que devia ter quinze anos de idade quando uma vez Nossa Senhora apareceu a ela e pediu-lhe que ofertasse e doasse... Sua alma e seu corpo, prometendo muitos bens e jamais abandoná-la, no que foi atendida por Chiara, que doou sua alma e seu corpo e a Nossa Senhora, e beijou-a docemente, e, lançando-se a seus pés adorou-a a pedido de Nossa Senhora. E interrogada se, depois de ter casado, seu marido também recebera revelações e vira Nossa Senhora e doara sua alma e seu corpo, respondeu que também seu marido Bartolomeo viu Nossa Senhora algumas vezes e prestou-lhe homenagem, assim como ela própria fizera, ofertando se a Nossa Senhora e doando sua alma e seu corpo, e adorando-a como fizera ela própria e isso soube por relato do seu marido, pouco depois de tê-lo desposado; e isso ocorreu por intervenção da própria Chiara, que o persuadira a se encomendar a Nossa Senhora como ela própria fizera. (GINZBURG, op. cit. p 26).

Ginzburg comenta sobre o caráter dessa Virgem, que é “*terrena e camponesa que inspira à sua protegida uma adoração afetuosa e quase sensual*” (GINZBURG, 1989. p 24). Traça-se um segundo paralelo: entre a santa e a própria Chiara, que tem na Virgem uma figura que muito se assemelha a alguém como ela, denotando um apelo empático com a feiticeira.⁷ Tal contato provoca uma afetação que faz,

⁶ Como comentado por Giuliana Ragusa em sua palestra “De desejo, virgens e canção: o (homo)erotismo em Safo”, para a Jornada de História Antiga da Universidade Federal de Pelotas em 2021. Disponível em <<https://youtu.be/z516y4p5cNk>>. Acesso dia 19 nov 2021. Início em torno dos 3h25m00s.

⁷ Como aprofundado por Carlo Ginzburg em *Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política* (em especial no texto 3: “*Seu país precisa de você*”: Um estudo de caso em iconografia política) a conexão entre imagem e observador muito se dá diante da proximidade da aparência de ambos, o que é utilizado como

supostamente, com que Chiara acredite que possui habilidades sobrenaturais ou mágicas, caracterizando-se como uma persuasão intensa, que envolve não somente a feiticeira quanto as pessoas ao seu redor, o que em última instância provoca seu julgamento. Não obstante, a própria Chiara Signorini direciona essa capacidade de convencimento ao marido, Bartolomeo, que, a pedidos de sua esposa, repete a adoração perante a Santa e vê a ele próprio sendo persuadido por ela. A persuasão personifica-se, na Antiguidade Clássica grega, na figura da deusa Peitho, que empresta seu nome a um sobrenome de Afrodite, o epíteto Afrodite Peitho, ou Afrodite Persuasiva que, de acordo com Pausânias, era adorada em Sícion, na Grécia.

O encantamento promovido pela visão também estimula apelo sensorial no trecho “macia como seda e cálida”, que conota um nível intenso de interação entre Chiara-Maria, o que leva a feiticeira a enaltecer a santa enquanto é capturada por sua convocação estética, plena em texturas, temperaturas e sensações. Tal característica, segundo Marly Ribeiro Meira, encontra-se dentro dos âmbitos de Afrodite:

A concepção grega de percepção [estética] incluía a provocação do reconhecimento, de admitir que cada coisa tem alma, paixões, amor, fascinação capaz de provocar uma reciprocidade afetiva no sujeito percebido. “Provocar” era a função da deusa Afrodite, a deusa do amor e da beleza gregos. A beleza se torna cosmética (cosmos vazio de afeição), quando essa ordem do mundo é desenraizada, desencantada. (MEIRA, 2014, p. 106)

O arrebatamento provocado pela interação entre Chiara e Santa demarca uma constante dos processos judiciais da Inquisição: a forte interação entre o que é divino (ou diabólico) e o que é terreno, o que geralmente ocorre nos registros desses casos entre a figura da feiticeira e uma figura diabólica, mas que acima de tudo não se contém a somente essas duas figuras, sendo uma relação que se espalha por toda uma região, causando uma afetação coletiva.

O ponto de número 3 estabelece como foco a juventude da figura descrita por Chiara, que denota, em especial, o caráter imortal e divino da visão, que supera as imposições naturais da vida humana: o crescimento, o envelhecimento e a morte. A juventude da Virgem Maria frisa características como sua integridade, também atrelada à sua virgindade, enquanto Afrodite, como descrita por Safo, traz títulos como “Afrodite Imortal” (*athanat’ Aphrodita*), demarcando sua qualidade divina.

ferramenta para persuasão em propagandas, por exemplo. Em: GINZBURG, Carlo. *Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O quarto ponto é retomado no trecho através da reafirmação de Chiara Signorini e status como protegida de Nossa Senhora, colocando-a na exclusiva posição de receber bênçãos do divino e caracterizando-a mais uma vez com termos e aspectos que tangem a mitologia de Afrodite, especialmente no papel da afetuosidade entre a figura divina e a figura terrena com um caráter que beira uma relação maternal e cuidadoso em relação aos protegidos.

O papel desempenhado Virgem Maria como mãe protetora e misericordiosa no cristianismo é amplamente demarcado em seus títulos, hinos e cultos, em especial no contexto simbólico do catolicismo.⁸ Apesar da religiosidade grega privilegiar Deméter como a deusa mais voltada aos afetos maternais dentre as olimpianas, Afrodite é figura central de passagens homéricas que exibem seu cuidado com seus protegidos, como por exemplo:

Em torno do filho amado lançou ela os alvos braços, estendendo à frente dele uma prega da sua veste resplandecente como barreira contra os projéteis, não fosse algum dos Dânaos de rápidos poldros arremessar-lhe bronze contra o peito e roubar-lhe a vida. Levou ela então o filho amado para longe da guerra. (ILÍADA, op. cit. p. 140)

O ato de barrar os protegidos contra o mal utilizando as vestes é algo sincrônico entre Afrodite e Maria, no qual a última, em seu aspecto de Mãe Misericordiosa, é representada iconograficamente protegendo a humanidade utilizando seu manto.⁹ A receptividade que a Nossa Senhora demonstra diante de Chiara, que reafirma que protegerá a feiticeira de todo o mal, o que se estende ao longo do processo jurídico da feiticeira nos relatos trazidos por Ginzburg.

Considerações Finais

Ao longo desse trabalho foi observado o caso de julgamento inquisitorial de Chiara Signorini, acusada de feitiçaria em 1518 quando afirma ter tido visões epifânicas com Nossa Senhora, o que, de acordo com ela, a garantiu a habilidade de combater as injúrias que foram cometidas contra ela pela senhora Margherita Pazzani, sua patroa. Perscrutamos o caso através da aprofundada pesquisa de Carlo Ginzburg, que nos oferece trechos pertencentes aos documentos de registro dos tribunais inquisitoriais do norte da Itália.

⁸ Com títulos como *A geradora de Deus, Mãe de Deus*, por exemplo, temos esse papel amplamente representado ao longo da história da arte, especialmente no contexto cultural no qual Chiara Signorini está inserida.

⁹ Um excelente exemplo é a têmpera sobre madeira produzida por Giovanni da Gaeta intitulada *Mater Misericordiae*, de 1448, comissionada pela família Médici.

As descrições oferecidas por Chiara Signorini acerca de suas hierofanias desenhavam para o leitor a figura de uma santa campesina, dotada de intenso poder de persuasão sensorial e estética, que privilegia Chiara e sua família capacitando-os contra seus injuriantes. Do lado oposto, essa persuasão é lida pelo júri como um contato demoníaco e perverso, dotado de poderes malignos que permeiam a família Signorini e demarcam os intensos jogos de manipulação e crença envolvidos com a Inquisição, fortemente baseada em vieses religiosos, torturas físicas e psicológicas e outros métodos que garantissem o cumprimento dos parâmetros de conduta católicos. Diante desse viés, os participantes do julgamento responsáveis pela sentença deslocam a atenção de Chiara, anteriormente voltada para sua epifania, para a inserção de um personagem diabólico em seus relatos, concomitantemente insere-se em cena a violência física e a tortura psicológica.

Ou seja, o tribunal espera da bruxa uma resposta que possa incriminá-la, forçando-a a conceber um cenário diabólico no qual ela será punida por suas ações, culminando, por fim, em sua condenação à prisão perpétua. (GINZBURG, op. cit. p 39). Como já dito por Ginzburg, não se duvidava da capacidade mágica de Chiara, que era tratada como verdadeira por todos os participantes do julgamento, mas sim como ela havia adquirido tais capacidades, o que faz com que Chiara primariamente ofereça ao júri uma versão na qual suas capacidades mágicas viriam de uma fonte sagrada: Santa Maria. Ela tece uma experiência epifânica para o deleite do júri, sem que nós, no século XXI, ou seus algozes possamos confirmar a veracidade de suas histórias. Ela adentra, portanto, em uma batalha cujas armas envolvem astúcia e persuasão de cunho religioso, guiando-nos por uma visão que descreve uma Nossa Senhora persuasiva, calorosa, que cuida de sua devota e a vinga contra aqueles que a fazem mal. Simultaneamente, Chiara o faz evocando uma segunda figura: Afrodite, ou Vênus, a própria figura mitológica que impulsiona a criação de Roma e salpica a história cultural italiana.

Levando em consideração o status de Chiara como uma mulher camponesa cujo acesso formal aos estudos de mitologia greco-romana era certamente limitado, ela tece fortuitamente uma paridade entre Afrodite-Maria baseada na sua descrição, que provoca conexões nos pontos que tangem: 1) juventude eterna baseada num status de divindade; 2) grande beleza; 3) relação de proteção e afeição entre figura sagrada e devota; 4) somente a devota nota a presença da figura divina; 5) gesto de adoração envolve colocar-se de joelhos e lançar beijos direcionados à divindade.

Diante desses pontos, temos correlações entre a religiosidade da Grécia Clássica e o catolicismo, bem como as sintonias entre Maria e Afrodite.

Essa abordagem diante dos relatos de Chiara é somente uma dentre tantas leituras a serem traçadas em relação aos aspectos de sobrevivência entre a religiosidade grega e o cristianismo e que aqui encontra suas bases na literatura que envolve a ambas, mas podendo ser vista em imagens e outros aspectos da cultura material. O que fica demarcado para nós, no século XXI, é que através desses registros podemos ter um mapa dos caminhos traçados pelos trânsitos que a religiosidade e o mito fazem ao longo das eras, nos convidando ao olhar para a sobrevivência dessas práticas não somente na Módena renascentista de Chiara Signorini, mas também no nosso próprio cotidiano.

Referências

AL KALAK, Matteo. Investigating the Inquisition: Controlling Sexuality and Social Control in Eighteenth-Century Italy. *Church History* 85:3 (setembro 2016). p 529–551.

APHRODITE. Theoi Project. Disponível online em:
<<https://www.theoi.com/Cult/AphroditeTitles.html>>. Acesso em 12 jan 2022.

FONTES, Joaquim Pereira. Eros, tecelão de mitos. 2a edição. São Paulo: Iluminuras, 2003

FRIEDRICH, P. The meaning of Aphrodite. Chicago: Chicago University Press. 1978.

GINZBURG, Carlo. Medo, Reverência e Terror: Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GINZBURG, Carlo. Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Editora Quetzál. 2019.

LENDERING, Jona. Proskynesis. 1998. Disponível em:
<<https://www.livius.org/articles/concept/proskynesis/>>. Acesso em 12 jan 2022.

MEIRA, M.R. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. In: PILLAR, A. D. [org.]. *A Educação do olhar no ensino das artes*. 8ª edição. Porto Alegre: Editora Mediação. 2014. P.101-120.

OLIVEIRA. F. R. Gesto e abstração: usos do verbo Gounoûmai em Homero. Revista Trans/Form/Ação, São Paulo, 29(1). 2006. p.63-68

RAGUSA. Giuliana. [org. e trad.] Safo de Lesbos. Hino a Afrodite e outros poemas. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. Fragmentos de uma deusa: A representação de Afrodite na lírica de Safo. 1ª edição. São Paulo: Editora UNICAMP. 2005.

UMA OUTRA HISTÓRIA DAS ARTES TÊXTEIS A PARTIR DAS COSMOVISÕES DOS POVOS ORIGINÁRIOS DA AMÉRICA LATINA: os mantos de Glicéria Tupinambá

JEROZOLIMSKI, Adriene Coelho Ferreira¹⁰; ZAMPERETTI, Maristani Polidori¹¹

Resumo:

Desde que as vanguardas artísticas romperam com a ideia de Belas Artes e trouxeram para a cena novas materialidades e maior visibilidade para as práticas têxteis incorporaram o discurso político e servem como suporte para refletir sobre violências, gênero, estética e política. Porém, nos perguntamos sobre quais práticas têxteis produzimos na contemporaneidade com potencial para questionar a colonialidade, pois percebemos que ainda predomina uma visão que privilegia muito mais as técnicas dos colonizadores (crochê, tricô, bordado) do que técnicas ancestrais. Traçamos um breve panorama sobre a arte têxtil buscando práticas indígenas e afro-brasileiras e discutimos o trabalho de Glicéria Tupinambá com os Mantos Tupinambás, apontando caminhos para a pesquisa acadêmica sobre a arte têxtil brasileira contemporânea.

Palavras-chave: artes têxteis; decolonialidade; política.

Introdução

Traçando um panorama dos principais autores e temas ligados às importantes transformações metodológicas que a história da arte passou ao longo do século XX, principalmente no mundo anglo-americano, o pesquisador Rafael Cardoso (2009) evidenciou a divisão do campo em duas correntes principais: uma ligada ao conhecimento erudito das técnicas, autores, obras e escolas, e por isso mesmo com um viés mais descritivo e conservador, e outra corrente mais analítica e revolucionária, que modificou práticas e substituiu em alguma medida as estruturas teóricas antigas por outras mais abrangentes, inspiradas em outras disciplinas e áreas, como nas ciências sociais, linguística, estudos literários, semiótica, psicanálise, comunicação, história social.

¹⁰ Aluna do curso de especialização em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, UFPEL, Rio Grande do Sul, Brasil. Pedagoga e Mestre em Extensão Rural pela Universidade Federal de Viçosa, MG.

¹¹ Professora Associada no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas e Docente no Programa de Pós-Graduação em Educação, Mestrado e Doutorado da Universidade Federal de Pelotas, UFPEL, Rio Grande do Sul, Brasil.

Entraram na pauta não apenas novos pesquisadores, mas também novos assuntos, como questões relacionadas à história social, classe, raça e gênero, desviando o enfoque para populações e regiões antes relegadas a uma posição secundária junto à “grande tradição europeia”. Na mesma época os movimentos de vanguarda, ao contestar as hierarquias tradicionais e se rebelarem contra as divisões do mundo da arte, alargaram fronteiras, inclusive estéticas, instaurando uma nova materialidade e valorizando outras formas de expressão, técnicas e materiais.

Essa nova história da arte, híbrida em essência, apesar das falhas que possa apresentar, abriu um campo de reconhecimento para artistas e técnicas que até então recebiam pouca atenção, ou eram mesmo desprezadas, como modalidades mais técnicas, manuais e/ou coletivas, que eram vistas como inferiores, resultando em menor prestígio e reconhecimento, em detrimento das artes tidas como puras, como a pintura, a escultura e a arquitetura (CARDOSO, 2009).

Na América Latina as práticas têxteis tradicionalmente realizadas por grupos indígenas, especialmente na América Hispânica, ganharam visibilidade na mesma época, junto a um projeto político-cultural local sintonizado com uma expectativa internacional da própria historiografia da arte e das teorias da cultura sobre esta região, conforme indica Karen Cordeiro Reiman, historiadora da arte e curadora radicada na Cidade do México (REIMAN, 2020). Ganharam visibilidade nesta época diversos artistas, como Violeta Parra (1917-1967). Nesta época o Brasil entrava em uma ditadura militar (1964-1985) e inúmeros artistas denunciavam o regime e o modo como as relações imperialistas entre as Américas no Norte e do Sul se impunham sobre o nosso país, a partir de obras marcadas por uma abordagem experimental, misturando bordado e outras diversas linguagens com novos materiais e suportes.

Zuzu Angel (1921-1976) realizou um desfile-protesto em 1971, no consulado brasileiro em Nova York onde exibiu vestidos bordados com armas, tanques, homens fardados, pássaros engaiolados e bombas para denunciar o desaparecimento de seu filho, Stuart Angel, assassinado pelo governo. Em 1975 a artista Letícia Parente (1930-1991) no vídeo *Marca Registrada* bordou na planta de seu próprio pé a expressão *Made in Brazil*, tornando-se um marco da videoarte no país ao usar o próprio corpo como suporte, o que permitiu variadas interpretações sobre violências políticas, simbólicas e de gênero da época (CATÁLOGO, 2020).

A partir dos anos 1980 as artes têxteis têm mais um impulso e adquirem uma grande vitalidade, em grande parte, segundo o que a curadora Lisette Lagnado chamou de “efeito Bispo”, em referência a Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). Outros artistas como José Leonilson (1957-1993), Lia Menna Barreto (1959), Edith Derdyk (1955), Sonia Gomes (1948), Rosana Paulino (1967), entre outros, mostram em suas obras uma inteligência artesanal que procura recuperar certa tradição local e memórias coletivas e individuais atravessadas por questões de gênero e raça próprias da identidade brasileira, que sedimentaram o lugar de uma visualidade não erudita da arte brasileira no contexto das grandes questões da arte internacional (CATÁLOGO, 2020).

Temos muitíssimos avanços, por isso hoje podemos ir além e nos perguntar sobre quais práticas têxteis que produzimos na contemporaneidade que têm potencial para questionar a colonialidade e acionar as esperadas estruturas teóricas mais abrangentes, inspiradas em outras disciplinas e áreas como se esperava a partir dos anos 1960 e 1970. Conforme Vieira (2019) a apropriação do conhecimento artesanal na prática artística contemporânea “não parte de uma intenção de o fetichizar ou reproduzir, mas sim de investigar uma discussão cultural, social e política de fazer” (VIEIRA, 2019, p. 303). Buscando aprofundar esta questão, traçamos um breve panorama sobre a arte têxtil além dos artistas de referência já canonizados e buscamos outras cosmovisões, como as dos povos indígenas e afro-brasileiros, motivando outras formas de expressão, técnicas e materiais. Escolhemos ainda trazer o trabalho mais recente artista baiana Glicéria Tupinambá com os mantos tupinambás e os saberes que mobilizam para exemplificar o exercício de outras materialidades que podem indicar temáticas para a pesquisa acadêmica sobre a arte têxtil brasileira.

Arte têxtil, técnicas ancestrais e mitologias

Quando artefatos únicos e peças de indumentária ritual que os povos que as produziram permanecem em museus europeus como “joias do colecionismo”, como é o caso dos Mantos Emplumados do século XVI que foram levados do Brasil na época da colonização, instaura-se uma lacuna. Formas de enxergar o mundo são desconsideradas, mas também técnicas ancestrais, fazeres coletivos desaparecem, equipamentos e materiais são substituídos e apagados da nossa cultura e reproduzimos a arte europeia, basicamente bordado, tricô e crochê, como se essa fosse a arte têxtil capaz de reivindicar seu lugar na arte contemporânea.

A arte têxtil indígena e as técnicas ancestrais já estavam aqui antes da colonização e ela não estava marcada por esta forma de enxergarmos o têxtil. O apagamento da cultura dos povos originários e africanos, e a difusão das artes europeias por ordens religiosas tiveram um papel fundamental no projeto educacional e civilizatório das Américas. No século XIX foram fundadas nas Américas uma série de colégios de freiras, nos quais às alunas cabia o aprendizado das letras, músicas cantadas e tocadas ao piano e trabalhos manuais nos moldes franceses, principalmente rendas de agulha, bordados e crochê. Neste mesmo período, a disciplina de trabalhos manuais têxteis se integrou aos currículos escolares brasileiros públicos e privados. As artes manuais e têxteis inclusive assumem um lugar disciplinador importante, pois ele ganha um status de antídoto contra a herança cultural indígena e negra (CARVALHO, 2020).

Tudo isso contribuiu para que as questões de gênero e o racismo passassem a marcar profundamente os fazeres têxteis, pois instaurou-se um modo de pensar o mundo e os sujeitos (homens e mulheres) no mundo, o que foi agravado também pela questão da ruptura muito grande com o mundo rural.

Hanayrá Negreiros, ao trabalhar a questão das roupas como dispositivo de memória, história e cultura negra, nos chama a atenção para que eram as mãos afro-brasileiras que teciam as roupas das pessoas livres e escravizadas na época da colonização, e além das vestimentas e adornos serem utilizados para vestir pessoas, mais tarde também foram usados para vestir as divindades das religiões afro-brasileiras em seus cultos e sistemas (PEREIRA, 2017).

A distinção entre mulheres ou homens fazendo os têxteis nestes grupos também não era algo importante, e encontramos os homens no tear, tricô e rendas. Durante as décadas de 1920 e 1930 o cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, também denominado Senhor do Sertão e O Rei do Cangaço também é um exemplo da quebra do discurso majoritário que relacionava os têxteis ao trabalho feminino e à domesticidade. Lampião havia sido artesão até os 21 anos de idade, antes de formar o bando justiceiro, mas levou junto sua máquina Singer, pois os cangaceiros tinham noções muito específicas de vestimenta, e a maioria deles sabia costurar e bordar muito bem. Além de patentes hierárquicas do grupo, as roupas e bordados despertavam a admiração entre a população e acreditava-se que alguns símbolos (com influências judaicas e islâmicas, como motivos florais, signo de

Salomão, Flor de Lis e Cruz de Malta, Estrela de Davi) também traziam proteção, como uma blindagem mística contra maus espíritos e outros perigos (SILVA, 2017).

Aqui podemos trazer também a questão das festas religiosas tradicionais, como Festa do Divino, Boi Bumbá, Folia de Reis, entre outras, consideradas manifestações culturais e folclóricas onde as artes manuais e têxteis estão totalmente atreladas a sincretismos e onde o trabalho é realizado tanto por mulheres quanto por homens. Muitos dos processos misturam técnicas do colonizador com outras mais locais, principalmente devido a materiais e técnicas, mas que reinventam aprendizados, se tornando híbridos, mas ainda plenamente impregnados de uma grande carga simbólica, muitas vezes incorporando ainda cantos de trabalho e grupos fechados de iniciação que mantêm técnicas próprias e forjam vínculos comunitários.

A partir da década de 1920, devido a um movimento forte de urbanização, busca pela modernidade e pela renovação dos padrões estabelecidos, isto só se agrava, pois se sedimenta um projeto de formação do público brasileiro num modelo progressista de pensamento que sedimentou uma visão sobre os artefatos populares, incluindo as artes têxteis, bastante colonizada e que precisamos desconstruir. Muitos destes objetos eram totalmente retirados de contexto e dos seus processos comunitários, passando a fazer parte de exposições museológicas sem o consentimento, na maioria das vezes os créditos daqueles que os produziram e totalmente desligados da sua produção e sentidos cosmológicos.

Tendo como ponto de partida as relações entre a textualidade e as artes têxteis a partir das culturas ameríndias e andinas, Oliveira (2020) chama a atenção para como as tapeçarias e artefatos pré-colombianos como vestimentas cerimoniais, totens e objetos de fibras, entre outros, ao surgirem junto com suas comunidades, tornam a trama têxtil um dos elementos práticos e metafóricos da formação da nossa consciência histórica, que devem ser associados não apenas ao crescimento de suas sociedades, mas também ao próprio reconhecimento humano da potência de criar e transmitir narrativas ao longo dos tempos e espaços. Esta questão é aprofundada pelo antropólogo José Sanchez Parga, que observa ainda que estes têxteis não esgotam o sentido de sua mensagem apenas em suas funções expressivas e comunicativas, mas também afirmam ideias e ideais que as sociedades reproduzem sobre si mesmas (SÁNCHEZ-PARGA, 1995). Assim, ao servirem como vestimentas e adornos, estando relacionados diretamente ao corpo, estes têxteis evocam poderes e um corpo social

contra os poderes institucionalizados que os liga às forças vitais da natureza e cria uma resistência contra a colonização de suas práticas.

Mantos Tupinambás

Acompanhando o exemplo dos Mantos Tupinambás, refletimos sobre a mitologia e as técnicas envolvidas em sua confecção e uso que contém. O trabalho realizado pela artista Glicéria Tupinambá, jovem liderança, professora e cineasta da aldeia Serra do Padeiro, da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, no sul da Bahia ao o recriar junto com a comunidade, recuperando técnicas e procedimentos que acionam coletividades aponta para um possível caminho no sentido de uma outra história das artes manuais e têxteis a partir das cosmovisões dos povos originários da América Latina, descolonizando nosso entendimento sobre estas práticas.

Símbolo da memória e da resistência do povo indígena Tupinambá, que ainda é alvo de diversos ataques e de uma ameaça de genocídio que perdura ao longo de toda a história brasileira, o Manto faz parte das histórias e das memórias deste povo, mas as gerações contemporâneas não conheciam nem um único exemplar de um manto emplumado, a não ser por imagens de internet e de livros de história. Em comemoração aos 500 anos da colonização, nos anos 2000, o mais conhecido e conservado deles, parte do acervo do *Nationalmuseet*, de Copenhague, Dinamarca, foi exposto em São Paulo como parte da exposição “Brasil +500, Mostra do Redescobrimento”. Nesta ocasião, dois representantes dos Tupinambá, Senhor Aloísio e Dona Nivalda, mãe da cacique Maria Valdelice dos Tupinambá de Olivença, puderam contemplar a peça feita por seus antepassados (Figura 1). Esta vinda do manto suscitou um debate com apoio de universidades e outras organizações sobre a sua restituição aos Tupinambá, mas não obtiveram sucesso, o que motivou os jovens a refletirem sobre os objetos que fazem parte de sua história e a artista Glicéria Tupinambá, da comunidade, com base em uma fotografia do manto que está na Dinamarca, decidiu confeccionar uma réplica para presentear os Encantados de sua comunidade (TUPINAMBÁ, 2021).

Para isto ela contou com a orientação dos mais velhos e aprendeu técnicas. O fio de algodão cru foi encerado com cera de abelha e trançado na técnica do jereré, que ainda hoje é usada para confecção das redes de pesca. Com a estrutura pronta, as penas foram presas. Como o pássaro guará, com suas penas vermelhas, típico

das áreas de mangue do litoral atlântico hoje está com suas populações locais em declínio, estando incluído na lista nacional de espécies ameaçadas de extinção, a comunidade optou por usar penas de pássaros que podem ser encontrados mais facilmente em seu próprio território e que fazem parte da vida cotidiana dos Tupinambá, como pavões, gaviões, corujas, patos e galinhas. Assim, diferente dos mantos encarnados que se encontram nos museus europeus, o novo manto tem os tons da terra e da mata do território Tupinambá, entre marrons, beges, brancos e verdes azulados. Medindo 1,20 de comprimento por 0,50 de largura, o manto (Figura 1) foi usado pelos pajés em cerimônias rituais, fazendo parte da Casa de Reza, onde era guardado. Após esse primeiro uso, conforme o texto de Glicéria, disponível no site do Museu Nacional, ao serem consultados, os Encantados decidiram que o manto poderia ser doado para fazer parte da exposição “Os Primeiros Brasileiros”, se juntando a outros povos indígenas que formaram uma coleção contemporânea para o Museu Nacional (MUSEU NACIONAL, 2021). A peça foi doada para o Museu Nacional e se salvou do incêndio de 2018, pois durante o incidente, estava em exposição em outro local.

A confecção desse manto tem uma simbologia política forte e mobilizou saberes importantes e teve desdobramentos, pois em 2018, Glicéria foi convidada para dar uma palestra em Paris. Durante a viagem, ela pôde visitar um manto guardado a sete chaves na reserva técnica do museu do *Quai Branly*. Nas palavras de Glicéria:

O manto estava me esperando, e eu vou lá para ver as penas, fazer a análise da malha, entender o manto. Vi as posições e o caimento das penas, o ponto da malha, que era como o do jereré (instrumento de pesca tradicional) que fazemos aqui. A gente ficou quase uma hora com o manto e eu tentei memorizar tudo o que ele tinha ali. (TUPINAMBÁ, 2021).

A visita ao manto do século 16 motivou Glicéria para que confeccionasse uma nova peça, dessa vez um manto vivo. Durante a pandemia, entre fevereiro e agosto de 2020, devido ao processo de confinamento, a comunidade confeccionou outro manto. Diferente do anterior, este novo manto possui cerca de três mil penas de aves nativas da região e que se encontram na aldeia: galinha, galo, gavião, pato, peru, pavão, tururim, sabiá-bico-de-osso, canário-da-mata, gavião-rei, gavião-perdiz e ainda conta com um capuz que possui penas de arara e em seu centro há uma semente de jequitibá.



Figura 1. Montagem de imagens. Dona Nivalda observando o manto na Mostra do Descobrimento, em SP em 2000. O primeiro manto confeccionado por Glicéria Tupinambá em 2006. Manto confeccionado durante a pandemia pela comunidade e vestido pelo Cacique Babau, da Serra do Padeiro, no sul da Bahia. FONTES: Revista ZUM/Glicéria Tupinambá; Museu Nacional e Mídia Ninja/Glicéria Tupinambá.

Segundo Glicéria Tupinambá, o manto representa

a revitalização da nossa cultura, da nossa língua, dos nossos fazeres, das nossas técnicas. O manto vem desvendando segredos. A confecção do manto traz saberes guardados pelas mulheres tupinambá: tecelagem, trançagem, uso de vários utensílios (principalmente a agulha de tucum), preparação do cordão feito de algodão (antigamente era no fuso) com cera de abelha tiúba [...]. O interessante é comparar uma obra que está dentro do museu, parada, e ver a peça tendo vida e movimento – neste caso, ver o manto sendo usado por um membro da comunidade, o cacique, durante um ritual. É uma emoção muito grande. Ory, meu filho caçulo, disse que, quando o cacique usar o manto, ele permitirá a cura do mundo, ao afastar todas as doenças. Tudo de ruim será eliminado, porque o cacique se transformará em um super-herói (BONIFÁCIO, 2021, online).

Hoje o manto é um símbolo da resistência da comunidade e de um processo de equilíbrio buscado pelos seus membros para a recuperação do território e manutenção de sua autonomia frente à exploração da região, pois ainda lutam pela demarcação do seu território tradicional. O manto ritual se encontra na aldeia Tupinambá de Olivença e foi vestido pelo cacique Babau (Figura 1) durante a cerimônia em que recebeu o título de Doutor Honoris Causa da Universidade do Estado da Bahia em junho de 2021. Importante ressaltar que em 2000, época em que o primeiro manto foi feito, os Tupinambás de Olivença ainda não eram reconhecidos

como indígenas pelo Estado brasileiro. A comunidade, de cerca de 5 mil pessoas, só foi reconhecida oficialmente pela Funai em 2001.

Ao ser questionada se gostaria de reaver as peças que estão nos museus europeus, Glicéria rejeita a proposta e diz que receber o manto de volta seria perdoar os crimes cometidos contra seu povo. Mas ela chama a atenção para a necessidade de eles abram espaço para receber os povos indígenas, para que possam também ter contato com as peças (TUPINAMBÁ, 2021). Esta questão do acesso é essencial, pois ainda hoje não se sabe ao certo nem quantos mantos existem. “Não achamos uma informação oficial: se restam onze, seis ou cinco mantos tupinambás preservados no mundo, mas o fato é que todos estão em acervos da Europa” (BONIFÁCIO, 2021, online) O povo tupinambá, como vimos, pode entrar em contato com o manto como se ele fosse algo externo, uma peça protegida. Em Paris, Glicéria pôde ficar perto do manto por cerca de apenas uma hora. Para ela, esse momento foi fundamental para que se estabelecesse um canal ativo de comunicação. Segundo a artista:

Poder ter acesso ao manto foi fundamental para que ele pudesse começar a falar comigo. O manto conseguiu se abrir para mim e eu consegui fazer minhas observações e ter algumas percepções para que pudesse confeccionar outro manto. Foi importante trazer vida para o manto e mostrar que não era aquela coisa obsoleta, guardada em um canto, só para ser observado e ir se deteriorando com o tempo. Os mantos têm uma vida e um propósito dentro do seu povo (TUPINAMBÁ, 2021).

Como vimos o têxtil tem uma série de camadas, é um objeto relacional que está sempre agenciando relações. Não basta só aprender uma técnica, o foco fica muitas vezes só na técnica, no modo de fazer e em suas ferramentas, mas há uma história por trás das técnicas. Desde o início do processo de colonização com certeza muitos saberes e fazeres têxteis foram perdidos ou passaram por processos de deslegitimação que, quando não apenas os relegaram a um segundo plano como artes menores, os levaram a serem considerados apenas peças dignas de figurar em algum museu, para serem salvaguardadas para a posteridade. Ainda existe pouca pesquisa sobre as relações das artes têxteis com as culturas regionais e locais do Brasil. Como conclui Santana (2022) na revisão bibliográfica que fez recentemente sobre o panorama das investigações acerca da arte têxtil na produção da Pós-Graduação brasileira em Artes e campos correlatos, ainda há uma lacuna, uma vez que os trabalhos já realizados exploram a arte têxtil em poéticas visuais relacionadas à tecelagem, bordado e outros aspectos “mas não a associam

diretamente à artesanaria têxtil brasileira e as relações com o fazer manual” (SANTANA, 2022, p. 391).

Na maioria das vezes fica de fora das investigações e debates uma rica materialidade têxtil, mais ligada aos povos indígenas e afro brasileiros, que muitas vezes é olhada apenas através de um olhar fetichista que a classifica e supervaloriza como objeto artístico, mas desconsidera as cosmologias particulares desses povos que explicam o fazer têxtil através de outras funcionalidades e utilidades práticas no mundo concreto. Inclusive suas implicações políticas, mais até do que estéticas e este é um campo rico que gostaríamos de aprofundar em discussões posteriores.

Considerações finais

As ideias baseadas num discurso pós-colonial, que analisa as obras a partir de outros valores influencia o avanço da disciplina historiografia da arte, pois outros conceitos vão surgindo, criam-se novos conhecimentos e amplia-se o mundo, com novas perspectivas e novas histórias da arte, o que alarga fronteiras estéticas e políticas, mas apesar de todos os avanços e do grande número de artistas que conquistaram lugares de destaque no mercado internacional, ainda predomina uma visão de certa forma colonizada nas artes têxteis que valoriza alguns artistas e técnicas em detrimento de outras.

A multiplicidade de fontes sobre a inserção das artes manuais e têxteis no campo de investigação das artes visuais, mesmo os textos críticos que desenham um panorama mais contestador e contemporâneo, ainda privilegiam muito mais as técnicas dos colonizadores (crochê, tricô, bordado) e desconhecemos ou desvalorizamos técnicas ancestrais. Elas foram apagadas de nossa história e nem percebemos, o que pode ser considerado mais uma forma de colonização.

Ao considerar as artes têxteis apenas a partir das técnicas que vieram da Europa dentro do contexto religioso do catolicismo deixamos de fora todo um campo de conhecimento que pode abrir um panorama para novas pesquisas que considerem outras fontes e abordagens relacionadas à uma outra materialidade têxtil. Isso tem potencial para narrar de uma maneira muito mais abrangente nossas memórias ancestrais e as próprias identidades do país, contribuindo no campo da política e na própria proteção dessas técnicas e grupos.

Referências

BONIFÁCIO, Caio et al. Waldisa Rússio e a descolonização dos museus. Revista Tonel. Edição 3 11.06.21. Disponível em: <http://www.tonel.co/waldisa-russio-e-a-descolonizacao-dos-museus/> Acesso 08/06/2022.

CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. In: Cultura Visual, n. 12, outubro/2009. Salvador: EDUFBA, p. 105 -113.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Gênero e Artefato: O sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870 - 1920. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2020.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. Transbordar: transgressões do bordado na arte. - São Paulo: Sescsp, 2020.

LOSACCO, José Romero. Pensar distinto, pensar de(s)colonial. 1.ª edición digital, Fundación Editorial El perro y la rana, 2020. (Texto Catherine Walsh: ¿Interculturalidad y (de)colonialidad? Gritos, grietas y siembras desde Abya Yala)

MUSEU NACIONAL. Manto Tupinambá. Disponível em: https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html Acesso em: 01/06/2022.

OLIVEIRA, N. R. Textualidades têxteis e novas-velhas concepções de memória na Arte Latino-americana. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG, [S. I.], v. 10, n. 19, p. 249–270, 2020. DOI: 10.35699/2237-5864.2020.21610. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21610> Acesso: 18/05/2022.

SÁNCHEZ-PARGA, José. Textos textiles en la tradición cultural andina. IADAP / noviembre 1995.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/20817/2/Hanayr%c3%a1%20Negreiros%20de%20Oliveira%20Pereira.pdf> Acesso: 24/05/2022

REIMAN, Karen Cordeiro. Intervenções Suaves: Cumplicidades entre Arte e Mídia Têxtil. In: CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. Transbordar: transgressões do bordado na arte. - São Paulo: Sescsp, 2020. p. 48 – 65

SANTANA, Cássia C. Domingues. Arte têxtil, artesanato e poéticas visuais: discussões na pós-graduação brasileira no campo das artes entre os anos de 2010 e 2020. Palíndromo, Florianópolis, v. 14, n. 33, p. 374 - 399, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/20825> Acesso em: 10 abril 2022.

SILVA, R. S. C. da. PERICÁS, Luiz Bernardo. Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010. 319 p. ISBN: 978-85-7559-161-1. História Revista, Goiânia, v. 17, n. 2, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/19384> Acesso: 01/06/2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. A Visão do Manto. Revista ZUM, número 21, Outubro de 2021.

VIEIRA, Flávia Manuela Ferreira. O artista contemporâneo enquanto artesão: a presença do fazer manual na arte. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP. 2019. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1162173?guid=1655053990699&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1655053990699%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d1162173%231162173&i=1> Acesso: 10/04/2022.

APORTES NA PESQUISA EM EDUCAÇÃO: bricolagem, ecologia e feminismos

VEIGA JÚNIOR, Álvaro¹²; CARDOSO, Adriana Lessa¹³; SINÃNI, Marília Claudia Favreto¹⁴

Resumo:

Este texto é fruto de escrita coletiva de integrantes de grupo de pesquisa em educação. Objetiva fazer reflexões a partir da questão: o que o feminismo ecológico e a bricolagem poderiam aportar à pesquisa em educação? A bricolagem refuta o *status quo*, beneficiário da hierarquia, do especialismo e da fragmentação do conhecimento. Denuncia o racionalismo monológico, reducionismo do objeto e a neutralidade da ciência; condições do cientificismo e do colonialismo, que geram medo e consciência alienada, facilitando a dominação. Para além de resistir, propõe a implicação do/a pesquisador/a com rigorosidade aos contextos complexos. Concluimos ao utilizar as lentes multifacetadas da bricolagem que a educação e a pesquisa se qualificam com aportes do feminismo ecológico e decolonial ao minar o capitalismo, o patriarcalismo, os racismos, e o classismo protege modos de existências plurais e diversos.

Palavras-chave: Bricolagem; feminismos; ecologia.

Introdução

Nossa experiência de pesquisa em educação cogita a bricolagem para pensar crítica e criativamente o momento atual da Terra. Trata-se de uma abordagem teórico-metodológica, caracterizada por abertura ao múltiplo, complexo e interdisciplinar, sensível e aprendente à arte e a investigação filosófica. Uma das atitudes formativas de seu emprego é o/a pesquisador/a mover sua autobiografia imersa na práxis reciprocamente junto ao fenômeno estudado. Aberta, provisória e histórica, mantém a crença legada da teoria social crítica, na construção de um mundo-planeta mais humanizado e justo, incluindo as dimensões inseparáveis, epistemologia e educação, para cultivarmos por meio da racionalidade-sensibilidade projetos solidários e sustentáveis.

Sua criticidade advém da recusa ao *status quo* articulado ao avanço do capitalismo neoliberal. Neste estágio, a crise social e ecológica planetária se baseia na era “triumfante” do capitalismo. É possível dizer que há um consenso, uma convergência dos conhecimentos acumulados da ciência atual: os perigos e ameaças

¹² Programa de Pós-Graduação Educação - UFPel.

¹³ Núcleo de Estudos Feministas e de Gênero D'Generus/UFPel.

¹⁴ Programa de Pós-Graduação Educação - UFPel.

que vivenciamos crescentemente são advindos de uma crise civilizatória, que tem como matriz a globalização da modernidade ocidental-eurocêntrica, colonial, classista, racista e patriarcal. Tal acumulado será tomado centralmente como pressuposto e contexto para que a argumentação possa abordar a bricolagem e o feminismo ecológico e decolonial neste espaço.

Propomos esta circulação de saberes na intenção de aprender e construir conhecimentos por meio de escrita coletiva que expresse diálogos na produção de significados com nossa práxis de pesquisa. Nós autoras/res integramos o grupo de pesquisas Mariposas, do Programa de Pós-graduação em Educação, na linha de pesquisa Epistemologias descoloniais, educação transgressora e práticas de transformação. Não é demais dizer que as justificativas dos estudos em educação não se contentam com discursos e abstrações, distanciando-se do individualismo da mobilidade social, para reiterar o compromisso qualificador entre o que se diz, sente, pensa e faz, com sentido, para contribuir com um mundo melhor e mais seguro.

Pretendemos neste estudo nos mover pela questão: o que os feminismos e a bricolagem poderiam aportar à pesquisa em educação? Para tal reflexão, buscamos nos referenciar em algumas obras das/os seguintes autoras/es: John Kincheloe e Kathleen Berry (2006, 2007), Félix Guattari (1997), Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019), Maria Paula Meneses (2010), bell hooks (2019), Ochy Curiel (2007), Julieta Carvajal, (2020), Talíria Petrone (2019).

Encerramos a introdução com uma charge que ilustra a insensibilidade do capitalismo.

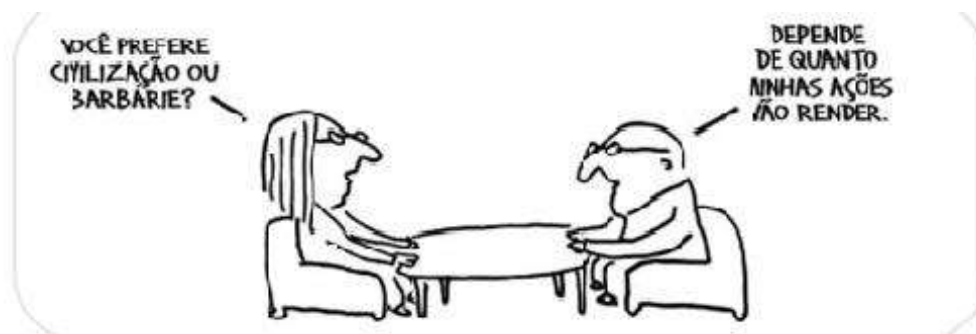


Figura 1- Charge Civilização ou barbárie, André Dahmer. Fonte: Malvados, Facebook.

A ecosofia adentra a bricolagem

*“Todo dia é de viver
para ser o que for
e ser tudo”*

Ronaldo Bastos-Beto Guedes

Para iniciarmos a examinar o problema vamos procurar uma noção macroscópica, isto é, trazer uma “visão” de conjunto. A caracterização aproximativa, que evita a análise em partes, tem a intenção de mobilizar o pensamento sensibilizando-o rumo a totalidades, sem concluir ou dominar, pois a separação e isolamento é justamente atributo do denominado cartesianismo, um método linear baseado em certezas fundantes. O planeta Terra, nas proximidades destes dois milênios da era Cristã, tem sido estudado por muitos pensadores, estes procuram identificar padrões, indicadores e conexões.

O planeta Terra vive um período de intensas **transformações técnico-científicas**, em contrapartida das quais engendram-se fenômenos de **desequilíbrios ecológicos** que, se não forem remediados, no limite, **ameaçam** a implantação da **vida** em sua superfície. Paralelamente a tais perturbações, os modos de vida humanos individuais e coletivos evoluem no sentido de uma **progressiva deterioração**. As redes de parentesco tendem a se reduzir ao mínimo, a vida doméstica vem sendo gangrenada pelo **consumo da mídia**, a vida conjugal e familiar se encontra frequentemente “ossificada” por uma espécie de **padronização dos comportamentos**, as relações de vizinhança estão geralmente reduzidas a sua mais pobre expressão. É a relação da **subjetividade** com **sua exterioridade** – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A **alteridade** tende a perder toda aspereza. (GUATTARI, 1997, p. 7).

Trazemos esta proposta de panorama em um conjunto de afirmações qualitativas, que partem do concreto, do mensurável e encontram na reflexão filosófica sentido da ordem do estético e do ético. A estética, não se resume à beleza e ao gosto, se refere ao estudo da sensação, naquilo que mobiliza os sentidos e a percepção; e a ética, trata da filosofia prática que problematiza a moral. (JAPIASSU, MARCONDES, 1996, p.91).

As formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa **problemática** no **conjunto** de suas

implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma **consciência parcial** dos **perigos** mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva **tecnocrática**, ao passo que só uma articulação ético-política – a que chamo ecosofia – entre os **três registros ecológicos** (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões.(GUATTARI, 1997, p.8).

Podemos dizer que a ecosofia, é uma criação conceitual filosófica e artística que envolve três esferas do conhecimento ecológico. Aqui a ecologia, se afastando do antropocentrismo dicotômico com a natureza, tem seu sentido original ampliado, que inclui o ser humano entre todos os seres vivos, na interação destes entre si e com o meio. Seus modos de existir abrangem a complexidade do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana. A subjetividade, nesta tríade incerta e multidirecional tensiona a compreensão (ou interpretação) e a criatividade do sentido.

Cabe aqui fazer uma conexão com a bricolagem, que se fundamenta na hermenêutica filosófica, também referida como hermenêutica simbiótica, que justamente como a filosofia busca a arte do bem viver. Assim, o sentido textual emerge apenas nos relacionamentos que conectam aspectos determinados de um fenômeno. O sentido de cada uma das partes depende de seu relacionamento com o contexto. As partes de um texto devem se tornar parte do “sistema vivo” criado pelo texto como um todo. (KINCHELOE; BERRY, 2007, p.116).

A respeito da **dimensão criativa** do **processo interpretativo** é possível afirmar que toda a **produção de sentido** é específica em termos **históricos** e **culturais**. Como tal, os propósitos e as perspectivas de diferentes intérpretes nunca são os mesmos e, portanto, devem se desenvolver diferentes passos e procedimentos para serem usados em circunstâncias divergentes (...) A hermenêutica é vazia se não estiver **conectada** às vicissitudes da **vida** cotidiana e da **luta** do ser humano. (KINCHELOE; BERRY, 2007, p.116).

A arte e a estética são fundamentais para a produção de sentido e construção da subjetividade, que tanto melhor será procedente e qualificada por meio da educação, sabendo conhecer e cuidar das interações de seu meio geográfico, histórico e cultural. Na concepção construtiva da realidade, o sentido é criação, emergência social e ambiental. Não é fixo e transhistórico, nunca é doado do além ou preexiste nos indivíduos.

Uma dimensão importante do aspecto **criativo** da interpretação envolve o uso da **estética** no processo **hermenêutico** e a **ontologia**

relacional do **objeto** de **estudo** - percebido como entidade em permanente transformação e movimento, que opera para conectar os vários conceitos e fenômenos. A **arte** sempre serviu a uma função de **ontologia relacional do objeto**, ao **catalisar** a **produção** de **interações** e **concepções singulares** em diversos domínios. A qualidade de estudo da **arte** pode provocar pesquisadores e analistas de vários tipos a adquirirem **nova consciência**, a fazerem novas perguntas e abordarem a **complexidade** de maneira que teriam sido mais difíceis fora do domínio estético. (KINCHELOE; BERRY, 2007, p.117).

A hermenêutica filosófica combinada com o pensamento crítico, com sua dinâmica dialógico-dialética da realidade moldada pelo poder, é fortalecida com agência no mundo, no sentido de compreender, conhecer e autoconhecer-se por meio de uma linguagem-cultura sempre por se fazer. Na ecosofia, sociedade, subjetividade e meio transformam-se e são transformados na práxis não nomotética. Onde a realidade não é estática e muito menos determinada, as hierarquizações de classe, gênero, raças e etnias não são representações de mérito, nem tampouco determinações divinas ou naturais. O pensamento deste sistema de ideias apenas serviu para dominar, classificar e oprimir.

A hegemonia crescente do conhecimento científico moderno na Europa foi sinônimo, em grande parte do **espaço colonial**, da missão de organizar e disciplinar as populações **autóctones**. A **ciência moderna**, com o seu sentido ou ordem e poder, tornou-se um meio de **regular** as relações entre os 'civilizados' e os 'insubordinados'. (MENESES, 2010, p. 224).

O ideário colonial nos fez acreditar pela força da espada e da pólvora, junto à pregação da bíblia, que as terras do além-mar eram povoadas por seres primitivos, [des]classificados como sem alma e sem valor. O sistema que nos foi legado pode ser conceituado como capitalismo, porém nele ocorrem mudanças em que as consequências negativas afetam as/os mais vulneráveis, quando a classificação é ativada para “imunizar” as elites e impactar as minorias majoritárias, mulheres, pessoas racializadas, com sexualidade “desviante”, doentes, velhas/os, crianças pobres, deficientes, “feios/as”, culturas não euro-ocidentais.

Capitalismo significa **não** apenas um **sistema de produção** de mercadorias, como também um determinado sistema no qual a força de trabalho se transforma em mercadoria e se coloca no mercado como objeto de troca. Para que exista capitalismo faz-se necessária a **concentração** da **propriedade** dos **meios de produção** em mão de uma **classe social** e a presença de outra classe para a venda da força de trabalho seja a **única fonte** de **subsistência**. Estes requisitos Marx demonstrou terem sido **estabelecidos** através de um processo

histórico que transformou as antigas relações econômicas dominantes no feudalismo, destruindo-as ao mesmo tempo que se construíram o capitalismo. (BLACKBURN, 2010, p. 39).

Parece que o núcleo duro do capitalismo se mantém, mas as consequências acumuladas das suas contradições, junto ao crescimento potencializado pela tecnologia se agravam num planeta finito. Vivemos em uma permanente sensação de impotência e confusão. O custo de vida parece ser cada vez mais caro, impostos crescentes, taxas, obrigações. Bens e serviços caros e de qualidade incerta. Os utensílios e vestuário têm um valor alto se quisermos uma maior durabilidade e qualidade. Há uma burocracia gigantesca para tudo, uma impaciência e ansiedade. Paira no ar um pessimismo com a coletividade e com as outras pessoas. Imagem, forma e aparência são prioridades no jogo da publicidade, que conta mais do que conteúdo e competência. Com o espaço e o tempo mal aproveitados, pessoas vivem no limite, com a saúde precarizada o/a outra/o passa a ser um inimigo.

As condições do **tempo presente** tornam as diferenças culturais e políticas profundamente insidiosas dificultando a **luta** contra elas. Por um lado, o capitalismo global, mais que o modo de produção é hoje um **regime cultural e civilizacional**, portanto, estende cada vez mais os seus tentáculos a domínios que dificilmente se concebem como **capitalistas**, da família à religião, da gestão do tempo à capacidade de concentração, da concepção de tempo livre às relações com os que nos estão mais próximos, da avaliação do mérito científico à avaliação moral dos comportamentos que nos afetam. **Lutar** contra uma **dominação** cada vez mais **polifacetada** significa perversamente lutar contra a indefinição entre quem domina e quem é dominado, e, muitas vezes, **lutar** contra **nós próprios**. (MENESES; SANTOS, 2010, p.18).

Talvez, evitemos em geral pensar profundamente em nós mesmas/os, em pensar-nos como parte influente das relações sociais. E de nos entendermos como um elo entre as gerações que nos antecederam e as que virão. Melhor nos distrairmos, pois consciência é sofrimento, dor e iniquidade. Funciona melhor exercer o poder onde estamos situadas/os, defender a sobrevivência e procurar subir, do que apostar em mudanças que dependam de contextos maiores. O que podemos definir como classe dirigente nos lembra descrédito, competição e discursividade manipuladora.

Não haverá verdadeira resposta à **crise ecológica** a não ser em **escala planetária** e com a condição de que se opere uma **autêntica revolução política, social e cultural** reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Esta **revolução** deverá concernir, portanto, não só às relações de **forças visíveis** em grande escala mas também aos domínios moleculares de **sensibilidade**, de **inteligência** e **desejo**. (GUATTARI, 1997, p.8).

Na sequência pretendemos trazer algumas definições de feminismo, para situar o paradigma possível de diálogo entre a bricolagem e ecologia. Iniciamos por bell hooks (2019, p.13), que considera o feminismo “um movimento para acabar sexismo, exploração sexista e opressão”. Para Julieta Paredes Carvajal (2020, p. 195), “...é a luta e a proposta política de vida de qualquer mulher em qualquer lugar do mundo, em qualquer etapa histórica, que tenha se rebelado diante do patriarcado que a oprime”. Ochy Curiel (2007) indica que o feminismo decolonial oferece “(...) uma nova perspectiva de análise para entendermos de forma mais complexa as relações e entrelaçamentos de raça, sexo, sexualidade, classe e geopolítica”.

Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser, (2019) contribuem com um manifesto feminista, tendo como base uma crítica ao feminismo liberal, eurocêntrico e colonial. Buscam visibilizar um outro feminismo, um feminismo antirracista, ambientalista, trabalhista e internacionalista. Para Talíria Petrone que escreveu o prefácio:

Mulheres como Carolina de Jesus dizem muito de um **feminismo profundamente necessário**. Mulheres como ela não podem ficar de fora do nosso feminismo. O **feminismo** é uma **urgência no mundo**. O feminismo é uma urgência na **América Latina**. O feminismo é uma urgência no **Brasil**. Mas é preciso afirmar que nem todo feminismo liberta, emancipa e acolhe o conjunto de mulheres que carregam tantas dores nas costas. E não é possível que nosso feminismo **deixe corpos** pelo caminho. Não há **liberdade** possível se a **maioria das mulheres** não couber nela. (PETRONE, 2019, p. 16).

Para a aproximação com a bricolagem, ou vice-versa, vamos dar destaque para a tese 9 do manifesto: lutando para reverter a destruição da Terra pelo capital, o feminismo para os 99% é ecossocialista.

Se a **crise ecológica** de hoje está diretamente vinculada ao **capitalismo**, ela também reproduz e agrava a **opressão das mulheres**. As mulheres ocupam as linhas de frente da atual crise ecológica, constituindo 80% das pessoas refugiadas em função do clima. No sul global, elas **constituem** a vasta **maioria** da força de trabalho rural, ao mesmo tempo que carregam a responsabilidade pela maior parte do trabalho de **reprodução social**. Devido ao seu papel central em promover alimentação, vestimenta e abrigo para família, as mulheres representam parcela descomunal no trabalho de lidar com a seca, a poluição e a superexploração da terra. De forma semelhante, no Norte global as mulheres pobres de grupos étnicos minoritários estão **desproporcionalmente vulneráveis**. (...) As mulheres também estão na linha de **frente** das **lutas** contra a crescente **catástrofe ecológica**. (ARRUZZA, BHATTACHARYA e FRASER, 2019, p. 84-85).

Se temos um mundo pensado numa matriz capitalista, patriarcal e colonialista, que excluiu e oprimiu mais da metade da população, nada mais revolucionário do que

passarmos a ouvir e a dialogar com essa parcela excluída, visto que elas são as mais vulneráveis neste processo. De acordo com esta visão, não temos como seguir com teorias e epistemologias que não considerem o paradigma ecossocialista.

No espírito básico da bricolagem, há o esforço para desenvolver novas formas de produção de conhecimento, que está diretamente conectado ao que chamamos de novo rigor em pesquisa. Escolhendo as melhores ideias que surgem de novos paradigmas, os bricoleurs saem em busca desse rigor, valendo-se de conceitos como a importância do relacionamento nos quadros epistemológicos e ontológicos. A hermenêutica como arte da compreensão, por ser filosófica, também é denominada de hermenêutica simbiótica ao se referir à sua especificidade ecológica de gerar propriedades emergentes e autorregenerar vidas.

No relacionamento simbiótico, **emergem novas ideias e formas de pensar sobre conhecer e pesquisar. A consciência ecológica gerada pelo conhecimento das infinitas formas com que os fenômenos estão conectados reside no coração da hermenêutica simbiótica.** As disciplinas não podem permanecer as mesmas quando encontrarem **relacionamentos gerativos**, sendo considerado como a dimensão básica do trabalho com conhecimento. (KINCHELOE, BERRY, 2007, p.80).

Aproveitando uma deixa do trabalho de muitas teóricas feministas nas últimas décadas, os bricoleurs escolhem cuidadosamente a partir do “balaio paradigmático” das disciplinas. Neste contexto, podemos começar a entender a base ecológica de nosso conceito de relacionalidade e as maneiras como ele pode nos ajudar a repensar a disciplinaridade e o trabalho com o conhecimento que ela sustenta. (KINCHELOE, BERRY, 2007, p.76-77).

A bricolagem abre para uma concepção inovadora com um aporte da complexidade ao mundo e a necessidade de diálogo entre as diversas teorias, principalmente as teorias feministas de viés ecológico, que certamente vêm contribuindo para um novo paradigma científico. Por combinar desenvolvimento perceptivo com abertura e inclusão torna esta abordagem capaz de responder a problemas que atravessam a todas/os. Consideramos que o pensamento feminista consiste num apoio central para desafiar o sistema mundo colonial moderno.

A capacidade de estabelecer relacionamentos com a diferença é aumentada por alguns fatores. A **hermenêutica simbiótica**, confere grandes possibilidades na comunicação global, que potencialmente permite a comunicação de todos com todos. (...) e veem grandes perspectivas na **rebelião anticolonial contínua**, mas sempre contestada, que surgiu na África, na América Latina e em muitas partes da Ásia. Essa rebelião serviu de pano de fundo e catalisou conceitualmente o movimento pelos direitos civis, o **movimento de mulheres**, o movimento **contra a Guerra** do Vietnã e o movimento pelos direitos dos homossexuais nos EUA (...) incluindo aqueles dos

povos indígenas em todo mundo, podem ser vinculados a um **pós-colonialismo** mais geral, que expressa suas origens nesses **movimentos globais de libertação**. (KINCHELOE, BERRY, 2007, p.80).

Por educação entendemos a formação humana em sociedade, em que estas sociedades tenham como horizonte, a justiça, segurança, equidade e humanização não antropocêntrica, convívio com as diferenças, sustentabilidade e equilíbrio ecológico. O feminismo decolonial ou anticolonial e o ecossocialismo são perspectivas de mundo, epistemologias e movimentos sociais que necessitam da educação, seja escolar, acadêmica ou não. São modos de vida, reivindicações legítimas e benignas, que podem revolucionar especialmente transformando pessoas e preservando a ecosfera. Por sua vez, a reciprocidade dialógico-dialética não é apenas um esquema discursivo, mas uma práxis na realidade, onde a educação precisa estar aberta à expressão das pessoas desfavorecidas, oprimidas, sendo sensível ao seus desejos e necessidades.

A bricolagem nos dispõe a aprender

No descontentamento com os currículos oficiais, na consciência crítica sobre produtos que não revelam os processos geradores, uma formação filosófica do pesquisador é de fundamental importância, pois além de esclarecer quais são os pressupostos teóricos e éticos que o atravessam e o constituem, pode também capacitar a perceber as características epistemológicas, ontológicas, políticas, estéticas e éticas presentes no tema, problema e no contexto a ser pesquisado. (KINCHELOE, BERRY, 2007, p.22-23).

Entendemos a formação filosófica não no sentido clássico, de campo disciplinar, história evolucionista e de especialismo; muito ao contrário, existe nessa concepção um direcionamento situado para a interdisciplinaridade profunda, holista e complexa. Nesta perspectiva filosófica, existe o incentivo à humildade, à curiosidade e à autonomia solidária. Contudo, há o descontentamento com a formação oficial institucional, e, portanto, trata-se de uma busca para a vida toda, sempre incompleta e por fazer, igualmente incerta e que transcende ao individualismo. Esta perspectiva teórico-metodológica não se pretende superior ou mais atual. Não se trata de rivalidade e emulação. Provavelmente seja amor e comprometimento da nossa existência com o mundo.

Talvez possa se explicar, quase de modo metafísico, que o ser humano tende ao seu desenvolvimento completo e integral e quem sabe se isto propicie saúde, bem-estar, alegria e paz. Este pressuposto tem algo de generalização e essencialidade, pois existem inúmeras diferenças genéticas, fenotípicas e culturais na humanidade. Contudo, a perspectiva oposta é a da modernidade industrial, do egocentrismo e da reificação, da divisão social e da alienação do trabalho, da especialização que causa dependências extremas e por conseguinte, exploração dos excluídos deste sistema.

Começamos a aprender com os feminismos, com a ecologia, com o ecossocialismo. Tais paradigmas são convergentes em propor um mundo de esperança que inclua a educação para desenvolver pessoas em sociedade, não excluindo a racionalidade da sensibilidade e vice-versa. Na consciência crítica é possível reeducar, os modos individualistas ou mesmo gregários para que não sirvam ao colonialismo, racismo, classismo, patriarcalismo. Sendo estas condições desumanizadoras, que se combinadas, mais estarão implicadas na degradação local e planetária – considerado o capitalismo em suas mutações e crises, nas suas contradições, que resultam na destruição; guerras, fome, contaminações, extermínios, epidemias. Desventuras que não são aleatórias, e geram lucros para os mais “aptos” e menos éticos.

A bricolagem, que não dominamos (e nem pretendemos), nos ajudou a compreender sentidos dos aportes do feminismo anticapitalista, anticolonialista - e assim, antipatriarcal, antirracista e anticlassista. Apesar da interação das violências e desvalorizações é possível mudar e não se contentar em sobreviver, sofrer e resistir, cultivando práticas solidárias e sustentáveis. Inúmeros exemplos existem, como uma outra maneira de produzir ciência, arte e filosofia, bem como, agricultura ecológica, mutirões para construção de moradias, hortas comunitárias, ecovilas, ativismos e manifestos etc.

Como se disse, vemos que, para além de resistir, é preciso viver bem em sociedade. A educação crítica e criativa, que envolve o paradigma ético-estético, é fundamento da bricolagem. Assim, acreditamos ser possível aprender a viver melhor e a compartilhar cultivando o espírito de esperança, nos caminhos anticoloniais, na articulação com os feminismos e com a ecologia (social e ambiental).

Considerações finais

A bricolagem não se afigura de modo cômodo e inclusor nas instituições; muitas vezes é ousada e ameaça o estabelecido. E os especialistas, em geral, estão no topo da hierarquia da ciência conservadora. Percebe-se que diante do rumo catastrófico e insustentável para a Terra, existe o contrassenso no que é reprodução e adaptação. Entretanto, não compreendemos a bricolagem, apesar de crítica, se resumir à reatividade e à sobrevivência. Por ser criativa, política e cultural, se torna uma cosmopercepção multiplicável a partir de pequenas revoluções. Na inconformidade com o reducionismo e a dominação, tensiona aproximações com a democracia social, procurando soluções de modo comunitário e solidário para harmonizar diferenças e questionar intolerâncias, promover equidade, sustentabilidade para os ecossistemas e para o Planeta.

Concluimos que a epistemologia e a educação se qualificam com aportes do feminismo ecológico e decolonial. Tratando de uma esfera muito impactada e pouco visibilizada parte da consciência e do fortalecimento coletivo das mulheres em diferentes graus de vulnerabilidade, exploração e desvalorização. Nos identificamos com a recusa dos feminismos ao colonialismo, que é caracterizado pelo genocídio dos povos autóctones, pela violência, escravidão e exploração, além da aculturação. Tornando-se pauta inarredável para a educação, ao conscientizar e fortalecer minorias é importante dimensão humanizadora não antropocêntrica, ao resistir ao patriarcalismo, aos racismos e classismos.

Diante de nossa incipiente experiência, ao refletir sobre a literatura selecionada, podemos vislumbrar o valor e a utilidade da bricolagem para realizar diferentes justaposições e entrecruzamentos em variadas fontes, abordagens teóricas, e favorecer experiências-existências humanas que foram suprimidas ou subalternizadas. Pensamos neste cenário como arte e filosofia do viver. Isto, exige dedicar esforços, persistência, que inclui ética e estética, bem como rigorosidade, na implicação, profissionalização e curiosidade da/o pesquisador/a.

Referências

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA Tithi e FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.

BLACKBURN, Robin. Capitalismo. In: SCOTT, John. (org). **Sociologia: conceitos-chave**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 36-41.

CARVAJAL, Julieta Paredes. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 195-204.

CURIEL, Ochy. ***Crítica pós-colonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista***. Colômbia: Universidad Central Colômbia, 2007.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1997.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KINCHELOE, Joe. MCLAREN, Peter. Repensando a teoria crítica e a pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norman. LINCOLN, Yvonna (colabs). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

KINCHELOE, Joe. BERRY, Kathleen. **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem**. Porto Alegre: Artmed. 2007.

MENESES, Maria Paula. Corpos de violência, linguagens de resistência: as complexas teias do conhecimento no Moçambique contemporâneo. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 221-260.

PETRONE, Talíria. Prefácio à edição brasileira. In: ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi e FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.

(RE)CONHECENDO UM JARDIM HISTÓRICO EM PELOTAS: a praça José Bonifácio

DAMETTO, Ana Paula de Andrea¹⁵

FARIA, Ana Paula Neto de¹⁶

Resumo:

Apresentamos uma pesquisa com métodos participativos que teve como objetivo (re)conhecer a Praça José Bonifácio e verificar como as pessoas percebem o local. Essa praça, tombada recentemente, foi o primeiro espaço utilizado com finalidade social e cultural na cidade de Pelotas/RS. Os métodos participativos utilizados foram: Caminhada dialogada; Fotografe a Praça e Desenhe a Praça. Nesse artigo são discutidos como esses métodos podem colaborar para o reconhecimento e preservação de um Jardim Histórico. Observou-se que as percepções e vivências dos usuários contribuem no entendimento da dimensão imaterial do sítio, suas qualidades, simbolismos e seus valores. Os métodos participativos utilizados mostraram-se úteis na identificação de qualidades e valores, fornecendo informações que colaboram na elaboração de planos de conservação e gestão do jardim.

Palavras-chave: Jardim Histórico. Métodos de investigação participativa. Praça José Bonifácio de Pelotas.

Introdução

A Praça José Bonifácio (Praça da Catedral) é um sítio tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e faz parte do “Conjunto Histórico de Pelotas” que foi patrimonializado no ano de 2018 (Figura 1). A Praça está situada no primeiro loteamento da cidade e é “paisagem viva”, ou seja, já foi transformada e adequada às demandas da comunidade em diferentes tempos. Reconhecer esse legado, suas camadas históricas, auxilia para o entendimento do(s) espírito(s) que animam o lugar e também para a elaboração de planos de conservação e de gestão desse patrimônio verde urbano.

O processo de reconhecimento de um jardim histórico deve acontecer através de diferentes frentes de trabalho e equipe interdisciplinar. Entende-se por

¹⁵ Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Pelotas, RS, Brasil.

¹⁶ Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Pelotas, RS, Brasil.

reconhecimento o conjunto de ações que visam compreender o lugar em suas dimensões (estética, funcional, ambiental, simbólica, etc.). O processo de reconhecimento experimentado nos métodos de investigação participativa deste artigo tinha o objetivo de entender como o usuário percebia o lugar da praça e quais qualidades e valores ele associava a esse espaço aberto de interesse cultural e patrimonial.

Para iniciar o processo de reconhecimento da Praça José Bonifácio foram utilizados métodos onde o indivíduo deveria assumir uma posição de usuário e de observador, ou seja, um tipo de relação onde o indivíduo se envolve e experiencia o lugar com um certo distanciamento para que possa refletir sobre suas emoções e percepções em relação a esse mesmo lugar. Relph chama esse tipo de relação indivíduo-lugar como “exterioridade objetiva” (RELPH in CASTELLO, 2005, p.108). Para realizar essa investigação social participativa elaborou-se um evento com o nome “Jardins Históricos de Pelotas: (Re)conhecer para valorizar e preservar” vinculado a III Semana Cultural da Catedral Metropolitana de Pelotas, em novembro de 2021.



Figura 1: Montagem com imagens de satélite e fotografia da Praça da Catedral de Pelotas.

Fonte: Autora, 2022

As atividades propostas para este evento foram: Caminhada dialogada em grupo e aplicação de um questionário individual ao final do percurso; Fotografe a Praça: como ela é para você? (os participantes deveriam avaliar a qualidade dos ambientes mostrando 3 fotos positivas e 3 negativas); Desenhe a Praça: o que mais chama a atenção? (esta última foi uma atividade em conjunto com a ação “Sketchers Urbanos: desenhos para a educação ambiental-urbana frente ao COVID -19” vinculada ao projeto de extensão REDELAB da UFPEL). Elaborou-se um roteiro explicativo sobre as atividades, um folheto sobre a história e transformação da praça e um folheto sobre o que é um jardim histórico e a importância de conhecer e reconhecer o lugar para valorizar e preservar. Todo o material foi distribuído aos participantes.

A divulgação deste evento foi feita pelo Instagram, na página do programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural e também na página da Catedral de Pelotas. No entanto, o grupo de participantes foi de pessoas preferencialmente da área acadêmica. Participaram alguns alunos da pós-graduação do PPGMP, alguns graduandos da Arquitetura e Urbanismo da UCPEL e outros da comunidade de forma geral. Considera-se que esta etapa de reconhecimento não estaria concluída e que seria interessante fazer a mesma investigação com outros perfis de grupos para ver se os resultados teriam similaridade. Porém, a discussão e reflexão envolve a análise dos métodos e não propriamente o resultado alcançado neste evento em específico.

DESENVOLVIMENTO E DISCUSSÃO

O planejamento do evento iniciou com bastante antecedência, aproximadamente três meses antes. Primeiramente elaborou-se um slogan que definisse objetivamente as intenções da pesquisa e das ações junto à comunidade. O slogan utilizado foi: “Jardins Históricos de Pelotas: (Re)conhecer para valorizar e preservar”. O significado do slogan transmite a ideia que para valorizar e preservar o patrimônio cultural é necessário reconhecê-lo como tal através de um olhar mais curioso e reflexivo e da sensação de estar fazendo parte do processo. Além disso, tendo o objetivo de realizar no futuro eventos semelhantes em outros jardins históricos da área central da cidade, elaborou-se uma identidade visual que refletisse o espírito dos encontros e que pudesse ser empregada nas redes sociais e no material gráfico que seria produzido.

A Catedral nesse período estava em processo de restauração da sua Torre Sul pela Lei de Incentivo à Cultura (LIC). O evento teve apoio da Maquetaria digital da UCPEL com as pranchetas em acrílico, do grupo Urban Sketchers Pelotas, da Catedral Metropolitana São Francisco de Paula e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPEL para a divulgação nas redes sociais.

Para a elaboração do material gráfico foi feita uma pesquisa histórica sobre o sítio e sobre os conceitos e noções que envolvem os Jardins Históricos no âmbito do campo do Patrimônio Cultural. Os folhetos em tamanho A5 (uma folha A4 dobrada ao meio) facilitou a confecção pela possibilidade de imprimir em impressora comum. O evento reuniu pesquisa e extensão, Educação Patrimonial e Investigação Social Qualitativa. Foi planejado para acontecer em aproximadamente 4 horas através de atividades previamente pensadas para serem realizadas *in loco* na tarde do evento. Foi elaborado um roteiro impresso para cada participante explicando as atividades que foram três: Caminhada dialogada (*Walktrought*) em grupo e questionário individual; Fotografe a Praça: como ela é para você? ; Desenhe a Praça: o que mais chama a atenção?

A primeira e a segunda atividades poderiam ser feitas paralelamente e a última necessitava de um tempo maior de permanência no local. Qualquer pessoa poderia participar pois era um evento aberto à comunidade. Além dos organizadores, estavam presentes 13 pessoas para realizar as atividades. A maioria (11) foram mulheres entre 19 e 76 anos e dois homens, um de 22 e outro de 48 anos. O perfil do grupo que participou foi de estudantes de pós-graduação do PPGMP, estudantes de graduação da Arquitetura e Urbanismo, e pessoas da comunidade em geral.

No início da tarde, foi feita uma explanação de aproximadamente 30 minutos pela doutoranda explicando o conteúdo dos folhetos e do roteiro (Figura 2). Logo a seguir iniciaram as atividades.



Figura 2: Colagem fotográfica da tarde do evento. Fonte: TOMIELLO, nov. de 2021.

A primeira atividade foi uma Caminhada dialogada - *Walkthrough* (RHEINGANTZ et.al., 2009, p. 23). Trata-se de uma caminhada lenta em grupo onde uma pessoa (em geral a que organiza) vai conduzindo o grupo em um percurso e estimulando comentários dos participantes. Algumas questões foram colocadas no roteiro para preparar os participantes à uma observação atenta durante o percurso e que seriam respondidas ao final da caminhada. Foram elas:

O que você considera importante neste ambiente ou lugar?

Quais sentidos lhe provocam percepções e quais são?

Se tivesse que exprimir em uma palavra o que sentiu ao estar neste lugar o que diria?

O que parece estar bem resolvido (sentido de acolhimento) ao relacionar o espaço com as pessoas?

O que não está bem resolvido? (sentido de hostilidade dificuldade de uso e apropriação)

Como ficou a sua relação com os espaços abertos, com os Jardins Históricos, em tempos de pandemia? Você percebe alguma diferença nesses espaços antes e depois da pandemia?

É importante ressaltar que esse percurso foi feito algumas semanas antes pela doutoranda durante o planejamento do evento. A caminhada foi realizada pelo grupo que observava as espécies vegetais e composição paisagística do Jardim. Os

participantes estavam bastante interessados e atentos aos elementos da paisagem. Ao final da caminhada acomodaram-se em diferentes recantos da Praça para responder as perguntas que estavam no roteiro. Foram fornecidas folhas, lápis com borrachas para cada participante que responderam confortavelmente utilizando as pranchetas de acrílico confeccionadas pela Maquetaria Digital da UCPEL e cedidas para o evento.

Ao analisar as respostas do grupo em relação ao “o que considera importante neste ambiente ou lugar” verificou-se que para muitos deles a história do lugar, o ambiente e/ou o conjunto histórico preservado foram aspectos identificados como importantes do espaço experienciado. Entendeu-se por conjunto histórico ou ambiente histórico preservado todos os elementos que compõem esse sítio: a Catedral, a arquitetura circundante, as ruas, a praça, elementos construídos, naturais e imateriais (simbólicos, afetivos, religiosos, culturais, etc.). A vegetação apareceu como ponto alto em importância sendo valorizada por suas texturas, composição paisagística e valor ambiental.

A localização e o tamanho da Praça José Bonifácio e da Catedral na malha urbana promove uma mudança de escala, uma sensação de amplitude e alargamento para o pedestre que vem caminhando pelas ruas circundantes. Essa sensação foi evidenciada como aspecto marcante do caráter do lugar. Também foi apontado como valioso o fácil acesso, em pleno centro da cidade, à um espaço aberto com elementos naturais (vegetação, pássaros) que permite realizar paradas para o descanso e a socialização.

O lugar foi definido como calmo, que permite sonhar, lembrar, meditar e também como um referencial religioso para a cidade. Além da Catedral Metropolitana de Pelotas foram identificados durante a caminhada o Centro Espírita Jesus e a Sociedade Africana Saba d Bará Agelú em casas circundantes que delimitam a Praça José Bonifácio. Essa “pluralidade heterotópica” (CASTELLO, 2005, p.49) potencializa o caráter religioso e espiritual desse sítio para diferentes grupos sociais.

Com relação a percepção sensorial verificou-se através da análise das respostas dos participantes que o sentido da visão ainda é o preponderante. Foram percebidas as seguintes sensações visuais: amplitude e mudança de escala na relação usuário x ambiente; presença de vegetação e diversidade de espécies e texturas; complexidade visual e múltiplas perspectivas; beleza do ambiente expressa pela arquitetura e composição paisagística; diferentes sensações no Adro da Catedral

- Praça José Bonifácio possui uma organização espacial mais rígida e simétrica e o Espaço Padre Carlos (fundos da Catedral) uma organização em equilíbrio assimétrico e escala menor dando sensação de “imersão vegetal” pela proximidade do usuário com o verde. O segundo sentido mais provocado foi o tato. As sensações táteis colocadas foram: conforto e relaxamento (frescor) nas áreas sombreadas pelas árvores; diferença de temperatura entre uma caminhada realizada nas ruas circundantes e outra pelos espaços da Praça/Adro; sensação do vento no corpo; diferentes texturas de pisos ao caminhar. A audição apareceu como terceiro sentido através dos barulhos alternados em diferentes momentos no ambiente: carros; balanço das folhas; cantos dos pássaros; sinos da igreja. O olfato apareceu a partir dos cheiros das flores, porém foi o menos comentado.

Ao solicitar a expressão da experiência sensorial a partir de uma palavra o vocábulo mais frequente foi “Tranquilidade”, depois “Paz”, e em seguida “Saudade”. Apareceram também em igual peso as palavras “Calma”, “Bem-estar” e “Leveza”. Analisando o significado das palavras, são sinônimos de “Tranquilidade” os vocábulos “Paz”, “Bem-estar”, “Calmaria (Calma)”. São sinônimos de “Leveza” os termos “delicadeza”, “suavidade”, “singeleza”, “sutileza”, “graça”. São sinônimos de “Saudade” as palavras “nostalgia”, “lembança”, “melancolia”, “tristeza”.

A maior parte dos participantes ressaltou como aspecto bem resolvido a escolha, a localização e a composição da vegetação no espaço aberto. A justificativa para tal posicionamento ocorre pelos seguintes motivos: a positiva alternância de áreas sombreadas e ensolaradas o que promove conforto em diferentes momentos do dia e estações; a diversidade vegetal, presença de espécies com distintos volumes, texturas e cores tornando o ambiente agradável e estimulante; o ordenamento das espécies vegetais que garantiu um espaço verde sem barreiras visuais; a escala variada nos diferentes recantos que compõem o todo, ambiente ora amplo, ora mais introspectivo.

Também foi identificada a presença de bancos (embora poucos) na Praça José Bonifácio e as diversas opções de caminhos e conexões o que reduz a necessidade de atalhos e tornam o ambiente mais fluido. É um lugar acolhedor que permite as pessoas realizarem pequenas caminhadas, sentar e apreciar a vegetação, socializar em pequenos e grandes grupos. O espaço de alargamento na entrada principal da Igreja é lugar de socialização antes e após as missas e permite a prática de ritos, cerimônias e outros eventos junto a Igreja.

Os pontos negativos levantados apareceram com relação ao número pequeno de bancos e espaços para sentar na Praça José Bonifácio, a inexistência de bancos no Espaço Padre Carlos (fundos da Catedral); a falta de manutenção das forrações, como os gramados que se cuidados poderiam ser uma segunda opção para sentar. Também foi colocada a impossibilidade de usar a base do monumento de José Bonifácio como banco, o que ampliaria as opções de lugares para descanso e paradas rápidas. Outro ponto que apareceu como negativo foi a iluminação existente no local. Parece não ser suficiente para o uso noturno. Também foi verificado o desconforto dos bancos para uma permanência um pouco mais prolongada no lugar em razão de serem de um material frio (aço) e de apresentarem problemas de ergonomia.

Além desses elementos de ordem física e funcional foi colocado como não bem resolvido a lembrança evocada pela “árvore abatida que deixou marcas de morte”. Trata-se de um evento que ocorreu no final de 2020. Um homem foi morto pela queda de um galho de árvore sobre ele. Estava sentado em um dos bancos da Praça conversando com uma amiga quando ocorreu o acidente. O galho pesava em torno de duas toneladas e caiu sobre ele. Após o acidente a árvore foi retirada e sua ausência remete a essa lembrança dolorosa. Os vestígios do acontecimento são percebidos no ambiente principalmente pelos usuários frequentes. Também foi comentada a sensação de um misto de insegurança e tristeza em razão de usuários moradores de rua. Eles encontram nas praças um lugar acolhedor e por vezes acabam escolhendo algum banco como sua “morada temporária”. Essa situação é recorrente em inúmeros espaços abertos e é de difícil resolução. Necessitaria de políticas públicas para a inclusão social desses grupos, quem sabe até cursos de capacitação em jardinagem para a realização da manutenção dos espaços de praças da cidade.

As respostas em relação ao uso dos espaços abertos antes, durante e depois do auge da pandemia foi bem variada. Alguns participantes disseram que preferiram utilizar o espaço aberto privado no período de pandemia, outros disseram que intensificaram o uso e passaram a valorizar mais os espaços abertos em geral por serem mais seguros que os fechados. Outros não notaram diferença e não utilizaram espaços abertos públicos durante a pandemia. Algumas pessoas notaram diferença na manutenção ressaltando que esses espaços ficaram sujos e descuidados. E outros disseram que passaram a observar mais, valorizar e prestar mais atenção em plantas e sentir prazer em estar em jardins.

Catedral sendo restaurada e a Catedral como Marco na cidade. Destacou como pontos negativos o vandalismo no prédio da Catedral e a situação do tronco de uma árvore que está oco e por isso o perigo de queda e acidente (Figuras 4 e 5). Após o evento, refletindo sobre o porquê da falta de adesão, talvez esta atividade tivesse que ser feita isolada para que as pessoas tivessem mais tempo de realizar as fotos e enviá-las por e-mail na mesma tarde.



Figura 4: Pontos positivos por Daniela Vieira. Fonte: VIEIRA, nov. de 2021.



Figura 5: Pontos negativos por Daniela Vieira. Fonte: VIEIRA, nov. de 2021.

A terceira atividade “Desenhe a Praça: o que mais chama a atenção?” teve a adesão da maioria dos participantes. Ao analisar os desenhos realizados *in situ* ficou evidente a valorização da diversidade vegetal com suas texturas, formas e cores, a Catedral e a sua Praça como marco e referência na cidade, e o fácil acesso, tanto a pé, como de bicicleta e também de automóvel a um lugar tranquilo bem no centro da cidade. Também apareceu a necessidade de mais espaços para sentar e permanecer no lugar. (Figura 6)

Considerações finais

As percepções e vivências dos usuários em relação ao lugar contribuem ao entendimento da dimensão imaterial do sítio, suas qualidades, simbolismos e seus valores. Cabe ressaltar que muitos dos valores e qualidades imateriais também se expressam através da materialidade da ambiência. Todos os elementos que constituem o lugar relacionam-se de uma determinada maneira configurando um todo único.



Figura 6: Patchwork com alguns desenhos do evento. Fonte: AUTORA, fev. de 2022.

A preservação da Praça José Bonifácio e do Espaço Padre Carlos Johannes (praça aos fundos da Catedral) após a Patrimonialização do “Setor da Catedral” exige a produção de uma documentação mais detalhada do lugar e que possa ser atualizada com facilidade. Os métodos utilizados para o reconhecimento das qualidades e

valores da praça auxilia em parte para a elaboração de planos de conservação e gestão do jardim.

Ao pesquisar sobre o assunto encontrou-se um documento elaborado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional definido como um “Manual de Intervenção em Jardins Históricos” (IPHAN, 1999) que orienta e conceitua tecnicamente as ações em projetos de intervenção paisagística em jardins históricos. Porém, não aprofunda em como reconhecer e documentar o jardim histórico, ações anteriores a qualquer tipo de intervenção.

Considera-se importante evoluir em métodos de reconhecimento e documentação para auxiliar os profissionais que atuam nessa área e que precisam “dialogar graficamente” sobre Jardins Históricos.

A preservação de um jardim necessita de manutenção constante da vegetação assim como dos elementos construídos, de infraestrutura e do mobiliário visando a utilização segura e acessível, considerando os diversos seres vivos que coabitam o lugar. Quanto maior a escala do Jardim Histórico maior será a necessidade de um planejamento para a sua gestão. Mesmo uma Praça pequena como a José Bonifácio necessita de um plano de conservação e gestão que oriente a comunidade para a sua efetiva preservação. E quanto maior a participação da comunidade (comunidade que habita, usuários que utilizam frequentemente, jardineiros, paisagistas responsáveis e outros agentes sociais) mais descentralizada ficará a política de preservação, mais sensação de pertencimento da sociedade que participa e colabora.

Os ambientes da Praça José Bonifácio e do Espaço Padre Carlos Johannes possuem qualidades singulares destacadas pelos participantes da investigação social realizada no dia 20 de novembro. Dentre elas a diversidade vegetal e a sensação de tranquilidade foram muito citadas. A manutenção dessa variedade vegetal e composição paisagística (as partes e o todo) da praça parece ser uma diretriz importante à qualidade do lugar. A sensação de tranquilidade oportunizada ao usuário está vinculada a diversos fatores: localização diferenciada na malha urbana que de certa maneira provoca uma desaceleração de quem se desloca pelo lugar; a presença de ambientes com bancos junto a vegetação no interior da praça; a Catedral como um marco visual importante à contemplação; a arquitetura histórica do entorno preservada em escala humanizada (predominância de 1 e 2 pavimentos).

Como aspecto importante para melhorar o acolhimento ao usuário foi sinalizada a necessidade da implementação de mais oportunidades para sentar de maneira

confortável, principalmente no Espaço Padre Carlos Johannes que não possui bancos. Também seria importante analisar a acessibilidade aos Jardins para adequar o espaço ao uso seguro por qualquer pessoa. Embora essa investigação tenha sido feita com um grupo pequeno de pessoas importantes aspectos foram citados e que podem auxiliar na elaboração de Planos de Conservação e de Gestão para esse Jardim Histórico.

Referências

CASTELLO, Lineu. **Repensando o *Lugar* no projeto urbano. Variações na percepção de Lugar na virada do milênio (1985-2004)**. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5112> Acesso em: 18 jan. 2022.

IPHAN – Programa Monumenta. **Manual de Intervenção em Jardins Históricos**. Publicações, Manuais, 1ª Ed. 1999. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=&busca=JARDINS+HISTÓRICOS>. Acesso em: 23 de fev. de 2022.

RHEINGANTZ, Paulo Afonso; *et al.* **Observando a qualidade do lugar: procedimentos para a avaliação pós-ocupação**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

HANNAH ARENDT: a mulher na política e a responsabilidade pelo mundo

KURZ¹⁷, Stefanie Gruppelli

Resumo:

A participação feminina na política, quando comparada com a masculina, é reduzida, e por isso a reflexão sobre o papel da mulher na política é urgente quando queremos pensar a vivência em uma comunidade humana mais digna. Ao debater questões sobre a mulher na política, é inevitável trazer Hannah Arendt (1906 - 1975) ao debate. A mulher possui um papel a cumprir na esfera privada: está socialmente assumido que ela possui direitos e deveres nessa esfera. A questão que fica é: teria ela capacidade de os deter também na esfera público-política? Ela é um ser humano, com responsabilidades nas esferas privada e social, é racional e escolhe suas ações, e, portanto, é responsável por suas escolhas e pelo mundo delas oriundo.

Palavras-Chave: Hannah Arendt; Mulher; Política; Responsabilidade.

Introdução

A participação da mulher na vida público-política, quando em comparação com a do homem, ainda é pequena. Por isso, os debates sobre esse tema se tornam imprescindíveis para uma sociedade mais humana, que valoriza e potencializa o diálogo plural, com opiniões variadas, que buscam soluções mais satisfatórias para os anseios da comunidade. A mulher, na maioria das vezes, é multifunções: mãe, esposa, trabalhadora, mas também precisa ser cidadã não apenas votando: ela deve poder ser votada e participar da elaboração das soluções¹⁸. Além disso, ela deve assumir esse lugar como seu também e se sentir responsável por ele. Segundo Arendt,¹⁹ a mulher deve inserir-se como ser humano nas questões público-políticas,

¹⁷ Mestranda em Filosofia no PPG-Fil da UFPel sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Sônia Maria Schio. Bolsista da CAPES. Componente do GEHAr – grupo de estudos Hannah Arendt da UFPel. Email: stefaniegruppellikurz@gmail.com.

¹⁸ Alguns espaços estão sendo abertos. Por exemplo, o fato de Lula ter escalado Gleisi para dar início ao processo de transição do governo (CNN, 2022). O oposto ocorre no Afeganistão, onde as mulheres tentam resistir à retirada de seus direitos (CAPIRE, 2021).

¹⁹ Em 1932, Arendt escreveu uma resenha, do livro *Das Frauenproblem in der Gegenwart (O problema da mulher na atualidade)* de Alice Rühle-Gerstel, intitulada *Sobre a emancipação das mulheres*. Na resenha, Arendt discorre sobre pontos-chaves do livro, como a emancipação da mulher na vida pública e as limitações enfrentadas pela mulher. No texto, Arendt aponta que o movimento feminista só alcança a frente política como um grupo incapaz de expressar metas concretas, isso porque um movimento que é em favor apenas de mulheres se torna abstrato; e isso acontece com qualquer movimento em prol de apenas um grupo, uma vez que Arendt defende a

elencando pautas, compreendendo e interagindo nas situações da esfera política. O trabalho, a vida biológica e sua relação com o marido, filhos, deverão ser tratados cada um em seu *topos* definido: esfera privada ou pré-política²⁰ do trabalho, por exemplo.

Considerando que, para Arendt, na política não existe distinção entre homens e mulheres; ricos ou pobres etc. (condição humana de igualdade) e que é por meio da participação na política que alguém se torna cidadão, pode-se perceber que a mulher deve inserir-se na política enquanto cidadã. Se ela é capaz de assumir responsabilidades na esfera privada ou outra, então ela também é capaz na esfera público-política.

Segundo Lafer (2018), a cidadania é o direito a ter direitos, uma vez que a cidadania é pressuposto da igualdade no espaço público, já que todos os direitos são construídos em uma comunidade política. Assim, quando a mulher participa da política, ela torna-se cidadã, e portanto alguém com direito a ter direitos.

Ora, a mulher, como ser racional, que assume responsabilidades na esfera privada, é capaz de pensar, de julgar, escolher e agir tanto quanto qualquer outro ser humano na esfera público-política, e portanto pode e deve assumir seu papel de cidadã. A responsabilidade pelo mundo da mulher não é inferior, ou inexistente, nem mesmo superior em relação à do homem, uma vez que ambos são capazes das faculdades do espírito (pensar, querer e julgar).

O pensamento político de Hannah Arendt

Em *A condição Humana*, Arendt afirma que a vida ativa é o momento em que o *eu* se volta ao mundo. E é neste em que ocorre a ação: o lugar do encontro dos humanos para resolver as questões em comum, isto é, na esfera público-política. Nesta, são tratados os assuntos humanos. E esses “assuntos” são os de interesses de todos (lixo, poluição etc.), não privados, do indivíduo, da família, do trabalho

manutenção das esferas (privada, pré-política e política) a fim de não misturá-las, proporcionando o melhor desempenho possível de cada uma (as esferas são melhor explicadas na nota de rodapé 4).

²⁰ Em *A condição humana*, Arendt fundamenta três esferas. A esfera privada é onde ocorre a satisfação das necessidades pessoais, como aquelas que dizem respeito à conservação da vida, e o princípio que orienta essa esfera é a necessidade. A esfera público-política é o local onde os iguais se relacionam, e o princípio orientador da vida pública é a liberdade. Para ser livre é preciso não ser responsável pelas necessidades da vida privada - a liberdade para ser livre. A partir da Modernidade (séc. XVII) surgiu outra esfera: a social. Aqui o privado se torna central e os temas realmente políticos são menosprezados. Para Arendt, é importante haver a manutenção das esferas, preservando a integridade de cada uma delas.

(dívidas por consumo excessivo; uso do cargo para conseguir benefícios, por exemplo), embora estes possam, em determinadas situações, se tornarem problemas políticos carentes de solução (quando uma empresa solta poluentes no ar ou na água, prejudicando a vida dos moradores vizinhos, entre outras inúmeras possibilidades).

A vida ativa é composta pelo labor, que ocorre na esfera privada, suprimindo a condição humana da vida biológica. Também é composta pelo trabalho (*work*) e a escola na esfera pré-política, momento da fabricação, construção do lar humano (mundo humano, condição humana da mundaneidade) em meio à natureza (*physis*). E há a ação, na esfera público-política, local para ouvir, falar, concordar etc. . É onde as opiniões são valorizadas, podendo ser expostas, debatidas, questionadas, até persuadir, ou não, os outros. Arendt coloca a ação como a atividade humana mais importante na política. Os seres humanos são agentes, isto é, que engendram ações e não somente se comportam, e, assim, se posicionam politicamente.

A ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. (...) A ação seria um luxo desnecessário, uma caprichosa interferência com as leis gerais do comportamento, se os homens fossem repetições interminavelmente reproduzíveis do mesmo modelo, todas dotadas da mesma natureza e essência, tão previsível quanto a natureza ou essência de qualquer outra coisa. (ARENDT, 2007, p. 15 - 16)

Hannah Arendt (2002), na obra *O que é Política?*, escreve que é comum as pessoas julgarem que a política existe e sempre existiu em toda parte, recorrendo a definição aristotélica do homem como um ser político. No entanto, aponta a filósofa, isto é um equívoco, já que Aristóteles não acreditava que todos os homens fossem políticos - por exemplo, estavam excluídos os escravos, os bárbaros, estrangeiros. Ou seja, política não é algo natural e não está em toda parte: ela existiu para os gregos apenas na Grécia em um curto espaço de tempo.

O que distingue o convívio dos homens na pólis de todas as outras formas de convívio humano que eram bem conhecidas dos gregos, era a liberdade. Mas isso não significa entender-se aqui a coisa política ou a política justamente como um meio para possibilitar aos homens a liberdade, uma vida livre. Ser-livre e viver-numa-pólis era, num certo sentido, a mesma e única coisa (ARENDT, 2002, p. 47).

A política, na acepção de Aristóteles, é um objetivo, não um meio. A política está centrada em torno da liberdade, e essa liberdade é entendida como não ser dominado e não dominar. Por isso ela só pode ser produzida por muitos enquanto cada qual se move entre iguais, e se não forem iguais, então não existe liberdade (ARENDT, 2002). Por isso que “o sentido da política é a liberdade” (ARENDT, 2002, p. 31).

O sentido da coisa política aqui, mas não seu objetivo, é os homens terem relações entre si em liberdade, para além da força, da coação e do domínio. Iguais com iguais que só em caso de necessidade, ou seja, em tempos de guerra, davam ordens e obedeciam aos outros; porém, exceto isso, regulamentavam todos os assuntos por meio da conversa mútua e do convencimento recíproco (ARENDT, 2002, p. 48).

Cada ser humano é singular, e se não fosse assim, não seria necessária a valorização que a ação confere à pluralidade humana, ou seja, sem a diversidade humana não haveria a necessidade de debates, de múltiplas opiniões e, portanto, política: seriam iguais e pensariam da mesma maneira. No espaço público-político há a liberdade de expressão e de opinião²¹: as pessoas agem e falam como querem, desde que se responsabilizem pelo que dizem e fazem.²²

É exercendo a liberdade no espaço público-político, participando dos debates e das decisões, que o ser humano se torna cidadão, ou seja, exerce a própria humanidade por meio da política. Ser cidadão é estar em contato com o mundo e ter interesse em seus assuntos, vivendo em pluralidade entre os homens, e em igualdade política, resguardada pela lei (SCHIO, 2012)²³. Os indivíduos nascem iguais biologicamente, mas a igualdade política deve ser elaborada e preservada por meio

²¹ A Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU, 1948) contém o artigo 19 com o seguinte teor: “todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e ideias por qualquer meio de expressão”.

²² Por exemplo, pode-se citar o “crime de responsabilidade” de funcionários públicos no desempenho do cargo (SENADO NOTÍCIAS, s.d.).

²³ A Constituição Federal de 1988 dispõe em seu artigo 5º, *caput*, sobre o princípio constitucional da igualdade, perante a lei, nos seguintes termos: “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: (EC no 45/2004)

I – homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição; (...).” (BRASIL, 2016, p. 13)

da política, explicitada em leis e garantida pelas instituições (como o Ministério Público Federal, entre outras).

Além da vida ativa, segundo Arendt, há a vida contemplativa, aquela que também ocorre no interior do humano, como o labor, mas que possui outras funções. O pensar, o querer e o julgar são aqueles que compõem a vida contemplativa.

Em *A vida do espírito*, obra escrita no final de sua vida, Arendt analisa as atividades do espírito - pensar, querer e julgar²⁴, que é a mais importante para a política porque orienta o humano no mundo. Segundo Arendt, a mente humana também conserva certa pluralidade, uma vez que ao pensar, no diálogo do *eu consigo mesmo*, cada um torna-se “dois-em-um”. O pensar é especulativo e sua tarefa é investigar o significado das coisas, e é diferente do conhecimento, que busca a verdade. A não capacidade de pensar é um problema político: dela pode resultar o não questionamento das normas, leis, regras de conduta, ordens etc. (o exemplo é Eichmann, o funcionário Nazista)²⁵. O pensar interfere na política ao ser responsável por questionar o significado das ações políticas. Com relação ao querer, Arendt entendia a capacidade humana de agir livremente, considerando a vontade, enquanto espontaneidade, como fonte da ação. Ela é responsável pela capacidade de dar início a um novo processo.

O julgar político, segundo Arendt, é aperfeiçoado pelo juízo reflexivo de Kant, exposto na *Crítica do Juízo* (§ 40). Arendt (2000) aponta que o *sensus communis*²⁶, uma espécie de sexto sentido que sustenta nos indivíduos da comunidade sentimentos em comum, é imprescindível, assim como o comparar o próprio juízo com o possível juízo de outros, isto é, “colocar-se no lugar do outro” (mentalidade alargada), é o modo de alcançar a flexibilização do espírito. O pensar alargado permite obter uma espécie de ponto de vista geral, isto é, certa imparcialidade, e a partir daí oportuniza considerar e refletir sobre os assuntos humanos.

²⁴Hannah Arendt (infelizmente) faleceu antes de começar a escrever sobre o julgar. Entretanto, a partir de conferências sobre a Filosofia Política de Kant é possível vislumbrar a teoria de Arendt.

²⁵ Em *Eichmann em Jerusalém*, Arendt escreve que o réu não foi tomado por uma entidade maligna, nem estava fora de si. Ele era extraordinariamente normal, e vivia descolado da realidade, não refletia sobre os atos que praticava nem sobre o contexto que estava vivendo. Por isso que o mal cometido por Eichmann é banal porque não se descobria nada de diabólico nele.

²⁶ O sentimento de agradar e desagradar parece ser privado, mas na verdade ele está enraizado neste senso comunitário (ASSY, 2022).

O juízo está relacionado com decidir o que a ação significa para a comunidade, não para o indivíduo. Por isso que é a comunicabilidade o critério de julgar no juízo. Ao refletir sobre uma ação, o homem deve considerar se a posição é passível de ser comunicada, isto é, tornar pública, e persuadir os outros à ela.

No espaço público, não importa o particular, mas o “nós”, o pertencimento e a preocupação com a comunidade, a vida em conjunto no Planeta. A mentalidade alargada possibilita à pessoa ser capaz de pensar como o outro, em imaginação, ou seja, é possível representar o outro. É um artifício para, mesmo na ausência do outro, tentar entender as necessidades dele, ou seja, assumir um ponto de vista geral. Por isso, para Arendt os seres humanos são iguais: o *sensus communis* e a mentalidade alargada são capazes de tornar a igualdade política exequível na vida política.

O juízo reflexionante, aquele que a partir de um particular (um exemplo, como o mito grego da coragem de Aquiles) busca um universal, deduz o *como* agir, na ética. O pensar alargado torna o ser humano crítico e é de grande importância, porque o ser humano não habita o Planeta Terra sozinho, mas vive em pluralidade humana.

Quando propõe o uso do juízo reflexivo, Arendt tem o objetivo de eliminar a possibilidade do ser humano simplesmente se comportar (e não agir), momento em que ele se desresponsabiliza por suas ações sob a desculpa de operar apenas por seguir ordens, uma vez que cada um deve ser responsável pelo lugar que ocupa no mundo: o ser humano julga e comanda a si mesmo (SCHIO, 2017).

Arendt une o sujeito que age com a ação, por isso a ética está ligada à política e às faculdades humanas de pensar, querer e julgar. A ética dá o horizonte, limita às práticas perigosas para a humanidade. Ao cidadão, aquele que permanece no espaço público-político, cabe a responsabilidade pelo mundo, pelas ações nesse espaço que é de todos.

A ação se dá nas relações entre os homens e, conforme Schio (2012, p. 180), a esfera pública “supõe a interação entre os agentes e entre suas ações, provocando reações em cadeia, inimagináveis até para seus autores, gerando eventos irrepetíveis”. É também por causa da imprevisibilidade da ação engendrada que a responsabilidade pelo mundo é relevante para a política. Quando o ser humano decide agir é preciso ter consciência de que há infinitas consequências para cada escolha.

A ética em Arendt é uma ética da responsabilidade porque exige que os seres humanos reflitam suas próprias ações e as consequências dela. O ser humano é dotado de razão, pode pensar, julgar e agir, e deve assumir a responsabilidade por isso. É a ética da responsabilidade pelo mundo que liga a ética à política de Arendt.

Nela, o juízo reflexionante busca uma premissa maior para a dedução, possuindo apenas um particular, precisando encontrar um universal. O juízo reflexivo atua no julgamento de acontecimentos singulares (premissa maior) sem ter um geral previamente dado para dirigir as ações subsequentes. Dessa forma, a autora não busca fundar um novo formalismo, mas superar qualquer norma moral preestabelecida, mediante uma constante reativação do pensamento. (SCHIO, 2012, p. 219 - 220).

É necessário que se tenha os outros presentes, considerá-los e às suas necessidades e opiniões no momento de pensar e julgar, do contrário, corre-se o risco de ser egoísta. A moralidade, a obediência às regras de condutas, aos clichês preestabelecidos, não são suficientes nesse caso. A ética não é prescritiva como a moralidade.

Isso não quer dizer que os critérios privados não possuam nenhum valor. Ao contrário, a crítica interna, busca de coerência consigo próprio, a reflexão sobre os interesses e necessidades próprios são importantes, porém, após essas considerações restará ainda a responsabilidade pelo mundo. (SCHIO, 2012, p. 221).

Em *Responsabilidade pessoal sob a ditadura*, Arendt (2004) aponta que não existe culpa coletiva, uma vez que a responsabilidade ética é individual, uma ação pessoal, portanto quando todos são culpados, não existe realmente culpado nenhum. Cada ser humano deve ser responsável pelo lugar que ocupa no mundo. Mesmo que o indivíduo decida não utilizar suas faculdades do espírito e agir de acordo com regras que aderiu sem pensar o significado, ele ainda é responsável por abrir mão de sua autonomia.

Por isso a ética possui um papel importante na preservação do espaço público-político. A ética, então, exige que os cidadãos constantemente pensem, julguem e ajam, que exercitem suas faculdades do espírito, que se tornem senhor de suas escolhas e que se responsabilizem por suas ações.

Considerações finais

No pensamento político de Hannah Arendt, cada esfera possui suas pautas e seus modos de solucionar os problemas. É a separação entre privado e público que garante e mantém o bom funcionamento da política: por isso o social os distorce. Enquanto isso, nos debates feministas contemporâneos, de uma forma geral, defendem que assuntos e problemas pessoais devem ser tratados dentro do espaço público-político. Esse fato, apesar de dificultar, não impossibilita o diálogo entre Arendt e o feminismo. O pensamento político de Arendt possui o aporte teórico para embasar as discussões sobre a inserção do feminino na política.

A investigação está em estágio inicial, porém é relevante e contribui para demonstrar a necessidade e a importância do aprofundamento da discussão sobre cidadania e política, onde a mulher é um componente de igual valor como todos os outros seres humanos, e, portanto, não deve renunciar à tarefa de pensar soluções para as questões do mundo comum.

É comum aceitar que a mulher possui um papel social a desempenhar (mãe, esposa, trabalhadora), entretanto, quando se trata da política, percebe-se que pouco ela participa, ou seja, o mesmo não acontece na esfera público-política. Por quê? Se ela é um ser humano racional, que pode ter direitos e deveres privados, o mesmo deve acontecer na vida público-política. A mulher possui as mesmas faculdades do espírito que qualquer ser humano: ela pensa, julga, escolhe e age. Então, ela também é responsável pelo mundo que vive tanto quanto, e deve possuir os mesmos direitos e deveres, assumir seu papel de cidadã na comunidade que vive.

Referências

ARENDT, Hannah. **Lições sobre a filosofia política de Kant**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **Eichmann em Jerusalém**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A vida do espírito**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

_____. **A dignidade da política**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

_____. **O que é política?**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. Responsabilidade pessoal sob a ditadura. In: **Responsabilidade e Julgamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (79 - 111)

_____. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. Sobre a emancipação das mulheres. **Compreender**: formação, exílio e Totalitarismo – ensaios. Belo Horizonte: UFMG, 2008. (93 - 95)

ASSY, Bethania. Julgar. In (Org) CORREIA, Adriano et al. **Dicionário Hannah Arendt**. São Paulo, Edições 70, 2022. (181 - 192)

BRASIL. [Constituição (1988)] **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. – Brasília : Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

CAPIRE. **No Afeganistão, as mulheres ainda resistem à repressão**. 10 dez. 2021. Disponível em: <https://capiremov.org/analises/no-afeganistao-as-mulheres-ainda-resistem-a-repressao/>. Acesso em: 08 nov. 2022.

CNN. **Lula escala Gleisi para dar início a processo de transição do governo**. Brasília, 31 out. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/lula-escala-gleisi-para-dar-inicio-a-processo-de-transicao-do-governo/>. Acesso em: 08 nov. 2022.

LAFER, Celso. **Hannah Arendt**: pensamento, persuasão e poder. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2018.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SCHIO, Sônia Maria. **Hannah Arendt** - história e liberdade: da ação à reflexão. Porto Alegre: Clarinete, 2012.

SCHIO, Sônia Maria. A ética da responsabilidade em Hannah Arendt. In (Org) MACEDO, Aline Cardoso de Oliveira et al. **Educação profissional em destaque**: filosofia em diálogo com outros saberes. Santa Maria: NTE da UFSM, 2017. (168 - 178)

SENADO NOTÍCIAS. **Crime de responsabilidade**. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/glossario-legislativo/crime-de-responsabilidade>. Acesso em 10 nov. 2022.

GT PROTAGONISMO E ATIVISMO NAS POÉTICAS E PRÁTICAS MIDIÁTICAS

Coordenação: NÁDIA SENNA (UFPEL); THAYS TONIN (UFPEL).

Este GT articula estudos em torno das subjetividades, processos e desdobramentos da construção de identidades, papéis e relações de gênero nas múltiplas manifestações discursivas, artísticas e midiáticas, em que pesem representações nas poéticas visuais e literárias, Histórias em Quadrinhos, na ilustração, no audiovisual (animação, cinema e TV), no design, na fotografia e na publicidade. Congrega também abordagens e paradigmas dos diversos campos de conhecimento, das artes e comunicação, ciências humanas e sociais aplicadas, reunindo vieses dos estudos culturais, cultura visual, estudos de gênero, teoria queer, e demais costuras teóricas e diálogos interdisciplinares.

IMAGEM E MITOLOGIA: uma discussão sobre deusas e suas representações

Jéferson Luís Dias da Silva²⁷

Rogério Vanderlei de Lima Trindade²⁸

Resumo:

Na mitologia de Wagadu, deusa pertencente à cultura dos povos soniques (Sahel), no adormecer das deusas, conforme analisado por Clyde W. Ford (1999), vejo uma possibilidade de discussão nas relações entre imagem e mitologia. No vínculo é possível perceber a interferência de culturas como é analisado pelo autor, mas não apenas pelo mito de Wagadu, também pela produção de imagens de tempos distintos. Através da questão levanta por Ford, sobre a pintura rupestre datada de 8000-6000 a.E.C ser uma aparição de Wagadu, imaginaremos aqui o acordar das deusas para uma conversa com a obra de Maria Auxiliadora da Silva. O objetivo é não nos restringir a arquétipos que não compreendem a complexidade de sua natureza, por meio disso, não compreendem estruturas sociais movidas e erguidas pela sabedoria feminina. Através das imagens e das narrativas mitológicas compreendemos que a sabedoria das Deusas se faz presente até o contemporâneo e em constantes atualizações na produção de arte brasileira [neste caso na produção de imagens por artistas mulheres negras], movendo nossas constituições de sociedade e também de indivíduo.

Palavras-chaves: Imagem; Mitologia

INTRODUÇÃO

A partir da definição de òrìṣà como princípio cosmogônico cunhada por Muniz Sodré (2017), partem do ideal que a vivacidade escape a qualquer interpretação que busque uma imagem distante - representação entre o princípio e o eu, algo que não me compõe enquanto pessoa - não compreende o significado que uma aparição pode carregar. Entre o Ọ̀run e o Àiyé o terreiro é um lugar vivo e com saberes moventes sendo a mitologia uma dessas forças atuantes. A mitologia dentro deste estudo não deve ser abordada a partir de um viés permeado pelo senso comum: associado a fantasia, lenda. Numa perspectiva africana, através dos autores Mulundwe e Tshahwa (2007), o mito deve ser compreendido como um signo, e a mitologia como suporte operacional, propicia o diálogo com outros signos, como por exemplo, a imagem. O mitólogo Clyde W. Ford (1999) denomina o mito como uma história social, nesse

²⁷ Mestrando em Artes Visuais no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVI/UFPel). Aluno do programa de Pós-Graduação em Artes - Especialização na Universidade Federal de Pelotas. Graduado em Artes Visuais - Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas.

²⁸ Professor Adjunto nos colegiados dos cursos de bacharelado em Artes Visuais, bacharelado em Museologia, no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI/UFPel) da Universidade Federal de Pelotas. Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Santa Maria (PPGE/UFSM).

sentido, significar perde o seu valor de dominação, como nas palavras de Sodré (2019, p. 10), rompendo com a modelização representativa e a duplicidade do ato de interpretar.

Na produção de arquétipos²⁹ e nos conhecimentos construídos por mitologias, como nas narrativas heróicas, algumas podem não condizer com as realidades sociais e culturais de povos colonizados. Quando expostas com outros conjuntos de mitologias, podemos perceber, por meio das interpretações, os efeitos do ato de colonizar, resultando no apagamento e na destruição de determinadas culturas. No caso das imagens, podem se tornar incapazes de serem estranhas, o que para mim, perde sua capacidade de conversar, mesmo quando isoladas. As imagens devem produzir ou evocar outras imagens, isso pode ser considerado como abertura. Na obra do historiador e filósofo da arte Georges Didi-Huberman, estranheza significa:

“A imagem capaz de efeito de estranheza realiza uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas talvez não sejam o que elas são, que depende de nós vê-las diferentemente, e por essa abertura torná-las imaginariamente outras, depois, realmente outras.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 70)

O que há em comum nessa violência, seja no âmbito do mito ou da imagem, é o esquecimento ou a inserção de modelos interpretativos propriamente não pertencentes a determinada cultura e sociedade. Por meio de uma informação de um texto curatorial sobre uma obra de Maria Auxiliadora da Silva e a aparição da òrișà Yémánjá me questiono sobre como algumas mitologias [ou também pela forma que são interpretadas] podem invisibilizar ou adormecer informações e conhecimentos de outras culturas, inclusive sobre sua forma de organização social e estrutural.

O artigo tem como objetivo analisar a obra “Iemanjá segurando os seios” de Maria Auxiliadora da Silva relacionando-a com outras duas obras de períodos distintos. Como aporte metodológico utilizamos da mitologia e narrativas mitológicas para compreender e expor as imagens. Conseguimos perceber que no distanciamento dos arquétipos, estes não condizem com a conceituação de Clyde W. Ford já apresentada, existe uma produção de apagamentos e impossibilidade de diálogos com as imagens.

²⁹ Os arquétipos devem ser compreendidos aqui a partir da definição de Clyde W. Ford (1999, p. 170): “uma imagem primordial que **habita dentro de nós** e se expressa dentro em nossos sentimentos e atos, em nossas crenças e atitudes – dos instrumentos que criamos e dos mitos que elaboramos às visões de mundo que mais prezamos, à maneira como agimos no mundo em relação nós mesmos e aos outros.” (grifos meus)

Maria Auxiliadora da Silva

Partimos da necessidade de pensar metodologias, aproximações e diálogos com os contextos de produção de imagens. As que partem de conhecimentos das comunidades-terreiros, ou aparições de divindades de sociedades litúrgicas negro-africanas brasileiras (SODRÉ, 2017) carregam sentidos e significados complexos e distintos. Quando examinadas causam uma ruptura, podendo ser justificada através do pensamento de Didi-Huberman (2017, p. 69) quando nos diz “romper com a imobilidade e a atopia das imagens”, e também reconhecer através das investigações suas necessidades de aportes epistemológicos e metodológicos com origens nessas comunidades.

A pintura de Maria Auxiliadora da Silva (Campo Belo, Minas Gerais, 1935-1974), “Iemanjá segurando os seios” (1974) é uma possibilidade para se pensar além do modelo interpretativo que essas imagens carregam. Sua Iemanjá (FIGURA 1) se apresenta de forma inusitada, assim como sua representação. A divindade não carrega consigo os emblemas como o abebé³⁰, entre outras características de representações dos orixás femininos, ela apenas segura seus seios. O ambiente criado na pintura também revela um destaque para a figura quando se observa a relação de figura e fundo. O fundo poderia até ser uma rua, então nos perguntamos, Iemanjá está dançando? [sua vestimenta sugere movimento, além da riqueza de detalhes do bordado] está correndo? E sobre a figura, pela sua expressão facial, poderíamos nos interrogar se ela está cantando, falando ou gritando?

³⁰ Leque (SANTOS, 2014)



Figura 1 - Iemanjá segurando os seios, Maria Auxiliadora da Silva, 1974, óleo sobre tela, 65x55 cm

Fonte: digitalização catálogo Histórias Afro-Atlânticas.

No contexto do catálogo “*Histórias Afro-Atlânticas*” (2018 – Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand/Instituto Tomie Ohtake), exposição no qual a obra esteve exposta no núcleo “Ritos e Ritmos” com curadoria e Adriano Pedrosa, Lília Moritz Schwarcz e Tomás Toledo, a informação gerada em texto curatorial sobre a obra: “Iemanjá, mãe dos peixes, divindade da fertilidade, da maternidade, das águas, das crianças e dos idosos” Esses tipos de informações são disponibilizados ao decorrer dos textos em relação a outras divindades presentes em obras de arte em exposição. Sabemos que o texto curatorial não se trata do significado das obras de arte e possui poucas informações sobre conhecimentos mitológicos sobre a divindade. Será que estas descrições nos ajudam a compreender e dialogar com as obras de arte? Ou seja, existe algum aspecto informativo disparador para localização e abertura da experiência sensível com a pintura? Alguns mitos, assim como, determinadas informações sobre obras [especificamente neste caso] podem gerar modelos interpretativos que impossibilitam a estranheza.

A imagem capaz de efeito de estranheza realiza uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas talvez não sejam o que elas são, que depende de nós vê-las diferentemente, e por essa abertura torná-las imaginariamente outras, depois, realmente outras.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 70)

Os mitos também podem gerar modelos interpretativos a depender da forma como são apresentados, analisados e expostos. Neste caso, existe a possibilidade de

a própria mitologia produzir um modelo ou ao contrário; a história ser narrada a partir de tipologias. A exposição da narrativa mitológica no livro *Mitologia dos Orixás* (2001) do sociólogo Reginaldo Prandi (1946), em um dos mitos expostos sobre Yémánjá, apresenta-se uma situação interessante em relação ao seu cargo e suas tarefas enquanto princípio cosmogônico, neste sentido, podemos perceber através da narrativa as atividades ordenadas por Olódùmaré³¹ relacionadas às mulheres e sua inconformidade com “determinadas” tarefas.

“Para lemanjá, Olodumare determinou os cuidados de Oxalá. / Para a casa de Oxala foi lemanjá cuidar de tudo: / da casa, dos filhos, da comida, do marido, enfim. / lemanjá nada mais fazia que trabalhar e reclamar. / Se todos tinham um poder no mundo, / Um posto pelos qual se recebiam sacrifício e homenagens, / por que deveria ficar ali em casa feito escrava? / lemanjá não se conformou. / (...) / Falou tanto que Oxalá enlouqueceu. / (...) / Cuidou de seu *ori* enlouquecido. / (...) / Então, com o consentimento de Olodumare, / Oxalá encarregou lemanjá de cuidar do *ori* de todos os mortais. / lemanjá ganharia enfim a missão tão desejada. / Agora ela era senhora de todas as cabeças.” (PRANDI, 2001, grifos do autor, p. 399)

Podemos perceber que o mito delimita um lugar atribuído às mulheres e suas funções na mitologia nàgô. As relações de cuidado estão associadas e destinadas às mulheres, em outros casos, as funções estão atribuídas especificamente aos orixás masculinos. Também podemos tratar a partir da narrativa construída questões voltadas ao relacionamento, como por exemplo: Oxalá é quem atribui a nova missão para lemanjá após a decisão ser tomada por Olódùmaré, ou seja, as funções atribuídas às iyás³² são determinadas por forças masculinas. Essas discussões emergem do debate atual referente às questões de gênero e, em específico, os seus atravessamentos estruturais: relações de poder, lugares ocupados por mulheres na sociedade, misoginia entre outros assuntos pautando a desigualdade entre gêneros.

A forma como é construído o mito de Reginaldo Prandi relega um tema importante da mitologia, entre uma tensão com as relações de poder entre os gêneros, e ao mesmo tempo, uma narrativa que não é condizente com seu contexto [em relação à África e a divindade da cultura nàgô]. A análise de Reginaldo Prandi (2001) tem como ponto de partida o seu contexto, o que não é um problema, mas a hegemonia

³¹ Santos (2012) define Olórun (Olódùmaré) “como abrangendo *todo* o espaço e os conteúdos do òrun e o Àiyé, transmissor e receptor num permanente ciclo dinâmico dos três princípios que conformam e mantêm ativos o universo e a existência.

³² Para além da noção de mãe que pode ser atribuída como tradução da palavra, deve ser compreendida como detentora e transmissora conforme foi conceituado por Juana Elbein dos Santos (2012, 37).

do mundo patriarcal pode nos levar a abandonar [seja por escolha ou não] um conjunto de saberes sobre as Deusas no continente africano. Há diversos indícios em textos mitológicos sobre sociedades fundadas por forças matriarcais.

Na obra de Clyde W. Ford, *O herói com o Rosto Africano: mitos da África* (1999) existem alguns pontos possíveis de justificativa, em primeiro lugar é referente a tradução em diversas sociedades africanas sobre a palavra “Deus” diferente de outras sociedades e religiões, se traduz como algo “desconhecido”, não se aponta sexo ou gênero. Em um segundo momento, o autor nos traz informações sobre as Deusas desaparecidas na África, assim como em outras culturas, as esculturas das Deusas estão presentes nas culturas africanas e são as primeiras representações no mundo. Os processos de colonização do continente africano fizeram essas deusas desaparecerem. O sono [o ato de desaparecer] das deusas está relacionado à proximidade de organizações sociais patriarcais e ocidentais.

O mitólogo se questiona sobre a pintura rupestre (FIGURA 2) localizada em um sítio arqueológico na região de Tassili n'Ajjer (um dos maiores sítios arqueológicos de arte rupestre africana), localizado na Argélia, seria uma das aparições da deusa na cultura Sonique, chamada Wagadu. No Dausi³³, Wagadu, desaparece em diversos momentos e reaparece sempre com uma nova aparência e um novo nome, “Dierra, Agata, Ganna e Silla” e mesmo tempo os quatro sentimentos associados a ela que levaram a adormecer: presunção, falsidade, cobiça e discórdia. Nessa narrativa, o *Alaúde de Gassire*, Clyde W. Ford também nos informa sobre os primeiros atos de colonização na África, nesse sentido, diversas divindades de culturas distintas assumem formas femininas. Na complexidade da questão em relação a Deusa na África, pois algumas representações aparecem como andróginas, como nos apresenta o autor, foi imposto aquilo que lhe estava mais próximo em relação ao divino e ao supremo.

“Wagadu é a força que vive no coração dos homens e às vezes é visível, porque os olhos a vêem e os ouvidos ouvem o choque das espadas e o tinir dos escudos, e às vezes é invisível, porque o caráter indomável dos homens a fatiga, e então ela dorme. (...) Se Wagadu for encontrada novamente, viverá com tal intensidade na mente dos homens que nunca mais será pedida, com tal intensidade que a presunção, a falsidade, a cobiça e a discórdia nunca poderão fazer mal” (FORD, 1999, p.174)

³³ Refere-se a um gênero de mitologia, épico. Sua característica é ser cantada, envolve performance e o narrador pode utilizar-se de diversos elementos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TPnEOCMYq9Q&t=188s>>



Figura 2 - Pintura rupestre, do sítio Tassili n'Ajjer, Argélia. De acordo com Clyde W. Ford (1999) feita entre 8000-6000 a.E.C. Disponível em: <https://pt.khanacademy.org/humanities/prehistoricart/neolithicart/neolithicsites/a/running-horned-woman-tassili-najjer>

Podemos destacar dois momentos importantes da narrativa: o adormecer da deusa e a proximidade de outras culturas no continente africano. Poderíamos nos perguntar: sobre as funções das forças femininas? E seu papel diante da sociedade? Isso significa que em primeiro lugar não faz sentido mulheres ficarem de fora das decisões sobre os rumos e estruturas sociais, muito menos não serem destinadas às missões atribuídas a todos os òriṣà pela força suprema. Consideramos o trabalho do mitólogo (FORD, 1999), ao dizer que existem diversas possibilidades não só de apresentar um mito, mas também como analisar. O comparativo estabelecido aqui, tem a função de colocar em jogo problemas estruturais sociais vigentes: a misoginia, contrapondo com uma outra narrativa que denuncia essa proximidade, e de certa forma, escapa a estrutura social de outros povos e grupos étnicos.

O acordar de Wagadu nos aparenta ser um encontro com nós mesmos e com o próprio mundo. Nessas relações entre mitologias e as imagens apresentadas aqui, refletimos sobre elas possuírem algo em comum, se nos aproximarmos do que nos diz a antropóloga Juana Elbein do Santos (2012), para além de sua aparição, vemos

a presença de um sangue primordial³⁴ [transmissores do àṣẹ], a água, a palavra Yémánjá em sua tradução significa mãe dos peixes-filhos (p. 95). Na representação pictórica supracitada a deusa é presente em uma pintura rupestre com uma nuvem de chuva. Yémánjá é o orixá do pensamento, e assim, é considerada o orixá de todas as cabeças. Como esse princípio cosmogônico constitui nosso arquétipo? ou como já citado aqui, nossas imagens primordiais? Santos (2014, p. 116) nos informa “já dissemos que o orixá não tem figuração, portanto, são as sacerdotisas incorporadas pelo orixá que a personificam” por meio disso, podemos afirmar que Yémánjá é nosso próprio pensamento, uma força constituinte de nosso corpo.

Á água não está ligada apenas Yémánjá, está associada a diversas òyá das culturas afro-brasileiras e africanas, como em um exemplo, num estudo comparativo de Juana Elbein dos Santos (2014) o ciclo da água é composto por três òrìṣà: Oṣun, Yémánjá e Ọya. O omi (água) tem um poder apaziguador (SANTOS, 2012), conforme a FIGURA 2, a chuva é tão importante para o ritual quanto a própria aparição da deusa. Em sua primeira função, a água assume um papel de comunicação, Maria Madalena Correa do Nascimento (Lia de Itamaracá), em uma música³⁵, “*Falta de Silêncio*” (2019) exemplifica ao meu ponto de vista, o papel apaziguador da água, assim como, as relações entre pensamento e água, como falta de silêncio em um mar que todos somos peixes, Yémánjá nos alimenta com o conhecimento, é presente nos processos heurísticos nas quais se constitui o exercício de pensar.

Em diversos rituais importantes das sociedades litúrgicas afro-brasileiras os princípios maternos estão associados à importância da água, conforme Santos. A nível de narrativa mitológica o omi se faz presente em diversas composições, na criação do mundo, na criação dos seres humanos. Nos rituais, a água compõe desde rotineiros, como ecó de Bara³⁶ de um terreiro até ritos mais complexos, como a própria iniciação, no caso do Batuque, por exemplo. A água adquire um caráter amplo e

³⁴ Segundo Santos (2012) são divididos em três, vermelho, branco e preto, são componentes da natureza, correspondentes aos reinos animal, vegetal e mineral. São transmissores do àṣẹ, “força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir.”

³⁵ *Falta de Silêncio* compõe o álbum *Ciranda sem fim* (2019): “Eu amo a falta / De silêncio / Do mar / Odoyá / Na maré cheia / Eu canto / Pra levantar / Na maré seca / Eu deito”. Conferir em < <https://open.spotify.com/track/3eyqfblsTeF3w3Nwziduxw?si=83bf70fec044f81>>

³⁶ No batuque, o momento em que Esu se faz presente para acolher, recolher e transportar as palavras, solicitações, pedidos. A água é muito presente em sua composição e no ato litúrgico. Vejo algo muito próximo, a nível de função e significado [mas o ato ritualístico diferente] do Pàde conforme analisado na obra *Os nàgô e a morte: Pàde, Àsésé e o culto de Égun* na Bahia por Juana Elbein dos Santos. É importante ressaltar que não é uma comparação entre os dois ritos, Candomblé e Batuque possuem sistemas organizacionais e estruturais diferentes.

repleto de simbologias e significações, definida neste momento como matéria fecunda que nos permite três atos: criação, conexão e comunicação.

Entretanto, a ideia de maternidade que é presente no texto deve ser mediada pela noção de Ìyá em uma concepção iorubá. A socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí em *Matripotência: Ìyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolítica [yorùbá]*³⁷ pode ser generalista, o que impossibilita o reconhecimento da designação Ìyá como “instituição social” (p. 24) e que atua em diversas modalidades da construção do sujeito. A maternidade associada a tradução de Ìyá como mãe, é carregada de um estereótipo de subordinação (p. 24), para a autora, Ìyá é cocriadora, ou seja, institui-se antes mesmo da noção de maternidade. Com as colaborações de Oyěwùmí, deve-se compreender como “princípio matripotente”:

Ìyá não é apenas um corpo, pois a compreensão espiritual de sua identidade é primordial na construção yorùbá. Não se pode subestimar a noção da Ìyádade [Ìyáhood] pré-gestacional; o impacto imediato do reconhecimento de um papel pré-terreno para Ìyá é aprofundar-se temporalmente e ampliar espacialmente o escopo da instituição. O mundo yorùbá é experimentado como consistindo dos não-nascidos, dos vivos e dos mortos, e a instituição Ìyá está presente em todos esses domínios. (OYẸWÙMÍ, 2021, p. 41)

Na FIGURA 2, a presença da chuva junto a chegada da deusa, contempla um aspecto harmônico e mediador, como já falamos da água em seu sentido de apaziguamento. Existe uma explicação nas receitas para trazer a chuva a terra, partindo do livro de Pierre Fatumbi Verger (1902-1996) na obra *Ewé: o uso das plantas na sociedade Iorubá* (1995) se materializa, metaforicamente, a ideia de fecundidade e criação a partir do elemento tanto apontado neste estudo. Na finalidade de puxar a chuva, Awójò (puxadores de chuva), essas receitas são acompanhadas pelos seus encantamentos (ọfọ). O trecho do encantamento “*A kílí f’iyòḍo pamọ k’ó má’ d’omí*”³⁸ (o sal não pode ser escondido sem que se transforme em água) nos indica um valor e as possibilidades em que a água pode se apresentar e ser configurada em distintos estados enquanto materialidade. O ọfọ pode ter uma finalidade de livrar a terra das secas, nesse aspecto, porque existe um outro, que é exatamente solicitar o fim da chuva, pois a água em excesso pode devastar uma plantação. Livrar-se das secas

³⁷ Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento em 2021, o original data o ano de 2016.

³⁸ “Os vegetais chegam ao mercado pingando água. / O sal não pode ser escondido sem que se transforme em água. / Ọbàrà ọsẹ, agora vá e dirija a chuva para terra. / Ọbàrà ọsẹ, agora vá e dirija a chuva para o chão. (FATUMBI, 2001, p. 72)

seria o ato de manutenção e construção do mundo como nos aponta Santos (2012, p 69).

O que as imagens carregam em comum escapa de seu aspecto material e formal, mas suas aparições referem-se à construção de sociedades fundadas em forças matriarcais femininas. A obra de Maria Auxiliadora, poderia ser entendida como uma aparição de Wagadu, ou então, tantas outras deusas que estão desaparecidas pelo apagamento, à vista disso, fugir da imposição de uma representação que não dá conta de seu princípio. Essas imagens afirmam estruturas sociais organizadas e mecanismos de manutenção [em sua aparição e reivindicando sua interpretação] do poder matriarcal (a água é um destes elementos). Na poética contemporânea e com a interpretação desta deusa, destacamos a obra da artista afro-brasileira Rosana Paulino (São Paulo, São Paulo, 1967), na sua série “Búfalas” (FIGURA 3) desperta o debate sobre o lugar das mulheres na sociedade brasileira.



Imagem 3 - série Búfalas, 2020. Rosana Paulino. Disponível em: <https://www.biennaleofsydney.art/artists/rosana-paulino/>

“Búfalas” é um trabalho que recorre a um arquétipo feminino e negro que não considera a criação dos arquétipos ocidentais (PAULINO, 2020). Nessa imagem há um outro indício que nos leva a pensar na manutenção da matriarcalidade. No contexto afro-brasileiro, a língua exposta na presença da Deusa, de joelhos, é signo que pode ser traduzido para os povos nagô-iorubás como símbolo do conhecimento e da comunicação (NOGUEIRA, 2018, p. 6). Os chifres são considerados símbolos da criação assim como estão associados à fase crescente da lua (FORD, p. 187). As manchas distribuídas na aquarela nos dão a presença também de uma figura que está

em processo de revelação, de aparição. A posição³⁹ em que a Deusa se apresenta, se associa aos estudos de OYĚWÙMÍ (2021) sobre o ato de criação dos seres humanos, essa posição diz respeito sobre o ato de parir (posição preferencial para os povos yorúbás) mas também diz respeito a participação de Ìyá no momento de escolha do destino dos seres humanos.

Considerações

Como possível tradução e diálogo estabelecido por meio de uma estranheza com a obra de Maria Auxiliadora da Silva, *Iemanjá segurando seios* (1974), pontuamos que a imagem está fugindo do encontro com arquétipo, este não está dentro de nós como imagem porque constrói através da distância e barreira que as apropriação e instituições de outras culturas podem lhe atribuir. Podemos ver que as deusas compõem as nossas próprias imagens, desaparecem pela proximidade de culturas outras. A atividade de imposição é geradora de apagamentos e descontextualizações dos signos, mecanismos que podemos defini-los como, através de Oyèrónké Oyěwùmí (2021), antifemininos e contribuem para o adormecer das deusas e toda suas funções e atuação diante da sociedade.

Recorremos para a contribuição inicial, aos seus principais elementos, como a água (omi) e seu significado, no contexto dos terreiros, assim como, às mitologias africanas com suas narrativas e composições que se distanciam de interpretações enviesadas e exclusões de contribuições importantes de outras estruturas sociais. O acordar das Deusas também proporciona uma reflexão sobre as formas de abordagem relativas às aparições de òrìṣà na produção de imagens, que visam construir um modelo interpretativo e, este modelo distante dos significados que carregam.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges, Estranheza. p. 64-71 In: **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 279.

FATUMBI, Pierre Verger. **Ewé: o uso das plantas mágicas na sociedade iorubá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³⁹ “Então, nesta tradição, a figura de Ìyá é representativa da humanidade – elas são o ser humano arquetípico do qual todos os humanos derivam. Socialmente, ìkúnlẹ̀ abiyamọ̀ é investido de muito significado. Na cosmologia, ìkúnlẹ̀ lembra àkúnlẹ̀yàn (o ato pré-terreno de ajoelhar-se diante da Entidade Criadora para escolher o seu Orí)” (p. 30)

FORD, Clyde W. O herói com o rosto africano: mitos da África. São Paulo: Summus, 1999.

Histórias Afro-Atlânticas: [vol 1] catálogo / organização editorial, Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018. 416 p.

MULUNDWE, Banza Mwepu; TSHAHWA, Muhota. Mito, Mitologia e Filosofia Africana. Tradução para uso didático de MULUNDWE, Banza Mwepu; TSHAHWA, Muhota. Mythe, mythologie et philosophie africaine. Mitunda. **Revue des Cultures Africaines**. Volume 4, Numéro spécial, octobre 2007, p. 17-24 por Kathya Barbosa Fernandes e Aurélio Oliveira Marques. Disponível em: https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/banza_mwepu_muludwe___muhota_tshahwa_-_mito_mitologia_e_filosofia_africana.pdf Acesso em: 07. nov. 2022.

NOGUERA, Renato. A QUESTÃO DO AUTOCONHECIMENTO NA FILOSOFIA DE ORUNMILÁ. **Odeere**, [S.L.], v. 3, n. 6, p. 29, 30 dez. 2018. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/Edicoes UESB. <http://dx.doi.org/10.22481/odeere.v3i6.4328>.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. MATRIPOTÊNCIA: ÌYÁ NOS CONCEITOS FILOSÓFICOS E INSTITUIÇÕES SOCIOPOLÍTICAS [YORÙBÁ]. In: ALVES, Míriam Cristiane et al, (org.). **Matripotência e Mulheres Olùṣọ: memória ancestral e a enunciação de novos imaginários**. 1. ed. Porto Alegre: Rede Reuna, 2021. p. 23-79. <https://editora.redeunida.org.br/project/matripotencia-e-mulheres-olu%E1%B9%A3o-memoria-ancestral-e-a-enunciacao-de-novos-imaginarios/>.

ROSANA, Paulino. **Biennale of Sydney**. Disponível em: <https://www.biennaleofsydney.art/artists/rosana-paulino/>. Acesso em: 6 nov. 2021.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Arte Sacra e rituais da África Ocidental no Brasil**. Juana Elbein dos Santos; Deoscoredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi Aşipa). Salvador: Corrupio, 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde. Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019. p.166

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

BRUXAS, AFETOS E ANTAGONISMOS no universo de “Puella Magi Madoka Magica” e “Madoka Magica: Rebellion”

PERINI, Allende de Castro⁴⁰; SENNA, Nádia da Cruz⁴¹

Resumo

O presente trabalho investiga as relações de afeto, desejo e corrupção experienciadas pelas personagens da saga Madoka Magica no decorrer das narrativas. Mahou Shoujo, em tradução literal, “garotas mágicas” constitui um subgênero do mangá que surgiu dentro do gênero Shoujo, por meados dos anos 60, cujas narrativas abordam as emoções humanas e os relacionamentos amorosos. O Mahou Shoujo carrega todas essas especificidades e bagagem de significados do shoujo, mas adiciona o elemento magia, criando assim um produto para o público feminino onde é apresentado jovens garotas que possuem poderes e lutam em nome do amor contra as forças do mal. Nesse estudo o foco recai sobre as oposições que permeiam a história e se refletem sobre as ações e sentimentos experimentados pelas protagonistas Madoka Kaname e Homura Akemi.

Palavras chave: Puella Magi Madoka Magica, *Mahou Shoujo*, Mangá.

Introdução

A pesquisa dá continuidade ao trabalho desenvolvido junto à disciplina de história em quadrinhos sob orientação da professora Nádia Senna. A investigação contempla o universo das meninas mágicas a partir da obra “Madoka Magica”, nesse recorte priorizamos o tema da bruxaria, as relações afetivas e a dualidade que estrutura a narrativa presente na construção das personagens Madoka Kaname e Homura Akemi, com predomínio de sentimentos e situações que evocam ora altruísmo, ora egoísmo, bem como proteção e perseguição, bondade e maldade.

⁴⁰ Universidade Federal de Pelotas – allendecperini@gmail.com

⁴¹ Universidade Federal de Pelotas – alecrins@hotmail.com

A História

Puella Magi Madoka Magica (Figura 1), apresenta uma narrativa que se filia ao subgênero Mahou Shoujo, evocando o universo das meninas mágicas. Protagonizada por *Madoka Kaname*, e sua deuteragonista *Homura Akemi*, juntamente com as coadjuvantes *Mami Tomoe*, *Sayaka Miki* e *Kyoko Sakura*. Situada em um mundo onde meninas mágicas existem, Homura assiduamente tenta impedir que Madoka se torne uma delas. Uma criatura alienígena chamada Kyuubei oferece contratos para jovens garotas: qualquer desejo delas pode se tornar realidade, contanto que elas batalhem e destruam monstruosidades conhecidas como “Bruxas”. Por consequência, elas descobrem que nenhum milagre é gratuito, e para desempenharem seus novos papéis, as meninas deverão consumir sua própria alma combatendo aqueles seres. Quando não há mais alma para exaurir, o que resta é o desespero; então, as garotas tornam-se as próprias criaturas que juraram destruir. Uma representação física de sua alma em formato de joia se faz maculada pelo tormento, indicando que agora a garota está fadada a se tornar Bruxa. É a ordem natural deste universo: o contrato de Kyubei sempre termina em morte e, é deste cruel destino que Homura tenta proteger Madoka.



Figura 1: Capa do mangá, Vol. 1. Fonte: Google imagens.

Descobrimos que as vilãs, as bruxas, nada mais são do que garotas mágicas que caíram em desespero e se transformaram em um ser que conjuga medo e ambições. Ao longo da narrativa o leitor descobre que por trás de todo o brilho e magia existe uma trama sórdida onde as garotas estão em uma luta contínua consigo mesmas, onde não existem realmente inimigos, apenas vítimas, fazendo assim um paralelo com a história da humanidade, com seus divisionismos e opressões.

Retomando a história de fundo, ficamos sabendo que em uma linha temporal passada, Madoka e Homura foram melhores amigas. Contudo, Homura presencia sua amiga ser morta por uma Bruxa, isso acabou sendo o gatilho para a jovem firmar um contrato com Kyuubei. Seu desejo sendo o poder para proteger Madoka. Então, a ela é concedida a habilidade de voltar no tempo. Condenada a repetir essa mesma sequência de eventos incontáveis vezes na esperança de, finalmente, salvar sua amiga. Ela se vê presa em um ciclo em que o final é sempre o mesmo: ver sua amiga morta no chão. Essa revelação, em contrapartida, faz Madoka aceitar o contrato de Kyuubei. Seu desejo é que as Bruxas não existam: eliminando-as do passado, presente e futuro. Como previamente citado: nenhum milagre é gratuito, e a consequência por desejar algo que renegue e reescreva a ordem de vida de uma menina mágica, é a não-existência. Madoka deixa de ser uma pessoa e torna-se o conceito de Esperança: agindo como força antagônica ao Desespero que maculava a alma das meninas mágicas. Homura conseguiu evitar a morte de Madoka, entretanto, seu pedido para protegê-la foi verdadeiramente atendido? Ao findar, sua amiga foi apagada da existência terrena, Homura sendo a única pessoa em todo cosmos capaz de lembrar dela, ao mesmo passo que também é a única que possui memória de quando as bruxas existiam.

A ideia pura das Garotas que lutam pelo mal com roupas coloridas, vestidinhos cheios de babados e detalhes bem no "kawaii desu" japonês dos Mahou Shoujo, se torna algo corrompido, sujo e egoísta. A luta pelas bruxas é puramente natural e por partido pessoal. Diversos segredos são ocultados. Muito sofrimento surge como produto disso tudo.

Até o momento que a verdade vem à tona... **O que realmente são as Bruxas? Como surgem?**

<https://oneleigan.blogspot.com/2018/08/puella-magi-madoka-magica-manga.html>

À medida que a história avança pelo universo, ganhando densidade psicológica e obscuridade, o desenho acompanha o clima, como podemos ver na Figura 2.



Figura 2: Página da história. Fonte Google Imagens.

Os eventos da saga têm continuação com “Madoka Magica: Rebellion”, onde a narrativa decorre a partir da visão de Homura Akemi. Neste segmento, o mundo é afundado em visualidades oníricas. No início, tudo parece levemente fora do lugar, solitário; planta-se uma semente da dúvida. Ao mesmo passo que a suspeita de Homura cresce e a emaranha, a fantasia que permeia este ambiente se alastra: pessoas tornam-se borrões, texturas realistas cobrem o desenho, fotografias o invadem, entre outros elementos que exprimem o não-pertencimento (Figura 3 e 4).



Figura 3 e 4: Detalhes de página do Volume Rebellion. Fonte Google Imagens

Na conclusão, entendemos que estamos dentro de um labirinto criado pela própria corrupção da alma de Homura. Com o desejo de Madoka, ela se torna a única menina mágica que sabe da natureza das Bruxas, por conseguinte, sendo a única delas que ainda pode se transformar em uma. Ela é uma bomba-relógio, ameaçando a esperança - ainda que frágil - deste universo originado do sacrifício de Madoka, e Homura está prestes a explodir. Elas personificam dinâmicas de altruísmo e egoísmo. Madoka salvou todas as meninas mágicas de um fim trágico, entretanto, isso só foi possível porque Homura escolheu lutar por ela em infinitas linhas temporais.

A ressignificação da existência de Madoka como a personificação da Esperança, a transforma em um Deus que é regente nesse cosmos, contudo tal estado divino entra em conflito com o pedido de Homura de protegê-la. Ao mesmo passo, o pedido de Madoka de extinguir as bruxas entra em conflito com Homura sendo a última delas. Portanto, o universo precisa reescrever-se mais uma vez, tornando Homura em outra força cósmica que é não-humana, não-bruxa e não-divina, mas alguma quarta equivalente e oposta ao que Madoka é. Personificando o egoísmo, Homura torna-se o Demônio. Opondo-se a Madoka como Divindade, ela reparte a existência dela em duas: uma parte continuando como Esperança, mas a outra sendo levada de volta para a terra, onde ela poderia viver como uma menina normal, Homura a protegeria, e sua divindade repousaria dormente.

Discussão

O desejo - e também, o contrato que vem atrelado a ele - fazem parte da linha tênue que separa uma jovem normal de uma menina mágica. As garotas são os alvos de Kyuubei, pois para esse ser alheio ao sofrimento, elas sentem mais intensamente, ingenuamente; tal como anseiam mais, sofrem mais. Logo, são mais suscetíveis a caírem em desespero e imergir na corrupção da própria alma. As bruxas são o resultado de uma cadeia de desejo, esperança e decepção. A alma de uma menina é inundada por um turbilhão de emoções negativas, e então, isso resulta no estilhaçamento de sua joia d'alma, a tornando Bruxa.

A saga Madoka Magica nos convida a acompanhar a relação entre as duas jovens personagens femininas; relação essa que oscila entre ingenuidade e obsessão. Homura se apresenta a Madoka como uma garota distante e obstinada, com a qual não partilha afeição. Seu ímpeto de proteger Madoka é a única coisa que ela revela

sobre si; e nesta jornada pouco importa o custo e os danos colaterais. Existem rachaduras em sua máscara de frieza, e em momentos de grande pressão sua humanidade, reprimida há tanto, escapa. Após a descoberta do amor que elas partilharam, e da tragédia que foi perder Madoka, cria-se uma compreensão com o anseio dela, mais ainda, entende-se que as linhas que separam o altruísmo do egoísmo tornam-se esmaecidas para ela. Ela está disposta a sacrificar tudo - e todos - por outra pessoa. Em seu desejo de proteção, ela abraça o egoísmo, pois para ela, tudo que importa é Madoka; só pode haver felicidade em um mundo em que ela esteja bem (Figura 5).



Figura 5: A relação de altruísmo/egoísmo evidenciada. Fonte: Google Imagens.

Em seus retornos no tempo e novas tentativas de salvar Madoka, entra-se em um impasse paradoxal: Homura almeja proteger Madoka por amor, mas toda vez que ela se força a repetir a história na esperança de salvá-la, ela se torna menos amável.

Seu sentimento sofre uma transformação neste processo: algo puro torna-se uma força cega e imparável; em algum grau, traçando paralelo com o processo de uma menina mágica tornar-se bruxa. A construção da narrativa cumpre as etapas da jornada do herói, conforme proposição de Campbell. Temos o chamado à aventura, quando a personagem aceita o contrato, em função da morte da amiga, a missão é plena de lutas, fracassos, aquisição de habilidades e desenvolvimento de sentimentos antagônicos, são muitos os portais que precisam ser atravessados e que acabam por levar as personagens para a caverna oculta, aqui a magnitude do desafio fica evidenciada, os questionamentos iniciais são retomados e os medos enfrentados para se avançar para o ponto alto da narrativa, com a provação, que assinala um momento transformador, que na história de Madoka e Homura envolve morte e ressurreição.

Considerações finais

Madoka Magica apresenta histórias de amor que mostram esse sentimento potência de redenção e também como possibilidade de alienação. Madoka é a verdadeira heroína que cumpre o seu destino se sacrificando em nome do amor, ela salva todas as meninas mágicas, menos ela mesma. Homura investe sua vida e a de outros na salvação de Madoka, usando como força motriz o amor que ela nutre profundamente por ela. Ambas anulam e contrariam o desejo da outra para consigo, pois são incapazes de aceitar o amor que é oferecido a elas: ora egoísta, ora altruísta, ora ambos ao mesmo tempo, oscilando em uma dança cinzenta. O amor que Madoka oferece pode ser considerado altruísta, afinal ela aceita não existir como forma de proteger todas as outras meninas mágicas. Mas ainda há egoísmo em sua decisão, pois ela o faz por culpa; como retribuição pelos sacrifícios que Homura fez por ela. Um esforço que ela é incapaz de compreender, pois ela simplesmente não se acha digna de todo suor, sangue e lágrimas que Homura investiu em sua segurança. O amor que Homura oferece é, em um primeiro momento, egoísta. Ela quer proteger Madoka para ter ela para si, pois sua vida perdeu o sentido junto com a perda da vida de sua amada, tantas linhas temporais atrás. Ainda assim, toda ação dela é estruturada no auto sacrifício; seu egoísmo reside no bem-estar de Madoka e não no seu.

Nesta história, o amor altruísta tornou uma menina uma Divindade do bem, mas também, o amor egoísta fez a outra se tornar um Demônio para a resgatar dos Céus,

almejando que elas pudessem estar juntas mais uma vez. Nesta saga o amor profundo e avassalador entre duas meninas foi o instrumento que renegou e redigiu o caos e o cosmos. Até mesmo o inexorável pode ser reescrito entre meninas mágicas, bruxas, deuses e demônios.

Referências

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997

MOLINÉ, A. **O grande livro dos mangás**. São Paulo: Editora JBC, 2004.

LYUTEN, S. M. B. **Mangá**: O poder dos quadrinhos japoneses. São Paulo: Hedra, 2000.

UROBUCHI, HANOKAGE, G. **Puella Magi Madoka Magica**. Yen Press. 2012.

<https://oneleigan.blogspot.com/2018/08/puella-magi-madoka-magica-manga.html>.

Acesso em 16/08/2022.

NARRATIVAS IMAGÉTICAS PATRIARCAIS E RACISTAS sistematizadas na iconografia histórica do Rio Grande do Sul

MATTOS, Maria Joana Mayer de⁴²;

TRINDADE, Rogério Vanderlei de Lima⁴³;

Resumo:

A presente pesquisa é desenvolvida a partir da análise de identidades representadas no mural “A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense” (1951-1955) - de Aldo Locatelli (1915-1962) - e na escultura “O Laçador” (1958) - de Antônio Caringi (1905-1981) -, a qual pretende investigar, a partir das obras analisadas, como a iconografia histórica gaúcha auxiliaria na elaboração do imaginário social do estado rio-grandense como um lugar habitado somente por pessoas de origem branca, além de favorecer a reafirmação imagética do gaúcho figurado por uma identidade masculina, branca e autoritária.

Palavras-chaves: Iconografia; Embranquecimento; Rio Grande do Sul.

Introdução

Esta escrita é embasada na pesquisa “Lugares na arte do Rio Grande do Sul: as representações embranquecidas na iconografia histórica rio-grandense” realizada como Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFPEL no ano de 2022.

Objetivou-se investigar - através da análise de duas exponenciais obras da História da Arte do Rio Grande do Sul, o mural “A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense” (1951-1955) produzida pelo pintor italiano Aldo Locatelli (1915-1962), e a escultura “O Laçador” (1958) de autoria do escultor gaúcho Antônio Caringi (1905-1981) - como a iconografia histórica sul-rio-grandense auxilia na invisibilização e no ocultamento da presença da população negra no Rio Grande do Sul, e deste modo dissemina panoramas de relações hierárquicas sobre existências que são fixadas por marcadores sociais de gêneros e marginalizadas em um lugar de racialização.

⁴² Graduanda no curso de Artes Visuais Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

⁴³ Professor Adjunto do Centro de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAVI da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

Esta reflexão teve como principais operadores teóricos Erwin Panofsky (2007), David Fontana (2013) e Georges Didi-Huberman (2015) para a compreensão da imagem e para a leitura iconográfica e iconológica; já as considerações sobre os processos de embranquecimento e identidades foram alinhados aos pensamentos de Homi K. Bhabha (1998), Lélia Gonzalez (2020), Abdias do Nascimento (2016) e Stuart Hall (2006).

Locatelli e Caringi: abordagens e interpretações

A pesquisa possui cunho qualitativo e delineou-se a partir do estudo iconográfico e da análise do mural “A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense”, de Aldo Locatelli (1951-1955), e da escultura “O Laçador” (1958), de Antônio Caringi (1905-1981).

Ao decorrer da pesquisa foram realizadas visitas técnicas ao Palácio do Piratini na cidade de Porto Alegre, onde está o mural “A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense”, e à Avenida dos Estados, espaço urbano expositivo da capital do estado no qual localiza-se a Estátua de “O Laçador”.

Para assimilação e o estudo das obras utilizou-se o método iconográfico do historiador da arte Erwin Panofsky (1892- 1968), o qual explica a iconografia a partir da descrição das imagens e do reconhecimento dos elementos que a compõem (PANOFSKY, 2007).

Concomitantemente, pretendeu-se uma análise iconológica das obras de Locatelli e de Caringi em diálogo com a contemporaneidade, aproximando-se das teorias pós-estruturalistas do escritor Georges Didi-Huberman, o qual explica que a imagem se constitui por inúmeras temporalidades e camadas de sentidos - através disto, abordagens e interpretações anacrônicas se amparam para a compreensão das imagens e de suas relações (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.19).

Conduzindo-se por essas vertentes teóricas, as leituras iconológicas do mural “A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense” foram sistematizadas por categorias iconográficas que correspondiam aos agrupamentos das figuras, das atividades, dos elementos visuais, das prováveis figuras de linguagem e dos conceitos que se encontram presentes na obra. Tais designações contribuíram para uma pesquisa apurada sobre as representações de identidades, os símbolos e as narrativas que se desencadeiam pela tela de Locatelli.

No ano de 1951 o pintor italiano Aldo Locatelli foi contratado pelo governo do Rio Grande do Sul para produzir uma série de murais relacionados à história e à identidade do povo gaúcho; Arthur Filho relata que o artista italiano foi designado para elaborar “murais de grande porte, sobre motivos ligados à história rio-grandense (...) a formação etno-históriográfica do povo rio-grandense e a mais bela das lendas gaúchas (...)” (FILHO, 1980, p.25. apud OLIVEIRA, 2011, p. 78).

Entre 1951 e 1955 é composto o mural “A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense” situado na ala governamental do Palácio Piratini, atual sede do poder executivo do Estado do Rio Grande do Sul.



Figura 1 - A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense, Aldo Locatelli, 1951-1955, Mural em técnica mista, 25 m², Palácio Piratini - Porto Alegre, RS. Fotografia: Maria Mayer de Mattos (2022).

Neste mural - produzido sob encomenda do governo do estado do Rio Grande do Sul - pretendeu-se compor uma iconografia que reconstruísse, através da imagem, as narrativas e algumas alegorias sobre a formação do povo gaúcho - e assim fomentar a construção de um imaginário idealizado, com suas visualidades enviesadas; vale ressaltar que nessas narrativas visuais sobre as populações que

contribuíram para a formação do estado gaúcho não há a representação de sujeitas⁴⁴ negras e sujeitos negros.

A partir das categorias iconográficas estabelecidas, alinhando-as com as análises nas “Figuras humanas em cenas de gênero” e considerando o conjunto de “Classes, funções e papéis sociais”, observa-se que as representações sobre a humanidade auxiliaram no desenvolvimento de “mitos” e suas “histórias”. As concepções imagéticas, no que se referem às mulheres e aos homens, acompanharam as relações patriarcais que organizam a maioria das sociedades (FONTANA, 2013, p.94).

Através da leitura iconológica, percebe-se que as representações femininas apresentadas em tela estão relacionadas à contextos envolvendo a maternidade ou serviços de circunstâncias rurais (GONZALEZ, 2020a, p. 159), configurando um lugar de conservadorismo e questões domésticas.

Na categorização iconográfica “Heráldica e símbolos nacionais e regionais” é destacável a relevância dos “recursos visuais” e dos símbolos na elaboração de transformar conceitos, muitas vezes complexos, em uma linguagem acessível - os símbolos podem produzir e conter significados para uma população, além de disporem da habilidade de permanecerem “na memória”, construindo conexões entre as pessoas (FONTANA, 2013, p. 11-20).

No mural também são apresentados quatro homens brancos em cima de cavalos, figurando uma atuação de autoritarismo e domínio onde expressam “poder, conquista e autoridade” (CARR-GOMM, 2004, p.157); expressiva representação masculina branca no afresco, estão vestindo uma indumentária tradicional sul-rio-grandense e participando de atividades que remetem ao cultivo do tradicionalismo gaúcho - como por exemplo, o homem branco segurando a cuia do chimarrão, situado na região inferior esquerda da obra - ou relacionados ao trabalho no campo.

⁴⁴ Nessa pesquisa o conceito de sujeito é ancorado na escritora feminista afro-americana bell hooks (1952-2021), em seu livro “Erguendo a voz: pensar como feminista, pensar como negra”, evidencia que sujeito é quem possui autonomia sobre seu próprio corpo, quem narra a sua história e define a sua realidade. Enquanto objeto, tornam-se em quem é definido “por outros”, é aquele que tem a sua identidade criada por esses deferidos a serem sujeitos (HOOCKS, 2019, p. 75). Diante disso nessa escrita, o termo sujeita e sujeito, se posiciona como um direito de vida outorgada antes do marcador da racialização.

A partir dos segmentos iconográficos de “Animais e plantas” no mural, a inclusão de animais - como a presença repetida de cavalos - na pintura pode ser referida a “agilidade”, “velocidade”, bem como a “valentia” (FONTANA, 2013, p. 62).

Nesta pintura outorgada pelo poder estatal rio-grandense foi pretendido publicizar e formatar imaginários acerca das populações que participaram da história e da construção do Rio Grande do Sul - e ocultar a existência e a atuação da população negra, atitude que reflete as políticas de embranquecimento que permeavam o estado gaúcho da época.

No artigo “Peculiaridades do racismo sul rio-grandense que precisam extrapolar fronteiras” a advogada e ativista Winnie Bueno desabafa;

Ao visitar o Palácio Piratini, sede do poder estatal, me deparei com um quadro que ilustrava a formação do “gaúcho”. A pintura, de Aldo Locatelli, representa os indígenas, os imigrantes europeus, as missões, tudo que vocês podem imaginar que cabe numa pintura muito grande. Só não tem negros. Os negros não fazem parte da formação etnográfica dos gaúchos. Eles não estão lá! (BUENO, 2017).

O relato de Winnie Bueno traz a experiência de uma mulher afro-descendente, nascida no estado gaúcho, observando a negação da contribuição negra para a história do Rio Grande do Sul refletida em uma pintura mural na sede do governo; tal reflexão aproxima-se com as alegações do político e artista Abdias de Nascimento (1914-2011) ao alertar sobre os aparatos de poder, como por exemplo “o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária”, utilizados pelos grupos que possuem o controle econômico, social e cultural de uma sociedade para anular e impedir a afirmação das sujeitas e sujeitos afro-brasileiros tanto como pessoas quanto como agentes criadores e contribuidores da cultura e da sociedade brasileira (NASCIMENTO, 2016, p.112).

No documentário “Ôrí”, narrado pela historiadora afro-brasileira Beatriz Nascimento (1942-1995), a importância da recuperação da memória e da imagem na construção da identidade negra constitui o fio condutor do enredo que reitera “A invisibilidade está na raiz da perda da identidade” (1989).

O escritor Homi Bhabha, em diálogo com os escritos de Frantz Fanon ao examinar as narrativas coloniais, percebe que estas - através da manipulação de realidade e alteração do campo de referências das pessoas que estão inseridas no sistema colonial - negligenciam a participação da população negra no “progresso civil” (BHABHA, 1998, p. 73).

Através destas anulações de identidades a sujeita e o sujeito negro são distanciados de uma imagem de humano; assim, as visualidades relacionadas a humanidade tem como alicerce uma representação de homem ocidental (BHABHA, 1998, p. 73).

A escultura d'O Laçador (1958) do artista pelotense Antônio Caringi (1905-1981) constituiria uma relevante obra da história da arte do Rio Grande do Sul, tornando-se um monumento histórico da cidade de Porto Alegre e, em 2008 - ratificada pela Lei Estadual nº 12.992 - a Estátua do Laçador foi autenticada como integrante do patrimônio histórico, cultural, e como a escultura-símbolo do Estado do Rio Grande do Sul (RIO GRANDE DO SUL, 2008).



Figura 2- O Laçador, Antônio Caringi, 1958, Bronze, 6,55 m, Porto Alegre. Fotografia: Maria Mayer de Mattos (2022).

A Estátua “O Laçador” teve como modelo de referência o folclorista João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes, um dos fundadores do MTG - o Movimento Tradicionalista Gaúcho. A representação escultórica indica um homem de descendência europeia em postura esguia, com uma vincha ao redor da cabeça e sobre os cabelos; seu semblante está erguido com o olhar dirigido para frente.

O olhar no infinito, na saída da porteira, olhando o gado para laçá-lo. É o domínio sobre o animal, não é somente controlá-lo. Eu tenho uma missão. Eu sou O Laçador (CÔRTEZ, 2012).

A Estátua do Laçador é compreendida como monumento; conforme exposto pela pesquisadora Nadima Toscani, a etimologia do termo monumento “provém da junção de dois vocábulos latinos: *moneat-mentem*, que significa fazer recordar” (TOSCANI, 2005, p.189).

Demandando esta personificação de figurar uma função simbólica (CARR-GOMM, 2004, p. 7), é concedido ao Laçador a projeção de representante de toda uma sociedade sul-rio-grandense (GOMES, 2009, p. 446); no entanto, ao analisar a escultura d'O Laçador identifica-se uma figura masculina branca e de traços europeus que designam masculinidade, autoridade, força bruta e heroísmo. O cânone de herói visa um imagético de “líder perfeito”, uma figura que dispõe do “poder de solucionar qualquer problema” e que também instiga a personificação de um ideal “que almejamos ser” (FONTANA, 2013, p. 17).

Pôr em análise, através de um método crítico, este aspecto de heroísmo relacionado ao Laçador - o qual projeta essa figura masculina de traços europeus, além de denotar masculinidade e força bruta - como representante de uma sociedade poderá suscitar alguns questionamentos, tais como: qual o lugar ocupado pelas mulheres nessa construção imagética sobre a formação étnica do Rio Grande do Sul? E as pessoas indígenas e negras que igualmente integraram a formação do estado gaúcho, onde estariam?

A filósofa e feminista Lélia Gonzalez (1935-1994) salienta que o sistema patriarcal-racista consiste na hierarquia discriminatória entre homens e mulheres, o machismo, e na exclusão da mulher negra e indígena, o racismo. Ao escrever

Nós, mulheres e não brancas, somos convocadas, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior dentro de sua hierarquia (sustentado por nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade precisamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não apenas do nosso próprio discurso, mas de nossa própria história (GONZALEZ, 2020b, p.141).

Dentre os apagamentos e as articulações de embranquecimento nas relações sociais historicamente hierárquicas, os meios de comunicação de massa e os

aparelhos ideológicos tradicionais auxiliam na difusão cultural de autenticar o cânone ocidental branco como universal, superior e único (GONZALEZ, 2020b, p.143).

Mais pertinente do que responder sobre o que a Estátua do Laçador é, seria questionarmos: o que ela representa ser?

É destacável que o projeto da escultura ao Laçador foi transformado em uma estátua de bronze pois tornou-se a proposta vencedora do “concurso público para projeto escultórico monumental que bem representasse o Rio Grande do Sul na exposição no Parque do Ibirapuera” que ocorreu em 1954, no IV Centenário de Fundação de São Paulo (BRASIL, 2008, p.15).

No mesmo concurso público também era concorrente a escultura Gaúcho - de autoria do artista Vasco Prado (1914-1998) -, na qual é apresentada a figura de um homem indígena de indumentária e artefatos de origem indígena, simbolizando a presença e influência desta cultura na formação do povo gaúcho. Porém, a estátua do Laçador com seus arquétipos foi a proposta vencedora do (GOMES, 2009, p. 448).

A conjuntura em que uma escultura, a qual apresenta um gaúcho idealizado com traços europeus, ter sido a proposta vencedora como a representação simbólica do homem rio-grandense - ao contrário de outras obras, como o projeto da figura indígena de Vasco Prado, por exemplo - possibilita refletir sobre ressonâncias históricas de toda uma organização sociocultural e imagética que consolida sistemas de relações hierárquicas.

Ao assinalar as referências da “africanidade” que constituem a cultura brasileira e os aspectos do embranquecimento, Lélia Gonzalez caracteriza que a elite, a qual possui poderes no Brasil, procura se direcionar e demonstrar supostas aproximações com a imaginária “superioridade europeia” (GONZALEZ, 2020c, p. 68); uma das estratégias das políticas - visando o embranquecimento em uma população - é o ocultamento da contribuição e das histórias das populações negras nas configurações sócio-histórico-econômicas que formam as matrizes de sociedade acessíveis na contemporaneidade.

Os sistemas de opressão são estabelecidos de forma pretenciosa, ancorando-se inclusive em uma produção de cultura visual e estética para organizar uma configuração de inferioridade alicerçada em conceitos de gêneros e de racialização,

os quais intencionam também justificar a discriminação com sujeitas indígenas e negras.

É relevante salientar que as criações iconográficas de afirmações de identidade embranquecida - em detrimento de outras - se denotaram de forma protocolar, metódica e tensional no estado rio-grandense; como exemplo, o pesquisador Mário Maestri (2008) refletindo sobre a ausência negra na historiografia do Rio Grande do Sul, em comparação com outros estados do Brasil, conta que “as classes dominantes de regiões de raízes escravistas” como nos Estados da Bahia, do Maranhão e do Rio de Janeiro “integraram a participação do negro-africano em interpretações regionais mitificadas” (MAESTRI, 2008, p. 55).

Considerações finais

Essa pesquisa surge a partir do questionamento em torno das representações iconográficas gaúchas, sobre o imaginário social em relação aos grupos étnicos que vivem no Rio Grande do Sul, figurados por uma identidade masculina e branca, e a negação e o apagamento de pessoas negras e indígenas em suas narrativas visuais de cunho histórico.

Defronte ao imaginário social embranquecido e patriarcal sobre o Rio Grande do Sul - enquanto um território habitado por uma pluralidade étnica - e a partir da leitura dessas significativas obras que compõem iconografias e historiografias do estado do Rio Grande do Sul, no mural “A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense” (1951-1955) de Aldo Locatelli (1915-1962), e na escultura “O Laçador” (1958) de Antônio Caringi (1905-1981), são expostas as configurações canônicas que projetam um homem de traços europeus como representante de uma sociedade tão diversa quanto a população rio-grandense.

No mural localizado no Palácio do Piratini é observada a centralidade da figura masculina branca - e embora a representação feminina seja incluída na pintura, é determinado um lugar de maternidade, subserviência e resignação para sua existência.

É de se refletir que apesar de haver a representação de uma figura indígena na pintura, posteriormente, ao estudar sobre a escultura do Laçador, ressalta-se que a imagem do habitante do Rio Grande do Sul é preterida por uma representação masculina branca de traços europeus.

Estabelecendo padrões de hierarquias e omitindo dessas narrativas a população negra e as mulheres negras e indígenas - as quais também formam e representam a sociedade rio-grandense -, estas obras que são ratificadas pelo poder estatal refletem escolhas e ideais de uma sociedade rio-grandense que é organizada e projetada sobre estruturas patriarcais e embranquecidas.

Diante do poder e a perspicácia que as imagens possuem em produzir realidades, naturalizar estruturas de opressões, desenvolver matrizes de pensamentos e formatar subjetividades, e a partir da análise dessas relevantes narrativas visuais que compõem a iconografia e a história da arte rio grandense é questionável: quais histórias são contadas? Por quem é contada? Quem é representada e representado nessas narrativas visuais? Como são representados? Quais papéis sociais que elas desempenham e simbolizam a partir desses espaços?

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Antonio Caringi. O escultor dos Pampas**. Luiz Antonio de Assis Brasil, Paulo Gomes, Eurico Salis. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

BUENO, Winnie. **Peculiaridades do racismo sul rio-grandense que precisam extrapolar fronteiras**. 2017. Disponível em: <https://medium.com/@winniebueno/peculiaridades-do-racismo-sul-rio-grandense-que-precisam-extrapolar-fronteiras-1498d11f70f8>>. Acesso em: 10 de mai. de 2022.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais**. Tradução Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CÔRTEZ, Paixão. Paixão Côrtes aponta problemas no monumento O Laçador. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 de nov. de 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/11/paixao-cortes-aponta-problemas-no-monumento-o-lacador-3948017.html>>. Acesso em: 29 de abr. de 2022.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte do anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FONTANA, David. **A linguagem dos símbolos: a história e s significados ocultos em um guia completo e ilustrado**; [tradução Livia Chede Almendary]. São Paulo: Publifolha, 2013.

GOMES, Paulo César Ribeiro. **A construção de uma identidade visual: o caso do “gaúcho” nas artes plásticas do Rio Grande do Sul, de Pedro Weingärtner a Antonio Caringi**. Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2009.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra no Brasil. In: Flavia Rios, Márcia Lima (orgs). **Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos**. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino americano. In: Flavia Rios, Márcia Lima (orgs). **Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos**. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020b.

GONZALEZ, Lélia. O apoio brasileiro à causa da Namíbia: Dificuldades e possibilidades. In: Flavia Rios, Márcia Lima (orgs). **Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos**. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020c.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**; tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

MAESTRI, Mario. **História e historiografia do trabalhador escravizado no RS: 1819-2006**. In: Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro. Centro de Estudios Avanzados, Programa de Estudios Africanos; Buenos Aires: Concejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2008. Disponível em: <<http://tede.upf.br/jspui/bitstream/tede/179/1/2014MauricioLopesLima.pdf>>. Acesso em: 12 de abr. de 2022.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

OLIVEIRA, Luciana da Costa de. **O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória regional nos murais do Palácio Piratini**. 269 p. Dissertação (Mestrado em História). - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PANOFSKY, Erwin, 1892 – 1968. **Significado nas artes visuais**; tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsberg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital. Disponível em: < <https://negrasoulblog.wordpress.com/2016/08/25/309/>>. Acesso em: 19 mar. de 2022.

RIO GRANDE DO SUL. Gabinete de Consultoria Legislativa. **LEI Nº 12.992, DE 13 DE JUNHO DE 2008**. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/mtgrs-lei-12992-Estatua-do-la%C3%A7ador.pdf>>. Acesso em: 31 out. de 2021.

TOSCANI, Nadima. A pesquisa sobre a iconografia de Getúlio Vargas em monumentos escultóricos públicos do Rio Grande do Sul. In: Maria Amélia Bulhões (org.). **Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

O “QUASE” AFETO: ANÁLISE DOS CASAIS LÉSBICOS EM TELENÓVELAS

ARAUJO, Larissa⁴⁵

SEVERO, Patrícia Schneider⁴⁶

Resumo:

Este trabalho é uma reflexão inicial sobre a construção de casais lésbicos em telenovelas da rede Globo ao longo dos anos, partindo do final da década de 90. A partir da compreensão das telenovelas como elemento popular da cultura brasileira e construtor de conceitos coletivos, é possível entender os padrões de representação de diversidades e os contrapontos temporais que acontecem com o passar das décadas e as novas interpretações sociais de certos conceitos. Falar sobre lesbianidade na televisão ainda é delicado e o reforço de padrões excludentes e segregadores funciona para manter ideias equivocadas sobre essas existências, porém também existem as evoluções e contrapontos para questionar e trazer nova luz ao assunto.

Palavras-chave: Telenovelas; casais lésbicos; representatividade.

Introdução

As telenovelas no Brasil têm seu início registrado em 1951 apenas um ano depois da chegada das televisões, mas antes delas as radionovelas já tinham seu lugar na vida das pessoas. A adaptação desse formato já existente para o novo “espaço” que são as televisões rendeu um elemento que após 70 anos ainda conquista o público sem precisar de um esforço hercúleo para isso.

Pensando na novela com um formato tão apreciado pelo público, nesse trabalho iremos abordar algumas obras que trouxeram o tema das relações amorosas entre mulheres e os desdobramentos na construção das narrativas dessas personagens e suas existências, algumas enquanto lésbicas e outras bissexuais, mas sempre com o foco na relação que elas estabelecem ao longo das narrativas em diferentes épocas,

⁴⁵ Discente do Curso de Produção e Política Cultural na Universidade Federal do Pampa - Campus Jaguarão

⁴⁶ Professora Adjunta dos Cursos de Gestão de Turismo e Produção e Política Cultural na Universidade Federal do Pampa

entender o discurso narrativo das telenovelas na construção e na perpetuação de um imaginário sobre a existência lésbica e as relações românticas entre mulheres na sociedade.

Passaremos pelos anos 90 antes da virada do século e iremos até a última obra produzida no horário nobre da emissora Globo que contou com a presença desse tema em sua obra. Diferentes autores trabalharam o assunto desde 1988 onde o tema surgiu pela primeira vez na trama da novela Vale Tudo (Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères), de lá para cá algumas coisas mudaram na forma de representar essas tramas, o lugar, e o desfecho delas nas histórias. As novelas que serão vistas nesta pesquisa são Torre de Babel (1998) - Silvio de Abreu, Mulheres Apaixonadas (2003) - Manoel Carlos, O Segundo Sol (2017) - João Emanuel Carneiro e Um Lugar ao Sol (2021) - Lícia Manzo.

A partir de uma pesquisa bibliográfica sobre o tema e análises das obras e das camadas que compõem as narrativas das personagens, suas construções e o desfecho das histórias, se houveram mudanças na “fórmula” ao longo dos anos. É importante para esta pesquisa a continuação das análises de obras televisivas como os estudos de Lenise Borges que traz o debate em seu artigo intitulado “Lesbianidade na TV: visibilidade e “apagamento” em telenovelas brasileiras”, e também o documentário “Orgulho Além da Tela” produzido para a plataforma de *streaming* Globoplay.

Compreender as evoluções de representatividade tem sua importância não apenas pelo momento em que vivenciamos com diversas tentativas de apagamento de existências plurais mas também para que as gerações tenham compreensão das mudanças que permeiam a passagem do tempo. Estar à margem da sociedade faz com que as pessoas experienciem a representatividade de uma outra forma e a normatividade não abarca essas existências, mas é importante que o caminho para essa mudança seja trilhado, pois há espaço nas construções midiáticas para que isso seja feito.

A TV no Brasil e as Telenovelas

Em 2014, em seu último ano de existência, o Estadac/Munic - IBGE caderno que apresenta os dados culturais do estados e municípios do Brasil, incluindo o Distrito Federal, apontou que 99,9% dos municípios possuía sinal de TV Aberta, segundo o Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros - Cultura (2014) entre 1999 e 2014 “a

captura do sinal de televisão aberta continuou sendo o meio de comunicação mais utilizado para acesso aos conteúdos culturais no Brasil.” E ainda no resultado da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, em 2013 os domicílios que possuíam televisores estavam em torno de 97,2%.

Em 1950, Assis Chateaubriand, integrante do conhecido como “império das comunicações”, Diários Associados, decide trazer ao Brasil a televisão e é a partir desse momento que surge a antiga TV Tupi em São Paulo (BALAN, 2012). Com uma primeira exibição no dia 4 de Julho de 1950 de forma amadora, é assim que começa a história desse importante elemento da cultura brasileira, presente em quase todas as casas e na rotina da maioria dos brasileiros. Segundo Jambeiro (2002, apud Leal, 2009), as primeiras exibições atingiam cerca de 500 aparelhos em São Paulo porém, nos meses seguintes já haviam 2 mil televisores. Na América Latina, o Brasil foi o primeiro a contar com uma emissora de televisão.

A produção televisiva ocupou-se muito rapidamente de evoluir e construir programas que mantivessem o público cativo, um elemento muito importante para essa evolução foi o surgimento do chamado VT (*videotape*), com essa ferramenta passou a ser possível criar conteúdos mais elaborados e viabilizou a exibição diária de novelas, mas ainda haviam os programas ao vivo como telejornais e programas que contavam com a participação de uma platéia. Para Mattos (2002, apud Leal, 2009), Esta tecnologia permitiu a criação de uma programação mais elaborada e estratégica, a possibilidade de exibição de um programa “repetido” ao longo da semana criou um elemento chave para a televisão que foi o hábito do telespectador. É importante no estudo da televisão compreender o impacto da construção do hábito para manter o público.

Balan (2012), afirma que na década de 60, começaram a surgir emissoras que tinham suas programações próprias sem precisar reproduzir o que era exibido a partir de uma emissora principal, TV Globo, Tupi e Record foram algumas delas. Surgiu nesse momento também, o esboço de uma programação nacional que seria aprimorada anos depois com o surgimento da Embratel.

Entre os anos de 1964 e 1985 o Brasil passa pelo período de ditadura militar, por conta do interesse público de consolidação de um ideal de Brasil, durante esse período houveram avanços no desenvolvimento da televisão pois acreditavam que ela

funcionaria como canal para perpetuação de discursos e facilitaram o acesso e compra de televisores para isto.

Leal (2009) apresenta os fatores técnicos de desenvolvimento que ocorreram na mesma época como a criação de órgãos do Estado que encarregavam-se da produção cultural, com isso também vieram os decretos e leis que favoreciam o avanço das emissoras, na telecomunicação houve o congelamento das taxas de serviço e, dentre outras coisas, também houve isenção nas taxas de importação o que facilitou a compra de televisores. Parte desse processo de facilitar o acesso aos televisores foi uma estratégia de alavancar as propagandas e ideias do movimento militar que intervia em todas as produções das emissoras, inclusive as novelas, que eram revisadas por eles antes de irem ao ar.

As telenovelas, surgidas no Brasil em 1951, com seus recém completados 71 anos, chegaram ao país em outro formato, eram as famosas radionovelas, que continham outras características em sua construção, as atuações eram muito mais carregadas, com histórias situadas em locais exóticos (VICENTE e SOARES, 2016). Murakami (2015, *apud*. VICENTE E SOARES, 2016) diz que o começo das produções de telenovela tiveram como característica “os roteiros nos moldes dos desenvolvidos pela cubana Gloria Magadan – dramalhões com fórmulas infalíveis que retomavam as características do melodrama”(MURAKAMI, 2015, *apud*. VICENTE e SOARES, 2016), a autora inclusive teve sua estreia na teledramaturgia em 1965 na novela Paixão de Outono, a estreia do conhecido horário nobre às 21:30 (MEMÓRIA GLOBO).

Esther Hamburger (2011) define a construção das novelas como:

Uma complexa rede de relações envolve a agenda militar autoritária nacionalista e desenvolvimentista; a agenda de anunciantes, homens da indústria e do comércio; e o talento de escritores, atores e diretores de esquerda (também nacional e desenvolvimentista) com repertório e conhecimento de cinema e teatro. (HAMBURGER, 2011, pg. 206)

A autora ainda fala sobre como a novela segue tentando ao longo dos anos representar as realidades em que estão inseridas, conhecida como “obra aberta”, as telenovelas têm suas narrativas construídas enquanto são exibidas ao público, sofrendo alterações a partir do retorno do mesmo. Durante o período de pandemia as novelas passaram a ser feitas de outra maneira, deixando de ser uma obra aberta, há

quem diga que isso afetou o desempenho das obras lançadas nesse período, mas também aprendeu-se um pouco mais sobre como fazer novelas.

No final da década de 60 o brasileiro passa a querer uma narrativa mais próxima da sua realidade, é quando entram em cena Janete Clair e Dias Gomes, casal responsável por grandes clássicos da teledramaturgia do século passado, ela com títulos como Irmãos Coragem (1970), Selva de Pedra (1972) e Pecado Capital (1975), e ele com O Bem Amado (1973), Saramandaia (1976) e Roque Santeiro (1985). Segundo Vicente e Soares (2016) os autores começam a usar elementos “comuns” para construir a relação de representação nas novelas, dentro dos limites permitidos para a época, foram abordadas temáticas da sociedade.

Borges (2007) define este tipo de novela como “novelas de intervenção”, o modelo que aborda questões políticas enquanto apresenta uma semelhança com a realidade para construir a identificação com o público. Partindo dessa noção, entendemos que a novela é um produto do meio em que está inserida, mesmo que a premissa da obra seja a de representar outros momentos da história, ou esteja baseada em narrativas de livros, etc., Maria Angela (2015) fala sobre como, por exemplo, as incessantes reprises da emissora SBT, de obras do começo do século, afeta negativamente a impressão do telespectador sobre a evolução dessas telenovelas que não pararam no tempo e seguem adaptando-se e evoluindo conforme o contexto social muda.

Ainda na compreensão de Borges (2007) a teledramaturgia está inserida num ambiente midiático, o que faz surgir algumas implicações, segundo a autora, esse lugar tem um papel crucial na manutenção de valores e significados de forma homogeneizada, o que afeta o acesso ao que é diferente, plural. Assim, nessa função de reforçar o que é “comum” ou, nesse caso, o que é heterossexual, podem ocorrer situações como exclusão, rejeição ou desvalorização ao ser colocada como “oposição” à Heterossexualidade. Nessa disputa de valores, acaba sobrando para as outras identidades o dever de reforçar a “normalidade”, o que acaba rendendo personagens caricatas ou até mesmo puro alívio cômico da heteronormatividade.

Lesbianidade nas telenovelas

Em 1988 temos a primeira aparição da lesbianidade como tema em uma produção de telenovela, de lá para cá, pouco mais de 20 novelas abordaram o tema, dessa obras, 4 estão presentes nesta pesquisa, sendo elas Torre de Babel (1998),

Mulheres Apaixonadas (2003), O Segundo Sol (2017) e Um Lugar ao Sol (2021), todas ocuparam a faixa conhecida como “horário nobre” da Rede Globo, algumas escritas por autores de renome para esse horário, apenas a última foi escrita por uma iniciante nessa faixa, Lícia Manzo teve sua primeira novela da faixa das 21h e no formato de obra fechada por conta da crise sanitária causada pelo Coronavírus, o que pode ter afetado o desenvolvimento de alguns núcleos, inclusive o casal presente nessa pesquisa.

Leila Sampaio (Silvia Pfeifer) e Rafaela Katz (Christiane Torloni) são o segundo casal de mulheres das telenovelas, surgem no ano de 1998 e, apesar das décadas de diferença partilham semelhança com Gabriela Macedo (Natalia Lage) e Ilana Prates (Marina Lima), a partir do momento em que esses casais se formam, não existe um terceiro elemento (homem) como parte da narrativa para questionar as orientações sexuais, no caso de Ilana e Gabriela, apesar de terem passado por relações heterossexuais isso não é utilizado para pôr em xeque as sexualidades diferente do casal Maura (Nanda Costa) e Selma (Carol Fazu), a sexualidade de Maura é questionada quando ela se aproxima do colega de trabalho e passa a nutrir afeto por ele, porém em momento algum a história trata a bissexualidade como uma alternativa para a personagem fazendo parecer que ela estava confusa por nunca ter se relacionado com homens antes.

Outro ponto de encontro e desencontro dos casais é a forma de representação do afeto, em Torre de Babel é apresentado um casal que raramente demonstra afeto romântico, poucos contatos físicos e algumas palavras que representam a relação e mesmo assim gerava grande desconforto no público levando ao fim precoce da história delas, diferente da novela que vem em sequência, em Mulheres Apaixonadas (2003) Rafaela (Paula Picarelli) e Clara (Alinne Moraes) têm mais momentos de contato, elementos narrativos que reforçam a relação, a afirmação das duas sobre serem lésbicas e possibilidade de ficarem juntas tendo inclusive um selinho no final da novela, um marco para a época. Anos depois, apesar de beijos ainda serem uma barreira, a relação de Maura e Selma (O Segundo Sol) é muito afetuosa, tanto com contatos físicos quanto em palavras de afeto, partindo desse ponto apenas, é muito difícil que o público confunda e questione a relação, isso é visto de forma mais evidente na relação de Ilana e Gabriela (Um Lugar ao Sol) onde as personagens só passam a viver o romance a partir de muitos momentos de reforço sobre as certezas sobre os sentimentos e as vontades deixando nenhuma brecha para questionamentos

sobre incertezas e hesitações que possam deixar ainda no público a possibilidade de uma heterossexualidade de “resgate” que as separe.

Mesmo com esses elementos narrativos e evoluções ao longo dos anos, parece que as relações entre mulheres em novelas ainda ficam, por vezes, no campo do “quase”, elas “quase” tiveram um final feliz, “quase” ganharam mais tempo de tela por conta da repercussão com o público lésbico/bissexual (alvo), “quase” puderam ter um beijo de verdade, “quase” disseram que são lésbicas ou bissexuais ao invés de usarem Gay como um termo guarda-chuva para não assumirem uma sexualidade que se refere de forma direta a mulheres. Essas possibilidades não serem exploradas é uma ferramenta de reforço ao que Borges (2007) aponta mais acima do texto sobre a desvalorização daquilo que não é o “comum”, não é destinado o mesmo tratamento a não heterossexualidade, pois ela ainda é vista como contraponto e não como um outro lugar de afeto possível.

Considerações Finais

Assistir televisão não é apenas um entretenimento vazio, é importante compreendermos o impacto do discurso construído nas produções sobre o imaginário da sociedade. São mais de 70 anos de produção televisiva no Brasil e mesmo com o surgimento de novos espaços como os *streamings* ou com o crescimento da internet, a TV não deixou de ser “queridinha” dos brasileiros, a mesma ainda ocupa importante espaço nas casas e nas vidas das pessoas.

Por ocupar lugar cativo nas rotinas, a telenovela também torna-se elemento de formação de opiniões e manutenção de discursos da sociedade. Partindo dessa compreensão, é necessária a remodelação das personagens para caberem nos contextos sociais a partir das mudanças ocorridas ao longo do tempo nos conceitos da sociedade.

A qualidade do tempo de tela e sair do lugar de núcleo cômico ou de puro sofrimento são alguns dos caminhos possíveis para melhorar a concepção social sobre essas existências, de 1988 para cá são mais de 30 anos de mudança, natural que as produções audiovisuais sigam mudando também.

Referências

BALAN, Willians Cerozzi. Um Breve Olhar pela Evolução da TV no Brasil, parte 1. São Paulo: **Revista Produção Profissional**, Editora Bollina, abril 2012.

BORGES, Lenise Santana. Lesbianidade na TV: visibilidade e “apagamento” em telenovelas brasileiras. Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis. Rio de Janeiro: **Garamond**, p. 363-384, 2007.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**. 2011, n. 82, pp. 61-86. Disponível em: <>. Epub 18 Maio 2011. ISSN 1807-0175. Acesso em: 19/03/2022.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil. **VII Encontro Nacional de História da Mídia**, 2009

Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura: 2014 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. - Rio de Janeiro: **IBGE**, 2015. 106p.

RAUS, Maria Angela. **Telenovelas mexicanas e desenvolvimento narrativo: um estudo de caso**. 2015. 33 p. Trabalho de Conclusão de Curso em Mídia, Informação e Cultura - CELACC/USP, São Paulo, 2015. Disponível em: http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/raus_m.a._final_site.pdf. Acesso em: 20 mar. 2022.

VICENTE, E.; SOARES, R. **Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras**. E-Compós, [S. l.], v. 19, n. 2, 2016. DOI: 10.30962/ec.1309. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1309>. Acesso em: 19/03/2022

CENSURA E RESISTÊNCIA NO *INSTAGRAM* por meio das fotografias de Ana Harff

Vanessa Cristina Dias⁴⁷

Resumo:

O historiador de arte Aby Warburg (1866-1929), nos ajuda a pensar nas imagens em relação com a cultura. Essa relação configura um “saber-imagem” que no presente texto é usada para pensar a rede social *Instagram*. Na crítica cultural feminista, pesquisadoras feministas vêm problematizando a ausência de mulheres artistas na história da arte e, a representação da mulher cis, a naturalização de seu corpo nas obras de arte como objeto de contemplação e desejo, além da inscrição de rótulos e estereótipos. Como mostrado, a rede social *Instagram*, circula e privilegia imagens machistas e sexistas e, ao mesmo tempo, censura imagens antissexistas, como as fotografias da artista Ana Harff, que utiliza a plataforma para divulgar seu trabalho. Nesse sentido, o trabalho que Ana Harff realiza na rede social, é um trabalho artístico de resistência.

Palavras-chaves: Erotismo; Cultural visual; Feminismo.

Esse trabalho é um recorte do meu trabalho de conclusão de curso (TCC) nas Artes Visuais (UFPel). No TCC, intitulado *Evocando o erótico: Imagens de Ana Harff, Liam Woods, Tee Corinne e Zanele Muholi a partir de um olhar feminista* (2021), trabalhei com questões do erotismo e a produção de subjetividade junto a questões de gênero e sexualidade. Realizei análise de algumas imagens através do meu olhar feminista, ancorada epistemologicamente pela crítica feminista. Para pensar as imagens, parti das ideias de Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte alemão. Warburg foi o idealizador do *Atlas Mnemosyne*, e seus estudos e ideias transgrediram as fronteiras disciplinares da história da arte, se aproximando dos estudos culturais, marcando a transversalidade de saberes, envolvendo campos como a filosofia, a psicologia, a antropologia, a estética, a arte e a história. Nesse sentido, o historiador contrariou o pensamento ocidental e tradicional da arte que organizava a história da arte cronologicamente e de forma hierarquizada, segmentando por períodos e tipologias.

Para Warburg, as imagens expressam sentido quando em relação a outras imagens. As imagens quando relacionadas, produzem modos de saber, possibilitando a formulação de argumentações. Sua proposta consistiu em colocar as imagens em

⁴⁷ Pós-graduada na especialização em Artes da UFPel. E mestrando em Educação pela UFPel (bolsista CAPES) – vanessacristinadias_@live.com

movimento sobre os painéis, pensados como superfícies operacionais e energéticas. Essa movimentação pode ser paralisada através de um “clique fotográfico”. Paralisadas, as imagens formam uma “constelação”, um “saber-imagem” relacionado a um ponto de vista, que corresponde às configurações históricas e sociais (MACIEL, 2018, p. 198).

Além disso, o entendimento de Warburg sobre as imagens, configura uma “acepção antropológica das imagens” que funciona como complementação aos estudos “dos processos de produção de subjetividades engendrados por elas e das transformações nas coletividades” (MACIEL, 2018, p. 196) e, por isso, é utilizado neste trabalho, pois permite pensar na produção de saberes, que envolvem a história da arte e a cultural visual e, a produção de subjetividades e de assimilações, aprendizados.

Atualmente, a rede social *Instagram*, que é uma das mais usadas no mundo todo, produz painéis infinitos de imagens, que estão sempre em movimento e permutação. Na rede, é possível ver várias composições de imagens, que vão desde o perfil de cada usuário/a, às ferramentas de pesquisa, em rolagens quase-infinitas. Essas navegações, permitem fluírem diferentes sentidos e saberes entre as imagens. E, como veremos, as imagens podem ser tanto legitimadas quanto censuradas nessa rede social. Quais imagens são legitimadas? Quais saberes a rede *Instagram* privilegia?

A crítica cultural feminista

No Brasil, somos regidos pelos valores do pensamento normativo dominante ideológico da cultura ocidental, que coloca homem/mulher, cultura/natureza, corpo/mente, masculino/feminino, heterossexual/homossexual, sujeito/objeto, razão/emoção, etc. em “dualismos de valor” (GAARD, 2011, p. 199-200) que são:

(...) formas de organizar conceitualmente o mundo em termos binários distintos, onde cada lado do dualismo é “visto como exclusivo (e não inclusivo) e de oposição (ao invés de complementar) e onde um valor maior ou superioridade é atribuído a um disjuncto (ou lado do dualismo) em relação ao outro”. (GAARD, 2011, p. 199 apud WARREN, 1987, p. 6)

Esses elementos se relacionam horizontalmente, colocando em oposição hierárquica dualismos, que são binários e dicotômicos, isto é, são categoria que

comportam dois elementos, como por exemplo, o sexo que é dividido entre feminino e masculino, mas que tem seus elementos categorizados, o masculino acima e em oposição ao feminino. Ainda inspirada por Gaard (2011, p. 199-200), trago os dualismos levantados por ela⁴⁸, estruturados e listados verticalmente, para mostrar como os mesmos se relacionam também na vertical⁴⁹. O homem, branco e heterossexual, como sujeito racional da cultura, inserido nos ambientes e discussões públicas, está acima de qualquer ser, que é sempre o outro subordinado. Esse homem branco, encontra-se no topo das hierarquias, com seus valores e privilégios bem definidos e, quanto mais empoderado financeiramente, mais se destaca verticalmente.

Homem/Mulher
Masculino/Feminino
Público/Privado
Cultura/Natureza
Eu/Outro
Sujeito/Objeto
Senhor/Escravo
Mente/Corpo
Razão/Erótico
Branco/Não brancos
Heterossexual/*Queer*
Financeiramente empoderados/Pobres

Nas artes, a crítica a dominação masculina teve maior ênfase a partir da memorável pergunta que a historiadora Linda Nochlin articulou em 1971: “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” revelando que o mito do “gênio” na história da arte relaciona a genialidade “como um poder atemporal e misterioso, de alguma maneira incorporado à pessoa do Grande Artista” que é o homem cis (NOCHLIN, 2016, p. 14).

Outras pesquisadoras como Griselda Pollock, Rozsika Parker, Whitney Chadwick e Ana Paula Cavalcante Simioni já caminharam um longo percurso comprovando o apagamento de mulheres artistas nas narrativas da História da Arte e

⁴⁸ Gaard (2011, p. 199-200) traz a lista de Val Plumwood, apresentada originalmente em *Feminism and the Mastery of Nature* (1993, p. 43) e, em texto, acrescenta alguns outros elementos que ela acredita serem importantes, conforme já citei neste trabalho. A partir disso, fiz a lista misturando os elementos de Plumwood e de Gaard, conforme considere coerente com as discussões que aqui trago. É importante frisar que Plumwood não reivindica a integralidade da lista, já que a mesma pode ser feita e pensada em ad infinitum, pois elementos duais, binários, dicotômicos, não nos faltam. Apesar de não ter tido acesso ao texto de Plumwood, encontrei sua lista novamente em *Dualismos em duelo* de Anne Fausto-Sterling (2001/02, p. 60).

⁴⁹ Gaard vai concluir isso, a partir das constatações de Eve K. Sedgwick, em *Epistemology of the Closet* (1990, p. 10) guardam ressonância com a teorização de Plumwood (1993, p. 42-56), acerca dos postulados de ligação que conectam tais dualismos tanto ‘horizontalmente’ como ‘verticalmente’ (GAARD, 2011, p. 201).

no sistema da arte. Muitas dessas, também fizeram trabalhos que resgatavam histórias de mulheres que foram apagadas e invisibilizadas.

Em 1985, surgia o grupo de artistas feministas denominado *Guerrilla Girls*, com denúncias contra “a hegemonia masculina e branca nos acervos dos principais museus mundiais, questionando tanto a falta de representatividade feminina, quanto à imagem, idealizada e passiva, da mulher nas obras de arte” (DIAS; BRANDÃO, 2018, p. 04).

A representação da mulher cisgênero na história da arte é um tema que vem sendo debatido com frequência. Muitas estudiosas do assunto apontam problemáticas, que versam sobre o machismo, o sexismo e a rotulação constante de mulheres cis. A professora pesquisadora Luciana Loponte (2002, p. 8), denomina a naturalização e legitimação do corpo da mulher cis como objeto de contemplação e desejo, presente em obras de arte, de “pedagogia visual do feminino”, que transforma esses modos de ver particulares em verdades unânimes, rotulando as mulheres cis enquanto sensíveis, delicadas, sensuais, maternais, etc. (LOPONTE, 2002, p. 8).

Esses modos de estereotipar acontecem através, segundo Teresa de Lauretis, das “tecnologias da reprodução do gênero” (LAURETIS, 1994) “que, nos meios de comunicação, no cinema, na literatura, nas artes, na imprensa, reafirmam as imagens tradicionais de mulheres e homens, veiculam representações assimétricas de sexualidade e banalizam a violência sexual e de gênero” (RAGO, 2018, p. 283). Na cultural visual essas tecnologias são facilmente vistas na rede social *Instagram*. Na rede, o nu e as imagens ligadas aos corpos e sexualidades das mulheres cis tem diferentes nuances de aparição, como é o caso de algumas publicações da artista Ana Harff.

Ana Harff e o *Instagram*

Ana Harff, artista visual e feminista, nasceu em 1987 no Rio de Janeiro, e reside na Argentina. Trabalha como fotógrafa ensaísta, dá cursos de fotografia analógica, de fotografia de nudez e outras técnicas experimentais. Tem como mote o corpo, especialmente o da mulher cis e sua representação. A nudez é extremamente presente em seu trabalho, e no geral, produz imagens ternas, delicadas e potentes. Tem seus trabalhos publicados em seu site e em sua página da rede social *Instagram*. Então, a rede tem importante papel de divulgação das imagens que Harff produz.

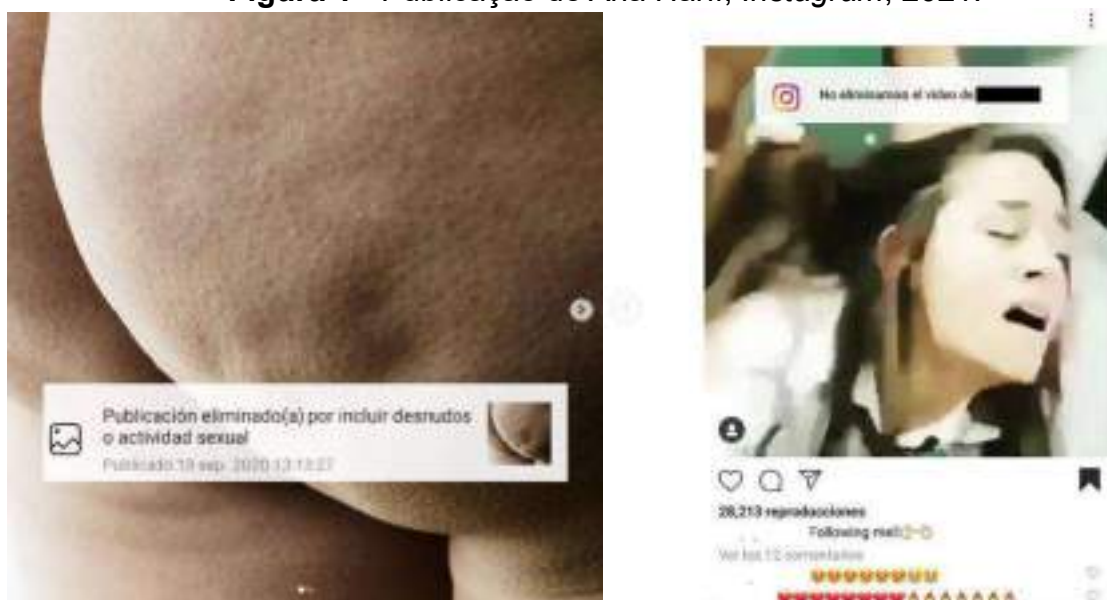
A artista, chegou a trabalhar por anos para a revista playboy. Ao perceber que se tratava de uma indústria pornográfica e machista, decidiu mudar de perspectiva e sair desse meio. Sobre sua jornada profissional, a artista explica:

Resolvi combinar a fotografia com a imagem do corpo da mulher que queria ver, que era o meu corpo, os corpos de minhas amigas, o corpo de conhecidas, das mulheres que estavam ao meu redor. Então o mundo do nu veio daí, da indignação de ver sempre os mesmos corpos e consumido por uma indústria machista que tanto os objetiva. (HARFF, 2019, s/p, tradução livre)

Na figura 1, podemos ver a postagem feita no dia 22 de junho de 2021, pela artista. Na foto em questão, a artista focaliza suas nádegas com celulites, que foram deletadas sob a justificativa de conter nudez ou atividade sexual. Porém, na imagem ao lado, a artista expõe que um trecho de um vídeo de pornografia *mainstream* em que uma mulher padrão (cis, branca e hétero) tem seus cabelos puxados enquanto é penetrada por trás por um homem também padrão, não foi deletado mesmo após denúncias. Na legenda da postagem, a artista revela sua frustração diante da situação:

Foto de celulite: quebra as regras. Vídeo pornô com violência física: não viola as regras. É assim que estamos. Serie Beyond the Guidelines (tentando ressuscitá-la, já que todas as postagens anteriores foram removidas). (HARFF, 2021, s/p, tradução livre)

Figura 1 - Publicação de Ana Harff, *Instagram*, 2021.



Acesso em: <https://www.instagram.com/p/CQbO3ZDgfdG/>.

Como veremos abaixo, na Figura 2, Ana em uma outra publicação, do dia 03 de junho de 2021, publica um autorretrato que focaliza sua barriga fora do padrão,

com estrias aparentes e parte do seio e da mão. O púbis também aparece, mas com efeito desfocado, pode-se observar que é impossível de visualizar a vulva de Ana, mesmo assim, essa fotografia também foi censurada. No entanto, ao lado, novamente ela traz outra denúncia de imagem de um corpo feminino numa posição de destaque para as nádegas com um fio dental, seu ânus está praticamente explícito, e essa foto não foi censurada. Inclusive, através de seu *print* é possível ler dois comentários da publicação, em que existe claramente uma sexualização.

Figura 2 - Publicação de Ana Harff, *Instagram*, 2021.



Acesso em: <https://www.instagram.com/p/CPqd9Z9gzFW/>

Na legenda da publicação acima, Ana Harff desabafa:

Já perdi a conta de duas coisas: a quantidade de vezes que minhas fotos censuradas foram eliminadas e, a quantidade de vezes denunciei conteúdo degradante que, segundo a plataforma “não infringe as normas”. Mesmo expondo estas incoerências meus posts foram desaparecendo, um por um. Ainda estou aqui e estas injustiças seguem acontecendo. Não é porque não falo sobre elas que elas deixam de acontecer, mas é muito cansativo. Não quero parecer um disco arranhado que só fala da injustiça que é tudo isso. Mas às vezes é bom recordar vocês. Então, aqui está um conteúdo comparativo do que pode e do que não pode no Instagram. Como sempre, nada faz sentido. (HARFF, 2021, s/p, tradução livre)

A assimetria da rede social *Instagram* diante de imagens de cunhos diferentes é revelada pelos corpos e pautas que veicula. A criadora de conteúdo digital, brasileira e negra Polly Oliveira, teve sua rede social no *Instagram* deletada, por postar fotos de

seu próprio corpo, em que mostra e enfatiza as formas e marcas naturais do mesmo, além de sempre militar sobre questões do feminino. Após ter sua conta deletada, Polly estudou o Instagram e como seu algoritmo funciona por 20 dias, nos quais observou as mulheres cis com mais seguidores e patrocinadores, que também criam conteúdo na mesma rede, chegando à conclusão de que elas além de muito parecidas fisicamente, também investiam nos mesmos assuntos e conteúdos.

A partir disso, Polly resolveu retornar a rede utilizando o método ‘O Experimento’, em que buscou seguir uma série de recomendações para aumentar seu engajamento e sua visibilidade na rede. Essas recomendações basicamente propunham o uso de palavras-chaves, sexualizar o próprio corpo e vender produtos mentirosos, que na verdade não funcionam, como milagre para as mulheres emagrecerem, por exemplo. Em entrevista para a Mídia Ninja, Polly Oliveira contou sua experiência com aplicação do ‘O Experimento’ no *Instagram*:

(...) o Experimento é isso, ele mostra para as pessoas que o que vende é o chá que promete secar a barriga, que é o gel redutor de celulite, ou seja, o Experimento prova que a mentira vende muito mais que a verdade, ser padrão te abre muito mais portas do que ser você mesma, viver uma vida fantasiosa faz muito mais sucesso do que você mostrar o seu dia-a-dia, o seu cotidiano, sua verdade. [...] ele não é uma solução, ele é uma prova de como as coisas funcionam, porque sim, se você mentir, se você se tornar infantilizada e burra (o Instagram me provou isso), tem uma personagem que eu criei dentro do Experimento, que é baseada na Juliana do Bonde, que é uma mulher muito linda mas completamente infantilizada e sexualizada, então quando eu comecei a usar esses estereótipos, o Instagram me entregou muito, e me entregou para um público masculino. ou seja, isso provou que eu era um produto para consumir. Todas as vezes que eu usei minha plataforma para vender uma mentira, eu tive o meu conteúdo impulsionado, entregue, tive meu alcance pelo menos 4x ou 5x maior do que quando eu falava sobre feminicídio, sobre liberdade, sobre libertação, então eu dizer que o Experimento é uma solução eu estaria mentindo, ele é apenas uma prova. (OLIVEIRA, 2021, s/p)

Pensando no corpo, vemos que esse método revelou que o algoritmo do *Instagram*, reforça “uma hipereposição do corpo como produto” conforme a educadora Luciene M. Silva nos alertou (2006), para as nossas referências para “uma cartografia corporal com toques de sedução e negação dos traços do tempo” (SILVA, 2006, p. 4). Há então, privilégios para os corpos cis, brancos, magros e jovens. E, mesmo esses corpos, são extremamente sexualizados, quando se tratam de mulheres cis.

A partir das imagens que são aceitas e das censuradas, pode-se pensar no que Laura Mulvey (1975) vai chamar de *Male Gaze*, para pensar o cinema, que é

basicamente o olhar ativo, masculino (cis) que como espectador, implica às mulheres a condição de objetos de seus próprios prazeres. Mais tarde (1989), Mulvey demonstra que esse olhar masculino e ativo, mais do que um “olhar do homem”, “representa uma posição, um lugar. Ao falar em “olhar masculino”, ela está falando da masculinização da posição do espectador, e da masculinidade como ponto-de-vista” (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p. 345), isto é, do machismo e do sexismo como dominantes, como hegemônicos.

Ademais, para bell hooks, importante escritora negra, feminista e crítica da cultura, “criticar imagens sexistas sem oferecer alternativas é uma intervenção incompleta. A crítica em si não leva à mudança” (HOOKS, 2018, p. 62).

Considerações finais

Ana Harff não só critica as imagens sexistas, mas traz outras imagens, com outros corpos e outros modos de ver, para a cultura visual através do seu olhar emancipado. Harff contribui fortemente para a mudança do imaginário social e coletivo com a imagens que divulga. Ela leva seus trabalhos para uma cultura visual, na qual a grande massa é engendrada heteronormativamente e sujeitada ao hegemônico, isto é, aos padrões de corpos, sexualidades e beleza.

Mesmo tendo seu trabalho censurado constantemente em seu perfil no *Instagram*, chegando inclusive a, em dezembro de 2021, ser notificada pela rede social de que sua página poderia deixar de existir. Harff denuncia e resiste a uma rede que privilegia certas imagens e corpos que reforçam estereótipos, violências e até a dominação.

As fotografias de Ana Harff retratam corpos fora dos padrões em situações dessexualizantes ou simplesmente compondo nus artísticos, são corpos que não estão à venda ou submissos a nenhum tipo de olhar dominador. Ao ampliar suas possibilidades de expressão, Ana Harff realiza um trabalho não só de resistência, mas de (re)existência, pois afirma a existência de outros corpos, outras formas de ser e ver o mundo, no qual, carrega outras experiências, vivências, olhares e até sentires. E dessa forma, a artista corrobora outros saberes ou um “saber-imagem” contra hegemônico.

Referências

DIAS, Vanessa Cristina. BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos. ARTE ERÓTICA, SEXUALIDADE E PODER. In: XVI SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2018, Pelotas. **Revista Seminário de história da arte**, 2017. v. 1. p. 1-17. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13540>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

GAARD, Greta Claire. Rumo ao ecofeminismo *queer*. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 197, jan. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100015>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

HARFF, Ana. *Instagram*. Disponível em: <<https://www.instagram.com/anaharff/>>. Acesso em: 31 mar. 2022.

HARFF, Ana. Ana Harff - Foto de la semana. [Entrevista concedida a] Revista Colibrí. Disponível em: <<https://revistacolibri.com.ar/ana-harff-foto-de-la-semana/>>. Acesso em: 31.out.2021.

HOOKS, bell. **Eros, erotismo e processo pedagógico**. In: LOURO, Guacira. L. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. 4. ed. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2018. Disponível em <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788551301692/>>. Acesso em: 18 out. 2021.

LAURETIS, Teresa de. **Tecnologias de gênero**. In: Tendência e Impasses - O feminismo como crítica da cultura. Org. Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, jul. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 abr. 2021.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas Mnemosyne e Saber Visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. **Revista Ícone**, Recife, v. 16, n. 2, p. 191-209, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.34176/icone.v16i2.238041>>. Acesso em: 18 out. 2021.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 2, p. 343-350, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200002>>. Acesso em: 31 mar. 2022.

MULVEY, Laura. Visual Pleasures and Narrative Cinema, **Screen**, Autumn, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975. Disponível em <<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>>. Acesso em: 31 mar. 2022.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

OLIVEIRA, Polly. **O experimento e o dilema dos corpos nas redes.** [Entrevista concedida a] Mídia Ninja. Disponível em: <<https://midianinja.org/marianesantana/o-experimento-e-o-dilema-dos-corpos-nas-redes-entrevista-com-polly-oliveira/>>. Acesso em: 18 out. 2021.

RAGO, Margareth. **A Aventura de contar-se.** Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Editora da Unicamp: Campinas, 2018.

SILVA, Luciene M. da. O estranhamento causado pela deficiência: preconceito e experiência. **Revista Brasileira de Educação**, v. 11, n. 33, p. 424-434, set/dez 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-24782006000300004>>. Acesso em: 18 out. 2021.

UM OLHAR SOBRE SI: o autorretrato na produção de artistas mulheres

BARBADO, Aryane⁵⁰;

TONIN, Thays⁵¹

Resumo

O referente resumo apresenta um panorama crítico acerca da atual narrativa da História da Arte, formulada pela ótica do homem branco, ocidental, hétero e cisnormativo, excluindo tudo o que difere de sua normatividade, como é o caso das artistas mulheres e suas produções que permeiam o gênero do autorretrato, foco desta pesquisa. Posteriormente, é realizada uma análise narrativa e conceitual da produção de autorretratos por artistas mulheres desde o Renascimento Europeu até a Contemporaneidade, tecendo, com o apoio da Teoria Iconológica Warburguiana, leituras possíveis para suas obras.

Palavras Chaves: Autorretrato, Artistas Mulheres, Teoria Iconológica Warburguiana.

Introdução

A “canônica” narrativa da História da Arte, criada e difundida por uma sociedade estruturada ao redor da imagem do homem branco e ocidental, construiu lacunas profundas quando se trata da presença de artistas mulheres. Buscando evidenciar esse apagamento histórico, a partir da década de 1960 e 1970 muitas artistas, pesquisadoras e historiadoras passaram a investigar e questionar esta narrativa. Whitney Chadwick, um dos nomes mais reconhecidos no que tange a crítica e a teoria da arte, partindo de uma epistemologia feminista, escreve em 1990 um artigo intitulado “História da Arte e a Artista Mulher”; nele, Chadwick, traça um panorama histórico acerca do fazer artístico feminino, que se forjou num discurso onde tende a posicionar o papel da mulher na arte como inferior, em que a “grande arte”, aquela válida para percepção branca, heterossexual e europeia, provém do gênio artístico, que por sua vez só nasce e existe pelas mãos de artistas homens (CHADWICK, 1990).

⁵⁰Graduanda em Artes Visuais Bacharelado pela Universidade Federal de Pelotas - aryane.barbado@gmail.com

⁵¹Professora Colaboradora do bacharelado em Artes Visuais UFPel - toninthays@gmail.com

Este contexto, responsável por instaurar e manter vivos artistas (em sua maioria homens ocidentalizados) e seus trabalhos, tanto nos arquivos da história quanto no imaginário coletivo de diversas sociedades, posicionou as produções de artistas mulheres num segundo plano narrativo (do fazer amador), o que com o tempo apagou-as da história “central”. A ausência de seus nomes estende-se a quase todos os gêneros e linguagens estudados pela disciplina.

Desta forma, tratarei nesta pesquisa sobre a falsa ausência, ou melhor seria dizer, a presença ativa de artistas mulheres na construção das rupturas estéticas (TONIN, 2021), em especial, na construção do gênero autorretrato e seus possíveis caminhos de leitura para a historiografia da arte atual.

Fundamentada na teoria de Aby Warburg, esta pesquisa propõe que a partir de uma análise iconológica da produção de autorretratos de artistas mulheres, é possível tecer relações entre as imagens, sejam elas, em um primeiro momento, formais e/ou, posteriormente, conceituais. Esta análise busca reconhecer e evidenciar diferentes elementos e intenções presentes em duas ou mais imagens, com o objetivo de entender como essas artistas, de diferentes épocas e localidades, apropriaram-se de sua própria imagem (física e/ou imaginária) e relacionaram-a a suas produções.

Aby Warburg, desenvolveu como parte integrante de sua metodologia iconológica uma ferramenta que intitulou de Atlas Mnemosyne (ou Painel Mnemônico); que, de forma resumida, é um exercício intelectual frente a uma constelação de imagens que contemplem o tema a ser trabalhado e que leve em consideração os três fatores primordiais citados acima. Esta pesquisa iniciou-se a partir da apropriação desta ferramenta metodológica, onde, por meio do levantamento documental imagético, recolheu-se 37 autorretratos de 35 artistas mulheres diferentes, datados entre os anos de 1548 a 2018.

Com a construção do Painel Mnemônico⁵², foi possível identificar, ao tecer novas relações entre os autorretratos e determinando os elementos de continuidade e variação presentes, cinco caminhos possíveis para a leitura das imagens, sendo eles resumidos aos temas representados: 1) “Autorretrato Reflexivo”⁵³; 2) Autorretrato

⁵²O Painel Mnemônico “Artistas Mulheres e o Autorretrato” está disponível em: <https://prezi.com/p/edit/mfftcwv14j4v/>.

⁵³ Autorretrato Reflexivo, termo cunhado por Frances Borzello em seu livro *Seeing ourselves: women's self-portraits* (1998), refere-se a um tema do gênero pictórico do autorretrato em que o artista aparece exercendo seu ofício de pintor.

como “Alegoria do Eu”; 3) Autorretrato como “Fragmento da Memória”; 4) Autorretrato Nu; 5) Autorretrato como “Reconstrução de Si”.

Autorretrato: história e percursos

Foi durante o Renascimento Europeu que o autorretrato passou a ser reconhecido enquanto gênero propriamente artístico, sendo produzido com maior frequência em ateliês e bodegas da época. Carregando consigo características latentes desse período, possuía como principal suporte a tela e a obra era executada seguindo algumas noções, como a perspectiva (princípios matemáticos e geométricos da representação), o realismo (representação fiel do objeto) e o uso do claro-escuro (reforçando as noções de volume da obra) e foi constantemente associado ao espelho, demonstrando a clara intenção de uma representação verossímil (BOTTI, 2005). Entretanto, havia uma brusca diferença narrativa nos autorretratos produzidos por artistas homens e aqueles realizados por artistas mulheres.

Devido a reincorporação da Legislação Romana, que proibiu às mulheres o direito de frequentar escolas de arte até meados do século XIX, as artistas enfrentam grande dificuldade em inserir-se no campo pictórico da representação humana. Neste cenário, encontram no autorretrato os recursos necessários para estudar anatomicamente a representação do ser humano, demonstrando suas habilidades técnicas incansavelmente taxadas como inferiores. Assim, a imagem refletida no espelho passou a ser parte integrante dos estudos individuais dessas artistas, que ao autorretratarem-se botavam em jogo o duplo papel que carregavam, pois “significava reconciliar o conflito entre o que a sociedade esperava das mulheres e o que esperava dos artistas” (NUNES, p. 932, 2019).

Como efeito a esta condição nasce o percurso de leitura 1) “Autorretrato Reflexivo”. Nele as artistas se autorretratam como a máxima representação do ser artista da época: frente a um cavalete exercendo seu ofício de pintora. Este percurso esteve presente de maneira constante até o início do século XIX, sendo encontrado em menor quantidade na contemporaneidade.

A partir da segunda metade do século XIX, é possível demarcar mudanças tanto técnicas quanto conceituais na produção de autorretratos de artistas mulheres.

A popularização da fotografia e a ascensão de movimentos sociais, em especial a primeira onda feminista livrou as artistas de um comportamento mimético frente a suas produções, assim como, de certas “noções convencionais do comportamento feminino” (NUNES, pg.935, 2019). Estas mudanças ao redor do autorretrato acabaram por contribuir com as questões acerca da representação da mulher, dado que “ao inserir-se na obra de arte, a artista passa a (re)existir de um modo outro, sendo ela e ao mesmo tempo outra, (re)significando sua existência a partir de suas próprias experiências e vivências” (REIS, p. 72, 2018). Neste cenário a verossimilhança é deixada de lado e agora a imagem no espelho reflete o “interior” das artistas. O que está em jogo aqui não é, apenas, o que elas fisicamente são, mas sim quem elas desejam ser, como querem ser vistas ou simplesmente o que seus corpos em harmonia com outros elementos da obra buscam evidenciar narrativamente.

A partir das investigações ligadas ao íntimo das artistas, o autorretrato passa a ganhar duas novas dimensões. O percurso de leitura 2) “Autorretrato enquanto Alegoria do Eu”, brinca com as representações figurativas ligadas ao íntimo das artistas, ele viaja por seus imaginários em busca de suas raízes, marcas, ancestralidades e o seu lugar no mundo. Seguindo para o percurso 3) “Autorretrato como Fragmento da Memória”, possui como característica marcante as questões que envolvem o autobiográfico; a partir dele a artista conta uma história de sua vida, seja ela passada ou experienciada no exato momento que se captura a imagem.

Já o percurso 4) “Autorretrato Nu”, se desenvolvem centrado na retomada e controle, por parte das artistas mulheres, relativo a representação de seus corpos nus, representação esta que atua como manifesto contra um corpo idealizado e objetificado, servindo, quase sempre, para o deleite de homens. Há ainda um quinto e último percurso de leitura, “Autorretrato como Reconstrução de Si”: neste as artista encarnam personas, ou seja, fisicalidades e personalidades que diferem, em diferentes graus, das latentes na vida dessas artistas, aqui elas se desconfiguram e reconstroem-se de modo outro, seja forma temporária ou permanente.

Considerações Finais

A participação de artistas mulheres na construção do gênero autorretrato faz-se clara diante desta pesquisa, uma participação numerosa e de extrema importância, bem diferente da que fomos apresentados durante séculos pela História da Arte. Durante o Renascimento Europeu, o Autorretrato Reflexivo tornou-se parte fundamental da produção de artistas, entretanto as motivações que levavam a produção de autorretrato por artistas homens estavam, de certa forma, muito distantes das que o autorretrato feminino carregava. Se por um lado, os artistas, quase em sua totalidade pertencentes à aristocracia, buscavam expor seus status perante a sociedade, por outro as artistas utilizavam este gênero como ferramenta para a reafirmação de suas competências. A partir da metade do século XIX, com a popularização da fotografia e de movimentos sociais, o autorretrato deixou de ser usado como ferramenta de reafirmação, já que a centralidade estética e visual na representação mimética cedeu lugar às interrogações e investigações internas e externas ao “ser” das artistas, influenciando intensamente a produção de autorretratos de artistas mulheres até a contemporaneidade.

Em suma, a produção e análise do painel mnemônico voltado para o autorretrato de mulheres artistas, demonstrou ser possível compreender, por meio das imagens, as mudanças técnicas e conceituais figuradas nesse gênero artístico. Mudanças estas que também atingem a compreensão de que estas artistas tinham de si mesmas, uma compreensão ligada ao ser-mulher-artista expressa por imagens. É importante salientar que essa pesquisa se encontra em andamento, assim como a continuidade dos percursos de leitura e seus embasamentos teóricos.

Referências

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, Espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

CHADWICK, Whitney. **História da Arte e a Artista Mulher**. 1990. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org). História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia. São Paulo: MASP, 2019. p.151-170.

NUNES, T. Mulheres artistas e Autorretrato: a representação de si como sujeito. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 14, p. 929–938, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3388. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3388> Acesso em: 10 de agosto 2022.

REIS, Fernanda, História das Mulheres na Arte: O Autorretrato como Escrita de Si. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, Dourados, v.12, n.26, p. 68-83, jan. / jun. 2018. Disponível em:

<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/issue/view/354>. Acesso em: 10 de agosto 2022.

WARBURG, A. Introdução à Mnemosine. In: WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande: Escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Cap. 9, p. 363-375.

TONIN, Thays. As armadilhas biográficas da história da arte: o caso de Artemisia Gentileschi (1593-1653). **31º Simpósio Nacional de História**, Rio de Janeiro, RJ, 2021. Disponível em:

https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628564070_ARQUIVO_8049d37c3ff5833ca03c4b97fb7a22fe.pdf. Acesso em 15 de agosto 2022.

REFLETINDO SOBRE AS CINEMATOGRAFIAS PERIFÉRICAS

PINTO, Ivonete⁵⁴

Resumo:

Esta proposta trata do projeto de pesquisa *Cinematografias periféricas – estéticas e contextos não hegemônicos*, cujo objetivo central incluiu a publicação de um livro, restando a etapa final de inserir o mesmo como bibliografia de apoio na disciplina Cinematografias Periféricas. A publicação reuniu 52 textos entre artigos inéditos e não inéditos, todos com a delimitação em torno de filmes fora do eixo hegemônico de produção. O escopo teórico da pesquisa traz questões conceituais em torno do que é ser “periférico”.

Palavras-chave: Cinemas periféricos, memória, curadoria, crítica de cinema

Introdução

O projeto de pesquisa *Cinematografias periféricas – estéticas e contextos não hegemônicos*, trabalha em simetria com dois campos de estudo: o da memória e o dos cinemas periféricos.

O objetivo geral envolveu a organização e publicação de um livro reunindo artigos com formato de crítica de cinema e de análise fílmica. O processo para chegar ao resultado passou por uma decisão editorial de valorizar uma produção de mais de 20 anos em torno da reflexão sobre cinematografias não hegemônicas e, ao mesmo tempo, produzir novos artigos em sintonia com esta decisão. O livro está na fase de divulgação e seu conteúdo passa a ser trabalhado na bibliografia para a disciplina que inspirou o projeto, que é Cinematografias Periféricas, oferecida para os cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel.

O trabalho de curadoria dos textos compreendeu uma aproximação da história como memória (AGAMBEN, 2009; DIDI-HUBERMAN, 2012;2017), onde foram examinadas as condições históricas, culturais e tecnológicas que permitiram a reunião de textos sobre filmes das mais diferentes origens periféricas.

Ao pensarmos a respeito de nós mesmos, como células de distintos agrupamentos, percebemos inquietações do nosso tempo. Investigando, pois, com a perspectiva do nosso tempo, nossa própria produção, foi observado um traço comum entre os escritos: o contexto como valor. Antônio Cândido e seu “Literatura e

⁵⁴ Professora Associada nos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel

Sociedade” (2006), já nos alertava que trazer o contexto, por si, não seria vantagem, e poderia incorrer até em simplificação equivocada. Mas ele também defendia que considerar fatores sociais pode ser decisivo para a análise mais aprofundada de um tema. Poderíamos acrescentar que, em relação à crítica e análise fílmica, os fatores geopolíticos, comportamentais, culturais e religiosos de um país, são muitas vezes determinantes para as opções narrativas e estéticas de um filme. Portanto, na curadoria dos textos procurou-se estabelecer critérios que atendessem a um entendimento defendido no livro sobre o que é ser “periférico”, no sentido geopolítico, e trazer conceitos teóricos em torno deste entendimento. O prefácio escrito por Stephanie Dennison, professora de Estudos Brasileiros na Universidade de Leeds (UK), ressalta que “a autora contextualiza suas observações em uma série de ensaios introdutórios que traçam a origem e desenvolvimento de conceitos tais como World Cinema, contribuindo assim para a teorização do cinema não- hollywoodiano.” (DENNISON, in: PINTO, 2021, p. 15)

No esforço de melhor demarcar a concepção de filmes periféricos, já que o ponto de partida é uma oposição ao cinema hollywoodiano, buscou-se em Paul Cooke (in: DENNISON, 2013) a noção de uma hierarquia cultural entre cinema comercial e cinema de resistência. Segundo ele, esta divisão é percebida com Hollywood produzindo “baixa cultura” (filmes caros e populistas), enquanto a “alta cultura” se traduz por filmes de orçamento mais baixo (idem). Ele supôs que esta dicotomia pode não ser sustentável e mencionou o exemplo de grandes produtores de filmes populares de entretenimento, como Índia e Hong Kong. Estes gigantes fazem filmes “para consumo doméstico, regional e para o cinema diáspora” (idem, p. 23). Cooke lembra ainda que filmes franceses são vendidos nos Estados Unidos como cinema de arte simplesmente por terem legenda para o inglês.

A argumentação de Cooke nos serviu no livro para “reforçar o ponto de vista de que ser periférico não diz respeito simplesmente aos países de Terceiro Mundo, mas diz respeito aos países que circundam alegoricamente a produção dos grandes estúdios americanos pelo domínio do mercado mundial (com exceções pontuais como Irã, Turquia, Coreia do Sul, Japão, China, Índia e França que ultrapassam 50% do *market share*).” (PINTO, op.cit. p. 38)

No empenho de uma contextualização histórico-conceitual, podemos admitir que a origem (teórica) dos cinemas periféricos esteja no âmbito econômico. Em vista disso, investiu-se na pesquisa sobre cinematografias mais distantes em relação a

nossa perspectiva, como a do Oriente Médio e da África. E na própria estrutura da publicação, marcada por apontamentos teóricos, procurou-se deixar clara uma divisão por continentes, para melhor situar o leitor em termos de contexto.

Considerações finais

Reunir textos de diferentes épocas, propor um recorte geopolítico periférico e pesquisar conceitos teóricos em torno dele, tem sido um exercício instigante. A próxima etapa do projeto (levar o livro para a sala de aula) implica no desafio de despertar o interesse dos alunos por um cinema fora do eixo hegemônico representado pelos Estados Unidos e pela Europa. A ideia é, como afirmamos no livro, poder vislumbrar que o exercício sistemático que fazemos ao assistir filmes de lugares tão distintos e por vezes distantes, e pensar sobre eles, nos torna mais sensíveis ao olhar do outro. “Os problemas, a história, a memória e os sentimentos de outros povos nos conectam com o mundo e este é o primeiro movimento na direção contrária ao obscurantismo.” (PINTO, idem, p. 27). Com o projeto, aposta-se no exercício de acessar filmes com empatia. Empatia enquanto componente cognitivo e afetivo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é ser contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.
- DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (org). *Remapping world cinema – Identity, culture and politics in film*. Londres/Nova York: Wallflower, 2006.
- DENNISON, Stephanie (org.) *World Cinema – As novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papyrus/Socine, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Trad.: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, nov. 2012.
- PINTO, Ivonete. *Cinemas Periféricos – estéticas e contexto não hegemônicos*. Jundiaí/SP, Paco Editorial. 2021

GT INCLUSÃO E EMPODERAMENTO NOS PROCESSOS DE FORMAÇÃO

Coordenação: CARMEN ANITA HOFFMANN (UFPEL), ROSEMAR LEMOS (UFPEL)

Este GT foca o debate nas pesquisas e experiências com Arte em espaços escolares e não-escolares, ou seja, experiências que podem ir desde o relato de trabalhos realizados com ensino das artes na escola (Artes Visuais, Dança, Música ou Teatro) a experiências culturais, realizadas em espaços não escolares (hospitais, ONGs, centros comunitários, rua, praças etc.). Deseja oferecer uma visão ampliada do processo pedagógico de inclusão e cidadania que a arte provê, considerando atravessamentos de ordem ética, estética, étnica, política e filosófica. Abre-se em leque à socialização dos processos criativos, reflexivos, educativos e de mediação. Abrange também práticas cotidianas, de artista e ativistas, que possam ser praticadas em espaços públicos, dirigindo-se mais à vertente da arte da criação coletiva, arte popular e afins.

LEITURAS LIVRES: criando ambiências feministas

CARDOSO, Adriana Lessa⁵⁵

CHIARELLI, Lúgia⁵⁶

LUZZARDI, Roberta⁵⁷

Resumo:

O objetivo deste relato de experiência visa compartilhar uma ação realizada pela União Brasileira de Mulheres – UBM/Pelotas/RS, que trabalha numa perspectiva de cunho crítico e emancipacionista. Neste relato, vamos apresentar a atividade realizada no mês de março de 2022. O dia internacional da mulher representa para nós, militantes feministas, um momento de valorizar muitas conquistas ao longo dos últimos séculos, mas também um alerta sobre os graves problemas de opressões e discriminações que persistem em todo o mundo. Optamos por um dia dedicado à leitura de poesias e pequenos textos, na intenção de criar ambiências culturais e instigar a leitura de autoras feministas. Concluímos que precisamos redescobrir um diálogo que permeia nossa subjetividade atravessando nossas opressões e possibilitando um cruzamento de identidades no inconsciente coletivo, conhecer as literaturas produzidas por mulheres, incluindo aqui conceitos como a interseccionalidade, decolonialidade, práticas do bem viver, entre outros.

Palavras-chave: feminismo, práticas feministas, leituras livres, dinâmicas de interação.

Introdução

O objetivo deste relato de experiência visa refletir sobre uma prática feminista, que procurou criar condições para diálogo e convívio das integrantes do grupo, além da divulgação de autoras feministas. A prática foi realizada pela União Brasileira de Mulheres – UBM Pelotas, que trabalha numa perspectiva de cunho crítico e emancipacionista. Também buscamos criar laços entre outras mulheres de diferentes

⁵⁵ União Brasileira de Mulheres – UBM/Pelotas; Grupo de Pesquisa D’Generus/UFPel.

⁵⁶ União Brasileira de Mulheres – UBM/Pelotas; Universidade Federal de Pelotas.

⁵⁷ União Brasileira de Mulheres – UBM/Pelotas; Coletivo de Mulheres do PT Marisa Leticia.

coletivos para difundir a UBM como entidade e a causa feminista. Ocupar espaços públicos como a praça Dom Antônio Zattera, que se situa o Altar da Pátria, simboliza um lugar de enfrentamento, pois antes era um lugar de direito apenas para os homens. Lembrar os silenciamentos históricos permite firmar uma posição que as mulheres também se interessam e tem direito em fomentar a cultura, desconstruindo a imagem estereotipada da cultura patriarcal dos espaços públicos e privados, ainda que os tempos tenham mudado, muito dessa cultura nos atravessa. Dito isso, destacamos que não vão determinar um lugar para as mulheres, pois a luta pela melhoria da sociedade também acontece no cotidiano e por meio da educação, arte e cultura.

A UBM foi fundada em 1988 é uma entidade ampla e se organiza em todo o território nacional. Tem como objetivo de lutar, contra a opressão de gênero na perspectiva emancipacionista, pelas reivindicações sociais das mulheres em relação ao trabalho, combate a violência de gênero, saúde, direitos sexuais e reprodutivos. Se baseia na, educação não discriminatória, no direito ao lazer e equipamentos sociais, se mobiliza para que a maternidade seja compreendida na sua função social, pela união e participação das mulheres ao lado dos demais segmentos da sociedade, na luta pela democracia feminista, soberania nacional e uma sociedade livre de toda opressão e discriminação (Estatuto - UBM, 2007). Nosso trabalho em Pelotas realiza atividades de formação feminista, valorizando os *quefazer*s das mulheres, principalmente para aumentar o protagonismo político, bem como apoiar às candidaturas femininas comprometidas com a luta emancipacionista, a luta pela valorização do trabalho das mulheres e pela ampliação da participação nos espaços de poder e decisão.

Neste relato, vamos apresentar a atividade realizada no mês de março de 2022. O dia internacional da mulher representa para nós militantes feministas um momento de valorizar muitas conquistas ao longo dos últimos séculos, mas também um alerta sobre os graves problemas de opressões e discriminações que persistem em todo o mundo. Neste ano, optamos por realizar uma atividade pública e presencial para criar ambiências feministas, visto que estávamos “saindo” da pandemia do Coronavírus 19. Estávamos sem atividades presenciais havia dois anos. Assim, tivemos que nos reinventar frente ao abalo social gigantesco e inédito que estão sendo os efeitos da pandemia, fora isto estávamos diante a precarização do trabalho típico da sociedade capitalista, patriarcal, eurocêntrica e colonialista, agravada com o fortalecimento da extrema direita e suas pautas conservadoras.

A pandemia veio como uma avalanche em nossos corpos, mentes e almas, mas não estava sozinha, junto com ela estávamos sendo governadas pelo bolsonarismo e consequentemente, o fascismo. Neste cenário, buscamos agregar arte por meio da literatura para expressar nossos sentimentos, além de um reencontro de mulheres. Julieta Paredes Carvajal (2020), afirma que, “Feminismo é a luta e a proposta política de vida de qualquer mulher em qualquer lugar do mundo, em qualquer etapa histórica, que tenha se rebelado diante do patriarcado que a oprime” (CARVAJAL, 2020, p. 195). A autora trabalha numa concepção de feminismo comunitário, que no caso tem conexão estreita com a prática proposta.

A prática consistiu em reunir mulheres no espaço público para leitura de poesia, excertos de livros de autoras feministas. Embora a ideia fosse em torno de mulheres, incentivamos que cada sujeito convidasse outras pessoas, desde que cada pessoa pudesse acomodar na grama da praça, fosse com banco, cadeira ou um pano para estender no chão. Buscamos um amplo sentido em ler e priorizar autoras e pesquisadoras feministas. A opacidade das mulheres, principalmente as mulheres do sul global na sociedade moderna, vem sendo foco de anúncio e denúncia por feministas como Ochy Curiel (2007), María Lugones (2014; 2020), Marcela Lagarde y de Los Ríos (2000; 2015), bell hooks (2019), Yuderkys Miñoso (2020), que apresentam uma crítica ao sistema mundo colonial de gênero, classe e raça, entre outros marcadores sociais, e suas implicações com as desigualdades e opressões que foram aprofundadas no denominado paradigma da modernidade-colonialidade⁵⁸. O ato de ler por si só, não é transformador, mas quando lemos e expressamos uma visão de mundo passamos ao protagonismo. Por exemplo, quando lemos o texto de Gloria Anzaldúa “Falando em Línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, ou quando lemos o livro de poesia de Mel Duarte “Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta”, entre outras escritoras, nos sentimos implicadas nesta escrita, nos sentimos capazes de expressar nossas percepções éticas e estéticas de mundo.

⁵⁸ Para conhecer mais sobre o paradigma modernidade colonialidade ver: BALLESTRIN, Luciana. Feminismo de(s)colonial como feminismo subalterno latino-americano. **Revista Estudos Feministas** [online], v. 28, n. 3, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n375304>. Acesso em: 29 set. 2021. e TORRES, Nelson Maldonado. Análítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: COSTA, Joaze Bernardino. e Colabs. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

Ao nos reunir para ler e expressar toda nossa vontade de transformação social, tal prática conduz a criação de ambiências feministas. Assim, não corremos o risco, como diz Anzaldúa, de nos reduzir a fornecedoras de listas, de ignorar outros feminismos. Márcia Tiburi, conta no prefácio do livro “Dororidade” de Vilma Piedade (2017), que viu a palavra dororidade nascer. Sim, a palavra de Vilma Piedade foi expressa pela primeira vez numa roda de conversa em que discutiam os rumos do movimento de protagonismo de mulheres para a política. Atualmente é um dos conceitos mais citados e necessários para aprofundar o diálogo feminista negro. E foi ao ler a experiência da Vilma Piedade, o desejo de encontros e afetos, juntamente com a conjuntura política que a UBM pensou em um dia dedicado à leitura de poesias e pequenos textos, na intenção de criar ambiências culturais e instigar a leitura de autoras feministas.

Para realizar a atividade foram necessárias várias reuniões de articulação entre o grupo, onde trabalhamos coletivamente em busca de ideias e formação para executar a ação proposta. A organização feminista se deu na coletividade. Após definir a roda de leitura, decidimos o nome da atividade e cada uma das palavras usadas teve um sentido profundo para efetivar e sensibilizar a adesão do maior número de mulheres. Para fazer a divulgação utilizamos as redes sociais.



Figura 1: Card de divulgação
Fonte: União Brasileira de Mulheres – UBM/Pelotas

Juntamente com o *card* encontra-se o convite da União Brasileira de Mulheres para fazer o chamado: Propomos um dia dedicado à leitura de poesias e pequenos textos, na intenção de criar ambiências culturais e instigar a leitura de autoras feministas. Traga aquela citação que te impactou e venha compartilhar.

No dia do evento, realizamos a organização do espaço, cada uma de nós contribuiu de alguma maneira, chegamos mais cedo, levamos panos para sentar e cadeiras, pensando nas mulheres mais velhas e na dificuldade para sentar-se no chão. Levamos bandeiras e faixas, além de caixa de som e álcool gel. Para além da organização espacial, realizamos a organização da dinâmica, esta já estava pensada, mas sempre acontece os ajustes e assim decidimos que uma das companheiras faria a mediação, pois não seria apenas uma leitura mecânica, também poderíamos expressar nossos sentimentos e motivos por estar ali reunidas.



Figura 2: Bandeira e livros
Fonte: arquivo próprio



Figura 3: Bandeira e livros
Fonte: arquivo próprio

Tivemos vários poemas e excertos de textos lidos, especialmente alguns depoimentos sobre o empoderamento feminino. Sendo que vislumbramos o empoderamento como uma consciência social dos direitos individuais para que haja a consciência coletiva necessária e ocorra a superação da dependência social e da dominação política (BERTH, 2018). Dessa forma, este relato vamos apresentar dois textos que se destacaram para as autoras: O poema a cura, de Rupi Kaur, e Excerto do livro Mulheres empilhadas, de Patrícia Melo.

Poema a cura de Rupi Kaur⁵⁹

Gosto de ver como as estrias
das minhas coxas são humanas
e como somos tão macias porém
ásperas e selvagens
quando precisamos
adoro isso na gente
como somos capazes de sentir
como não temos medo de romper
e de cuidar das nossas dores com classe
só o fato de ser mulher
dizer que sou
mulher
me faz absolutamente plena e completa

⁵⁹ KAUR, Rupi. Outros Jeitos de usar a boca. São Paulo: Planeta, 2017. p. 169.

O corpo não se resume ao biológico, nele se encontra nossa identidade e como exercemos a busca por direitos sociais. Entendemos que a concepção de corpo vai além do que comumente se pensa.

Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e o acessório que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se reproduz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas. Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem, mas fundamentalmente, os significados culturais e sociais que a ele se atribui (GOELLNER, 2007, p. 29).

Para além de definições e do essencialismo, ser mulher é ter um corpo atravessado por verdades preconcebidas, verdades criadas e fundamentadas numa sociedade patriarcal, capitalista e colonialista, não só, mas principalmente forjada nesta tríade. No capitalismo tudo vira mercadoria, o nosso corpo também se apresenta como mercadoria. Na contemporaneidade em tempos de lugares “instagramáveis” os corpos também buscam ser “instagramáveis”, basta uma passada pelas redes sociais que vamos ter uma diversidade de receitas caseiras e da indústria para melhorar nossa aparência. As “blogueirinhas” estão aí para ensinar a nós mulheres como ficar mais jovens, mais bonitas, mais perfeitas!? Observa-se que para ser “mais perfeita” não estamos usando expressões “cuidado com a pele” agora fazemos “*Skincare*” que é mais descolado, né? Naomi Wolf (2018), nos diz que o mito da beleza atua como um mecanismo de controle social. Podemos perceber uma enorme falta de informações, conhecimentos concretos e circunstanciados que confrontem a desinformação e a futilidade. A cada dia nos sentimos mais cansadas, com mais afazeres, com mais falsas promessas de felicidade e perfeição do corpo, perfeição essa que é inalcançável e inexistente. E assim, continuamos sendo femininas e não feministas.

Por isso, o poema a “Cura”, de Rupi Kaur, vem como um alento para nossas lutas. Lutas que vem de longa data, bell hooks (2019), considera que, “as pensadoras feministas foram ao xis da questão, examinando criticamente como nos sentimos e o que pensamos sobre nosso corpo e oferecendo estratégias construtivas para mudança” (2019, p. 57). Gostar de si e aprender na coletividade que nossos corpos não podem ser descritos ou silenciados, conduz a uma proposta transgressora. Fazer uma crítica aos mecanismos disciplinares e de controle de estética perpassa a luta de

classe e ambiental. Nós mulheres estamos nos postos de trabalho mais precarizados e mal remunerados, sem contar com a tripla jornada de trabalho, por isso, reafirmar padrões estéticos inalcançável se mostra como mais uma perversidade contra as mulheres. Dizer poeticamente que, " Gosto de ver como as estrias; das minhas coxas são humanas; e como somos tão macias, porém; ásperas e selvagens", realmente é representativo e transgressor.

Também entendemos como transgressor, narrar abertamente sobre as violências de gênero, que no período da Pandemia do COVID-19 nos assolou. Como exemplo o excerto do livro, Mulheres empilhadas de Patrícia Melo:

"Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem foder e nos matam. Estão furiosos e nos matam. Querem diversão e nos matam. Descobrem nossos amantes e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. São humilhados e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam.

E, no tribunal, todos dizem que a culpa é nossa. Nós, mulheres, sabemos como provocar. Sabemos infernizar. Sabemos destruir a vida de um cara. Somos infiéis. Vingativas. A culpa é nossa. Nós provocamos. Afinal o que estamos fazendo ali? Naquela festa? Àquela hora? Com aquela roupa? Por que afinal aceitamos a bebida que nos foi oferecida? Pior ainda: como não recusamos o convite de subir até aquele quarto de hotel? E bem que fomos avisadas: não saia de casa. Muito menos à noite. Não fique bêbada. Não seja independente. Não passe daqui. Nem dali. Não trabalhe. Não vista saia. Nem decote.

Mas quem disse que seguimos as regras?"

As violências contra as mulheres existem desde sempre. A Lei Maria da Penha, considera violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial. A lei também assegura que toda mulher, independentemente de classe, raça, etnia, orientação sexual, renda, cultura, nível educacional, idade e religião, goza dos direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sendo-lhe asseguradas as oportunidades e facilidades para viver sem violência, preservar sua saúde física e mental e seu aperfeiçoamento moral, intelectual e social. Apesar de termos uma lei que nos assegure o direito de viver sem violência, ainda estamos imersas na cultura patriarcal. Vejamos que de acordo com a antropóloga Janaina Campos Lobo,

em abril, pouco mais de trinta dias após o início das medidas protetivas destinadas a conter a disseminação da COVID-19, o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) emitiu uma nota técnica na qual apura, tomando os meses de março e abril deste ano, um decréscimo nos registros de boletins de ocorrência em torno de crimes contra a mulher; registros esses que exigem a presença das vítimas. Por outro lado,

foram documentados aumentos nos índices de atendimento à violência doméstica pela Polícia Militar e, também, nos números de feminicídio, tomando o mesmo período em 2019, como comparação. No Mato Grosso, por exemplo, segundo o documento do FBSP, o aumento foi de 400% nos assassinatos de mulheres (LOBO, 2020, p. 22).

A autora observou o aumento avassalador dos casos de violência e a dificuldade de se efetuar os registros, em função do desconhecimento sobre o funcionamento das delegacias. O aumento também se deve, em tempos de pandemia, à incerteza sobre a efetividade das medidas, a dificuldade de acessar recursos que viabilizem a comunicação e, claro, o medo (LOBO, 2020). Podemos inferir que para enfrentar o patriarcado temos que narrar de forma explícita as violências; não podemos mais viver em colaboração com esse sistema, que é feito principalmente através da doutrinação dos papéis sociais de gênero e a negação do acesso ao conhecimento para as mulheres. Expressar os motivos que nos tornam vítimas e ainda nos culpabilizar pela violência compõe um quadro de indignação e justa ira, um desejo implacável de transformação cultural feminista.

Por fim, retomando a ideia geral do relato de experiência, o grupo avaliou positivamente a dinâmica, expressando com vários comentários e elogios, tanto no dia quanto depois da postagem nas redes sociais. As autoras deste relato e criadoras da dinâmica nos surpreendemos pelo bom retorno e repercussão. Ainda hoje é frequente as manifestações elogiosas e o pedido por uma reedição. Mesmo assim, ficamos com certa sensação de inacabamento, e de que este “piloto” pode melhorar, por isso, refletimos a vontade de continuar as leituras, mas não só, objetivamos dar continuidade de leituras seguidas de um processo de escrita criativa. Como, quando e onde ainda não sabemos, apenas temos a lição de que precisamos nos conhecer, conhecer literatura produzidas por mulheres, incluindo aqui conceitos como a interseccionalidade, decolonialidade, práticas do bem viver, entre outros, visando a atualização da formação, a motivação da participação no empenho de não ser mais um objeto descrito e narrado pela cultura patriarcal. No saldo, também aprendemos ao fazer essa roda de leitura, que precisamos criar ambiências culturais feministas, ou seja deselitizar a literatura e a poesia feminista, quebrar os muros que separam as mulheres trabalhadoras do direito de partilhar histórias e biografias que nos empoderam.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**. ano 8. 2000. p. 229-236.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento. 2018.

CARVAJAL, Julieta Paredes. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 195-204.

CURIEL, Ochy. **Crítica pós-colonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista**. Colômbia: Universidad Central Colômbia, 2007.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional. In: ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. Tejiendo de outro modo. **Revista Venezolana de Estudios de la Mujer**, Caracas, 2009, p. 309-324. Disponível em: <http://ve.scielo.org/scielo.php>. Acesso: 14 jan. 2020.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes. FELIPE, Jane. GOELLNER, Silvana Vilodre. **Corpo, gênero e sexualidades: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 28-40.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

KAUR, Rupí. Outros Jeitos de usar a boca. São Paulo: Planeta, 2017. p. 169.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. **Los Cautiveiros de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. 2ª ed. México: Siglo XXI Editores, 2015.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. **Claves feministas para liderazgos entrañables**. Managua: Puntos de encuentros, 2000.

LOBO Janaina Campos. **Uma outra pandemia no Brasil: as vítimas da violência doméstica no isolamento social e a “incomunicabilidade da dor”**. **Tessituras**. v. 8 2020.

LUGONES, María. **Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial**. In: MIGNOLO, Walter et al. **Género e colonialidad**. 2ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. p. 13- 42.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: LeYa, 2019.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

União Brasileira de Mulheres. **Estatuto** União Brasileira de Mulheres. (2007), Disponível em: <http://ubmcarioca.blogspot.com/p/estatuto-da-ubm.html>. Acesso em: 12/11/2022.

WOLF. Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TECER ESPAÇOS, BORDAR ENCONTROS: oficinas de artes têxteis e a criação de lugares de diálogo

PORTO, Julia Petiz ⁶⁰

SILVA, Ursula Rosa da ⁶¹

Resumo

Este trabalho tem como objetivo apresentar minha pesquisa de especialização em Artes, denominada *BORDAR E FOFOCAR: oficinas de artes têxteis e a criação de lugares de cultivo feminista*, na qual analiso oficinas de bordado, propostas por mim, explorando sua potência de gerar lugares próprios ao encontro, que propiciem a troca de saberes e vivências entre as participantes. Nessas oficinas, além de compartilhar minha pesquisa sobre as artes têxteis realizada no Programa de Pós Graduação em Artes da UFPel e ensinar pontos de bordado livre, costura à mão e ponto cruz, utilizo estratégias das pedagogias feministas para criar lugares acolhedores para o diálogo, a voltando a atenção sobre as próprias experiências para refletir sobre elas e acolher a fala da outra. Assim, podemos dialogar abertamente sobre os feminismos, estereótipos de gênero e suas violências. A partir da expressão artística, as oficinas oferecem um caminho possível para analisar essas realidades e tecer outras formas de se relacionar com o mundo. Relaciono as minhas experiências como proponente com as reflexões sobre o conceito de lugar de Canton (2009) e as pedagogias feministas de hooks (2013) e Sardenberg (2011).

Palavras-chave Pedagogias Feministas; Oficinas; Artes têxteis; Bordado.

Introdução

Utilizo, em minha prática artística, o bordado e a costura à mão como línguas expressivas e geradoras de sentidos. Esses fazeres manuais me acompanham desde a infância, tendo sido aprendido ao observar as mulheres de minha família.

Trago essas linguagens apropriadas do meu cotidiano, presentes na casa em que cresci e em seus objetos, para meu processo criativo como forma de colocar em discussão o feminino, vivências íntimas e memórias.

No Ocidente, as artes da agulha estão associadas ao feminino desde a separação entre grandes artes e artes menores, teorizada pelos pensadores

⁶⁰ Universidade Federal de Pelotas

⁶¹ Universidade Federal de Pelotas

renascentistas, que coloca estes fazeres milenares com posição inferior à outras formas de expressão, como a pintura, a escultura e o desenho. Desde os anos 70, muitas artistas feministas retomam essa prática de modo a denunciar a desigualdade de gênero presente no meio artístico.

Em minha experiência enquanto artista e pesquisadora, percebo que as linguagens têxteis ainda ocupam uma posição desprivilegiada no senso comum em relação à outras linguagens, muitas vezes não sendo reconhecidas como formas possíveis de arte. Penso em minha prática como artista e pesquisadora, então, como um pequeno ponto que compõe o esforço de diversas mulheres empenhadas em marcar o lugar do têxtil na arte contemporânea.

Em algumas de minhas obras, proponho ao público uma interatividade à partir dos objetos criados. Começo a pensar a criação de obras-pontos-de-contato em *Avesso*, uma instalação composta por almofadas de formatos arredondados dispostas em círculo, ocupando o centro do cômodo onde o trabalho foi exposto, na exposição [In]cômodos, no Casarão 6, em Pelotas, no ano de 2017 (Figura 1).

A obra cria um lugar de pausa e permanência no meio da exposição, capaz de gerar encontros e conversas. Com um pensamento semelhante, Na série *Células*, crio grandes almofadas de diferentes materialidades que convidam para uma experimentação corpo a corpo junto à obra e trabalham o conceito de lugar.

Quando ativados pelo contato com outro corpo, esses trabalhos modificam os locais onde se inserem, mudando a relação do espectador/participante com o espaço. O contato com as obras cria, dentro do espaço, um lugar: uma zona que se relaciona ao corpo através da percepção como algo particular (TUAN, 1983).

Canton (2009) diferencia o espaço do lugar, definindo o lugar como algo mais específico que o espaço: o lugar é um espaço particular, preenchido por experiências, percepções próprias, memórias.

A interação com os trabalhos – manusear, mexer, fuxicar, descobrir através do tato – pode proporcionar ao espectador/participante a habitar onde o tempo é mais lento: o tempo espesso da atenção plena que experimento ao bordar.



Figura 1. Averso. Julia Pema. Arquivo da autora. 2017.

Operando a conversão de espaço em lugar, crio a instalação *Sala de Estar*, junto com Renan Soares, que transforma um longo corredor do espaço expositivo em um lugar de permanência e convivência. Na instalação, dispomos diversos materiais de costura e bordado sobre mesas, acompanhadas de bancos e almofadas, para acolher o público, convidado a experimentar com os materiais e deixar um bordado, que é incorporado na exposição.



Figura 2. Registro da obra *Sala de Estar*, exposta na galeria *Corredor 14*. Arquivo da autora. 2021

Na feitura deste trabalho, trocando com aqueles que o habitaram, percebo que o bordado e a costura têm a potência de aproximar pessoas como une tecidos, linhas, botões, pérolas, aviamentos... Pude perceber que são práticas que fundam uma atmosfera acolhedora, aconchegante, íntima, ativadora de múltiplos sentidos e geradoras de encontros. Essa reflexão sobre a criação de lugares de permanência e contato suscitada pela minha prática artística inspira a criação da oficina *Bordado e Fofoca*, ofertada por mim de maneira virtual quatro vezes durante o ano de 2021, que foi o tema da minha monografia do curso de Especialização em Artes da UFPel, apresentada neste artigo.

Oficinas de Bordado e Fofoca

As oficinas, realizadas virtualmente durante o período de isolamento social imposto pela pandemia do vírus *Covid-19*, criaram encontros que acolheram as vivências das participantes e proporcionaram uma experiência de arte e a imersão em um processo criativo.

Nesses encontros, brotava a possibilidade de discutir acerca das formas de opressão de gênero enfrentadas cotidianamente, acerca dos feminismos e das várias formas de ser mulher, aprofundando entre as participantes a consciência “sobre a

ordem patriarcal vigente em nossa sociedade, dando-lhes instrumentos para superá-la e, assim, atuarem de modo a construir a equidade entre os sexos” (SARDENBERG, 2011, p. 20).

O nome Bordado e Fofoca dialoga com a história da palavra *gossip*, que se traduz do inglês para fofoca, desvelada pela autora Silvia Federici. Ela conta que essa palavra surge na Inglaterra para descrever relações íntimas entre mulheres e significava algo como amiga, mas ao longo do tempo, no período conhecido como caça às bruxas, a palavra vai adquirindo o significado de conversa improdutiva e maledicente que conhecemos hoje.

Incorporo a palavra Fofoca no nome da oficina porque tenho a intenção de fazer delas ser um espaço de acolhimento e diálogo em que as participantes possam compartilhar os seus saberes e experiências e aprender umas com as outras. Procuro estabelecer uma relação menos hierárquica e mais horizontal com as participantes, criando uma rede de afeto e apoio na qual todas se sintam confortáveis a partilhar um momento de criação e experimentação em conjunto. A minha preocupação não é com ensinar a executar um bordado perfeito, mas partilhar o entusiasmo que sinto em relação ao bordado e a costura, e, utilizar essa linguagem para levantar questões de gênero, de acordo com hooks (2013):

Não exigia somente que se cruzassem as fronteiras estabelecidas; não seria possível gerar o entusiasmo sem reconhecer plenamente que as práticas didáticas não poderiam ser regidas por um esquema fixo e absoluto. Os alunos teriam que ser vistos de acordo com suas particularidades individuais [...], e a interação com eles teria que acompanhar suas necessidades [...] (HOOKS, 2013, p. 17).

Dessa forma, cada oficina foi única, mesmo partindo da mesma pesquisa. Variava de acordo com as participantes presentes, sendo um fruto do nosso estar juntas ali naquele momento:

Mas o entusiasmo pelas ideias não é suficiente para criar um processo de aprendizado empolgante. Na comunidade da sala de aula, nossa capacidade de gerar entusiasmo é profundamente afetada pelo nosso interesse uns pelos outros, por ouvir a voz uns dos outros, por reconhecer a presença uns dos outros (HOOKS, 2013, p. 17).

A forma de ensino/aprendizagem descentralizada da figura do(a) professor(a) que utilizo propõe alternativas às hierarquias tradicionais à educação é característica das chamadas “pedagogias feministas”, metodologias político-pedagógicas voltadas para uma educação libertadora inspiradas pelas leituras de Paulo Freire e bell hooks “marcadamente pela crítica que fazem às questões relacionadas ao poder e ao controle” (CERDERA, 2018, p. 12). Fala-se sobre pedagogias feministas, no plural, pois cada educadora inventa e adapta estratégias à partir da sua experiência, sem seguir rigidamente uma receita (CERDERA, 2018). Essas formas de educar questionam a neutralidade do conhecimento e das formas de ensinar e, segundo Sardenberg (2011):

[...] enfatizam as estruturas sociais e os sistemas de opressão □ o capitalismo, o racismo e o patriarcado, em particular – e sua influência no processo de aprendizado, na produção de conhecimentos, na formulação de currículos e de quem determina o que conta como conhecimento “oficial” (SARDENBERG, 2011, p. 22).

Outra estratégia comum às pedagogias feministas que utilizo nas oficinas é a valorização da vivência pessoal e de sua partilha como recurso de aprendizagem, colocando a experiência vivida em pé de igualdade com os saberes acadêmicos. Essa prática de tramar saberes através da partilha, bastante comum nos coletivos de mulheres feministas desde os anos 60, seguindo o mote “o pessoal é político”, é apropriado pelas educadoras feministas em suas maneiras de ensinar/aprender:

De fato, esse processo de socialização das experiências tem permitido às mulheres constatar que os problemas que vivenciam no seu cotidiano enquanto indivíduos têm raízes sociais e requerem, portanto, soluções coletivas. Daí o porquê da afirmativa “o pessoal é político” como retórica fundamental do feminismo contemporâneo, porque implica a perspectiva de que a separação entre a esfera privada (vida familiar e pessoal) e a esfera pública é apenas aparente, questionando, também, uma concepção do político, tradicionalmente limitado à descrição das relações dentro da esfera pública, tidas, até então, supostamente, como diferentes, em conteúdo e teor, das relações e interações na vida familiar, na vida “privada”. Na perspectiva de gênero feminista, essas diferenças são apenas ilusórias, pois a dinâmica do poder existe nas duas esferas. As relações interpessoais e familiares são também relações sociais e de

poder entre os sexos e gerações. Elas não são “naturais”, mas, socialmente construídas e, portanto, historicamente determinadas e passíveis de transformação (SARDENBERG, 2011, p. 22).

A partilha de experiências pessoais também é apontada pela autora como importante estratégia “para a criação de condições nas quais as mulheres possam ter voz, possam se ver como produtoras de conhecimento e apreciar sua experiência de aprendizado enquanto mulheres.” (Idem, 2011, p. 25), agindo no fortalecimento da autoestima e gerando processos de autoconhecimento.

Nos três encontros virtuais me deparei com mulheres também cansadas e sobrecarregadas: faltava-nos um lugar para desabafar, para compartilhar experiências, para acolher as dores umas das outras e nutrir utopias:

Sempre considero uma circunstância privilegiada poder conversar com interlocutores reais, em cujas problemáticas nos dá vontade de mergulhar. É algo da natureza dos processos, nos quais o que se produz não é uma repetição de ideias e sim uma vontade de criar, de mudar a ordem do pensamento, mudar os afetos e – por que não? – mudar a realidade social que nos cerca. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 360 – 361).

No ouvir e ser ouvida, cria-se uma cumplicidade muito amiga da experimentação: não há vergonha em errar, perguntar, não entender, entender errado, não escutar, pedir para repetir, fazer de novo. As oficinas se mostram espaços seguros e acolhedores para as discussões de gênero, utilizando processos criativos e lúdicos como pontes para que possamos pensar juntas; sem respostas prontas; contar histórias e protagonizar uma prática feminista que trama muitas outras formas de ser mulher que abraçam a multiplicidade. Os encontros para bordar e fofocar se tornam, entre um ponto e outro, lugares de solidariedade e cuidado para que as participantes discutam questões sobre o impacto da opressão de gênero em suas vidas e o apagamento das histórias das mulheres da história tradicional, podendo despertar questões até então adormecidas e gestar processos de autoconsciência e reflexão.

Considerações finais

As oficinas foram uma forma que encontrei de socializar as discussões sobre arte e feminismo que acontecem na academia, fazendo-as chegarem a um público mais diverso e relacionando-as com as vivências das participantes e abraçando o “[...] entendimento da coletividade como fator crucial da agregação, manutenção e atuação política.” (COSTA, 2019). Moldam-se pelo contato, pelas pautas de cada grupo que se forma:

Não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. Resiste-se a ela desde dentro, de uma forma de compreender o mundo e de viver nele que é compartilhada e que pode compreender os atos de alguém, permitindo assim o reconhecimento. Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista. O passar de boca em boca, de mão em mão práticas, valores, crenças, ontologias, tempo-espacos e cosmologias vividas constituem uma pessoa (LUGONES, 2014, p. 949).

Foi muito interessante e prazeroso propor um fazer artístico para pessoas de outras áreas (tive participantes, por exemplo, dos cursos de psicologia, biologia, geografia, publicidade, engenharia, dentre outros), conversando com essas pessoas e desconstruindo a ideia de que fazer arte tem a ver com talento ou dom, que essa arte precisa ser feita através de suportes tradicionais, de que precisa ser figurativa e naturalista e do que é um bom bordado: sem erros, seguindo um “risco”, com pontos iguais e regulares, decorativo, com o avesso perfeito.

Durante as oficinas, o conteúdo de minha pesquisa que se refere à história das artes têxteis e sua relação com o feminino e aos papéis de gênero é apresentado de maneira muito mais acessível do que, por exemplo, num artigo ou apresentação de trabalho em um seminário, que costumam atingir um público muito mais especializado.

As oficinas iniciam uma reflexão sobre as opressões e estereótipos de gênero, bem como apresentam as artes têxteis como linguagem potente para criação artística e subversão de padrões pré-estabelecidos de feminilidade e do que é ou não é arte. Esses são assuntos vastos e complexos que apenas um encontro não é capaz de dar conta, mas pode gerar curiosidade para seguir tramando novas tramas.

Referências

- BLANCA, Rosa. "El Bordado en lo Cotidiano y en el Arte Contemporáneo: ¿Práctica Emergente o Tradicional?". **Revista Feminismos**, Salvador, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM da Universidade Federal da Bahia, v. 2, n. 3 p. 19-30, set/dez. 2014.
- CANTON, Katia. Espaço e Lugar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea)
- CERDERA, Cristiane Pereira. "History" ou "herstory"? – Repensando a escola através de práticas pedagógicas feministas. In: SIMPÓSIO GÊNERO E POLÍTICAS PÚBLICAS. V, 2018, Londrina. **Anais eletrônicos**...Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2018. Disponível em: <http://anais.uel.br/portal/index.php/SGPP/article/view/1232>. Acesso em 8 de outubro de 2021.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34. 2017.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. de Coletivo Sycorax, São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Traduzido por Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FEDERICI, Silvia. Pandemia, reprodução e comuns. **Outras Palavras**, 2020. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/pandemia-reproducao-e-comuns/>>. Acesso em: 05 de setembro de 2021.
- FOGAÇA, Pâmela; PORTO, Júlia Petiz. Relatos e Reflexões sobre oficinas como disparadoras de processos coletivos e poéticas feministas. **Anais do 30º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: (Re)existências**. Campinas: ANPAP, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2021.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. 60. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- GUATTARI, Félix.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo Martins Fontes, 2013.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. In: **Revista Estudos feministas**. Florianópolis: vol. 22, nº 3, set. /dez., p. 935-952, 2014. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em 25/10/2021.
- MIRANDA, Maria Brígida de. Colcha de Memórias: Epistemologias Feministas nos Estudos das Artes da Cena. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 231-248, dez. 2018.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. A Modo de Comentario Inicial. In: **Pedagogias Decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Catherine Walsh (org). Ediciones Abya-Yala, Quito-Ecuador, noviembre, 2013. p.11-13.

ROLNIK, Suely. O saber-do-corpo nas práticas curatoriais Driblando o inconsciente colonial-capitalístico. *In: Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo* / organização Fernanda Albuquerque e Gabriela Motta. São Paulo: Santander Cultural, 2017. p 47-76

SARDENBERG, Cecília M. B. CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS ÀS PEDAGOGIAS FEMINISTAS. *In: COSTA, Ana Alice Alcantara; TEXEIRA, Alexnaldo; VANIN, Iole Macedo.(orgs). Ensino e Gênero: Perspectivas Transversais*. Salvador : UFBA - NEIM, 2011.247 p.

SOUSA, Juliana Padilha. **Tramas invisíveis: bordado e a memória do feminino no processo criativo**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

WALSH, Catherine. Lo Pedagógico y lo Decolonial: Entretejiendo caminos. *In: Pedagogias Decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Catherine Walsh (org). Ediciones Abya-Yala, Quito-Ecuador, noviembre, 2013. p.23-68.

A MULHER ARTISTA ARLINDA NUNES NO MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO: um relato sobre mediação

FONSECA, Leticia Beck⁶²

TRINDADE, Rogério Vanderlei de Lima⁶³

Resumo:

Este artigo tem por objetivo apresentar o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo e suas atividades de mediação artístico-pedagógicas, na cidade de Pelotas, RS, como equipamento cultural para abordar e divulgar a obra da artista Arlinda Nunes, enquanto representante da atualização da arte modernista de seu tempo, na Região Sul do Brasil. Com a curadoria que apresenta a trajetória de uma artista, o museu discute a presença do feminino na arte através de atividades pedagógicas e da mediação com a arte.

Palavras Chaves: Artista mulher; Museu; Mediação

Introdução

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, MALG se localiza na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, teve sua fundação a partir da Escola de Belas Artes onde Leopoldo Gotuzzo doou suas obras.

Nos arquivos do MALG, encontra-se que em “1986 foi inaugurado o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, ligado ao Centro de Artes da UFPel”, que hoje em 2019 tem sua sede própria na Praça Sete de Julho, 180 no Centro da cidade de Pelotas, RS Brasil. (MALG, 2022)

Como objetivo abordar a construção da identidade visual modernista da artista Arlinda Nunes como representação da poética visual e artística, e como representante de gênero na formação de uma identidade feminina nas artes na cidade de Pelotas.

Através da mediação ocorrida nessa exposição articulam-se os saberes as experiências individuais que congregam a prática artística da artista, constituindo-se numa interlocução que conjuga a apresentação de sua biografia, suas temáticas e a percepção dos visitantes.

Este relato se desenvolverá por meio de uma narração-descrição enquanto metodologia de abordagem qualitativa constituída durante o período da exposição *Arlinda Nunes: a trajetória de uma vida artística, no ano de 2017*.

⁶² Mestranda do Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais – PPGAVI – UFPel.

⁶³ Professor Centro de Artes e Professor do Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais – PPGAVI – UFPel.

A exposição e a mediação

Quando ocorreu na cidade de Pelotas, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, a exposição *Arlinda Nunes: a trajetória de uma vida artística* destacou-se a presença da mulher artista no meio artístico pelotense, que até então teve tão pouca visibilidade no campo museal.

Mais uma vez lembramos que exposições são ocasiões valiosas para adquirir informações novas e aproximar-se da arte. A possibilidade de criar procedimentos artísticos e pedagógicos, como instrumentos cognitivos em arte, congregam abordagem de paradigmas de diversos campos do conhecimento das artes e, nos conduz a diálogos e narrativas interdisciplinares constituídos pelas mediações que ocorreram na ocasião desta exposição.

[...] esta artista mulher, professora, formada em nossa escola normal Assis Brasil, depois na escola de Belas Artes. Foi absorvida pela escola de Belas Artes, professora de Artes Visuais que amava as artes, desenho, sem intenções, naturalmente. (DINIZ; Carmen, 2015)

Arlinda Nunes valorizou artes e filosofia que norteou sua vida e seus valores no campo da estética e, como artista pelotense, suas temáticas abordavam a nossa terra e a nossa gente.

Em uma mediação tudo que queremos é que a experiência se amplie e se enriqueça “pois é a experiência que produz conhecimento como produto da ação. A experiência não fica só no campo mental, para que ela se concretize necessita de um campo – criativo – experimental”. (DEWEY, John, 2010).

Na Mediação na exposição *Arlinda Nunes: a trajetória de uma vida artística*, que ocorreu no período de 02 de julho a 24 de setembro de 2017, com curadoria de Carmen Regina Diniz e José Luís de Pellegrin, mostra composta pelas obras da artista Arlinda Nunes por meio das linguagens, da pintura e da escultura, sendo que algumas obras obtiveram premiações de relevância nacional e, divulgadas por meio de reportagens importantes (Figura 1).

ARLINDA NUNES

A trajetória de uma artista e sua atuação nas Artes Plásticas de Pelotas.

A exposição de Arlinda Nunes retrata-nos no seu amplo espectro, uma síntese de sua vida artística e a importância do trabalho executado durante muitos anos, que serviu para o enriquecimento e a modernização das Artes Plásticas, como também para a consolidação do Sistema das Artes de Pelotas.

Curadoria: Carmen Regina Bauer Diniz e Jose Luiz de Pellegrin

Abertura da Exposição: 1º de julho de 2017 às 18h

Visitação: de 2 de julho às 30 de novembro de 2017, de 10h às 18h, de terça a domingo, das 10h às 18h.

MALG - Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo
Rua Coronel Carlos, 114, Centro, Pelotas

ENTRADA: GRÁTIS

Apoiado por:



Realizado por:



Figura 1: Folder da exposição Arlinda Nunes no MALG, 2017.
Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Acervo, 2022.

Texto da exposição *Arlinda Nunes: a trajetória de uma artista*:

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo inaugura no dia 1º de julho as exposições **Arlinda Nunes: a trajetória de uma artista e sua atuação nas Artes Plásticas de Pelotas** e **Leopoldo Gotuzzo: “caricaturas de gente boa” e obras do sul**. Com curadoria de Carmen Regina Bauer Diniz e Jose Luiz de Pellegrin, a exposição da artista Arlinda Nunes traz para o público uma síntese de sua vida artística e a importância do trabalho executado durante quase sete décadas de atuação. A artista contribuiu para o enriquecimento e a modernização das Artes Plásticas e para a consolidação do Sistema das Artes de Pelotas. (MALG, 2022).

Compor a equipe de montagem e mediação possibilitou-me uma experiência única ao acompanhar desde o processo de logística até a composição dos principais aspectos da mediação artístico-pedagógica, como por exemplo: a seleção das obras realizadas pelos curadores, a etiquetagem, o acondicionamento das obras foi feito em sua residência pela equipe do MALG, pois em sua maioria as obras eram da sua coleção particular e, o transporte cuidadoso das obras até o museu. Após a montagem, nas galerias do museu, a exposição foi aberta ao público e aconteceram mediações com as escolas da cidade de Pelotas.

Nesta exposição à artista cedeu parte de seu acervo e mais algumas telas para compor as duas primeiras galerias do museu com coleções diversas e algumas esculturas em ferro e madeira. Conforme figuras 3 e 4, e folder, a exposição também contou com seus principais quadros em mostras de arte e prêmios do gênero da arte, “A artista contribuiu para o enriquecimento e a modernização das Artes Plásticas e para a consolidação do Sistema das Artes de Pelotas”. (MALG, 2022)



Figura 2: Exposição nas galerias do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2017.
Fonte: MALG, Acervo, 2022



Figura 3: Exposição nas galerias do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2017.
Fonte: MALG, Acervo, 2022

A mediação ocorreu na abertura da exposição dia 1º de julho de 2017, e foi realizada pela coordenadora pedagógica Maria Consuelo Sinotti Rocha e acadêmicos do Centro de Artes, CA, para a turma da escola E.M.E.I. com a professora e 10 crianças do ensino fundamental. Nas figuras 4 e 5, onde a preocupação da mediação era mostrar uma síntese da vida artística e a importância do trabalho de Arlinda Nunes e seus trabalhos executado durante quase “sete décadas de atuação”. (MALG, 2022)

A mediação foi explicando as fases da artista, pois nesta exposição à trajetória da artista estava exposta com várias obras com suas temáticas de interesse e relevância pessoal tais como: autorretrato, paisagens, flores, desenho de figuras humanas, esculturas, mandalas e alguns trabalhos que ganharam prêmios na cidade de Pelotas como, por exemplo, a capa do guia telefônico, Listel, 1987.



Figura 4: Crianças da Escola E.E.M.I. em mediação no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2017.
Fonte: MALG, Setor didático pedagógico, 2022.



Figura 5: Crianças da Escola E.E.M.I. em mediação no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2017.
Fonte: MALG, Setor didático pedagógico, 2022.

Na atividade desta exposição notamos um ambiente estruturado com obras contemporâneas da visão de uma artista sobre composições e elementos que formavam objetos artísticos (Figura 6).

Para que os alunos de tão pouca idade compreendessem o valor simbólico agregado as obras e, se sentissem familiarizados com aqueles bens culturais, tivemos que não só entender o percurso da artista como trazer as experiências estéticas por ela constituídas para o presente, para apresentar aos alunos e assim integrar uma visão que envolveu a criação da experiência da artista.



Figura 6: Detalhe da Exposição no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2017.
Fonte: MALG, Setor Didático Pedagógico, 2022.

Foram apresentadas notícias publicizadas em alguns recortes de jornais onde mostravam as pesquisas e a produção da artista em distintos momentos de sua vida, destacando assim a trajetória através de artigos publicados (Figuras 7 e 8).



Figura 7: Manchetes de jornal da artista nas Galerias do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2017.
Fonte: MALG, Setor Didático Pedagógico, 2022



Figura 8: Manchetes de jornal da artista nas Galerias do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2017
Fonte: MALG, Setor Didático Pedagógico, 2022

Nossa atenção foi sempre voltada para despertar o interesse das crianças pelos objetos expostos e suas relações como as principais questões abordadas pela artista e o estímulo para a construção de significados individuais. As indagações, críticas, as perguntas e o diálogo ocorrido compuseram a experiência com arte intermediada pela mediação artístico-pedagógica.

É interessante observar que desde a organização da exposição pela curadoria até a mediação, com a visita dos alunos, formou-se uma relação entre as obras expostas e leitura dessas obras, apresentando os seus aspectos formalistas, os principais temas que compõem a obra da artista e os aspectos estéticos de sua arte. Vale ressaltar que na medida em que os mediadores se colocaram à disposição dos alunos visitantes, estabeleceu-se uma nova qualidade de saberes, e a organização da exposição favoreceu uma tradução do contexto, estabelecendo laços entre os saberes e as percepções dos visitantes com as obras expostas.

Quando os diálogos entre mediadores e alunos constroem e reconstroem a compreensão das obras, por meio de muitos pontos de vista, esta ação-movimentação entre os saberes mediados, estabelecem direções que possibilitam a construção de

sentidos sobre os conteúdos das obras expostas e, desse modo os saberes socializados aproximam os conteúdos das obras de arte e a sociedade.

Considerações finais

Neste trabalho apresentamos uma ação educativa de mediação ocorrida na exposição da artista pelotense Arlinda Nunes. Através de sua produção artística, composta por distintas linguagens e temáticas, que remonta o universo feminino por ela recriado, seja por meio de: autorretratos, paisagens, flores, esculturas, mandalas, entre outros; a mediação artístico-pedagógica possibilitou debater a importância do trabalho com arte realizado por mulheres artistas na região do extremo sul do Rio Grande do Sul, enquanto uma possibilidade de compor outras narrativas sobre a relevância da obra da artista Arlinda Nunes, e desse modo, divulgar o seu trabalho para a atualização da arte moderna de seu tempo, no estado do Rio Grande do Sul.

Referências

DEWEY, John 1859-1952. **A arte como experiência**. ORGANIZAÇÃO O Ann Boydston; editora de texto Hriet Furt Simon; introdução Abraham Kaplan; tradução Vera Ribeiro – São Paulo: Martins Fontes 2010 646p.

DINIZ, Carmem Nunes; Sílvia. **Degração com Arlinda Nunes**. Projeto de Pesquisa “Gênero e Arte: atuação de mulheres artistas em Pelotas desde a década de 1850” UFPel, 2015.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Material do Acervo**. 2022.

MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. **Site do MALG**. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/malg/> Acesso em: 8 de julho de 2022.

CORPO EXPERIÊNCIA: três sentidos em uma proposição artística sensível

D'ELIA, JULIANA⁶⁴.
REIS, NATÁLIA.⁶⁵

Resumo

O presente trabalho visa explicar três dos 12 sentidos segundo o filósofo e artistas Rudolf Steiner (1861-1925), podendo referenciar os sentidos também como senso, temos: sendo de automovimento, senso de tato e senso de equilíbrio. Ao articular os três sentidos cria-se uma proposição artística nomeada “oficina do (des)conforto: corpo mesa” que tem como objetivo trazer consciência ao experimentar a atividade.

Palavras Chave: Arte propositiva; Sentidos; Corpo.

Introdução

O filósofo e artista Rudolf Steiner (1861-1925) acredita em 12 sentidos, não apenas em 5 como convencionalmente conhecemos, são eles: senso de tato; sendo de automovimento; senso de vida; senso de equilíbrio; senso de olfato; senso de paladar; senso de visão, sensor de temperatura; senso de audição; senso de linguagem; senso conceitual; senso de ego. Existem ainda segundo Steiner sete mantenedores, como ajudantes dos 12 sentidos:

“os sete beneficiam todos os doze âmbitos; esses processos vitais vivificam tudo [...] temos o seguinte: 1) respiração; 2) aquecimento; 3) alimentação; 4) segregação; 5) manutenção; 6) crescimento; 7) reprodução “ (Steiner, 1916, p. 08)

Podemos ver como os 12 sentidos se articulam com os 7 mantenedores através da Figura 1

⁶⁴ Licenciada em Artes Visuais/FURG; Mestranda em Artes/UFPEL.

⁶⁵ Licencianda em Artes Visuais / FURG.

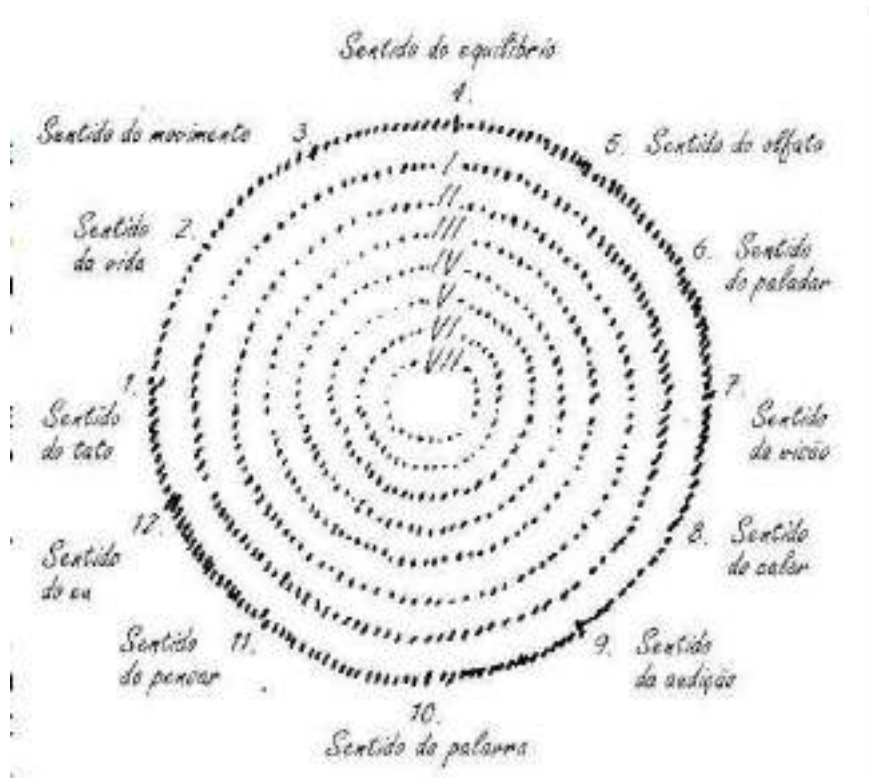


Figura 1: Mapa do Rudolf Steiner
 Fonte: "os doze sentidos e os sete processos vitais" de Rudolf Steiner

O trabalho consiste em explicar esses 12 sentidos e articulá-los com 12 proposições artísticas para que os executores consigam ter uma maior noção e vivência consciente dos sentidos. Nos contemos aqui em explorar apenas três partes desse conjunto: O sentido do tato; o sentido do equilíbrio e o sentido do automovimento.

Sentidos e sensações

Seguindo uma linha contínua para a explanação do que vem a ser esses três sentidos, podemos começar pelo tato, que por convenção já faz parte dos 5 sentidos aceitos comumente: visão, audição, paladar, olfato e tato.

O sentido do tato é uma sensação interna, como diria o arquiteto Juhani Pallasmaa (1936) o tato são "os olhos da pele", é através do tato que sentimos o mundo, sabemos se é mole, pesado, aveludado etc.

"A Visão revela o que o tato já sabe. Poderíamos considerar o tato como o sentido iscontainer da visão. Nossos olhos acariciam

superfícies, curvas e bordas distantes; é a sensação tátil inconsciente que determina se uma experiência é prazerosa ou desagradável” (Jeudy, 2002, p. 40)

A partir do sentido do tato podemos entender o senso de automovimento, sentimos corporalmente quando nos mexemos, nos referimos aqui a algo interno, sentimos essas mudanças, "existe ação no existir"

“Não me refiro à situação em que o homem todo se movimenta — isso é algo diferente —, mas àquela em que curvamos um braço, curvamos uma perna; quando os Senhores falam, a laringe se movimenta; tudo isso — essa percepção do movimento interno, da mudança de posição de cada membro — nós percebemos com o sentido do movimento” (Steiner, 1916, pág 03)

Sabe quando estamos com dor no pescoço e movimentamos a cabeça, os braços, sentimos as costas, isso parte de uma consciência interna, não racional, é isso que chamamos de senso de movimento ou automovimento.

Por último, vamos nos conectar ao senso de equilíbrio, quando nos desequilibramos o nosso senso de movimento fica alterado, quase que em estado de alerta e o nosso sentido tátil fica comprometido.

“Quando sentimos tontura e caímos, desmaiamos, é porque o sentido do equilíbrio está interrompido, assim como o sentido da visão fica interrompido quando fechamos os olhos. “ Percebemos o mundo também como nos equilibramos, o posicionamento interno muda conforme nossa posição, se ficamos de cabeça pra baixo temos outra sensação de equilíbrio.” (Steiner, 1916, pág 03)

A partir dessas três visões podemos pensar o corpo como objeto **consciente** de arte “idealizamos a soberania de nosso próprio corpo decretando que não é um objeto, mas ele parece sempre destinado a ser tornar um objeto” (Jeudy, 2002, pág 14) explorar as proposições desse objeto nos dão infinitas possibilidades, como ato em si, como ferramenta, como processo. As experiências estéticas dos anos 60 tomaram parte por conta do happening do Allan Kaprow (1927 - 2006), mas não entraremos aqui no corpo como arte em si, assim como o happening, mas a consciência corporal como processo artístico consciente.

Esses três sentidos juntos podem ser trabalhados através de uma prática artística que gosto de nomear de “Oficina do (des)conforto: corpo mesa”, trata-se de uma atividade como as de Kaprow, que seguem um roteiro a ser desenvolvida em duplas: A serve de mesa para B por cerca de 2 minutos. Para servir de mesa, fica-se

em uma posição de 4 apoios que causa grande desconforto, o atrito com o chão pode ser entendido como sentido do tato, ao compreender como o corpo recebe essa sensação de provável dureza do chão, ao ter noção do peso do próprio corpo. O senso de auto movimento deve ser percebido em todo tempo de experiência, podemos ter noção principalmente do movimento automático que o corpo fará ao começar a se cansar de tal posição. Assim como por fim, o senso de equilíbrio ficará afetado com o movimento que a pessoa B fará ao movimentar argila nas costas de B.

Enquanto B poderá notar os mesmos sentidos em sua posição ao “usar” A como mesa, sentado ou de cócoras, o desconforto e o senso de equilíbrio entraram em ação. Mas B moldará algum formato inconsciente de argila nas costas do companheiro a fim de que essa seja mais um estímulo para o senso de tato e automovimento. Ao fim desses diminutos papéis podem ser invertidos para discussão dessa proposição onde esses três sentidos devem estar apurados e exaltados de forma consciente.

Considerações finais

A articulação entre a teoria e a prática é fundamental para o processo de consciência existencial e fixação de um conteúdo, tornando-o entendível ao vivenciá-lo. Os roteiros de Kaprow podem ser aplicados a diversas situações e os sentidos de Rudolf são uma maneira alternativa de ver e sentir o mundo. Acredito que essas proposições artísticas possam desenvolver grandes artistas além de servirem como boas práticas pedagógicas para quem apenas quer se divertir.

Desse modo, nos surge a reflexão sobre as possibilidades do corpo como parte do processo de criação da arte, sobre como dependemos dessa matéria sólida, tridimensional e viva para produzir, para pensar e sentir a arte, mas não o fazemos racionalmente, o processo de racionalizar as ações e reações do corpo surgem como forma de ressignificar nossa forma de habitar a arte. Outro ponto seria, se um artista depende exclusivamente de meu corpo para produzir, como no exemplo citado, meu corpo deixa de ser apenas meu e passa a fazer parte da obra também. Com isso, é possível considerar as diversas possibilidades que racionalizar os sentidos do corpo pode nos oferecer, levar isso para o processo do aprender artístico, seja em qual ambiente esteja, é também uma maneira de incentivar a auto-estima desse corpo arte e processo artístico.

Referências

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação liberdade. 2002.

STEINER, Rudolf. **Os doze sentidos e os sete processos vitais**. Dornach (Suíça). 1916.

NARDIM, Thaise. **As atividade de Allan Kaprow: artes de agir, obras de viver**. Porto Alegre: Revista valise. 2011.

KAPROW, Allan. **Como fazer um happening**. Jornal horizonte expandido. 1966.

REFLEXÕES SOBRE VIOLÊNCIA DOMÉSTICA a partir as narrativas autobiográficas no espetáculo receita cultural.

DANTAS, MATHEUS GIANNINI CALDAS⁶⁶;

DOMENICI, ELOISA LEITE⁶⁷

Resumo

A presente pesquisa busca refletir a carga de um processo pedagógico relacionado ao ensino de teatro no espaço escolar durante a montagem do espetáculo “Receita Cultural”. A partir de um relato de experiência enquanto professor de artes e diretor do espetáculo na perspectiva de SHÖN (2001) sobre o profissional reflexivo e da arte de refletir na pesquisa em arte de COESSENS (2014). Tendo como objetivo pensar acerca das narrativas autobiográfica a partir da temática da violência doméstica no processo de construção cênica e discutir as outras narrativas autobiográficas que apareciam após a apreciação estética com os espectadores. Os alunos (espectadores e atores) após o espetáculo conseguiram reconhecer a necessidade de eliminar o preconceito e violência contra a mulher e proporcionar inclusão e empoderamento nos processos de formação.

Palavras-chaves: Narrativas Autobiográficas; violência doméstica; apreciação estética.

Introdução

A presente pesquisa busca refletir a carga de um processo pedagógico relacionado ao ensino de teatro no espaço da Escola Estadual Monsenhor Amâncio Ramalho (EEMAR) durante o processo de montagem do espetáculo “Receita Cultural” no qual abordava temas como violência doméstica, abuso sexual e machismo. Associado as discussões entre os integrantes do grupo de teatro e os demais alunos da escola a partir da experiência estética para uma possível transformação social.

⁶⁶ Artista- Professor-Pesquisador. Professor de Arte do ensino regular no RN. Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA apoiado pela CAPES. Tem experiência na área das Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de teatro; narrativas autobiográficas; pedagogia dialógica e processos cênicos.

⁶⁷ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, é professora Associada do Centro de Formação em Artes e do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFSB – Campus Sosígenes Costa, em Porto Seguro-BA, e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Artista da Dança, Membro da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE).

Para construção metodológica utilizo o meu relato de experiência enquanto professor de artes e diretor do espetáculo na perspectiva de Shön (2000) sobre o profissional reflexivo e o ensino reflexivo que através das nossas experiências profissionais podemos ensinar e aprender em qualquer esfera, seja ela dentro ou fora da escola, mas que possibilite entre os envolvidos uma reflexão sobre as suas práticas vivenciadas. Aproximando no campo das artes cênicas Coessens (2014, p. 8) fala sobre:

As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as - muitas vezes implícitas - relações com outras artes e em um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio "conhecimento artístico".

Sendo assim, podemos associar essas relações sobre as próprias práticas a ideia de transformação humana através da reflexão que Freire (2015) na educação e Boal (2015) no teatro, abordam sobre a construção da realidade como algo comum aos seres humanos que são construídos coletivamente através do diálogo e das discussões para uma possível emancipação e transformação social a partir das experiências vividas pelos sujeitos na sua subjetividade.

O importante, do ponto de vista de uma educação libertadora, e não bancária, é que, em qualquer dos casos, os homens se sintam sujeito do seu pensar, discutindo o seu pensar, sua própria visão do mundo, manifestada implícita ou explicitamente, nas suas sugestões e nas dos seus companheiros. (FREIRE, 2015, p. 166)

Ambos propõem para os seres humanos a busca do empoderamento, autonomia e liberdade na perspectiva de reduzir a opressão por meio da prática e reflexão crítica sobre essas realidades e consequentemente poder aprofundá-las, depois voltar a elas e transformá-las. Boal (2015, p. 13) diz que “[...] todos seres humanos são atores, porque agem, e espectadores porque observam. Somos todos ‘espect-atores’”. Pensando nisto, todos nós temos a capacidade dialogar e de entrar em cena, pois agimos na sociedade e vivemos cotidianamente cenas sociais.

Portanto, este artigo tem como objetivo refletir acerca das narrativas autobiográfica a partir da temática da violência doméstica no processo de construção cênica do espetáculo ‘Receita Cultural’ e discutir as outras narrativas autobiográficas que apareceram após a apreciação estética com os alunos/espectadores. Na tentativa

de desconstruir a cultura machista e propor um possível empoderamento da mulher na sociedade, livre de opressão, com autonomia, respeito e sabendo o seu valor igualitário.

O espetáculo: processo criativo e reflexões

Deste modo o Grupo de teatro Despertarte da (EEMAR) estava buscando inspirações para iniciar a criação de um processo cênico que proporcionasse uma transformação social e não tínhamos escolhido a temática para o laboratório. Com isso estava aberta as inscrições do XIV Festival de Teatro Estudantil do Rio Grande do Norte (FESTUERN) com a temática patrimônio e identidade cultural. E para tentar encontrar a nosso caminho para a construção cênica colocamos várias músicas aleatórias para estimular a capacidade criativa através da improvisação.

Durante a improvisação os alunos/atores deviam ouvir a música e deixar que seu corpo respondesse aos estímulos através das suas memórias, lembrança e narrativas. Então, a partir do laboratório no qual estava tocando a canção de Francisco, *el Hombre* “triste, louca ou Má”, os alunos/atores começaram a trazer no seu corpo emoções, memórias e narrativas que associavam as temáticas do empoderamento feminino estimulado pela música através da lembrança. Ressaltando o lembra das coisas no aspecto de Lopes (2009, p,137) que:

Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira os fatos como uma autodefesa da sua mente. Tudo depende da natureza das conexões que o córtex estabelece no armazenamento ou dos fatores externos ou internos que afetam a evocação da memória.

Deste modo, através da evocação da memória que se iniciou a investigação sobre a temática do espetáculo “receita cultural” fazendo uma crítica social de como a mulher deveria se comportar na sociedade, já que o tema trazia a referência de “patrimônio e identidade cultural” e o grupo tentou desconstruir a cultura machista impregnada na sociedade e distorcer a visão que lugar da mulher é na cozinha, que a mulher nasceu para servir o homem, que deve seguir os padrões que a sociedade manda; que tem uma receita a “receita cultural”.

Para ter pertencimento e aproximação da comunidade local, os artistas começaram a pesquisar na cidade, bairro, meio de comunicações, em suas memórias,

vivências e narrativas de casos nos quais as mulheres sofreram algum tipo de preconceito, violência, opressão pela cultura que está inserida e levou isso para laboratório de investigação cênica. Nesta perspectiva Oliveira e Araújo (2014, p.259) também abordam o pensamento sobre a violência aos papéis que são atribuídos.

Pode-se pensar a violência surgindo dentro desses construtos que interpretam o que é ser mulher e o que é ser homem, atribuindo-lhe papéis, expectativas e normas a serem seguidas. Como um fenômeno complexo, a violência articula relações de poder, dominação e submissão, geradas pelo sistema sexo/gênero.

Ao vivenciar esses casos como fenômeno complexo em laboratório, o grupo percebeu que as narrativas trabalhadas de maneira individual sobre submissão, geradas pelo sistema sexo/gênero, passava a ser uma narrativa coletiva pois todos os integrantes do grupo conseguiam tecer aproximações a partir de experiências pessoais, por estar inserido na mesma cultura e que essas violências que acontecem contra as mulheres se naturalizam na sociedade e precisamos transformá-las.

Pensando nisso, Halbwachs (1990) aborda que a memória individual existe e que se aproxima da memorização pessoal na qual estamos engajados e a partir do momento que traduzimos a linguagem e apresentamos combinações de lembranças. E que ela passa a ser coletiva no momento do reconhecimento dos envolvidos. Ou seja, uma memória individual e/ou coletiva tem representação do passado com dados emprestados ao presente.

No que diz a respeito sobre a seletividade dessa memória Pollak (1989) analisa Halbwachs ao destacar que é em um processo de "negociação" sob a perspectiva de conciliar a memória coletiva e as memórias individuais os envolvidos podem fazer um paralelo entre os relatos da memória individual e conseqüentemente agregar pontos de contatos das lembranças que estão entrando em relação com o outro na coletividade.

O espetáculo "receita cultural" teve a escrita dramatúrgica coletiva a partir das relações dos atores/alunos em laboratório com as memórias temáticas do espetáculo, histórias reais de mulheres que foram vítimas, pesquisa de músicas brasileiras que tinha os nomes de mulheres na sua composição e experimentação de jogos para as soluções cênicas e sociais através da memória.

à medida que outras memórias são evocadas, provocando outros estados emocionais no corpo. Os sinais corporais, intensificados pela

atenção, conectam memórias da autobiografia relacionadas àquelas imagens mentais e as trazem para a memória de trabalho. (DOMENICI,2015, p.233)

As narrativas autobiográficas compartilhadas em laboratório foram evocadas e aprofundadas como o tema por meio de aproximação e reflexão, como por exemplo, foi proposto que as atrizes compartilhassem palavras ou frases que já ouviram na rua de como os homens tratam as mulheres. E durante o jogo de criação cênica, elas iam caminhando e os dois atores jogavam com as mesmas palavras e frases (“gostosa”, “aí se eu pego”, “lá em casa eu fazia um estrago”, “comia toda”, “doce de leite”) para que deixasse transparecer no corpo a reação do assédio.

A última atriz que caminhou fazia a personagem que era filha de um dos assediadores e o ator jogou com a situação quando o amigo chamou a sua filha que estava caminhando na rua de “doce de leite”. A princípio, ele reagiu rindo com a comparação da mulher como comida (doce de leite) e depois se tocou que esse comentário era com sua própria filha e reagiu falando “ê rapaz! olhe o respeito, é minha filha e eu vou mandar te prender”. Este jogo acabou virando cena para fazer as pessoas refletissem que é necessário respeitar as mulheres na rua, que o assédio é crime e que não façam com a as outras pessoas o que você não quer que faça com os seus.

Semelhante a isso Cavalcante (2014, p.110) discute o processo de construção cênicas nas relações interpessoais:

O teatro nesta fase funciona como um ponto de partida para o desenvolvimento das relações interpessoais, onde a consciência pessoal do sujeito será consequência da mediação do grupo. A emoção vivenciada na construção de uma peça teatral nutre-se do efeito que causa no outro, e exatamente pelo seu poder de contágio consegue desenvolver relações interindividuais nas quais se contorna a personalidade de cada um.

Deste modo, as narrativas autobiográficas também abordam as relações interpessoais na cena. Como queríamos trabalhar a forma que informações sobre violência doméstica chegam para as crianças e como elas associam para um entendimento. Então, no laboratório um dos integrantes do grupo, quando criança, ouviu em um evento sobre violência doméstica as seguintes falas: “dentro da sua casa pode tá acontecendo violência doméstica”; “fique atentos a todos aos sinais”; “as mulheres não têm coragem de fala que são violentadas”:

Com isso, ativou na criança o senso de “detetive” que começou a procurar dentro da sua casa as pistas que levaria a descobrir um caso de violência doméstica com a sua mãe. Então ele relatou que uma noite começou ouvir alguns gemidos vindo do quarto dos seus pais e ao se aproximar os barulhos se intensificaram, quando chegou lá, olhou escondido e viu que seu pai não estava agredindo sua mãe pois eles estavam namorando. Naquele momento a criança desejou ver a mãe apanhando ou invés da situação encontrada.

O grupo resolveu utilizar essa narrativa justamente para refletir o inverso porque o desejo do filho estava associado aos ciúmes de não dividir a mãe com o pai, pois ele acreditava que a mãe não podia exercer relações interpessoais de amor e feto com outra pessoa, que o papel dela era apenas de mãe e não o de mulher. Portanto, levamos para a cena uma filha que vivia essa narrativa e no final, o desejo dela realizado e fazia o público refletir acerca de quão brutal a violência doméstica pode destruir a família e desestruturar a sociedade.

Deste modo, essas narrativas serviram de formação para criação das cenas e consequentemente do espetáculo, e os alunos/atores poderão apreender através do autoformativo, refletindo suas práticas, trocas durante o processo de montagem que se associa ao que Sousa (2006, p.26) fala sobre:

[...] Tomadas como “narrativas de formação” inscrevem-se nesta abordagem epistemológica e metodológica, por compreendê-la como processo formativo e autoformativo, através das experiências dos atores em formação. Também porque esta abordagem constitui estratégia adequada e fértil para ampliar a compreensão do mundo escolar e de práticas culturais do cotidiano dos sujeitos em processo de formação.

Evidentemente que as apresentações do espetáculo na escola tinham como estratégia as discussões após as apreciações estéticas, nos quais, a palavra ficava facultada para todos os espectadores/alunos tivessem o direito de voz para expor suas concepções, impressões e vivências relacionadas com as temáticas abordadas em cena ou para que eles pudessem tirar suas dúvidas referente aos que eles assistiram.

Na escola realizamos seis apresentações toda com espaço para diálogo. É interessante destacar que dificilmente os espectadores perguntavam sobre a linguagem técnica do teatro como cenografia, figurino, atuação e maquiagem. Centralizava as perguntas apenas na construção do texto para saber quem tinha

escrito e ficavam supressos ao saber que todas as pessoas que estavam em cena contribuíram para a construção coletiva dramatúrgica.

No diálogo com os alunos/espectadores, os alunos/atores compartilhavam algumas narrativas autobiográficas que serviram para a criação cênica e faziam as aproximações dos temas com as nossas vivências de criação como Auto-reflexividade. Com isso, os alunos/espectadores também traziam as narrativas que fizeram parte da sua vida relacionados aos temas assistidos e durante o compartilhamento dessas histórias era comum observar as pessoas emocionadas, indignadas, pois as maiores delas foram silenciadas e quando tinham coragem de pedir ajuda a alguém a mulher era sempre a culpada e que a partir daquele ato criativo pode construir conhecimento para se posicionar a favor dos seus direitos.

Dentro do mesmo conceito, Coessens (2014) fala sobre a pesquisa artística sobre cinco diferentes dimensões tácitas que estão presentes no fundo do ato criativo do artista e a última delas é a Auto-reflexividade que acontece na construção do diálogo entre os participantes no encontro com o outro. Ou seja, as práticas artísticas possibilitam realizar uma observação atenta a todas as esferas reflexivas que vai construindo um conhecimento caleidoscópico, explorando todas as partes envolvidas.

Sendo assim, todos os alunos/espectadores que assistiram essas práticas artísticas tinham que realizar uma resenha crítica como avaliação e a maioria deles já trazia uma auto-reflexividade associando com as suas narrativas autobiográficas e o que viu/sentiu/tocou quando assistiu na cena. Boa parte revelou que nunca tinha assistido espetáculo de teatro com iluminação. Outros reconheciam a importância dos temas e a necessidade da discussão dentro e fora da escola.

Acredito que os motivos das resenhas críticas tenham apontado como surpresa com a qualidade da cena dentro da escola seja devido a cidade não ter um edifício teatral e a maioria dos espetáculos que eles assistiram eram no circo e a apresentação da “receita cultural” aconteceu no auditório (caixa preta), adaptado com iluminação e projeção. Destacando ainda que as ações dos atores tinham um formato mais intimista para se aproximar com o público através da comunicação visual.

Outra estratégia de mexer com o público foi realizar uma cena cômica, em câmera lenta, onde o pai jogava bola com a cabeça da mãe e agredia, enquanto a filha narrava como se estivesse vendo partida de futebol, e a maioria do público riram. No final da cena, a filha vai no pé do palco e olha para todo mundo e diz: “você

acreditam que teve uma vez na minha cidade um espetáculo chamado “receita cultural” e na hora da cena de agressão contra a mulher, todo mundo riu... hahaha! Foi todo mundo riu”.

Deste modo, tentar fazer com que o público risse de uma coisa tão seria que é a violência doméstica, é criar uma ruptura através das problematizações e depois relembrar que aquilo que ele estava rindo era uma mulher sendo espancada pelo marido e propor uma auto-reflexão na tentativa de modificar a visão de discussão. Semelhante a isso Oliveira e Araújo (2014, p.266) ao refletirem sobre o Teatro Fórum como dispositivo de discussão da violência contra a mulher, diz que:

Foi possível, então, observar como essas mulheres conseguem criar rupturas, através de suas problematizações, na hegemonia dos discursos androcêntricos. Ao tentarem romper, por intermédio da arte, com os padrões institucionalizados culturalmente, que relegam a mulher à jornada dupla de trabalho, naturalizando essa prática, elas procuravam criar um novo olhar para os papéis de gênero, colocando em xeque os binarismos tão caros às reproduções estereotipadas do que é ser mulher ou homem.

Portanto, o espetáculo receita cultural também buscou desconstruir a reprodução do papel da mulher na sociedade, além de propor uma visão ampliada do processo pedagógico do ensino através das narrativas autobiográficas, bem como tentar incluir dos direitos das mulheres e considerando atravessamentos de ordem ética, estética, étnica e política conforme as discussões anteriores.

Considerações finais

É importante destacar que esta proposta pedagógica teve resultado positivo, pois após as apreciações estéticas os alunos espectadores e atores após o espetáculo conseguiram reconhecer a necessidade de eliminar o preconceito e violência contra a mulher e proporcionar inclusão e empoderamento nos processos de formação dentro da escola, fazendo com que eles desconstruíssem a visão machista da sociedade e além disso se posicionasse em apoio no tema para tentar reduzir esse índice de violência doméstica.

Esse trabalho com as narrativas autobiográficas participou efetivamente da construção do conhecimento dos alunos/atores relacionado ao ensino de teatro na

escola pois propões diálogos ao se relacionar com outras pessoas através das experiências. Portanto, o meu relato de experiências enquanto professor e diretor me fez refletir acerca da importância em pensar práticas educacionais a partir das vivências dos alunos e desenvolver o empoderamento além dos muros das escolas.

Evidencio ainda, nesse sentido a necessidade de extinguir a violência doméstica sob uma nova perspectiva das transformações das realidades, configurado o protagonismo que a educação pode proporcionar por meio de processo de ensino-aprendizagem. Além disso, repensar e inserir práticas artísticas nas atividades escolares não só para a formação de espectadores, mas também para formar seres humanos capazes de viver em harmonia em sociedade.

Vamos meninas! Pois eu vou ensinar uma receita, a receita cultural! e vocês aqui essa noite nunca se esqueça dessa receita! A receita de ser mulher! Corram que eu vou dizer os ingredientes! Primeiro um copo de coragem, meus sapatos, cabelo curto, cabelo longo, se empodere! de ser realmente o que você quer ser! livre! Segundo uma colher de desprezo para todo comentário maldoso que a gente recebe! doce de leite, boa demais, Rabada, Terceiro uma pitada de força pois você consegue sim superar suas barreiras. Mexa, mexa, mexa bem! por que se mexer com uma? Mexeu com todas! E quando os ingredientes estiverem prontos é deixar escorrer qualquer tipo de pensamento negativo e quando eles estiverem apurados é hora de levar para o fogo! Essa dica é superimportante é só pegar o telefone e ligar 180 para evitar qualquer tipo de derramamento de sangue. Se sentir ameaçada ligue 180, se sentir ameaçada ligue 180, se sentir ameaçada ligue 180. receita cultural está pronta! Lute como uma garota! E pare de nos matar! (GRUPO DESPERTARTE, 2019, CENA FINAL)

Referências

- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. São Paulo: COSAC NAIFY, 2015.
- CAVALCANTE, L. A.; MIRANDA, S. **A Arte de Conduzir-se pelo ensino de teatro: Ficções e realidades de alunos-diretores em Felipe Camarão**. Natal [RN], 2014. (Dissertação de Mestrado vinculada ao programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRN).
- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN**, Brasil, Vol. 1/2 |, p. 1-20, jul./dez. 2014.
- DOMENICI, Eloisa. A brincadeira como ação cognitiva: metáforas das danças populares e suas cadeias de sentidos. **Arte e cognição**. São Paulo: Annablume, 2015. Pp. 191-236.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GRUPO DESPERTARTE. **RECEITA CULTURAL**. YouTube, 19 de setembro de 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=nJQLbLzdWP4>>. Acesso em: 13 de novembro de 2022

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo. Vértice, 1990. (Capítulo 1, Memória coletiva e memória individual, e Capítulo 2, Memória coletiva e memória histórica). Disponível no site: <http://lelivros.life/book/a-memoria-coletiva-maurice-halbwachs/> Acesso em: 17 abr. 2018.

LOPES, Beth. A performance da memória. **SALA PRETA**. São Paulo, v. 9, p.135 p.145, 2009.

SHÖN, D. A. **Educando o profissional reflexivo**: um novo design para o ensino e aprendizagem. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SOUZA, E. C. de. **A arte de contar e trocar experiências**: reflexões teórico-metodológicas sobre história de vida em formação. Revista Educação em Questão. v. 25. jan./abr. Natal, EDUFRRN, 2006.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989: 3-15.

Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf
Acesso em: 17 abr. 2018.

OLIVEIRA, Érika Cecília Soares; ARAÚJO, Maria de Fátima. O Teatro Fórum como dispositivo de discussão da violência contra a mulher. **Estudos de Psicologia**. Campinas .257-267. abril - junho 2014.

GT CORPOS DE MULHERES: DISCURSOS, (RE)LEITURAS E SENTIDOS

Coordenação: RENATA KABKE PINHEIRO (UFPEL); ELIANE TEREZINHA DO AMARAL CAMPELLO (FURG).

A autoria feminina coloca em circulação novos discursos e poéticas tomando seus corpos como objeto de investigação e suporte, para projetar sentidos, subjetividades e possibilitar empoderamento. Neste GT abordaremos discursos do/sobre corpos de mulheres presentes em produções de autoria feminina advindas de esferas diversas: literatura, cinema, história, artes visuais, instalações, performances, teatro, revistas, jornais, internet, entre outras. Com base em fundamentos teóricos/metodológicos diversos, propomos estabelecer um debate em torno das representações das mulheres e seus corpos e dar visibilidade às consequências das leituras e interpretações desses corpos no âmbito da ideologia.

DESCENTRALIZAÇÃO E MEMÓRIA: Bernardine Evaristo e a trajetória de identidades hifenizadas

SÁ JÚNIOR, Paulo Henrique de⁶⁸

Resumo: O questionamento de uma melancolia por um passado homogêneo por parte da Inglaterra e uma amnesia racial por ele imposta são questões centrais nos romances de Bernardine Evaristo. Disfarçado como *colourblindness*, a amnesia racial é um processo ativo que apaga questões históricas referentes à África e sua respectiva diáspora para a Europa, não levando em consideração todas as ondas migratórias que ajudaram a moldar a história europeia. Para Evaristo, a amnesia proposital de uma história africana dentro de um contexto europeu está diretamente associada à sua identidade racial e é claramente posta em xeque em seus romances *Lara* (2019/1997) e *Soul Tourists* (2020/2005). A autora demonstra o seu interesse contínuo de relembrar e resgatar um passado esquecido e/ou silenciado, contestando a memória melancólica de raça e revisitando histórias por meio de viagens metafóricas.

Palavras chave: diáspora africana; memória; racismo estrutural

Introdução

Literary works can display and juxtapose divergent and contested memories and create mnemonic multiperspectivity. In a world of increasingly specialized – and separated – discourses (such as those of history, theology, economy, and law), literature thus also acts as a ‘reintegrated interdiscourse’, as a medium which brings together, and re-connects, in a single space the manifold discrete parlances of the past.

Astrid Erll

O ser branco é atribuir identidade racial aos outros e não a ter uma. É uma raça que não tem raça. Por isso, é irônico, mas compreensível, que alguns brancos considerem legítimo chamar de “identitários” outros grupos sociais não brancos sem se dar conta de que esse modo de lidar com a questão é um traço fundamental da sua própria identidade.

Silvio Almeida

Se o europeu investe em branquitude como uma ferramenta para a diferenciação entre o local e o estrangeiro, será que a questão de raça supera a de cidadania? Este é um dos pontos centrais levantados por Fatima El-Tayeb, em *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe* (2011, p. xvii). A questão da branquitude é “um dos grandes problemas vividos em uma sociedade permeada

⁶⁸ Doutorando em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

por conflitos e antagonismos de classe, de raça e sexuais” , sabendo que “tanto o ‘ser branco’ quanto o ‘ser negro’ são construções sociais” (Almeida: 2020, pp. 80-81).

Portanto, o racismo funciona como uma espécie de pacto e a esse, junta-se o mito de *colourblindness* (El-Tayeb: 2011, p. xiv), que é o conceito de uma pessoa não enxergar nem cor e nem raça, mas apenas a ideia de sermos todos iguais. Acredito que seja mais fácil nos identificarmos como *colourblind* do que reconhecer as diferenças que nos causam desconforto. Muitas pessoas apenas repetem o que são ensinadas, não realizando o fato de quão perigoso e danoso esse mito pode ser. Infelizmente, a ideia de uma sociedade *colourblind*, ainda que bem intencionada, limita, ou mesmo elimina, a possibilidade de uma linguagem própria para debatermos questões de raça e seus preconceitos, ignorando as realidades de um racismo estrutural. Relembremos aqui, as repercussões e os protestos internacionais sobre a morte de George Floyd⁶⁹, Breonna Taylor⁷⁰ e o brutal assassinato do imigrante congolês Moïse Mugenyi Kabagambe⁷¹, que pressionaram e têm pressionado diferentes Estados a repensarem leis que se posicionem diretamente contra a violência policial (Neville: 2016, pp. 3-21) e civil, no caso de Kabagambe.

Do outro lado do Atlântico, o mito de *colourblindness* poderá ser associado ao espaço europeu e às racializações do silêncio das minorias. Em consonância com as ideias de El-Tayeb, temos os questionamentos de Paul Gilroy a respeito da construção de uma ideologia de uma nação Britânica puramente branca e sua hegemonia cultural, em *After Empire: Melancholia or Convivial Culture* (2004). Ele diz que “a vida da nação tem sido dominada pela incapacidade até de enfrentar, que dirá lamentar, a mudança substancial das circunstâncias e humores que se seguiram ao fim do Império e consequentemente sua perda de prestígio imperial”⁷² (Gilroy: 2004, p. 98).

⁶⁹ George Perry Floyd Jr. foi um afro-americano assassinado em Minneapolis no dia 25 de maio de 2020, estrangulado por um policial branco que ajoelhou em seu pescoço durante uma abordagem por, supostamente, usar uma nota falsificada de vinte dólares em um supermercado. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/George_Floyd. Acesso em: 13/01/2022.

⁷⁰ Breonna Taylor, uma Americana de 26 anos, morta a tiros por policiais do Departamento de Polícia Metropolitana de Louisville na madrugada de 13 de março de 2020, quando três policiais entraram à paisana em seu apartamento em Louisville, Kentucky, quando cumpriam um “no-knock warrant”. Houve trocas de tiros entre o namorado dela e os policiais que entraram no apartamento. Taylor foi baleada oito vezes. Nenhuma droga foi encontrada em seu apartamento. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Morte_de_Breonna_Taylor. Acesso em: 13/01/2022.

⁷¹ Moïse Mugenyi Kabagambe, um imigrante congolês de 24 anos, foi assassinado por civis em um quiosque na orla da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 2022. Tal ato brutal demonstra como o racismo, associado à xenofobia, gera práticas de violência inadmissíveis. Fonte: <https://noticias.uol.com.br/colunas/andre-santana/2022/02/04/por-que-o-assassinato-de-moise-envolve-racismo-e-xenofobia.htm>. Acesso: 08/02/2022.

⁷² “The life of the nation has been dominated by an inability even to face, never mind actually mourn, the profound change in circumstances and moods that followed the end of the Empire and consequent

Desenvolvimento e discussão

Há exato seis anos, quando o Reino Unido aprovou o referendo para deixar a União Europeia, o *Brexit*, a política de identidade negra britânica teve que se contentar com o discurso racial da crise migratória, de modo semelhante ao que veio a acontecer quando da crise de cidadania marcada pelo escândalo de *Windrush* em 2018. De acordo com Stein, esta crise aprofundou as discussões sobre o tratamento dado pela Inglaterra aos imigrantes caribenhos, expondo as deportações antiéticas e a negação dos serviços sociais relativos à geração *Windrush*: imigrantes do Caribe que vieram ao Reino Unido entre 1948 e 1971 para ajudar a reconstruir o país após a Segunda Guerra Mundial (Stein: 2004, pp. 4-7).

Todas as questões de injustiça acima mencionadas estariam associadas à uma certa injustiça cognitiva global, nos conduzindo a um pensamento “pós-abissal”, como argumenta o sociólogo português Boaventura de Souza Santos.

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível. (Souza Santos: 2013, p. 29)

A escritora anglo-nigeriana Bernardine Evaristo articula uma visão literária que está diretamente engajada com a questão da construção de ideologia de uma nação “branca” e todo o silenciar por ela produzida (Trouillot: 1995, p. 26), questionando assim a divisão criada por esse tipo de pensamento abissal, discutido por Souza Santos.

O questionamento de uma melancolia por um passado homogêneo por parte da Inglaterra e uma amnesia racial por ele imposta são questões centrais nos romances da escritora. Disfarçado como *colourblindness*, a amnesia racial é um processo ativo que apaga questões históricas referentes à África e sua respectiva

loss of imperial prestige”. A não ser pelas traduções identificadas nas referências bibliográficas, todas as demais são de minha autoria.

diáspora para a Europa, não levando em consideração todas as ondas migratórias que ajudaram a moldar a história europeia. Para Evaristo, a amnesia proposital de uma história africana dentro de um contexto europeu está diretamente associada à sua identidade racial e é claramente posta em xeque em seus romances *Lara* (2019/1997) e *Soul Tourists* (2020/2005), que serão nosso *corpus* de estudo. Em uma de suas entrevistas, a autora declara:

Eu acho que ser inglesa, bi racial, e ter crescido com ambos os meus pais contribuiu para o meu grande projeto de escrita. A divisão entre negros e brancos é mais nebulosa quando você é o produto de um casamento inter-racial [...] mas eu estou muito interessada nas conexões entre África e Europa e esta é uma característica dominante em minha escrita. Tenho questionado a história africana dentro de um contexto ocidental e europeu, assim como o passado com o presente, sem excluir nenhum dos dois. As minhas preocupações são com o meu DNA.⁷³ (Collins: 2008, p. 1203)

Quando Evaristo articula sua preocupação com o seu DNA, ela evoca as histórias de uma mobilidade negra associada à escravidão e à colonização. Em *Lara*, um *Bildungsroman* semi autobiográfico em verso, e em *Soul Tourists*, um romance que inclui versos, Bernardine Evaristo traz à tona questões de gerações de negros nascidos na Inglaterra e de suas linhas geracionais e raciais que destacam uma forma de melancolia, um processo de construção mnemônico.

Os protagonistas de *Lara* (Lara) e *Soul Tourists* (Stanley e Jessie) pertencem a uma segunda geração de negros britânicos, o que ajuda Evaristo a explorar o senso de pertencimento quando vários debates acirrados sobre políticas identitárias são travados. Lara, de mãe inglesa e pai nigeriano, cresce em um subúrbio londrino durante a década de setenta. Para ela, a questão relativa à sua origem é deflagrada quando sua colega de escola a interroga incessantemente:

‘DE ONDE VOCÊ é, La?’ Susie perguntou inesperadamente durante um intervalo no pátio. ‘Woolwich’

‘Não, bobinha, de onde você é, você sabe, originalmente?’
‘Se você realmente quiser saber, eu nasci em Eltham.’

⁷³ “I think that being English, bi-racial, and having grown-up with both my parents, has in fact informed the greater project of my writing. The division between black and white is more nebulous when you are the product of an inter-racial marriage [...] but I am deeply interested in the connection between Africa and Europe and this is a dominant feature in my writing. I have thus far interrogated African history within a European/Western context, and also the past with the present, never one to the exclusion of the other. My preoccupations are in my DNA.”

'Meu pai diz que você deve ser da Jamaica.' Susie insistiu.
'Eu não sou jamaicana! Eu sou inglesa'/ 'Então você é de cor?'⁷⁴
(Evaristo: 2019, p. 119)

A pergunta "De onde você é?" induz Lara a pensar sobre sua ancestralidade e a questão de ser ou não inglesa genuinamente, fato que para Susie está associado à cor branca e serve como um alerta de inautenticidade. Em sua visão essencialista, a amiga associa a cor de pele de Lara à nacionalidade jamaicana, demonstrando que raça pode ser associada a uma questão de origem.

Do mesmo modo, *Soul Tourists* trata de questões de origem tanto na Grã-Bretanha, quanto fora dela. Quando os protagonistas, Stanley e Jessie, viajam pela Europa no final dos anos oitenta, Evaristo explora a ideia de inautenticidade através dos controles de fronteira:

Aquele oficial da alfândega tocou o meu
passaporte preto do Reino Unido,
Observando-o atentamente a fim de comparar a informação com a
pessoa,
Como se quase não estivesse acreditando... em algo.⁷⁵ (Evaristo:
2020, p. 196)

A fronteira nos remete à questão de origem: o oficial de imigração somente enxerga a diferença em Jessie. Reiteramos o fato de que em *Lara e Soul Tourists*, Bernardine Evaristo explora as várias diferenças entre personagens nascidos na Grã-Bretanha e seus pais que lá chegaram após deixarem a terra natal.

Por mais diferentes ou radicais que sejam, as consequências de estar em um dos lados se combinam para tornar invisível a linha abissal na qual estas distinções estão fundadas. "As distinções intensamente visíveis que estruturam a realidade social deste lado da linha se baseiam na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha" (Souza Santos: 2013, p. 30). Para que as linhas cartográficas abissais sejam rompidas, faz-se necessário pensar em uma mudança da tomada de postura e da adoção de práticas antirracistas questionadas e defendidas por Evaristo

⁷⁴ "WHERE'RE YOU from La?' Susie suddenly asked / one lunch break on the playing fields. 'Woolwich.' / 'No, silly, where're you from, y'know, originally?'/ 'If you really know I was born in Eltham, actually.' / 'My dad says you must be from Jamaica,' Susie insisted. / I'm not Jamaican. I'm English.' / 'Then why are you coloured?'"

⁷⁵ "That customs officer fingered my black / United Kingdom passport at length, / Glancing to compare information to person, / As if he couldn't quite believe... something."

em ambos os romances que são nosso *corpus* de análise. Silvio Almeida, em *Racismo Estrutural* (2020) chama atenção para o fato de que

o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, (...) raça não é uma fantasmagoria, um delírio ou uma criação da cabeça de pessoas mal-intencionadas. É uma relação social, o que significa dizer que a raça se manifesta em atos concretos ocorridos no interior de uma estrutura social marcada por conflitos e antagonismos. (Almeida: 2020, p. 52)

O privilégio da mobilidade dá a Lara, Stanley e Jessie a possibilidade de tentar romper com as estruturas sociais e enfrentar o racismo estrutural que dificultam suas jornadas de autoconhecimento. *Lara* explora o passado através da cronologia da história familiar de sua narradora, que reflete as afiliações transatlânticas da ancestralidade da própria autora. Por outro lado, *Soul Tourists* revela o engajamento de Evaristo com as histórias esquecidas do continente africano dentro do europeu (Collins: 2008, pp. 1199–1203).

Em ambos os romances, a ancestralidade de seus protagonistas com todos os questionamentos que dela surgem faz com que eles sejam colocados em uma jornada fora de seus locais de origem, através de narrativas que seguem a trajetória de um *Bildungsroman*. Para Mark Stein, autor de *Black British Literature: Novels of Transformation* (2004, pp. 29-31), os romances de formação escritos por mulheres negras não estão somente preocupados com a formação de seus personagens e com a transformação da sociedade britânica e suas instituições culturais. Colocam em foco também o conflito radical entre as gerações que migraram para a Inglaterra e as que lá nasceram, reiterando a associação direta entre a questão de migrantes melancólicos e o que vem a ser denominado de *Black British Bildungsroman*.

Sob a ótica de Evaristo, a questão da melancolia do imigrante constitui-se não somente em um obstáculo a sua felicidade, mas também à felicidade de gerações por virem. Nos romances aqui brevemente discutidos, ela é cuidadosa em não personalizar a jornada de seus protagonistas como um simples conflito individual ou em reduzir as jornadas diaspóricas destes em jornadas de autoformação.

Lara e *Soul Tourists* começam com um grande hiato de gerações, um hiato com o passado. Ambas as narrativas nos mostram que um conflito de gerações nem sempre é tão proeminente quanto parece. *Soul Tourists* está topograficamente marcado por

uma narrativa de deslocamentos e uma subjetividade fragmentada. Ao discutir a melancolia do imigrante, Sara Ahmed (2008, p. 133) chama a atenção para o fato de que a fixação do migrante melancólico é lida como um obstáculo para a sua felicidade e para a das gerações por virem.

O pai de Stanley migra para a Inglaterra para trabalhar como químico, mas passa toda sua vida trabalhando como carteiro. Apesar de sua formação, sua pele negra permanece um fator determinante de rejeição na sociedade inglesa. Em conversas com Stanley, o pai narra repetidamente sua longa trajetória de luta que havia começado há trinta e dois anos, “[q]uando meus pés chegaram a este país maldito”. A amargura pela rejeição apesar de todo seu esforço transborda em um desabafo: “*Nós não pertencemos a este país ... nós não pertencemos, Stanley.*”⁷⁶ (Evaristo: 2020, p. 19, grifo meu). De modo semelhante, o pai de Lara, Taiwo, padece com feridas invisíveis, como nos mostram os versos a seguir: “Mamãe, neste país eu sou de cor. / Em nossa casa eu era apenas eu”⁷⁷ (Evaristo: 2019, p. 20). O processo de alienação de ambos os pais passa por uma veia de repúdio relacionada a todos os traumas sofridos por gerações de imigrantes.

Segundo Abdias do Nascimento (1980, p. 25), o conceito de alienação refere-se ao que ele chamou de *mentecídio*⁷⁸, ou seja, todos os mecanismos que executam o linchamento social dos negros ou mestiços, significando o *embranquecimento* forçado do(a) negro(a) que vai além de um racismo estrutural. Aqui, alienação está diretamente relacionada ao processo mnemônico como uma forma simbólica para discutir a memória cultural. “O efeito da literatura na cultura da memória pousa sobre as similaridades e diferenças dos atos que levam a lembranças e esquecimentos” (Erll: 2011/2005, p. 145).

Lara e Soul Tourists têm como foco principal as jornadas de seus protagonistas, sejam elas físicas (o sair de suas casas em Londres), ou metafóricas (a busca de memórias através de fatos passados). Ao invés de ser apenas uma jornada de maturidade e autoformação, essa jornada é um dismantelamento de linhas cartográficas abissais e é ao mesmo tempo o preenchimento de um nicho de cultura e memória, articulados e lembrados dentro de uma esfera social, quebrando

⁷⁶ “*When mi fuss come a this blasted country*” (...) “*We doan belong ina this country... we doan belong, Stanley.*”

⁷⁷ “Mama, in this country I am coloured. / Back home I was just me”.

⁷⁸ “Aquilo que Abdias do Nascimento (NASCIMENTO, 1980) chamou de *mentecídio*; Sueli Carneiro (CARNEIRO, 2005) e De Souza Santos, Nunes e Menesis (DE SOUZA SANTOS, *et al*, 2008) chamaram de *epistemicídio*, bem como o fez Myriam Chancy (CHANCY, 2020).

silêncios. Em *Silencing the Past: Power and Production of History*, Michel Rolph Trouillot (2015/1995, p. 26) afirma que silêncios são processos de produção em quatro momentos cruciais: o momento da criação; o momento do conjunto, ou a montagem de arquivos; o momento de recuperação e do restabelecimento; e o momento da retrospectiva. Estes momentos são ferramentas conceituais que colaboram uns com os outros. Segundo Astrid Erll (2011/2005, p. 144), estes silêncios são quebrados por meio de uma montagem de arquivos para contribuírem com a formação de elementos novos e distintos em relação à memória cultural.

Nos romances de Evaristo, as jornadas dos protagonistas envolvem um processo laborioso de recuperação de memórias e um engajamento produtivo com o passado e seus elementos residuais. Ainda poderemos dizer que a narrativa experimental de Evaristo, sem um compromisso cronológico, cria uma tensão entre o que a memória representa para cada uma das gerações apresentadas em suas histórias. *Lara* recria as memórias de seus ancestrais refazendo todo o caminho do meio, ou seja, o comércio triangular Europa-África-América-Europa, revisitando os pilares de sustentação da matriz colonial de poder (Mignolo & Walsh: 2018, p. 4).

As viagens em *Soul Tourists* revisitam uma história europeia esquecida propositalmente em uma tentativa de explorar a Europa Ocidental por meio de uma redescoberta, uma imaginação fértil e uma recuperação de uma presença de história negra concreta dentro do continente. Por meio de um dom, herdado de sua mãe, Stanley tem a habilidade de ver e comunicar-se com fantasmas “ilustres”, todos negros e negras que ajudaram a construir a história daquele continente, mas que foram silenciados por uma História eurocêntrica, a saber: Mary Jane Seacole, Alessandro de Médici e o bisavô etíope de Pushkin, entre muitos outros, confirmando assim várias presenças negras na história europeia. *Soul Tourists* contradiz assim o mito de que a primeira diáspora africana foi forçada, desconstruindo o mito da criação do continente europeu apenas por brancos, enfatizando uma diáspora africana pré-Colombiana. Evaristo nos diz, em seu artigo “CSI Europe” que “o consenso geral era de que nós pertencíamos à África, ao Caribe ou à América, onde havia laços familiares, mas não à Europa continental”⁷⁹ (Evaristo: 2008, p. 5).

⁷⁹ “The general consensus was that we belonged to Africa, the Caribbean or America, where there were family ties, but not to mainland Europe.”

Considerações finais

As feridas melancólicas abertas nas narrativas de Bernardine Evaristo demonstram o seu interesse contínuo de lembrar e resgatar um passado esquecido e/ou silenciado. Acima de tudo, poderemos destacar as “demandas” necessárias que engendram os protagonistas de *Lara* e *Soul Tourists*. Estas contestam a memória melancólica de raça e revisitam histórias silenciadas por meio de viagens metafóricas. Paul Gilroy, em *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?*, reafirma a ideia de que uma melancolia pós-colonial britânica de fronteiras nacionais e origens estão justapostas (Gilroy: 2004, p. 98). Assim, o crítico articula uma visão literária de que um passado homogêneo que esteve sempre disfarçado pelo conceito de *colourblindness*.

Os protagonistas melancólicos de Evaristo descortinam uma reavaliação crítica de histórias e silêncios mal resolvidos à luz de novas interpretações do mundo atual, posicionando-se a favor de um futuro mais digno, esperançoso e um futuro de reconhecimento para todos aqueles e aquelas que outrora foram silenciados. Silvio Almeida, em *Racismo Estrutural* (2020, p. 69), resume de forma clara e objetiva a temática central deste breve estudo, afirmando que precisamos de tempo para nos libertar das mentiras e seus efeitos destrutivos nas mentes pretas.

Referências

AHMED, Sara. “Multiculturalism and the Promise of Happiness”. In: McCANN, Carol *et al.* *Feminist Theory Reader*. 5th ed. New York: Routledge, 2020. pp. 121-137.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. (Tese de doutorado). São Paulo: USP/Faculdade de Educação, 2005.

CHANCY, Myriam J. A. *Autochthonomies: Transnationalism, Testimony, and Transmission*. Urbana: University of Illinois Press, 2020.

COLLINS, Michael. “‘My Preoccupations are in my DNA’: An Interview with Bernardine Evaristo.” In: *Callaloo*. Vol. 31, no. 4, 2008, pp. 1199–1203. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/27654982>. Acessado em: 14/01/2022.

EL-TAYEB, Fatima. *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minnesota: U. of Minnesota P. 2011.

ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. (Sara b. Young, Trad.). Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011. (Obra original publicada em 2005)

EVARISTO, Bernardine. "CSI Europe". In: *Wasafiri*. Vol. 23. No 4. 2008. pp 2-7. Disponível: <https://doi.org/10.1080/02690050802407722>. Acesso em: 20/01/2022.

_____. *Lara*. Hexham: Boodaxe Books, 2019. (Obra original publicada em 1997)

_____. *Soul Tourists*. London: Penguin Random House, 2020. (Obra original publicada em 2005)

GILROY, Paul. *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* London: Routledge, 2004.

MIGNOLO, Walter & WALSH, Catherine. *On Decoloniality*. Durham and London: Duke University Press, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SOUZA SANTOS, Boaventura de et al. "Introduction: Opening Up the Canon of Knowledge and Recognition of Difference". In: SOUZA SANTOS, Boaventura. *Another Knowledge is Possible: Beyond Northern Epistemologies*. London: Verso, 2008.

_____. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes". In: SOUZA SANTOS, Boaventura & MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2013.

STEIN, Mark. *Black British Literature: Novels of Transformation*. Ohio: Ohio State University Press, 2004.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and Production of History*. Boston: Beacon Press, 2015. (Obra original publicada em 1995)

“É O ‘SONHO’ DE TODA ESCRITORA SUL-RIO-GRANDENSE PUBLICAR NO EIXO RIO-SÃO PAULO?” Uma análise das controvérsias da autoria feminina gaúcha e o mercado editorial brasileiro

OLIVEIRA, Lilian Becker⁸⁰

OURIQUE, João Luis Pereira⁸¹

Resumo: Este trabalho versa sobre a autoria feminina gaúcha contemporânea e seu espaço de publicação no mercado editorial nacional, para tanto, as obras *E se alguém o pano* (2015), de Eliane Marques, e *Controle* (2019), de Natalia Borges Polezzo, foram escolhidas para compor este corpus. Buscou-se investigar os seus locais de publicação com o intuito de responder a hipótese de que casas editoriais sul-rio-grandenses ainda proporcionam dificuldades para a publicação de mulheres, tornando o seu percurso mais laborioso, bem como a ilusória afirmação de que a publicação no eixo Rio-São Paulo é apenas um sonho em busca do reconhecimento. Ademais, ressaltou-se a necessidade em analisar obras produzidas por escritoras contemporâneas para que estas possam ter a devida visibilidade e proporcionar novas e diversas representações na literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Autoria feminina gaúcha; mercado editorial.

Introdução

A literatura enquanto uma manifestação artística é considerada por Minozzi e Zinani (2015) como portadora de anseios e necessidades de uma sociedade. Por intermédio da criação literária, acessamos a potencialidade da arte de mostrar verdades de forma crítica, sem esquecermos a presença dos valores estéticos pertencentes à história (MINOZZI; ZINANI, 2015). Assim, durante esse processo de criação de uma identidade nacional, apenas a elite composta por homens definia quem poderia ou não participar. Desse modo, Candido (2000) elucida que a história e a estética estão presentes na escrita ficcional o que, por sua vez, é um reflexo dos acontecimentos sócio-históricos vivenciados por quem escreve. Portanto, a representação nestas obras era em torno de problemas da burguesia e, embora houvesse interesse em representar personagens femininas em suas narrativas, estas eram criadas a partir do estereótipo em que as mulheres eram retratadas “como seres imperfeitos por natureza, seres inferiores aos homens [...]” (MASUTTI, 2015, p.15), assim como a ausência de personagens não-brancas em suas narrativas.

⁸⁰Graduanda em Letras Português/Francês pela Universidade Federal de Pelotas – bolsista de IC no Grupo de Pesquisa ÍCARO.

⁸¹Professor adjunto na Universidade Federal de Pelotas – líder do Grupo de Pesquisa ÍCARO.

Ao considerarem o contexto contemporâneo, Almeida e Weissheimer (2018) assinalam que o mercado editorial brasileiro é dominado pelas produções literárias produzidas por homens e, mesmo que tenha ocorrido uma mudança significativa nos últimos anos, ainda há a predominância de uma literatura *patriarcal*. Para Bittencourt (2004), a situação da autoria feminina gaúcha não difere da que ocorreu no Brasil e na América Latina, visto que as mulheres foram excluídas e marginalizadas das produções artísticas, bem como da edificação do cânone. Uma questão importante ao pensarmos a escrita sul-rio-grandense feminina é refletirmos sobre o processo de seleção de obras pelas casas livrescas. O percurso para lançamento de livros escritos por gaúchas com temáticas LGBTQIA+ e/ou Afrofeminina seria mais laborioso? No mapeamento realizado por Magali Lippert da Silva Almeida e Marlon Mello de Almeida (2017) foi identificado que os/as escritores/as lidos/as pelos/as leitores/as gaúchos/as são aqueles já conhecidos/as por suas publicações – que ganharam prêmios literários – e/ou por residirem e atuarem profissionalmente no eixo Rio-São Paulo.

Pensando nessas dificuldades e observando com maior atenção a literatura de autoria feminina contemporânea gaúcha, nasce a pergunta que dá título a este artigo: *seria apenas o sonho de toda escritora sul-rio-grandense publicar no eixo Rio-São Paulo visando somente o reconhecimento nacional ou existiria um percurso laborioso para publicação em casas editoriais regionais?* Para encontrar possíveis respostas, foram escolhidas duas obras para compor este corpus: **E se alguém o pano** (2015), de Eliane Marques, e **Controle** (2019), de Natalia Borges Polesso. Buscamos, assim, focar na investigação acerca da autoria feminina e discutir alguns dos processos que ocorrem no mercado editorial brasileiro, apontando aspectos relacionados às temáticas dos textos literários a partir de suas análises.

Desenvolvimento e discussão

Abordar escrita e autoria feminina é estar em uma encruzilhada. Ao unirmos a palavra “feminista” ou “feminismo” encontramos debates espinhosos a respeito na sociedade brasileira. Sobre esse percurso, Duarte (2003) comenta que o antifeminismo fez moradia no Brasil, ocorrendo um desgaste semântico da palavra que foi associada a adjetivos negativos que, por mais de uma vez, desrespeitam mulheres que defendem seus direitos. Por consequência, muitas não veem a necessidade de enquadrar suas escritas ligadas ao feminino, outras acreditam que a literatura não refletiria esse problema cristalizado na sociedade e nem deveria participar de movimentos feministas. Branco (1991) revela que a escrita feminina ao

carregar o adjetivo ligado ao sexo biológico feminino, nem sempre é produzido por mulheres⁸². No entanto, ainda segundo a autora, há uma negação por parte das escritoras em relacionar esse termo ao produzirem livros, como se essa “marcação” tornasse as obras inferiores, menos interessantes. Nesse sentido, Branco relata que

[...] a categorização de uma certa modalidade de escrita feminina é incômoda não só para aqueles que se dedicam a essa questão, como também para as próprias mulheres, especialmente para algumas daquelas que acabam por ocupar esse lugar [...]. (BRANCO, 1991, p. 16-17)

Esse mal-estar associado ao feminino conforme foi contemplado por Branco está intimamente associado à concepção de que obras escritas por mulheres não possuiriam excelência estética. A esse respeito, Abreu (2015) elucida que a tradição estética europeia influenciou a brasileira difundindo a percepção de que o dom artístico seria apenas masculino. Em conformidade com Abreu (2015), Masutti (2015) argumenta que o não reconhecimento de mulheres enquanto escritoras e até mesmo como leitoras da literatura foi um dos muitos empecilhos para que muitas autoras não fossem incluídas no cânone literário. Dessa forma, segundo a pesquisadora, apenas a partir dos anos de 1970 a crítica literária compreende as obras escritas por mulheres e aos poucos o movimento de resgatar autoras do passado foi tomando fôlego. Este processo ainda segue até os nossos dias, articulando-se com os estudos de escritoras contemporâneas com a intenção de valorizar suas produções, suas vozes e suas perspectivas de mundo. A partir desse contexto, Masutti acrescenta que

a literatura escrita por mulheres engaja-se, hoje, num processo de reconstrução do feminino, sendo fundamental não só resgatar autoras silenciadas por uma lógica patriarcal, mas valorizar, também autoras contemporâneas permitindo que elas continuem ganhando espaço e reconhecimento. (MASUTTI, 2015, p. 142)

Retornando à problemática da aceitação ou não da escrita feminina por muitas escritoras literárias, outros termos ainda são discutidos em torno da produção contemporânea e que são relevantes para o percurso que pretendemos seguir neste artigo. A literatura lésbica e a literatura afrofeminina lutam para ganhar um lugar de visibilidade na crítica literária e buscam seu espaço no mercado editorial. Iniciaremos com breves definições sobre a literatura lésbica e, em seguida, a respeito da literatura afrofeminina.

⁸² Branco entende a escrita feminina como detentora de uma “[...] inflexão da voz, na respiração em geral simultaneamente lenta e precipitada, no tom oralizante de sua escrita.” (BRANCO, 1991, p. 14). A autora não vê a escrita feminina como um polo oposto ou complementar à escrita masculina, por exemplo. No entanto, não iremos nos aprofundar esse assunto nesta fase da pesquisa.

Para Polesso (2020), em seu artigo intitulado *Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços*, a produção literária lésbica está além de uma representação da sexualidade, estando vinculada ao sentido político e ético. Nessa perspectiva, Pontes (2019) evidencia que a invisibilidade de mulheres *queers* (lésbicas e/ou bissexuais) está alicerçada no sistema patriarcal e heteronormativo que ainda hoje se faz presente na nossa e em tantas outras sociedades no mundo. Logo, ao ir no sentido contrário do que o conservadorismo espera de uma mulher – recatada, do lar e hétero –, a representação do feminino em suas várias formas presente em obras artísticas luta pela sobrevivência e pelo reconhecimento. Pontes (2019) acrescenta que muitas obras que possuem narrativas girando em torno de mulheres amando outras mulheres são classificadas como de baixa qualidade. A esse respeito, é necessário complementar que a crítica referente a essas obras parte sobretudo do preconceito cristalizado em uma sociedade pelo viés falocêntrico. Indubitavelmente, haverá narrativas que não serão excelentes e tampouco revolucionárias, conforme advoga Polesso (2020). Partir dessa utopia é também elevar o nível de cobrança sobre os ombros de escritoras(es) que fazem parte da margem e que, por si só, já carregam consigo expectativas altíssimas para que possam ter um destaque no campo editorial.

Pontes (2019) salienta que as histórias presentes na literatura safo evidenciam, por um lado, uma forma para expressar suas vivências e reivindicar sua visibilidade a partir de sua própria interpretação de mundo; e, de outro, a desconstrução da imagem fetichista e pornográfica existentes em obras escritas por homens. Para tanto, ainda de acordo com a autora, é preciso que as narrativas englobem as contradições, vidas, ciclos sociais, paixões e, principalmente, possam ter um final que não seja trágico. É nesse seguimento que o romance **Controle** (2019) se encaixa ao narrar as complicações e (des)encaixes sociais que a personagem principal Maria Fernanda – ou Nanda – sofre na vida adulta convivendo com a epilepsia. Nesta obra, a narradora conta sua história em retrospectiva, percorremos os campos de sua memória na fase púbere em que inicia seus primeiros episódios de crises epiléticas até a sua vida adulta, bem como a tentativa de se auto compreender. Entre pais superprotetores, depressão, amigos viajando e trabalhando e uma intensa sensação de estagnação compreendemos os (des)controles vividos pela Maria Fernanda. No capítulo *Movimento*, Nanda confessa que

Antes da epilepsia, acho que eu era uma criança exemplar. Brincava, era sociável, gostava de desenhar para tios, tias e avós, me exibir com folhas coloridas e dobraduras malfeitas, gostava de dançar, de cantar e, principalmente, de conversar com os adultos. Eu era bem ativa e é

provável que todas as minhas cicatrizes tenham sido adquiridas durante a infância. Depois de um tempo, a infância se torna essa grande memória aquosa de onde emergem ou onde afundamos histórias. [...] (POLESSO, 2019, p.23)

Nesse fragmento, percebemos essa lembrança da infância como um passado feliz e distante. É também um espaço em que a personagem está imersa em um mundo antes da epilepsia (ativa e social) para a passagem em que ela se sente “Uma coisa com trinta anos de existência” e que “não tinha vivido” (POLESSO, 2019, p.103-104). A sexualidade de Nanda é inserida aos poucos na narrativa, a paixão pela melhor amiga de infância é negada a ponto de a personagem ter uma relação com um homem virtualmente. Mas é com Joana que sentimos essa química, quando Nanda descreve

A Joana chegou bem perto de mim, ergueu a mão e arrumou meu cabelo para trás da orelha. Depois passou os braços por trás das minhas costas e deitou a cabeça no meu ombro. Era exatamente sobre aquelas coisas que eu escrevia. Sobre as noites que passávamos juntas, sobre a vez que ela me socorreu, sobre como eu a amava, sobre como mantínhamos essa amizade que era profundamente amorosa, e na mesma medida silenciosa, porque não nos dizíamos coisas importantes. (POLESSO, 2019, p.123)

O espaço para personagens lésbicas na literatura, mesmo dentro da literatura LGBTQIA+, é pequeno. De acordo com Simonis (2007), “Las lesbianas somos um grupo discriminado com unas reivindicaciones y necesidades concretas de las que sólo nosostras somos plenamente conscientes.” (SIMONIS, 2007, p. 26). Portanto, tal citação ilustra tanto a exclusão de homoafetividade entre mulheres nas representações literárias, como no próprio movimento seja feminista, seja LGBTQIA+. O foco, em síntese, é sempre em homens gays/queers, demonstrando a importância de uma criação literária que explore o amor lésbico.

Por outro lado, a literatura afrofeminina é entendida por Nascimento (2021) como uma resignificação e representação da comunidade negra através dos recursos da linguagem, ensejando a demarcação de possibilidades identitárias. Ao entendermos que durante anos houve a negação do direito de produção de obras literárias às mulheres pretas, a literatura afrofeminina acaba por reivindicar esse espaço de protagonismo tanto na escrita quanto na narrativa. Nessa perspectiva, De Quadros (2020) advoga que

A literatura afrofeminina busca reconhecer e dar legitimidade para a produção literária de mulheres negras, reconhecendo que suas escritas rompem com os estereótipos negativos acerca delas mesmas e de seus antepassados, pois, ao autorrepresentarem-se questionam

o (pouco) espaço delegado aos sujeitos negros e, especificamente, às mulheres negras, tomando para si o poder da escrita. (DE QUADROS, 2020, p. 18)

Dessa maneira, ao promover protagonismos que antes eram ocupados pelo homem ocidental branco, esta literatura perpassará as suas *escrevivências*, no sentido adotado por Conceição Evaristo, tomando para si o processo de reconstrução da sua própria identidade que outrora foi renegado durante o processo de formação histórica do Brasil desde a colonização e que ainda se faz presente em várias situações sociais e políticas da atualidade. De Quadros (2020), neste sentido, complementa que há reconhecer-se como negro/a, perpassando pelo processo de negritude desvinculando-se do imaginário negativo propagado pelo mito da democracia racial. A obra **E se alguém o pano** (2015), de Eliane Marques, é *escrevivência* do começo ao fim; a lírica escrita pela autora é dor, resistência e uma crítica ao poema “Irene no Céu”, de Manuel Bandeira, presente no livro **Libertinagem** (1930). Marques confessa em uma entrevista à revista Geledes⁸³ que nunca se conformou com a imagem criada por Bandeira, pois “[...] tão preta e boa e sempre de bom humor. Como poderia ter sido tão preta e tão boa?”. Nesse seguimento, a crítica prevalece nos versos em que “*e se irene não-à-lei/ e se irene não-sinhô*”⁸⁴(MARQUES, 2015, p. 23). Em contraposição a essa Irene de Bandeira, a qual evoca o imaginário racista que restringe essa constante passividade ao estar sempre de bom humor em contraposição com a pele negra e vitória em ganhar um espaço no céu, Marques versa sobre a realidade de mulheres pretas: “*e se não-tão-preta/ e nem-tão-boas*” (*ibidem*). Para Dias (2021), Bandeira “glorifica[r] o destino de Irene como merecimento por sua condição impecável é uma “salvação” poética a compensar sua condenação no mundo terreno” (DIAS, ano, p. 312, grifo nosso), ao passo que a resposta de Eliane Marques vai de encontro com essa sacralização: “*disfarçá-lo com um manto/ a animália-dilúvio/ a cruz-escudo/ a rotina dos túmulos pela úmida vez.*” (MARQUES, 2015, p. 23). **E se alguém o pano** (2015) está em um entre-lugar nos gêneros literários, circunscrevendo a poesia-narrativa-drama.

⁸³ Cf. <https://www.geledes.org.br/e-se-alguem-o-pano/>

⁸⁴ “Se mancenilhas na língua/ norma de pedra e sabão / se às prontos tortilhas / dois pulos/ sobre as patas do boi/ se o sôngoro sabe/ se contra o couro/ querela a savana/ e se irene não-à-lei/ e se irene não-sinhô/ e se não-tão-preta/ e nem-tão-boas/ e se ainda aos piores mortos/ o amém das moças/ e se não-não-ia-ia/ e se tome/ e se ainda o amontoado atamanca/ e se alguém o pano/ disfarçá-lo com um manto/ a animália-dilúvio/ a cruz-escudo/ a rotina dos túmulos pela úmida vez.” (MARQUES, 2015, p. 23)

Conforme Polesso (2020), ao partirmos da premissa de que a classificação de literatura lésbica possibilita diversos recortes e novos olhares que fornecem discussões acerca dos aspectos políticos, éticos e estéticos presentes nessas produções, também podemos defender que a literatura afrofeminina, segundo Nascimento (2021), tece novas identidades e (re)organiza uma noção de comunidade negra, proporcionando narrativas em que as mulheres possam contar suas histórias a partir de sua própria perspectiva desassociada do imaginário do escravagismo. Ao falarmos em ponto de vista negativo, estamos remetendo àqueles que levianamente veem a produção literária como dissociada do seu entorno e até mesmo de quem a produz. Podemos citar como exemplo o caso do escritor Luiz Ruffato, quando escreve seu depoimento para o jornal literário *Rascunho* a respeito à autoria feminina, negra e LGBTQIA+:

[...] Sendo literatura, quem a produz pode ser negro, homossexual, mulher, o que quer que seja, ***mas é literatura***. Acho que, à medida que você coloca um adjetivo nessa literatura, na verdade você a está, de certa maneira, discriminando. Mas é importante que você fale que foi um homossexual quem a escreveu. (RUFFATO, 2012, [s.p]. grifo nosso)

A afirmação de que “*mas é literatura*” problematiza o ato de circunscrever as produções literárias a um epíteto, partindo do pressuposto de que haveria uma distinção daquela tida como universal e falsamente vista como integradora. Dalcastagnè (2012) considera a literatura brasileira como um *território contestado* em razão de termos múltiplas vozes lutando por um espaço de poder e de legitimação da fala em seguimentos nos quais há ainda a determinação de quem pode ou não falar. Nesta realidade, não podemos afirmar quais vozes serão de fato ouvidas e quais serão relegadas à marginalidade. Ao propor que acoplar epítetos ao substantivo literatura seria discriminação, Luiz Ruffato confirma o que Dalcastagnè (2012) aponta como um dos problemas dessa disputa: a homogeneização do campo literário e o desconforto em rompê-lo. Além disso, ao utilizar “homossexuais” está excluindo toda a diversidade presente na comunidade LGBTQIA+. Mesmo que haja desconfortos por parte daqueles que ainda se apegam ao *status quo* enraizado na sociedade e a desassociação entre autoria-literatura-representação, Ginzburg (2012) assinala que as narrativas brasileiras contemporâneas estão desafiando essa tradição uma vez que “trata-se de um desrecale histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados.” (GINZBURG, 2012, p. 200).

Tratando-se do mercado editorial, Lima e Almeida (2018) elucidam que as casas livrescas publicam muitos livros de mesma autoria ao terem uma boa aceitação do público. Nesse sentido, cria-se uma hegemonia no espaço editorial deixando pouco espaço para novas autorias. O fator aceitação comentado pelas autoras está ligado diretamente à lucratividade do livro, ou seja, a quantidade de pessoas que compram a obra. Isto ocorre, pois, sem o capital financeiro não é possível que a casa editorial cresça e possa se destacar no mercado. Infelizmente, isso apresenta uma falta de critério no quesito autoria e também temáticas. O que, por sua vez, demonstra que mulheres não-brancas ainda hoje não são vistas com valor estético o suficiente para que suas vendas alcancem números rentáveis. Tal possibilidade está associada à estrutura dos valores sociais que foram construídos e seguem resistindo a serem rompidos. Evidenciamos que o mercado editorial está inserido nos polissistemas literários, ou seja, faz parte de um sistema heterogêneo e dinâmico em que as criações livrescas estão em relação umas com as outras. Na **Teoria dos Polissistemas Literários** estudada por Even-Zohar (2013), o grau de “adequação” de uma determinada literatura será julgada pelos sistemas de valores presentes na cultura local. Isso ocorre devido a posição de instituição sociocultural que a literatura ocupa.

Magali Almeida e Marlon de Almeida (2017) frisam uma possível existência de um mercado interno criado para escritores gaúchos. Contudo, o maior consumo de obras pelos sul-rio-grandenses é de livros publicados no eixo Rio-São Paulo. Assim, há diversos/as autores/as que lançam em casas editoriais de sua região que são pouco reconhecidos no cenário nacional, explicando - ao menos em parte - uma certa expectativa em publicar no centro do país. No entanto, é importante termos um olhar mais atento às especificidades se focarmos na autoria produzida por mulheres, uma vez que “o cânone literário gaúcho não difere muito do cânone literário brasileiro cristalizado na figura de homens brancos com alguma formação acadêmica.” (DE QUADROS, 2020, p. 16).

No que diz respeito as publicações de Eliane Marques e Natalia Borges Polessso, notamos que seus primeiros lançamentos de livros foram no Rio Grande do Sul – ora por pequenas casas editoriais, ora por editais municipais de fomento à cultura. Outro ponto interessante em ressaltarmos é que todos escritos de Marques⁸⁵ foram editados em cidades gauchescas, já Polessso publica três obras por meio de

⁸⁵ As obras são: **Relicário** (2009), editora Grupo Cero Brasil; **O poço das marianas** (2021), pela Escola de Poesia.

casas livrescas no RS⁸⁶ e três em SP. À guisa de exemplo, **Controle** (2019) é editorado pela Companhia das Letras ao passo que **E se alguém o pano** (2015) pela Escola de Poesia. Em entrevista para o site Mulheres que Escrevem⁸⁷, Natalia Borges Polessso responde à pergunta “*Você já tinha contato com uma editora específica?*”

N.B.P: Bem, tanto o *Amora* quanto o *Recortes para álbum de fotografia sem gente*, meu primeiro livro, foram viabilizados por um edital de financiamento aqui de Caxias do Sul (FINANCIARTE). É importante salientar isso, porque esses editais existem, estão por aí e têm dinheiro pra gente empregar em arte, em literatura. Então, o *Amora*, quando foi para uma editora, estava pago. **É muito difícil hoje que uma editora publique um livro assim do nada, ainda mais autores novos.** [grifo nosso]

Os editais, conforme a contista/romancista comenta, são uma oportunidade para que escritoras possam ter um espaço para publicar suas escritas. Natalia ressalta o que já foi mencionado anteriormente: a dificuldade de novos autores conseguirem publicações em editoras. Nesse sentido, comprovamos a discussão de Lima e Almeida (2018) a respeito da lucratividade e hegemonia editorial. Ademais, Alós e Luquini (2018) ressaltam que o mercado editorial é um lugar hostil para mulheres negras em posição de autoras. Salvo algumas exceções, seus livros não são vistos com valor estético. A editora Escola de Poesia é coordenada pela poetisa Eliane Marques e nasce de um desejo de ir contra a hegemonia das casas de editoração e publicação, além disso, também promove cursos e eventos de poesia e literatura negra em POA-RS. Na entrevista realizada pelas doutorandas Grazielle Frederico, Lúcia Tormin Mollo e Paula Queiroz Dutra com Eliane Marques, foi realizada a seguinte pergunta à escritora “*É possível desvincular a produção literária de um ato político?*” a qual teve como resposta

Para as mulheres negras, a produção literária se constitui em ato político porque representa uma ruptura com o destino que nos foi preparado. Eu diria que especialmente a produção de poesia é uma forma de buscar a quebra dos laços com o lugar de subalternidade a nós socialmente edificado. Esperava-se que continuássemos a usar nossas mãos e braços apenas para limpar e levar e servir e fazer parte da criadagem. Todavia, rompemos com essa doce esperança, começamos a dizer não, começamos a escrever “não não iaíá”. (FREDERICO; MOLLO; DUTRA, 2017, p. 273)

⁸⁶ **Recortes para álbum de fotografia** (2013) foi o primeiro livro publicado pela não editora (dublinense), localizada em POA-RS, assim como **Amora** (2015). O livro **Pé atrás** (2018), coletânea de poesias foi lançado pela casa editorial criada por Natalia Polessso em conjunto com mais dois amigos intitulada Fresta.

⁸⁷Cf. <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-natalia-borges-polessso-ab80fce86f76>

Lima e Almeida trazem à baila a discussão sobre a relação entre mercado editorial e questão étnico-racial, sendo necessário compreender “os mecanismos de manutenção da hegemonia de determinadas temáticas e autorias dentro do mercado editorial brasileiro o que contribui para a pouca visibilidade das publicações a partir do viés étnico-racial” (LIMA; ALMEIDA, 2018, p. 16). Para as autoras, essa falta de espaço para a difusão da literatura negra é responsável por gerar visões distorcidas e negativas sobre autores e autoras negras. Desse modo, este mercado decide quais obras serão lidas, e ao fazer isso é necessário ressaltar que é uma reprodução dos valores culturais de uma sociedade. Na entrevista, Eliane Marques comenta sobre a ruptura que a escrita apresenta para mulheres negras, porém, mais do que um rompimento com o destino criado pelo racismo estrutural, é necessário espaço para que sua escrita seja vista e reconhecida.

Almeida e Almeida (2017) elucidam que a Literatura Sul-rio-grandense possui uma identidade própria, não se limitando ao regionalismo gauchesco como é possível associar, mas sim voltada para cenários urbanos das médias e grandes cidades gaúchas marcados por uma identidade própria que visa atingir e responder às demandas desse público interno. Dessa maneira, é possível deduzirmos que um livro que possua temáticas dissonantes enfrentará mais dificuldade para encontrar uma editora regional disposta a publicá-lo. Logo, a criação/existência de pequenas casas editoriais que visem quebrar com a hegemonia e/ou a migração para o eixo Rio-São Paulo se tornam opções para que obras com novas temáticas sejam lançadas.

Unindo essas dificuldades ao fato de que a presença do conservadorismo está presente na cultura gaúcha⁸⁸, percebemos que não é apenas o *sonho* de ter visibilidade para suas obras que motiva autoras a buscar espaço em casas livrescas no centro do país. Há, também, o fardo de temas abordados em suas obras, bem como serem mulheres (seja LGBTQIA+, seja não-branca) ao passo que homens não precisam de tantos esforços para terem seus escritos publicados, especialmente se apresentarem as características da própria literatura Sul-rio-grandense.

⁸⁸ Sugerimos a leitura de Ourique (2014).

Considerações finais

Após esse pequeno percurso, podemos observar que questões de gênero, temáticas dos livros, bem como a questão étnico-racial são problemáticas ainda reproduzidas pelas casas livrescas. Além, é claro, da lucratividade de determinado livro, o que propõe um certo medo nas editoras em lançar autoras desconhecidas. Natalia Borges Polezzo ganha destaque nacional após **Amora** (2015) ter ganhado o prêmio Jabuti e, com exceção do livro de poesias **Pé atrás** (2018), publicado pela sua editora Fresta, lança os seus dois últimos romances **Controle** (2019) e **A extinção das abelhas** (2021) pela Companhia das Letras. Já **E se alguém o pano** (2015) foi vencedor do prêmio Açoriano, uma situação talvez inquietante é que ao ser perguntada se “*O racismo presente na sociedade brasileira afeta a sua produção?*” Eliane Marques responde que “Afeta no sentido de que, ao caracterizar o meu trabalho como ‘poesia negra’, me joga para um gueto e restringe meu acesso a espaços considerados não negros” (FREDERICO; MOLLO; DUTRA, 2017, p. 272). Em outras palavras, percebemos que o reconhecimento da autora se dá, sobretudo, na literatura negra. Ao comentar que a caracterização de seu trabalho a joga para o gueto, Marques está mencionando a desvalorização de seus escritos perante ao mercado editorial, restringindo a apenas um público que trará – ou não – visibilidade.

Se por um lado, Natalia Polezzo obteve financiamento por um edital, o que resulta em uma certa visibilidade e a leva publicar em uma editora de São Paulo, por outro, temos uma escritora negra que lança seus livros no Rio Grande do Sul por meio da pequena casa editorial que coordena e que está abrindo espaço para tantas outras pessoas pretas que desejam escrever poesias. Tais situações comprovam as hipóteses apresentadas ao longo deste artigo acerca da baixa aceitabilidade de novas escritoras no mercado editorial nacional.

Não é apenas um sonho de reconhecimento, mas, também um meio. A valorização que um prêmio literário oportuniza também contribui para que editoras maiores como a Companhia das Letras desejem publicar determinadas escritoras, sendo os editais de fomento à cultura ou a produção independente autofinanciada alternativas para publicar e dar visibilidade a novas escritoras.

Esta pesquisa demanda mais fôlego para nos aprofundarmos nas motivações dessa evasão para o eixo Rio-São Paulo e a compreensão de como o campo editorial é influenciado pela sua cultura local. Porém, nesse breve caminho traçado até o presente momento de escrita, é possível notarmos que a presença de uma forte

cultura patriarcal e racista influenciam na receptividade da obra, tanto pela autoria, como pelo tema abordado, desde os seus primeiros passos, ou seja, desde a avaliação dos manuscritos por parte do mercado editorial.

Referências

ABREU, A. L. R. de. A escrita feminina na imprensa caxiense até 1920 em O Estímulo. In: ZINANI, C. J. A.; SANTOS, S. R. P. dos. (Orgs.). **A mulher na História da Literatura**. 2.ed. Caxias do Sul: Educs, 2015. p. 13-42.

ALMEIDA, M. L. da S.; ALMEIDA, M. M. de. Mapeamento da produção literária sul-riograndense contemporânea (1976-2016): pressupostos teóricos-metodológicos. In: XV Congresso internacional ABRALIC, 2., 2017, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro, UERFJ, 2017. p. 1760-1769. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/?p=3&ano=2017>. Acesso em 15 jul 2022.

ALMEIDA, M. L. da S.; WEISSHEIMER, G. A produção literária das mulheres sul-riograndenses. **Travessias Interativas - Literatura de autoria feminina**. n.16, v. 8, São Cristóvão (SE), p. 453-466. 2018.

BRANCO, L. C. **O que é escrita feminina**. 1.ed. São Paulo: Editora Brasiliense. 1991.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

DALCASTAGNÉ, R. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@ I Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**. Paris, n. 2, p. 13-18, 2012.

DE QUADROS, D. M. Há escritoras negras gaúchas? Escrivência e ancestralidade na obra poética de Maria do Carmo dos Santos (1954-). **REVELL**, v.1, n. 24. p. 15-39. 2020.

DIAS, M. H. M. "Irene no Céu": Poesia e Racismo. **Revista Fim do Mundo**, n. 4, p. 307-313, 2021.

DUARTE, C. L. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**., v. 17, n. 49. p. 151-172. 2003.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Teoria dos polissistemas**. Tradução: Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. 2013, p.21. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/download/42899/27134>. Acessado em 01/11/2022.

FREDERICO, G.; MOLLO, L. T.; DUTRA, P. Q. "Eu escrevo porque não sei fazer tranças": entrevista com Eliane Marques. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 51, p. 271-275. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-40185117>>. Acesso 20/08/2022.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas Quaderni di litterature iberiche e iberoamericane**, n.2, p. 199-221. 2012. ISSN: 2240-5437.

PONTES, Y. A invisibilidade da literatura lésbica. In: **I Jornada do Grupo de Pesquisa Sexualidade, Gênero, Feminismo (s)**. 2019. Faculdade de Letras da UFRJ - RJ (Congresso).2020 p.1-9.

LIMA, M. S.; ALMEIDA, V. G. Mercado editorial e literatura afrodescendente: visibilidade de autores (as) negros (as) e incentivo à leitura. **Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação**. v. 4, n. 0. p. 15-24, 2018.

LUQUINI, J. P.; ALÓS, A. P. A voz da mulher em Terra Negra: feminismo negro e mercado editorial na poesia de Cristiane Sobral. **Revista Crioula**, n. 22, p. 221-242, 2018.

MARQUES, E. **E se alguém o pano**. 1.ed. Porto Alegre: Escola de Poesia. 2015.

MASUTTI, F. A. A colonização italiana através da literatura infantil, em Champolina, de Denize Maria Leal. In: ZINANI, C. J. A.; SANTOS, S. R. P. dos. (Orgs.). **A mulher na História da Literatura**. 2.ed. Caxias do Sul: Educs, 2015. p.131-143.

MINOZZO, I. L.; ZINANI, C. J. A. Uma contribuição à História da Literatura a partir da questão de gênero na Região de Colonização Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul. In: ZINANI, C. J. A.; SANTOS, S. R. P. dos. (Orgs.). **A mulher na História da Literatura**. 2.ed. EDUCS: Caxias do Sul. 2015. p. 145-175.

NASCIMENTO, T. Literatura afrofeminina: a construção de novos significados. **Opiniões Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**. São Paulo, v. 10, n. 18. 2021.

OURIQUE, J. L. P. A visão patriarcal na cultura regionalista gaúcha: " Morocha" e " Morocha Não". **Chasqui**, v. 43, n. 2, p. 73-83, 2014.

POLESSO, N. B. **Controle**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.

POLESSO, N. B. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.61. p.1-14. 2020.

RUFFATO, L. Luiz Ruffato. **Jornal Rascunho**. Paio Literário. Edição 105. Disponível em: <http://rascunho.com.br/luiz-ruffato/>. Acesso em: 01/08/2022.

SIMONIS, A. **Cultura, homosexualidad y homofobia: Amazonia: retos de visibilidad lesbiana**. Centro de Estudios sobre la Mujer, Universidad de Alicante. 2007.

O CORPO: MEXEÇÃO, METAMORFOSE E ABJEÇÃO

XAVIER, KELLY⁸⁹

Resumo:

Este texto, apresenta algumas das relações que atravessam minha pesquisa em poéticas visuais, a qual, propõe pensar o corpo. O ponto de partida é a reflexão sobre o que é ou pode ser o corpo. Aqui, tal ideia de corpo associa-se, visual e conceitualmente, com seus estratos materiais, sua realidade física orgânica e, simultaneamente, os seus sentidos. Também trato de características que considero importantes para o entendimento do corpo como algo em constante movimento. Para abordar essa problemática cruzo trechos de textos de dois autores, Hilda Hilst e Georges Bataille, e também, imagens da minha produção que envolve o imaginário do corpo.

Palavras-chave: Corpo; Abjeção; Arte Contemporânea.

Para abrir esse texto, há uma questão que deve ser posta, pois ela que perpassa e amarra todo o meu pensamento enquanto artista e pesquisadora.

O que é corpo?

Não pretendo aqui responder essa pergunta, recorrente no campo da arte, mas quero trazê-la para deixar claro que ela move este processo reflexivo-visual e textualmente.

Na arte, várias são as teorias e as abordagens sobre o corpo, no caso, neste resumo, o ponto de partida desta reflexão é a materialidade dele, a sua realidade física e seus sentidos. Sua condição ser-animal-humano. Mas como pensa-lo? Para responder o que ele é ou o que ele possa ser, me aproprio de trechos da literatura, escritos por Hilda Hilst, próximos da minha narrativa visual.

Pensar o corpo, tentar nitidez. (...) Fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? To olhando a barriga. E você? To olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. (...) as cores são fantásticas, verde e rubro, o prazer do olha faz abrir a boca. (...) as coisas pulsam, tudo pulsa, há sons o tempo inteiro, tu não ouves? Os sons da cor, teu som. (...) os segredos da carne são inúmeros, nunca sabemos o limite da treva, o começo da

⁸⁹ Artista Visual. Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo

luz, os intrincados da escatologia, os esticados do prazer, o prumo, o todo tenso, as babas, e todas as tuas escamosas escatologias. A carne é que sente(...). A vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. (...) Uma aventura obscena, de tão lúcida.(HILST; HILDA, 2001)

Hilda Hilst, na novela *A obscena senhora D*, apresenta uma narrativa fantástica acerca do corpo e, sem dúvida, o relato mais contundente da fragilidade inerente a condição humana, com situações obscenas, que, na maioria das vezes, são geradas pelas próprias questões do corpo, orgânico e visceral, excessivo e envolvente.

Destaco estes trechos porque, para Hilst, o corpo é *mexecção*, ou seja, movimento incessante. O corpo é a experiência puramente orgânica cujos órgãos, entregues à convulsão da carne, são emissores de intensidades afetivas, dotados de sentidos e percepções íntimas.

Na obra literária da autora, quase tudo acontece segundo a ordem da intimidade, do desejo, da obscenidade, sobretudo, da interioridade orgânica. A vida estaria sendo comandada cada vez menos pela consciência e mais pelo corpo que, liberado de todas as restrições, entrega-se a experiência intensa da matéria.

Neste ponto, em que o corpo comanda, a intensidade reduz a existência não apenas ao básico, mas ao baixo e obsceno, (...), *a mais pura abjeção, e o abandono e despojamento como pura vivência animal*. (HILST; HILDA, 2006)

Para mim este é um dos conceitos mais relevante para se discutir a ideia de corpo. É dessa via, de abandono e despojamento de si, que originou a série fotográfica intitulada *Ventre*, de 2022. As fotografias que fazem parte dessa série apresentam o corpo sob um aspecto profundo, onde ele é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. É partindo desse ponto complexo que as imagens foram desenvolvidas, investigando visualmente o quanto o corpo se permite ser o que é, mas também ser o outro.



Figura 1: Série *Ventre*, 2022, Fotografia

As imagens, na ficção que se estabelece, apresentam um ponto de contato entre o imaginário e certas circunstâncias da vida. Um corpo de uma mulher seminua está em cena, em ações guiadas apenas por suas exigências internas, o que traz dentro de si, onde tudo ou quase tudo acontece por impulso. A figura da mulher é despojada de qualquer identidade em função de uma experiência, entrega puramente orgânica.

A série *Ventre* é composta por três fotografias, Figura 1; 2 e 3, que podem ser analisadas e expostas em conjunto ou separadamente. Essas imagens tratam desta ideia de corpo traçada aqui. Cada uma estabelece um recorte, enfatiza a realidade física do corpo junto ao fragmento de um espaço arquitetônico vazio, de um ambiente que não é inteiramente identificado, uma arquitetura sem indício de habitação.

Em *Ventre*, Figura 1, é a imagem de corpo inteiro de uma mulher de costas, seminua com uma saia longa preta com a barra suja, posiciona-se a frente de uma parede e acima um recorte de um basculante, com os braços erguidos e as mãos segurando a borda da janela em ruína. A cena, das costas nuas com manchas

circulares avermelhada em confronto com a parede pichada, descascada, velhos azulejos, chão sujo, cores e luz rebaixada, tudo ali, parece estranho ou uma ameaça de abandono, de obscuro e até mesmo de uma sensação de abjeção.

Nessa direção, construindo um encadeamento de conceitos sobre o que é, ou que possa ser o corpo, também, é possível atravessar este texto com o pensamento de um outro autor, Georges Bataille, que me parece bastante próximo em suas discussões. Bataille, ao escrever o verbete *Metamorfose*, sucedido pelo subtítulo *Animais Selvagens*, relaciona-o com um estado de transformação que aponta o devir animal. Para ele, a ocorrência da metamorfose se dá no momento em que o homem se abandona, por um instante provisório, a seus impulsos animais. Ou seja, *podemos definir a metamorfose como uma violenta necessidade que, aliás, se confunde com cada uma das nossas necessidades animais, que levam um homem a afastar-se de repente dos gestos e atitudes exigidas pela natureza humana* (BATAILLE; GEORGES, *et al.* MORAES; ELIANE, 2002).

Ao encontro deste pensamento sobre a metamorfose, poderia pensar no meu trabalho e escrever ainda, tal estado leva uma mulher afastar-se de tudo para viver intensamente seu próprio corpo, entrar no seu útero, no se ventre. Esse estado faz-se presente na imagem fotográfica *Ventre*, Figura 2, cuja imagem de um corpo feminino, com as mãos e os joelhos apoiados ao chão, encontra-se em estado de uma plenitude ao meio da ruína, tanto arquitetônica como do ser, como houvesse uma suspensão da ordem, despojada de qualquer apelo com a realidade externa.

Voltando ao pensamento de Bataille, a metamorfose é um intenso *movimento* de *vai-e-vem* orgânico, em que forças e afetos denunciam esses impulsos através do corpo e alteram a identidade idealizada do homem. Isto porque o autor imagina o corpo como matéria em constante movimento contraditório, devido a sua própria desordem: o jogo dos órgãos, o ferver do estômago, das vísceras, dos fluxos e refluxos, o movimento do sangue que corre no interior do corpo – de cima para baixo e de baixo para cima. Trata-se, como observa ainda o autor, o corpo como *simples tubo de dois orifícios*.

A meu ver, parece possível aproximar o que Hilda Hilst chama de *mexção* da ideia de *metamorfose* de Georges Bataille. Em ambas considerações, os autores

estabelecem uma noção de corpo, construída a partir da experiência do movimento do próprio corpo físico. Essa noção me leva pensar na possibilidade de demarcar a ideia de corpo a partir da sua materialidade, do quanto ela pode alterar e definir o corpo em sensações e desejos, que nem sempre estão ligados a ideia de beleza e sim, do mal-estar.



Figura 2: Série *Ventre*, 2022, Fotografia

Neste sentido, tanto para Hilst como para Bataille, o corpo é uma unidade orgânica, a forma física em constante movimento, que se abre ao mundo, entrega-se a excessos, e toda outra espécie imaginável de comportamento, para (re)conhecer-se.

Dentro dessas considerações e de acordo com os trechos citados da narrativa de Hilda Hilst e das reflexões de Georges Bataille, assim como, das imagens da minha produção visual, quero indicar um corpo que se constrói através do embate com uma interioridade pulsante, e na sua estranheza, escapa e transborda da margem racional.

Essa interioridade, ainda trazendo as palavras de Bataille, chama-se *experiência interior*. Segundo ele, a experiência interior é *uma viagem aos confins do possível, (...) em que o indivíduo se percebe no seu dilaceramento, experimentando inclusive aquilo que lhe seria insuportável* (BATAILLE; GEORGES, 2007). Logo, o

dilaceramento, como abertura, recupera o movimento de troca e de diluição, questionando limites e idealizações.

É nessa questão, de um corpo sem limites, que esse texto se pauta. É partindo desse ponto complexo, de quanto o corpo se permite ser o que é, mas também ser o outro, de maneira paradoxal, se redefine incessantemente.

Ainda, diante dessas colocações, posso pensar que, o corpo, como objeto de arte, presta-se a todas as fantasias. Pode despertar a atração ou a rejeição.

Então, aqui neste breve texto, tenho como interesse levantar reflexões sobre certa ideia de corpo. A qual, que importa para mim, é a ideia vinculada ao seu movimento,



Figura 3: Série *Ventre*, 2022, Fotografia

a sua reação a partir de determinado gesto ou sentimento – como excesso, devaneio, vertigem, desejo, erotismo e abjeção. Todos os sentidos que não damos conta que parecem estranharmos e, muitas vezes escondemos, mas mesmo assim aparecem todo momento no cotidiano, na vida. Portanto, as imagens aqui apresentadas (Figura 1; 2 e 3) mostram o cruzamento de sentidos que busca o encontro com o estranhamento.

Enfim, o ponto de partida desta reflexão é a materialidade intensa e obscena do corpo humano. Não o corpo reduzido a sua condição física orgânica, limpa,

asseada, de forma confortável apenas para ser cultuado pela beleza estética, mas sim aquele em que sua materialidade, sobretudo, inquietante e voraz, faz pensar a vulnerabilidade e os limites da nossa humana condição. Nesse sentido, a ideia desfaz-se de um modelo idealizado e superficial, para abrir-se para uma noção mais profunda, relacionados aos seus impulsos, isto é, a mais pura percepção animal, onde tudo é libido, tudo é sensação.

Tal corpo é todo visceral, o que me interessa, aliás, é o movimento incessante que ele se encontra, e não o corpo em si. O corpo que é movido e impulsionado pelo abdome, pelo ventre, pelo estomago.

Referências

BATAILLE, Georges. Informe. [Trad. Marcelo Jacques de Moraes, João Camillo Penna]. *Inimigo Rumor*, São Paulo, n.19, p.81, 2º semestre 2006/ 1º semestre 2007. (no prelo)

HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. 2º ed. [Org. Alcir Pécora]. São Paulo: Globo, 2006.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002.

Resumo

A discussão proposta no presente trabalho compreende a arte como um fenômeno diretamente ligado à vida social do indivíduo criador, visto que não se trata de uma criação independente. Ela é elaborada em um contexto específico, em uma determinada localidade e em um certo período temporal, o que influencia seus caracteres sociais coletivos. Assim entendendo, e tomando a intersemiose (JAKOBSON, 1975) como o eixo que acarreta a articulação dos signos entre esses diferentes sistemas de arte, buscamos analisar as relações entre duas formas de narrar, a arte literária e arte visual, em especial, em representações do ser mulher a partir da ótica feminina como forma de resistência, existência e reexistência do que é ser mulher e artista, e de sua capacidade de não somente fazer arte, mas sim, fazer-se em arte. Para tanto, focamos na leitura reflexiva do poema “O retrato fiel” (1965), de Gilka Machado, e das imagens e murais de Priscila Barbosa (2022).

Palavras-chave: Olhar; Mulher; Intersemiose.

Introdução

Gilka da Costa Melo Machado nasceu no Rio de Janeiro em 1893 e morreu na mesma cidade em 1980. Sendo mulher, pobre e negra, Gilka foi alvo de preconceito racial e morais; escritora desde criança, recebeu diversos prêmios com seus versos, porém, somente em 1915, aos vinte e dois anos, Gilka publicou seu primeiro livro, *Cristais Partidos*. Em meio a uma estreia tumultuada e ruidosa, deixou a sociedade do início do século XX escandalizada com tamanha ousadia, por causa de seus versos serem considerados sensuais, foi taxada de indecente, indecorosa e imoral.

Gilka escrevia sobre a mulher terrena e/com seus anseios, prazeres e desejos femininos, indo na contramão de um ideal de “expressão feminina brasileira” e de “textos de mulheres” na literatura, imposto pelos críticos e os acadêmicos da forma da época, sendo esses em sua grande maioria homens. Em seus poemas, procurou abordar a denúncia da opressão às mulheres no Brasil, como também a situação das classes sociais menos abastadas, deixando explícito o descaso do governo em relação a estas.

A poeta viveu em um período de transição que reuniu tendências conservadoras e progressistas no início do século XX brasileiro. A poesia de Machado

⁹⁰ Universidade Federal de Pelotas – anabeatrizreinoso25@gmail.com

⁹¹ Universidade Federal de Pelotas – claumattos@gmail.com

se comunica com essas tendências literárias, como é de se esperar, porém a poeta constrói uma voz poética própria, marcada por intensa carga de emancipação e libertação do corpo feminino, a uma busca infatigável de transcendência espiritual e por reflexões sobre o papel social e cultural das mulheres com uma plena consciência poética expressada em sua poesia.

Priscila Barbosa é artista visual, muralista e ilustradora paulistana. A artista produz um trabalho, que “(...) investiga a iconografia da mulher revolucionária contemporânea com foco na América Latina. Por meio de retratos de diferentes corpos de mulheres propõe percepções críticas sobre padrões estéticos e comportamentais vigentes, uma estratégia de enfrentamento e questionamento das relações de poder” (BARBOSA, 2022)

Priscila cria imagens que, para um olhar desatento, sugerem a docilidade e delicadeza assimiladas ao gênero feminino. Característicos de sua produção, os tons rosados reforçam e revelam atividades de insurgência e rebeldia; melhor dizendo, a artista reverte a associação cultural de nossa sociedade da cor rosa com o romantismo, a ternura, a ingenuidade, ou seja, as características “inerentes” do “universo feminino”, e subverte tais preceitos como forma de resistência.

Através de retratos de mulheres com diversos e diferentes corpos e da combinação e inversão de significado de componentes vinculados ao doméstico, como panos de prato e utensílios de cozinha e limpeza, transformados em ícones de insubordinação, a artista constrói cenas que têm o intuito de provocar e instigar o observador através da oposição.

Barbosa existe num outro registro temporal que Machado; os contextos históricos de ambas são muito diferenciados. Tão distantes as duas artistas e, no entanto, com tantos pontos de contato biográficos.

Desenvolvimento

A ação de transição, tradução e adaptação entre as narrativas verbais e visuais é uma das razões propulsoras do desenvolvimento de ambas as linguagens, expandindo o processo de tradução. Esse método é alvitado por Roman Jakobson como tradução intersemiótica ou transmutação, que “consiste na interpretação dos

signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1975, p. 65).

A tradução intersemiótica ou transmutação, a passagem de uma poética verbal para um sistema não-verbal (ou vice e versa), não se situa a partir de uma relação de igualdade direta. Visto que, as obras de arte podem se compor através do diálogo entre díspares meios expressivos, diferentes linguagens, contribuindo para a densidade da obra, para uma maior instigação de questionamentos no receptor/leitor, através da combinação/complementação de imagens, símbolos e representações distintas sobre um mesmo tema.

Em “O Retrato Fiel” (MACHADO, 1968) temos a adjetivação da poética ao rosto humano, mesclando um fragmento do eu com o próprio poema. O corpo na poesia se expressa no corpo do poema. Há o corpo de quem escreve o poema e daquele que o lê. Ambos, corpo e poema, são tomados como matéria.

No poema em questão a autora compara seus poemas a retratos, ou seja, ela critica diretamente os ignorantes, aqueles que a tomam apenas como um retrato, um objeto inanimado, por todas as suas ânsias, interesses, acima de sua singularidade de ser mulher, e antes de tudo, por toda sua complexidade humana.

Visualizamos assim, uma certa ausência do rosto total a qual Machado evoca; nem a face humana, nem a face do poema, é capaz de mostrar a essência do todo, cabendo apenas ao que interage com ela, o leitor, a capacidade de interpretar o que aparentemente está à mostra.

No trabalho de Barbosa “Já não somos indefesas” (2022) vemos esse rosto, aparentemente feminino, semi-encoberto com um pano de prato, que não é mais simplesmente passivo ao nosso olhar, mas sim, nos encara de volta e nos provoca, tirando-nos da zona de conforto do expectador e nos colocando na posição onde o observador não mais apenas observa, mas também é observado. Essa sua poética visual soma-se à escrita de Gilka Machado, e atreladas elas tecem uma rede poderosa e complementar no âmbito do grito de resistência e na direção de salvaguardar memórias como obra de arte.

Considerações finais

Ambas as artistas discutem questões pertinentes ao corpo, ao sujeito, ao ser mulher; ambas trabalham, cada qual com sua arte, escrevendo o tecido de sensações e sentimentos que ligam as mulheres a vida; as duas artistas “tomam” a palavra para si, apoderam-se do poder de ser agente de sua própria voz e com uma perspicácia representam o corpo na poética e se expressam, no corpo da arte.

Gilka Machado pensa e trabalha em um âmbito social mais amplo, o que faz todo o sentido em função de seu período histórico. Priscila Barbosa trabalha mais com o ser, centra seu foco na pessoa e discorre acerca desse e de seus universos. Assim observa-se que na contemporaneidade os discursos centram seus focos nas pessoas, nas inter-relações sociais, não mais são discursos generalizantes.

Referências

BARBOSA, Priscila. Disponível em: <https://www.domestika.org/pt/priii_barbosa>
Acesso em: 07 novembro de 22.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975.

MACHADO, Gilka. “O retrato fiel”. In: **Velha poesia** (seleção de poemas). Rio de Janeiro: Editora Baptista de Souza, 1968.

“ADELHA SANTANA LIMOEIRO” e as percepções e reações sobre o corpo envelhecido

COSTA, ANA KAROLINA DAMAS DA⁹²;

CAMPELLO, ELIANE TEREZINHA DO AMARAL⁹³.

Resumo: Este trabalho tem por finalidade analisar o conto “Adelha Santana Limoeiro” (p. 35-41), contido na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), de Conceição Evaristo. Nosso intuito é o de refletir a partir desse texto, sobre as percepções e reações no que tange ao corpo feminino envelhecido. No conto, além das observações da personagem Adelha quanto às formas de lidar com sua velhice, também é tematizada a maneira como a protagonista encara o envelhecimento do corpo masculino a partir da apreensão das reações de seu marido quanto às mudanças ocorridas nesse estágio fisiológico. Tal relação permite algumas inferências acerca dos valores atribuídos à vitalidade dos corpos femininos e masculinos, e o entendimento de que os gêneros lidam com o processo inevitável de senescência de modo diferenciado.

Palavras-chave: Corpo feminino; Envelhecimento; Masculinidade.

Introdução

A partir da análise do texto selecionado, refletimos acerca das inclinações literárias tomadas pela autora. No conto “Adelha Santana Limoeiro”, Conceição Evaristo evidencia o compromisso com sua ancestralidade, ao passo que sinaliza a identidade negra das personagens. A dimensão explorada abre portas à reflexão sobre os modos de reagir às circunstâncias físicas sucedidas pela velhice, notada a partir do comportamento de personagens que passam por essas transformações.

Em “Adelha Santana Limoeiro”, as percepções do envelhecimento a partir do universo feminino e masculino se revelam e se fundamentam pela perspectiva de sujeitos racializados. É por meio da confluência dessas duas dimensões identitárias, isto é, de gênero e de etnia, que a autora busca explorar o aspecto humanizador da literatura, pois em sua escrita se delineiam seres ficcionais impingidos por

⁹² Mestranda em Letras – História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Integra o Grupo de Pesquisa Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade. E-mail: anakarolinadc@furg.br.

⁹³ Doutora em Literatura Comparada (UFRGS) e Membro permanente do PPGHistória da Literatura (FURG). Membro do GT Mulheres na Literatura – ANPOLL e do Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade. E-mail: elianecampello@gmail.com.

experiências que atravessam as vidas de mulheres e de homens no que diz respeito às mudanças do corpo decorridas ao longo do tempo.

Desenvolvimento e discussão

Um dos aspectos presentes na obra de Evaristo, consiste na elaboração de narrativas que deflagram o universo feminino. Essa característica é um elemento essencial de sua produção literária, uma vez que em grande parte de seus textos se visualiza a representação de mulheres e os dilemas que circundam a existência feminina. Em “Adelha Santana Limoeiro”, a escritora se dedica à exploração do universo feminino na perspectiva da negritude e da velhice, no intento de esboçar suas percepções sobre essa experiência, que por sua vez recebe sentidos diferentes para os homens e mulheres.

Para Butler (2018, p. 24): “‘o corpo’ aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si”. A produção elaborada por Evaristo incita à reflexão sobre o corpo no ciclo da velhice, a partir das vivências de Adelha e de seu marido sobre tal momento de suas vidas. Na narrativa, se vislumbra a maneira com a qual a protagonista lida com a senescência, e o modo como enxerga as reações de seu marido quanto a esse processo. Evaristo utiliza elementos do sincretismo religioso para caracterizar o aspecto envelhecido da protagonista. Para a narradora:

[...] Adelha Santana Limoeiro pareceria com Santana (era assim que falávamos quando criança), quando a santa fosse negra. Buscando assegurar ainda mais a validade de meu invento de semelhança para lá e parecença para cá, na ideia de sincretismo, encontrei a solução. Confundi tudo. Adelha Santana Limoeiro, negra, poderia, sim, lembrar a santa branca, a Santana, pois a avó de Jesus aparece sincretizada com Nanã, mito nagô. Misturando a fé, fiz o amálgama. Pisei nos dois terrenos, já que Nanã é também velha. Adelha Santana Limoeiro é Nanã, aquela que conhece o limo, a lama, o lodo, onde estão os mortos. Santana, Nanã, Limo (eiro) (EVARISTO, 2020, p. 35-36).

O arquétipo de Adelha é construído a partir da evocação das figuras de Santa Ana e Nanã, ambas são avós, e por isso suas feições carregam os traços do envelhecimento. De acordo com Prandi (2001, p. 21), Nanã “é a guardiã do saber ancestral [...] é a dona da lama que existe no fundo dos lagos e com a qual foi

modelado o ser humano”. A alusão a essa entidade evidencia a preocupação da escritora em sublevar a ancestralidade africana, visto que, no texto, não faz menção apenas à representante do catolicismo, mas alude também ao mito africano. Tal movimento de sincretização configura a caracterização da protagonista.

O corpo feminino é de modo frequente atrelado à maternidade, à fragilidade e à beleza, em contrapartida, o corpo masculino é costumeiramente vinculado à vitalidade, à resistência e à virilidade. Nesse sentido, Butler (2018, p. 27) argumenta que: “a relação entre masculino e feminino não pode ser representada numa economia significativa em que o masculino constitua o círculo fechado do significante e do significado”. Desta feita, é imprescindível pensar os valores que historicamente constituíram essa relação, e que, de modo consequente, criam os significados ligados à velhice. De acordo com Veiga (2010, p. 08):

O envelhecimento é uma condição natural a todos os seres vivos. Entretanto, as significações e representações atribuídas a ele são construções sociais e culturais. Toda construção é realizada com determinado interesse que nem sempre corresponde às expectativas de todos os sujeitos e coletivos que formam as sociedades como um todo. Nossa sociedade pós-industrial capitalista privilegia a juventude como um bem precioso.

As construções sociais acerca da senescência afetam as vidas dos homens e das mulheres de maneira diferenciada. No texto, a percepção sobre tal processo é visualizada a partir das perspectivas masculina e feminina. A primeira é esboçada pela representação do marido da protagonista, posto que ele: “vinha sofrendo por não ter mais o punho tão rígido. Só ali ele se sentia homem, quando toda a sua carne do entrepernas pulsava em pé” (EVARISTO, 2020, p. 38-39). As reações da personagem demonstram a importância conferida à virilidade. Como visto, à medida que o corpo masculino envelhece suas principais preocupações estão concentradas em tentar reverter tal situação, muitas vezes pelo uso de remédios, ou outros recursos.

Para Veiga (2010, p. 09), o corpo envelhecido é sobretudo entendido como um “corpo em declínio, não tanto pelas possíveis limitações físicas que a velhice possa acarretar, mas principalmente [...] pela aparência, geralmente associada à feiura, à falta de sensualidade e à assexualidade”. De tal modo, lidar com essas mudanças não é algo simples. O ponto de vista feminino acerca desse ciclo fisiológico é apresentado pela voz de Adilha, que, com firmeza, expressa seus desejos: “Eu quero viver a grandeza de minha velhice e estou conseguindo sem mentiras, sem falsos remédios. Não quero

me iludir com a cruel promessa da devolução de um tempo que já passou” (EVARISTO, 2020, p. 40).

As percepções do envelhecimento são relatadas pela protagonista da narrativa. Adelha entende o envelhecimento de seu corpo como algo inevitável, isto é, um estágio necessário ao ciclo da vida. Por outro lado, no anseio de provar sua virilidade, seu marido: “buscava intensamente o que, no corpo dele, era a única certeza, o único motivo de ele ser ele: o seu membro [...] o pedaço de carne que primeiro perdeu a vitalidade [...] a história dele terminou – não a minha” (EVARISTO, 2020, p. 41). A personagem demonstra insatisfação, uma vez que a velhice é para ele uma espécie de anulação de sua masculinidade, portanto, a antecipação da morte.

Consonante a isso, Simone de Beauvoir, em *A velhice* (1990), demonstra que a mulher, ao envelhecer, não é mais considerada um objeto erótico para o homem, perdendo, portanto, seu espaço na sociedade tradicional. Na medida em que, a velhice se “manifesta através do corpo,” [...] “a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deterioração corporal e, sobretudo, segundo a cultura dominante”, conforme afirma Elódia Xavier, em “O corpo envelhecido” (2021, p. 92).

Considerações finais

Segundo Bitencourt (2015, p. 447): “O envelhecimento do corpo carrega diversos significados construídos a partir de abordagens que buscam definir o que é o envelhecimento e qual a melhor forma de vivenciá-lo”. Desse modo, a reflexão acerca das percepções do corpo envelhecido a partir das óticas femininas e masculinas evidenciadas no conto “Adelha Santana Limoeiro” permite o entendimento de que para as mulheres a velhice está muito associada às mudanças físicas do corpo. Por outro lado, para os homens, está ligada à ideia de aniquilamento da virilidade, aspecto que se comprova pela insatisfação do marido ao ver seu corpo não mais nutrido pelo vigor de outrora: “repudiava o corpo morto, lamentava a falecida carne de seu falo” (EVARISTO, 2020, p. 39).

O texto analisado permite a reflexão a respeito de diversos aspectos identitários que constituem a experiência feminina e masculina no que tange ao envelhecimento do corpo. A representação da velhice esboçada por Evaristo mostra sujeitos que atribuem sentidos distintos à senescência. Contudo, é importante ressaltar que a

escritora centraliza o olhar sobre a velhice e a negritude, pois as personagens têm sua identidade negra sublevada e sincretizada nos mitos de origem africana.

Referências

BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Trad: Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BITENCOURT, Silvana Maria. Gênero e envelhecimento: reflexões sobre o corpo que envelheceu. *Revista Kairós Gerontologia*, n. 18, p. 443-458. São Paulo, abr./jun. 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad.: Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

EVARISTO, Conceição. Adelha Santana Limoeiro. *In: Evaristo, Conceição. Insubmissas lágrimas de mulheres*. 4. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VEIGA, Márcia. Gênero e envelhecimento: o corpo feminino na maturidade. *In: XI Seminário Internacional Fazendo gênero – Diásporas, diversidades, deslocamentos*, 2010, Florianópolis. *Anais do XI Seminário Internacional Fazendo gênero – Diásporas, diversidades, deslocamentos*. Florianópolis, 2010. p. 01 – 10.

XAVIER, Elódia. O corpo envelhecido. *In: XAVIER, Elódia. Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021. p. 91-110.

A INVISIBILIDADE E O SILENCIAMENTO DE EURÍDICE GUSMÃO

PAULA, Cristiane Carvalho⁹⁴

Resumo

A literatura, entre outras perspectivas, nos leva à análise de papéis sociais significativos, sobretudo quando se trata de personagens mulheres das escritoras. No presente trabalho, analisaremos os elementos que permeiam a invisibilidade e o silenciamento da protagonista Eurídice Gusmão, da obra *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha. Trata-se de uma literatura que revela e contesta elementos de exigência para com a mulher, no que concerne à sua aparência, ao seu papel de mãe e de dona do lar. Ante a cobrança da esposa “perfeita” deve haver a nulidade dos seus sonhos. Eurídice é invisível para aqueles que a cercam, entretanto ela mesma estimula essa invisibilidade e silencia ante as situações que lhe são apresentadas.

PALAVRAS-CHAVE: silenciamento, invisibilidade, *A vida invisível de Eurídice Gusmão*.

O presente estudo busca a análise do silenciamento da voz e da invisibilidade do corpo da personagem Eurídice Gusmão, protagonista da obra *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha. Pelo viés dos estudos Crítica Feminista e Autoria Feminina, buscamos elementos que contribuem para a compreensão do processo de subjugação da personagem à medida que transpõe a sua relação com o mundo e consigo mesma. Para subsidiar nosso estudo buscamos o aporte de obras *O mito da beleza* (2002), de Naomi Wolff e *A criação do patriarcado* (2019), de Gerda Lerner.

Eurídice silencia seus gostos e necessidades ainda na adolescência, sentia a necessidade de ser uma filha exemplar, e era capaz de negar seus sonhos. No decorrer da obra Eurídice Gusmão é descrita como uma mulher brilhante, capaz de grandes feitos, mas devido a situações pessoais e o momento social que vivia (década de 1940) aceitava a indiferença da sociedade, em relação aos seus sentimentos, passivamente.

Ao casar com Antenor torna-se ainda mais silenciada. Já na lua-de-mel é considerada impura pelo marido, pois os lençóis não sujam com o sangue da

94 Graduada em Letras português, espanhol e respectivas literaturas (Unilasalle), especialista em Psicopedagogia Institucional (Universidade Positivo), especialista em Língua, literatura e ensino: teoria e prática (FURG), mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na área de concentração em História da Literatura (FURG). Também é professora de língua portuguesa da rede pública de ensino do município de Esteio/RS. Integra o Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade (UFGD). CPF: 69036640091.

virgindade. Com a instituição da família patriarcal, o homem passou a ver a mulher ou esposa como sua principal criada, e como forma de garantia que sua propriedade seja transmitida a sua prole legítima, ele passa a exigir a virgindade pré-nupcial, de acordo com Gerda Lerner,

Uma vez adquirida tal propriedade privada, os homens buscaram garanti-la para eles e seus herdeiros; para isso, instituíram a família monogâmica. Controlando a sexualidade das mulheres com a exigência da virgindade pré-nupcial e a determinação do duplo padrão de julgamento sexual no casamento, os homens garantiram a legitimidade da prole, assegurando, assim, seu direito à propriedade (LERNER, 2019, p. 49).

Antenor, o marido, buscava uma boa esposa “[...] uma mulher comportada [...] dedicada à casa e às crianças. Uma mulher que permanecia calada ao seu lado enquanto assistia TV (BATALHA, 2016, p. 76)”. Eurídice silenciou, viveu servindo ao marido, economizando sonhos.

A partir desse momento ela aceita a invisibilidade, anula-se entre os afazeres do lar e suas necessidades como mulher, considerados insignificantes para o marido. Ela mesma considera sua condição de dona de casa como não sendo algo importante, quando assim é descrita: “Lá de baixo Eurídice aceitava. Ela sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras “Do lar” (BATALHA, 2016, p.11).”

Apesar das imposições do marido e das suas funções de excelente esposa e dona de casa, Eurídice, aos poucos, tentou vivenciar a sua necessidade de criar. Entretanto, a cada tentativa seus projetos eram interrompidos, como na culinária e na moda, coisas intoleráveis pelo marido.

Outro elemento bastante relevante é a maternidade, ela dá à luz a duas crianças em dois anos, e apesar de dizer ao marido que não quer mais ter filhos é ignorada. Então busca artifícios na aparência física para afastá-lo de si:

Eurídice então se fez ouvir de outras formas. Ganhou montes de quilos que falavam por si, e gritavam para Antenor se afastar [...] Ganhou três queixos, essa Eurídice. Os olhos diminuíram, e seus cabelos não eram suficientes para emoldurar tantas feições (BATALHA, 2016, p.11-12).

Engordar foi uma forma de silenciamento da personagem, ela não queria ser tocada sexualmente pelo marido. Apesar de ser um homem fiel ao casamento, a atração física foi enfraquecida pelos quilos a mais adquiridos por Eurídice. De acordo com Naomi Wolff (2002), essa é uma característica do sexo masculino, que são

estimulados a verem as mulheres como corpos, e não por sua inteligência, esse segundo atributo totalmente ignorado por Antenor.

Em outro trecho, a aparência esperada para uma mulher ser considerada boa esposa é ressaltada. Eurídice passa semanas em autorreclusão, em meio às suas angústias, sem sair de casa, quando ela resolve cuidar da aparência, e ir ao salão de beleza, pois

Há duas semanas não fazia os cabelos, e uma boa esposa deve estar sempre bonita para o seu marido, ou o marido poderá buscar na rua aquilo que não tem em casa (no caso, cabelos cacheados e unhas vermelhas, e tudo aquilo que está contido entre as extremidades dos referido cabelos e das supracitadas unhas) (BATALHA, 2016, p. 39).

No decorrer da história da humanidade, o corpo feminino também foi usado como elemento simbólico no status social. A beleza física sempre teve uma grande relevância social: “O valor da mulher como fetiche reside na forma pela qual sua “beleza” confere status ao homem aos olhos de outros homens (WOLFF, 1992, p.232)”.

Após ter seus projetos frustrados, ela se cala, “Eurídice respondia com um meio sorriso e um *hum hum*. Concordaria, contudo, desde que não tivesse que dizer mais nada (BATALHA, 2016, p. 84).” A personagem perpassa por diversas tentativas de romper a sua invisibilidade e seu silenciamento, entretanto em determinados momentos ela mesma aceita essa condição imposta pelo marido.

A relação corpo e mulher é tema amplamente abordado pela crítica feminista, pois o corpo feminino, na sociedade patriarcal, é um espaço de aprisionamento e de exigências dessa sociedade. O corpo também é uma construção cultural, em que à mulher foi atribuída a maternidade e a condição de submissão ao homem. Sobretudo esse status cultural outorgado às mulheres lhes destinou um papel social secundário. Eurídice é invisível, e muitas vezes se apaga e busca essa invisibilidade. Ela e Antenor seguem as disposições do casamento patriarcal, em que a mulher cumpre suas funções domésticas e o homem fica encarregado das despesas do lar, sem permitir que a mulher assuma uma posição diferente.

A literatura contemporânea feita por mulheres está em constante movimento e transformação, e Martha Batalha apresenta uma obra contundente e significativa representada pela personagem. Contundente, porque desafia a percepção da mulher que ao vivenciar sua condição de dona do lar aceita ter seus desejos e necessidades contidas e anuladas. É significativa, pois apresenta com estética e ironia essas condições limitantes que submetem a mulher a viver os desejos de uma sociedade

patriarcal, e nos leva a uma reflexão profunda sobre essas condições limitantes às mulheres.

Referências

BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

MEMÓRIA TRAUMÁTICA NA OBRA "ÓRGÃOS- TÊXTIL" DE SILVIA GAI

FERREIRA, Katiane⁹⁵ ; SILVA, Ursula⁹⁶

Resumo: O trabalho busca apresentar a artista Silvia Gai e sua forma de trazer as memórias traumáticas na obra "órgãos- têxtil", uso o texto *Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina* (2015), da autora Luana Saturnino Tvardovskas, como base para escrito do resumo expandido. Trago as interpretações das autoras Elenas Oliveiras e Rosa sobre a obra de Gai, que vai fazer apontamentos sobre as questões de invisibilidades e mortes, na sociedade argentina dos anos 80/90. Discuto sobre a potência do tecer como narrativa para busca da liberdade através do afeto partindo de uma memória traumática.

Palavras-chave: Têxtil, Arte contemporânea, Trauma.

Introdução

Silvia Gai é uma artista argentina que nasceu em abril de 1959, que assim como a maioria das mulheres que tecem aprendeu com sua avó e tia. Ela estudou Biologia, mas precisou se distanciar da área, por ter sido mãe, mas os saberes aprendidos estão presentes nas artes dela. Como dona de casa escolheu fazer um curso de pintura no ateliê de Cláudio Barragan. Inicialmente a artista se dedicou a técnicas de pintura e cor, mas se reencontrou com a tecedura do crochê e bordado, passando a usar a técnica de saberes ancestrais para criação de objetos têxtil.

Em suas obras a artista usa a linha para criar objetos poéticos que instigam a criticidade através dos significados simbólicos. A autora Luana Saturnino Tvardovskas descreve em seu livro *Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina* (2015), em como a artista se mostra como introspectiva, delicada e densa nos seus trabalhos. A escolha dos adjetivos se dá por como Gai se coloca nas obras e os materiais usados por ela. A introspecção da artista é pela forma que a comunicação dos sentimentos e as críticas feita por ela,

⁹⁵ Aluna da graduação em artes visuais licenciatura, bolsista do programa residência pedagógica artes visuais da UFPel e participante do grupo de pesquisa Caixa de Pandora.

⁹⁶ Professora Titular da Universidade Federal de Pelotas, atualmente é vice-reitora da UFPel e é líder do grupo de pesquisa: Caixa de Pandora: Estudos em Arte, Gênero e Memória.

acontecerem de forma retraída, sendo necessário uma observação atenta aos detalhes para que se consiga perceber a intenção da artista por trás dos objetos.

A delicadeza está na composição dos trabalhos, que levam linhas e usam técnicas, do bordado e do crochê, que por muito tempo foram atribuídos a saberes domésticos (numa perspectiva eurocêntrica) que em sua maioria eram compartilhados por mulheres. A autora Hélène Cixous, aponta que, "às práticas cotidianas das mulheres e o modelo de qualidades atribuídas a elas são determinadas na história antiga, por sempre colocar as mulheres num lugar de passividade, mas que elas encontraram na escrita e na arte modos de acessar as sensações."(apud TVARDOVSKAS, Luana 2015, p.337). Fazendo com que os trabalhos manuais sejam também uma forma de expressão artística, que foram exploradas por mulheres trazendo com sigilo esse caráter de delicadeza, por causa da passividade atribuída a elas.

E a densidade está na profundidade, encoberta nos detalhes de como ela aborda questões políticas e sociais que ocorreram na Argentina nos anos 80/90. Em suas obras a autora trata de assuntos de vida e morte, opressão feminina, desejo de libertação e invisibilidades. Explorando a "memória traumática como afeto nas artes visuais"(TVARDOVSKAS, 2015, p.324) como forma de transcrever os seus sentimentos nas criações de forma subjetiva, que nos atinge quando ultrapassamos a representação literal das obras. Segundo a teórica feminista Jill Bennett, o afeto é diferente do representativo, pois afeto está ligado a experiência, já a representação está ligada ao lado racional.

Para pensarmos a relação de arte contemporânea de mulheres e a memória traumática, mais do que uma representação da dor, é sempre apresentação: é do tipo não declarativo, envolvendo respostas corporais que se encontram fora da representação verbal-semântica-linguística". (apud TVARDOVSKAS, 2015, p.327).

Outra artista que aborda a memória traumática e o afeto é Frida Kahlo, em obras como "Las dos Fridas", de 1939, podemos ver corações expostos e imensamente machucados, a artista buscava retratar em suas obras as dores e sensações que sentia em seu corpo, como registrado em seus diários⁹⁷, sendo

⁹⁷ JAMIS, Rauda. Frida Kahlo. São Paulo. Martins Fontes, 1987, p.01.

também alimento da sua criatividade onde a artista buscava retratar trauma e dor. Diferentemente das imagens de Frida Kahlo nas obras de Gai, "há um processo de cura, a partir da criação do corpo como uma experiência sensível à percepção, é nova e diferente do médico-cirúrgico" (TVARDOVSKAS, 2015, p.322).

Desenvolvimento

Nos trabalhos "órgãos- têxtil", de 1997, a artista tece em crochê anatomias humanas como útero e pulmão, para que as obras ficassem duras, ela usava uma técnica que aprendeu com sua avó que era de banhar as peças com água e açúcar. Os órgãos eram feitos em pontos de crochê comum, que remete a renda por tê espaços entre eles, são dos tipos que encontramos na casa da avó.

No texto de Tvardovskas (2015), ela comenta que o significado dos objetos que vão para além deles em si, mas que há uma ressignificação dos órgãos. Artista coloca nas produções pequenas malformações (tumores), que abrem diversas interpretações, uma delas é da Elena Oliveiras (1997)⁹⁸, que interpreta as obras como algo para ser exibido numa estante com uma simbologia doméstica ou medicinal, fazendo com que as doenças pudessem ser uma forma de decoração, criticando assim a invisibilidade delas.

Já a pensadora Maria Laura Rosa (2010)⁹⁹, aponta que a sociedade argentina dos anos 80/90, enxergava as doenças como fraqueza de quem as tinha, fazendo com que o ocultamento fosse algo a ser levado em conta, principalmente as pessoas que não respondem a exigências sociais, como é o caso do HIV. Assim como aconteceu na maioria dos países latinos americanos da época, onde as políticas públicas não davam a população o direito à educação sexual, a remédios e a meios de prevenção de forma gratuita.

Aqui no Brasil a distribuição só começou a ser feita de forma gratuita no ano 1994, como forma de controle da epidemia, mas teve de diversas formas de preconceitos embutidos nos Tabus de sexo, por ter a doença relacionada diretamente

⁹⁸ OLIVEIRAS, Elena. "El espíritu de la colmena". Revista ArtNexus. Buenos Aires, fev./abr. 1997.

⁹⁹ ROSA, María Laura. "**Entre el malestar y el placer. Mujeres Públicas, Cuestiones privadas?**". Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas, n.17 jan/jun. 2010.p.101

os homens homossexuais dos anos 80, fazendo com que a sociedade só enxergasse a doença de uma forma epidemiológica quando começou a atingir homens e mulheres hetero sexuais. Mas que atualmente sabemos que doenças sexualmente transmissíveis são contagiosas a todos que fazem sexo sem proteção.

o Ministério da Saúde reconhece como populações-chave os seguintes grupos: homens que fazem sexo com homens (HSH); pessoas que usam álcool e outras drogas; trabalhadoras do sexo; pessoas trans; e pessoas privadas de liberdade (Brasil, 2017). Izabela Amaro Espíndula, 2021 p. 16.

A arte foi a forma, onde Gai buscou passar os sentimentos de vida e morte, que estava atrelado ao momento político social da época, que a princípio foi tratada com descaso por se tratar de corpos que estavam à margem social. Mas para além das questões sociais, a artista propõe um olhar afetivo para o corpo humano, trazendo à tona sensações da corporalidade. Usando do ato de tecer e das reinvenções das estruturas postas como naturais, ela consegue uma inquietação crítica (TVARDOVSKAS, 2015, p.324).

Considerações Finais

As obras têxteis produzidas por mulheres carregam em si diversos significados, por ter uma relação atrelada ao doméstico, que por muito tempo foi um lugar de silenciamentos e opressão feminina. Como já mencionado antes, as qualidades femininas foram determinadas por histórias antigas, que nos remete aos mitos gregos, um deles é o de Filomena que sofre um abuso por parte do cunhado, que para não ser descoberto corta sua língua, onde ela usa o tecer como forma de contar sua história de estupro para sua irmã, que buscou uma forma de vingança, fazendo com que no final elas se tornem pássaros livres.

Esse conto exemplifica bem como as mulheres usam o tecer de uma forma que ultrapassa o representacional, como no caso da Silvia Gai, que se faz presente na subjetividade, sendo potente na forma de tecer histórias e sentimentos como uma forma de cura.

Ao fim, a guerra e a tecelagem são antitéticas, no sentido em que a primeira destrói os corpos e as subjetividades, enquanto que o tecer -

seja de narrativas, de elos ou da arte - é uma prática de constituição da liberdade. (TVARDOVSKAS, 2015, p.337).

Pensando a sociedade atual, as práticas do tecer se encontram nessa relação de liberdade, ou na verdade uma busca pela liberdade, assim como Filomena. Nós mulheres sofremos muitas vezes caladas, por medo de uma retaliação social, já que no fim das contas sempre somos culpadas pela situação a qual sofremos. A arte contemporânea é uma forma onde enxergo uma potência de externalizar sentimentos, de uma forma subjetiva, que quase passa despercebido pelas pessoas que consome arte. Mas é também uma forma de tecer nossas narrativas em primeira pessoa, de uma forma que construímos nossa liberdade em cima de traumas, transformando-os em afeto.

Referência

Tvardovskas, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. 1ª ed. São Paulo, Intermeios, 2015. p. 322 - 337.

JAMIS, Rauda. **Frida Khalo**. São Paulo. Martins Fontes, 1987, p.01.

ESPÍNDULA, Izabela Amaro. **A distribuição de preservativo gratuito no Brasil e sua obtenção por homens que fazem sexo com homens**. 2021. Disponível em < <http://hdl.handle.net/10183/229396> > Acesso em Novembro de 2022

GT ESTÉTICAS CONTEMPORÂNEAS (DES)IDENTITÁRIAS

Coordenação: ANA ZEFERINA MAIO (FURG), ROSA BLANCA (UFSM)

Este GT pretende discutir propostas artísticas que potencializam estéticas contemporâneas (des)identitárias que intensificam tanto na sua dimensão política quanto afetiva os processos de subjetivação, próprios do campo e da (in)disciplina. Interessam questionamentos e poéticas que desvelam outros tipos de sobrevivência material e conceitual, projetos inter e transdisciplinar nas práticas artísticas em distintas linguagens, tanto tradicionais como tecnológicas: como performance, videoarte, pintura, desenho, tridimensionalidade, cerâmica, fotografia, multimídias, zine, instalação e demais produções nas interfaces com os estudos em subjetividades, de gênero, feministas e queer.

UM OLHAR SOBRE SUA FALTA: estudo iconológico acerca da figuração da paternidade nas artes visuais.

RODRIGUES, ANDRE DIAS¹⁰⁰
TONIN, THAYS¹⁰¹

Resumo: Essa pesquisa desenvolve-se na criação de um painel mnemônico com base nas teorias de Warburg, selecionando e analisando imagens artísticas figurativas de diferentes períodos históricos, as quais apresentam, sob diferentes temáticas e narrativas acerca da paternidade e maternidade ocidental, criando conexões que aproximam elas, nesse caso se percebeu uma paternidade simbólica contraditória comparada a maternidade. Através de um caminho onde a falta de olhar surge como um sintoma ao longo do tempo se propõe que é possível partir das imagens para encontrar heranças simbólicas, assim ligações e caminhos que podem nos falar ou indicar ideias que não se fizeram visíveis pelos textos já escritos. A pesquisa continua em andamento, seja na busca por mais imagens para o painel que reforcem esses signos e temáticas e caminhos novos que possibilitem outras relações nesse tema, que se compreendem recorrentes e pertencentes às imagens artísticas legitimando assim essa alternativa na pesquisa através das imagens e não somente de textos escritos e já legitimados. Durante a pesquisa, se percebeu a defasagem de estudos acerca da representação da paternidade para se compreender e estudar essas relações além da cis-heteronormatividade, com o objetivo de poder compreender melhor como lidar com esse tema para que a pesquisa não exclua ou continue com conhecimentos defasados, mas que possa contribuir com outros estudos e na criação de conhecimentos.

Palavras-chave: Aby Warburg. Paternidade. Painel Mnemônico. Didi-Huberman.

Introdução

A pesquisa aqui apresentada desenvolve-se em torno da análise de imagens artísticas figurativas provenientes de diferentes períodos históricos, as quais apresentam, sob diferentes temáticas, narrativas acerca da paternidade e maternidade como *tropos* ocidental. Figurações maternais encontradas em objetos culturais de AEC a EC¹⁰² constroem uma personificação do cuidado, afetivo e amoroso, onde, por exemplo, em esculturas, mulheres são apresentadas amamentando seus filhos em seus colos, e figuradas com olhares e gestos afetivos. Essa representação se perpetua na história, se popularizando muito com as *Madonnas* (representações de Virgem Maria) no século XIV.

¹⁰⁰ ¹Universidade Federal de Pelotas, UFPel – andre13t@hotmail.com

¹⁰¹ Universidade Federal de Pelotas, UFPel – toninthays@gmail.com

¹⁰² EC ou Era Comum é um termo alternativo ao uso de Antes e Depois de Cristo AC e DC, Anno Domini(ano do senhor), elas são equivalentes cronologicamente.

Em contrapartida, quando pesquisamos figurações antigas, medievais ou modernas da paternidade ou de narrativas paternas, encontramos escolhas simbólicas contraditórias ao ideal de afetividade construído para a maternidade. Após buscas e seleções para criação de um painel mnemônico baseado nas teorias de Warburg, encontramos uma forma de Pathosformel (fórmula de pathos) onde figura-se eloquentemente uma distância afetiva nas relações da paternidade, uma constante falta e desencontros nos olhares e direções paralelas entre pais e filhos, as quais constroem a impressão de não ser possível ao pai uma postura de reverência neste ato de afeto. Nesta pesquisa, lembrou-se dos mitos antigos onde há essas relações narrativas em que pais sentem-se ameaçados pelo destronamento e pelo medo em deixar de ser o chefe da família, (por exemplo, a figura de Cronos ao matar seus filhos para se preservar¹⁰³).

Por volta do século XVII, quando as artes passam a ter mais liberdade das figurações cristãs, vemos representações de uma forma de paternidade mais conectada (de intimidade) na relação com os filhos. Mesmo nas obras feitas para a Igreja Católica nesse mesmo período já se percebem certas mudanças, ainda que somente em um caso narrativo, a saber, no caso de algumas representações de José e Jesus. Contudo, dada a natureza da relação entre os personagens, seria também possível argumentar que isso se dá por Jesus já ter nascido como seu rei, e que há, portanto, uma inversão de lugares (portanto, ausentando-se a preocupação de destronamento). No entanto, quando Jesus é retratado com Deus, é perceptível um olhar distante e paralelo, à exemplo de obras como “A Trindade por Jusepe de Ribera” do ano 1635 (Figura 1. Cfr. obra 14)¹⁰⁴ onde Deus segura seu filho morto depois de ter sido crucificado com uma expressão apática e com um olhar distante.

Na contemporaneidade, ainda que existam mais debates sobre esse tema, (seja discussões das faltas de afetividade ou representações da ausências dela), o que notamos no decorrer da pesquisa são imaginários herdados de longa duração, e, tal como nas imagens e suas representações, essas cicatrizes sociais abertas ainda são

¹⁰³ De acordo com os textos antigos da Teogonia de Hesíodo que era um poeta oral que produziu por volta de 700 AEC.

¹⁰⁴ A obra citada encontra-se sob o número 14 da montagem feita pelo autor (figura 1) presente neste artigo na página 2, e pode ser vista com melhor resolução em seu link original: https://prezi.com/i/dszgfp_ew5sk/. Neste formato, é possível aproximar-se de cada imagem, sendo todas elas apresentadas com 200 a 300 dpi. Acesso em: 21 ago 2022.

protagonistas na cultura e na arte, carregadas de resquícios de valores artísticos de sociedades patriarcais e eurocentradas.

Desenvolvimento e discussão

Baseando-se em teorias e conceitos de Aby Warburg e Monica Centanni (Apud TONIN, 2020) sobre a transmissão no tempo de uma memória coletiva através de imagens ou de suas *Pathosformeln*, propomos um debate que inicia-se no exercício de construção de um painel mnemônico. Desenvolveu-se, para essa pesquisa, o conceito de constelações de imagens e ligações onde traçamos determinados caminhos interpretativos, os quais “tornam visíveis” certos aspectos recorrentes na cultura e portanto nas figurações presentes nas artes. As características simbólicas atravessam os séculos e perpetuam-se de referência em referência, ou melhor, entre as heranças culturais escritas ou imagéticas.

No processo da criação da ideia do painel, num primeiro momento não foram interpretados os documentos em si, no caso, a figuração imersiva da fantasia e a emersão da razão, mesmo já estando lá, presente. Entre a compreensão imaginária e a visada conceitual está a prática no manuseio do que virá a ser uma obra, que segue “espelhada” da mente para o físico como na pintura, escultura etc, denominando assim um “ato artístico”. Essa dupla da execução existencial, e a interpretação do público que vem enviesada de conceitos enraizados que se dá pela necessidade de uma investigação da cultura para ilustrar o espaço entre o impulso e a ação. (WARBURG, [1929] 2015).



Figura 1 (esq.):Painel Mnemônico.

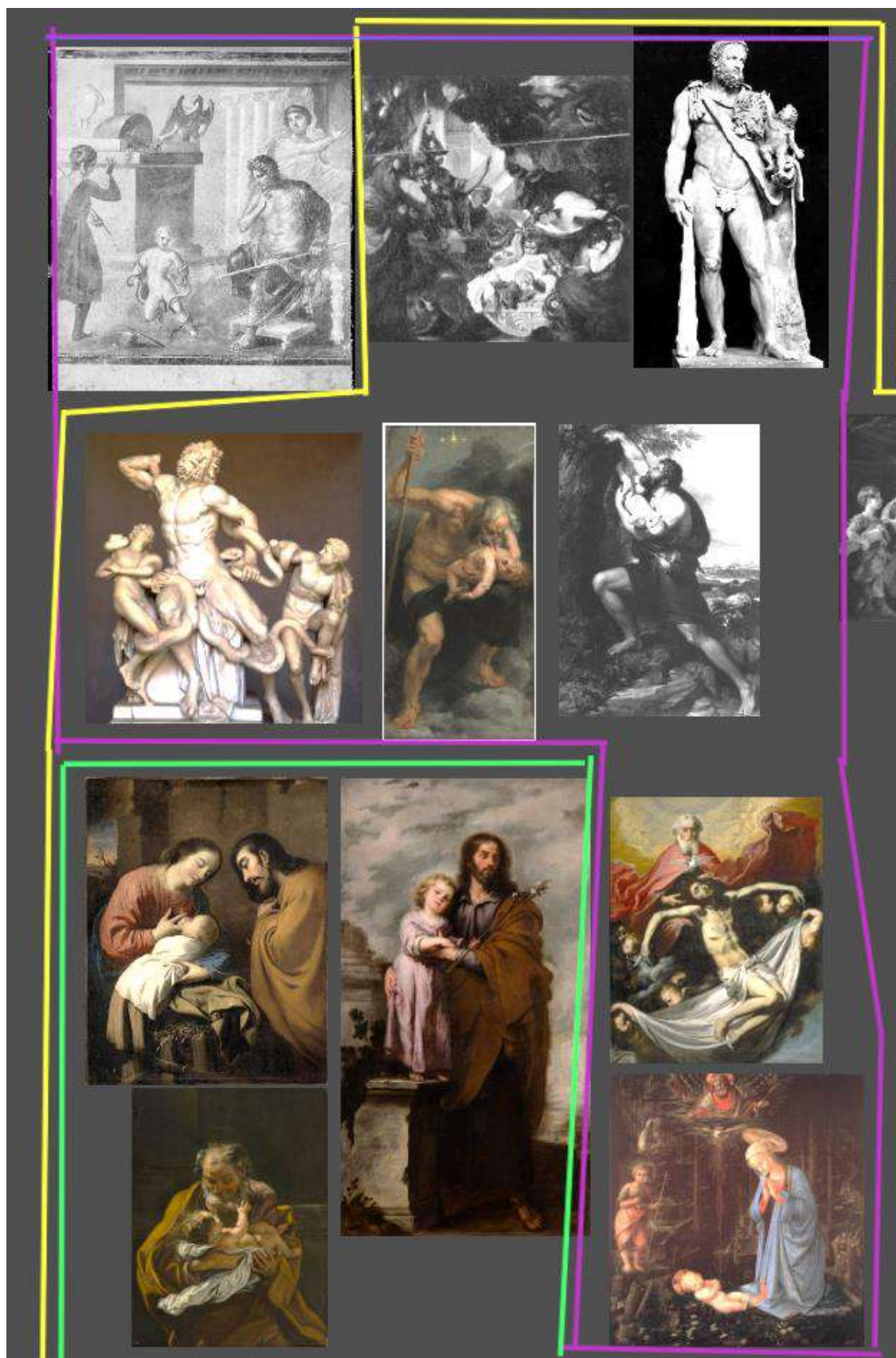


Figura 2 (dir.): Caminho roxo. Fonte: Criação do próprio autor. Disponível em: https://prezi.com/i/dszgfp_ew5sk/. Neste formato, é possível aproximar-se de cada imagem, sendo todas elas apresentadas com 200 a 300 dpi. Acesso em: 21 ago 2022.

Trabalhando com tais teorias, entendemos que não se pode estudar a arte sem a cultura, ela é intrínseca na criação histórica e na interpretação das imagens, visto que o corpo do artista relaciona-se à sua época e contexto, sendo estas fundamentais para seu método criativo e nas reverberações simbólicas nas suas criações.

O painel mnemônico ainda hoje pensado coletivamente no Instituto Warburg em Londres porta uma alternativa ao método onde o texto (a fortuna crítica textual) é o percurso usual para pesquisa. Propomos, contudo, que é possível partir da escolha de imagens de diferentes períodos da história e suportes para encontrar temáticas e heranças simbólicas, as estudando e correlacionando, entre formas e conteúdos. Destacamos assim ligações e caminhos que podem nos falar ou indicar determinadas ideias que não se fizeram visíveis pelos textos já escritos. Percebendo que elas dialogam entre si e propagam sintomas na nossa sociedade (à exemplo do caminho destacado na figura 2, em roxo), foi possível comparar representações da paternidade e maternidade nos Estudos da Tradição Clássica, logo, foi possível distinguir a questão do olhar distante em diferentes obras e séculos, revelando esse trauma social da falta de afeto no ideal paterno.

A perpetuação da memória acerca da falta de afeto no ideal paterno, por exemplo, da caracterização da figura paternal impassível, estaria ligada ainda a cultura atual quando questionada a “função de pai” pelos estudos da psicanálise. Nessas circunstâncias culturais certas figurações podem estar representadas e contidas não só nas imagens artísticas mas em vários tipos de documentos como cartas, literaturas, cânones técnicos etc. Para Warburg é esse tipo de fonte que enriquece estudos e constrói percepções mais complexas sobre arte, ou seja: o contexto e as referências dos artistas em seu tempo e espaço existem como marcas em seus trabalhos.

Entendemos, para esta pesquisa, que a produção artística procura se equilibrar num fio (DIDI-HUBERMAN, 2013) como uma fronteira entre o que é aceito ou não pela arte. Quando se alcança algo além desse limite estabelecido, se manteria uma certa soberania sobre o fazer artístico, até que tal seja territorializada de volta pela cultura. Quando Didi-huberman (Op. Cit, 2013) aborda o artista Steve McQueen em seus selos, revela um percurso da construção coletiva do imaginário, onde se pode visualizar a existência de imagens que popularizam viés ideológico e traumas em nossa sociedade, legitimando essa memória coletiva. A cultura de uma sociedade é atrelada as instituições de poder, e assim, atrelada também a uma função histórica das artes, tirando elas desse

local soberano e auto suficiente, impondo um contexto e uma existência específica e mudando seu propósito de como existir.

... [o artista] resolveu se dedicar, interrogando a história das imagens e as imagens da história: a história, em particular, daquilo que nos chega dos outros mundos pelo viés da fotografia ou da televisão; as imagens, em particular, do que permanece de nossa história e, em primeiro lugar, desse estado de guerra tão colado a nosso destino contemporâneo [...]
DIDI-HUBERMAN ([2013], 2019).

Esse processo de pesquisa dialoga com o de Warburg, esse fio que faz ligações pelas obras, como um novelo emaranhado ou como a constelação de imagens num painel. O uso desse fio para ligar as imagens umas às outras tensiona seus contextos e características, as épocas e seus corpos. Pode-se andar sobre esse fio limítrofe (Op. Cit, 2013), possibilitando escrever outra História da Arte. Quando se problematiza a relação entre duas ou mais imagens cria-se uma relação do objeto artístico como sujeito ativo (como algo que se conversa e interage com o sujeito pesquisador), criando uma outra abordagem da história da arte, não só através de textos mas através das imagens através da metodologia de exercício de painéis mnemônicos.

Saber se equilibrar como funâmbulo é necessário para que se possa tentar uma soberania na escrita e teoria da arte. Para continuar a criar algo novo na arte ou na escrita, é necessário ir em direção a histórias da arte soberanas, criando relações de tensão que as desestabilizam continuamente.

Considerações finais

A pesquisa continua em andamento, na busca por mais imagens que comportem esses signos e temáticas ou outras possíveis relações que se compreendem recorrentes e pertencentes ao *Pathosformeln* das imagens artísticas. Dada a defasagem de estudos acerca da representação da paternidade, esta pesquisa se mostra arcaica para se compreender e estudar essas relações além da cis-heteronormatividade.

Portanto, criar uma pesquisa imagética possibilita a validação do exercício teórico do painel mnemônico e a criação de uma alternativa não tradicional, ou seja, esse novelo da criação de novos textos e imagens (saberes), "... a operação narrativa de pensar

acerca da imagem, de compreender a experiência de pesquisa do(a) historiador(a) como parte imanente da história narrada[...]” (TONIN, 2021), portanto aprofundando-se nas imagens e nos teóricos para expandir e enriquecer a pesquisa.

Referências

Warburg, A. **Histórias De Fantasma Para Gente Grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. **A presença do antigo: Escritos inéditos – Volume 1**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

Didi-Huberman, G. **Sobre o Fio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie. 2019.

TONIN, T. **A recepção italiana de Aby Warburg entre filologia e historiografia da arte. Entrevista à Monica Centanni (IUAV)**. Palíndromo, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 162-179, 2019. DOI: 10.5965/2175234611242019162. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15165>. Acesso em: 21 ago. 2022.

TONIN, Thays. **A iconologia como experiência estética. Ensaio sobre uma imagem sem fonte encontrada no Warburg Institute Photographic Collection**. Palíndromo, Florianópolis, v.13, n. 30, p. 247-271, mai 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/48869967/TONIN_T_A_iconologia_como_experi%C3%AAncia_est%C3%A9tica_2021. Acesso em: 21 ago. 2022.

POSTAIS DA LEMBRANÇA: intervenção urbana em memória asvítimas pela pandemia

MAIO, ANA ZEFERINO¹⁰⁵
COLLARES, OLÍVIA GODOY¹⁰⁶
ARRIECHE, LAURA BRITTO¹⁰⁷

Resumo

Este texto aborda a produção artística “Postais da Lembrança”, que se caracteriza como uma intervenção urbana realizada na Feira do Produtor no Bairro Cassino no município de Rio Grande. O trabalho consistiu no mapeamento de vítimas pelo Covid-19, feito através do contato com familiares e amigos que se disponibilizaram a informar os lugares que elas mais gostavam de frequentar em Rio Grande. Assim, foram desenvolvidos mapas cartográficos, contendo as localizações desses lugares de afeto das vítimas, resultando nos Postais da Lembrança, que foram entregues durante a feira junto às sementeiras ecológicas, feitas para representar cada uma das pessoas mapeadas, como uma homenagem simbólica ao luto.

Palavras-chave: Arte Postal; Intervenção Urbana; Pandemia.

Sobre a perspectiva do contexto pandêmico, o projeto “Postais da Lembrança” foi realizado a partir de uma intervenção artística, em 2021, que buscou não apenas registrar as vítimas do Covid-19 como números e estatísticas, mas lembrá-las e homenageá-las por suas histórias e vivências. O trabalho artístico elaborado no âmbito do ensino, surgiu da proposta “jardins” feita na disciplina Ateliê de Práticas na Paisagem (FURG) ministrada pela Prof^a Dr^a Janice Appel, e buscou uma percepção sensível sobre essas vítimas com a intenção de representar, por meio da arte, as perdas que o Brasil e o mundo sofreram e ainda vêm sofrendo por conta do Covid-19.

MAPEAMENTO

A produção, intitulada Postais da Lembrança, consistiu no mapeamento de vítimas pelo Covid-19, feito através do contato com familiares, amigos e conhecidos que perderam alguém para o vírus. A divulgação do mapeamento foi realizada através de uma chamada aberta pelas redes sociais, como Instagram e WhatsApp,

¹⁰⁵ Professora Titular FURG, Pós-doutorado em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

¹⁰⁶ Artista Visual, ILA/FURG

¹⁰⁷ Artista Visual ILA/FURG

contando com uma rede de apoio envolvida no compartilhamento das publicações sobre o projeto. Neste mapeamento, foram catalogados lugares que as vítimas pelo Covid-19 mais gostavam de frequentar na cidade do Rio Grande/RS, a partir de informações coletadas durante as trocas feitas com familiares e amigos dessas vítimas, que se sentiram à vontade para compartilhar essas informações. Foram realizados mapas cartográficos contendo a localização desses lugares compartilhados. Realizamos uma intervenção artística na Feira do Produtor da cidade do Rio Grande onde distribuimos postais e sementeiras sustentáveis, feitos em memória às vítimas da pandemia. Salientamos aqui a necessidade de pertencimento a um lugar, a uma cidade, a um espaço, desenvolvendo as percepções afetivas pelos lugares que convivemos, nos quais gostamos de estar e nos sentimos acolhidos. Conforme a autora Suely Rolnik (1987), estes processos cartográficos são como dar vida para os afetos passageiros.

POSTAIS DA LEMBRANÇA

A arte postal se caracteriza por ser um meio de expressão livre, onde é possível transmitir a sensibilidade. Foi realizada uma (1) versão do postal para cada pessoa mapeada. Os postais de tamanho 15cm x 10cm, continham em seu verso o mapacartográfico da localização do lugar de afeto de cada uma das vítimas, feito por captura de tela do Google Maps, além de uma imagem da sementeira contendo a letra inicial do nome de cada pessoa mapeada (Figura 1). As sementeiras foram realizadas para serem entregues junto aos postais na Feira do Produtor, e refletindo sobre a questão da sustentabilidade, utilizamos suportes reutilizáveis como caixinha de leite e rolo de papel higiênico para realizá-las. Dessa forma, as sementeiras passaram a ser um processo de homenagem às vítimas de uma forma sustentável e como os postais da lembrança, tornaram-se potenciais semeadores de novos destinos e histórias.



Figura 1. Montagem com a frente e o verso dos três postais produzidos.

Os postais foram distribuídos para os moradores de Rio Grande que circularam na feira, no dia 30 de outubro de 2021, com o propósito de transitar pela cidade, levando histórias e memórias daqueles que faleceram em decorrência da Covid-19, ressignificando conforme o destino, vivências e percursos que tomaram. Portanto, o projeto se baseou no término de um ciclo, a morte, e no início de outro, a vida na arte e na natureza, transfigurando o luto em arte sustentável. Da mesma forma que Neila Jucilene (2017), o projeto se propôs levar a arte a um local de homenagem e reverência.

Desprezar a dor e o sofrimento seria como não investir e não se importar com a saúde emocional daquele indivíduo. As pessoas nesses momentos querem e precisam ser apoiadas, acolhidas, pois a dor compartilhada pode ser trabalhada e adquirir novos significados. Dar voz ao enlutado é uma demonstração de respeito, solidariedade com a sua dor e com seu ente querido. (CECCON, 2017, p. 886).

INTERVENÇÃO NA FEIRA

Escolhemos a feira como o local da intervenção artística urbana pois buscamos um espaço de uma grande circulação da comunidade rio-grandina e que demonstraria interesse em plantas, temperos e, assim, em nossas sementeiras. A partir disso, o público, reconhecendo-se no ambiente, se sentiria atraído para fazer parte da intervenção, conheceria o nosso projeto artístico e, dessa forma, seriam provocados para além do espaço comum do mundo das artes. Assim em diálogo com Claudia Paim:

Ativar um espaço é um modo de fazer. Mas o que é a ativação de espaço? É torná-lo um território vivenciado. Um lugar de tramas de relações entre os indivíduos e onde estes possam ainda reconhecer-se, ao mesmo tempo em que entram em contato uns com os outros. Os espaços ativados que aqui interessam são espaços cotidianos: que ainda não estão dotados de carga ou função simbólica como “espaços artísticos”, na verdade não são os espaços tradicionais do sistema das artes. (PAIM, 2009, P.176).

Contudo, as nossas expectativas não foram totalmente contempladas, visto que a maioria das pessoas que circularam na feira reagiram à intervenção de maneira retraída e até mesmo desconfiada. Em contrapartida, ao entregarmos as sementeiras à duas senhoras (Figura 2), recebemos reações muito sensíveis e afetuosas: “vou cuidar com muito amor, assim como eu cuido de todas as minhas plantinhas”; “vou rezar por ele”.

Dessa forma o objetivo proposto no projeto, de ressignificar o luto e transformar estatísticas em histórias e memórias, foi realizado e recebido com acolhimento ao expressar os sentimentos de todos os envolvidos com muita delicadeza e respeito. O âmago da arte relacional, do site specific, é entender que as expectativas nem sempre condizem com a intervenção realizada, pois ao entrarmos em contato com o público damos a ele oportunidade de transformar e transpassar suas percepções em relação a proposta artística ali apresentada, o que na verdade acaba sendo realmente o intuito da arte urbana sensível.

Cada lugar apresenta as suas particularidades, seus desafios. Nem sempre o artista irá conseguir desenvolver o trabalho exatamente como planejado, às vezes, terá que fazer adaptações e incorporar aspectos - tanto físicos quanto sociais - do local. Em algumas situações, o próprio lugar ou as pessoas que ali habitam irão indicar ao artista que rumo o projeto deve seguir. (GERVILLA, 2021, p. 51).



Figura 2. Comunidade em contato com a intervenção. 2021. Foto por Leandro Castro.

A nossa produção artística teve como estimativa mapear no mínimo dez (10) vítimas, no entanto, das oito (8) pessoas que se interessaram em fazer parte do projeto, apenas três (3) deram seguimento e sentiram-se à vontade em compartilhar suas memórias. Com isso, é possível compreender a sensibilidade que envolve o assunto e o desafio que foi transformar essa dor relatada em arte. Um dos relatos mais potentes que recebemos nos colocou em uma posição de extrema empatia e respeito, pois foi capaz de traduzir a vulnerabilidade e o impacto que aquela perda gerou em sua vida e em todas as pessoas de seu ciclo familiar.

Como previsto, o projeto teve também a produção de um mapa dos destinos no *Google Maps* (Figura 3), a ser atualizado constantemente, indicando os novos lugares que chegaram os postais e as sementeiras, inserindo escritas e fotografias do público. Porém, devido a pressa e desconfiança com que a comunidade interagiu conosco durante a intervenção, recebemos apenas três (3) imagens, resultando em apenas um (1) destino para cada vítima mapeada.

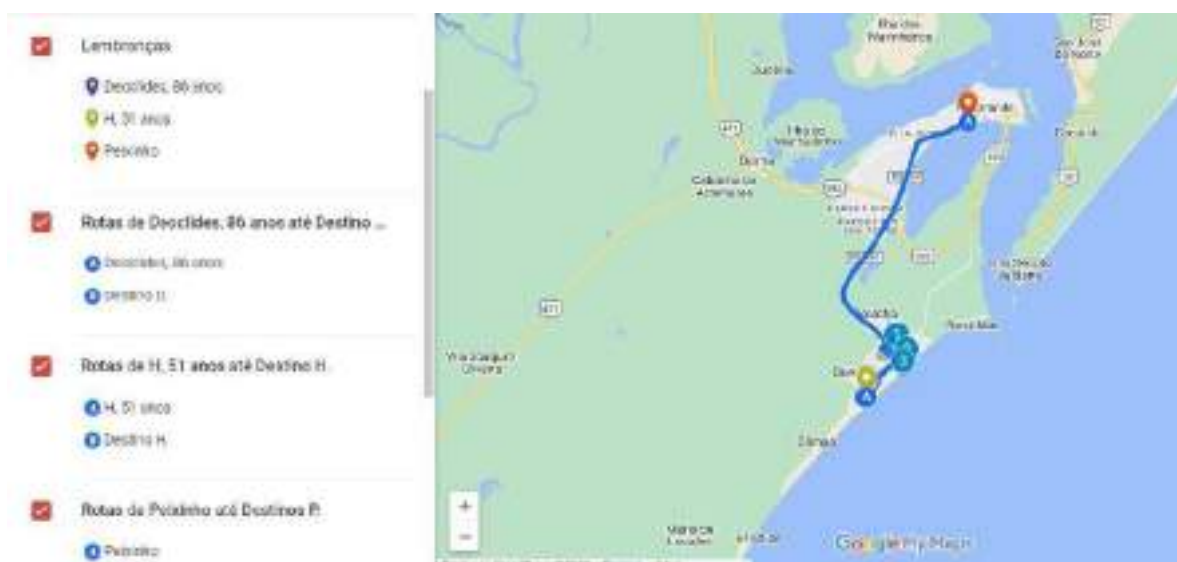


Figura 3. Captura de tela do mapa cartográfico dos destinos das sementeiras.

Portanto, apesar da pouca participação durante o processo de mapeamento, as memórias e histórias partilhadas nos contemplaram. Assim, com o término do projeto, fomos perpassadas pelo sentimento de satisfação, que justificou a sua execução, afinal, servimos como ponte entre a perda/morte e a vida/arte, num ato de homenagem e ressignificação de um ciclo. Conforme Azevedo (2021, p. 58), "a ação artística evidencia o indivíduo e o artista em constante construção e reconstrução".

UM DESTINO

O projeto reitera a necessidade da reciclagem, sustentabilidade e redes voltadas à arte e vida. Entende-se também a essencialidade de uma arte sentimental, relacional e política que atue na cidade do Rio Grande, assim dialogando com os conceitos estudados pelas autoras Miwon Kwon (1997) e Janice Appel (2010) sobre uma arte direcionada a uma comunidade e um local específico. A partir deste projeto, realizamos uma intervenção artística sensível que transita pela cidade, e para além dela, podendo nos debruçarmos amiúde com o artista e pesquisador Azevedo (2021):

As poéticas contemporâneas abrem espaço às relações interpessoais e com o meio ambiente devido a seus permanentes processos de reconstrução. A produção artística, a partir de experiências ético/estéticas e micropolíticas socioambientais, manifesta-se, de forma construtiva e reveladora de valores subjetivos, cognitivos e afetivos, na medida em que apresenta uma perspectiva humanista face aos fenômenos da vida cotidiana. (AZEVEDO, 2021, p.53).

Entende-se que o mundo está sofrendo um processo de luto com inúmeras perdas, e nesse contexto a arte pode amparar nesta passagem de tristeza, revolta, angústia, solidão. Assim, o projeto alcançou um lugar de identificação e vulnerabilidade com a comunidade como um todo.

Referências

APPEL, Janice. *Origens e transformações do uso do espaço em arte pública de novo gênero e a formação de novas poéticas*. In: 28º encontro nacional da ANPAP, Goiás, 2019. Disponível em:

<http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro__APPEL_Janice_Martins_Sitya_2216-2230.pdf> Acesso em: 10 jan. 2022

AZEVEDO, Cláudio Tarouco de (org.). *Olhares ecosóficos na arte contemporânea: pesquisas em contextos poéticos e de ensino*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2021. 101 p.

CECCON, Neila Jucilene. *A morte e o luto na perspectiva da psicologia humanista*. Anais do EVINCI– UniBrasil, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 883-899, 2017. Disponível em

<<https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/anaisevinci/article/view/3181/3048>> Acesso em: 10 jan. 2022.

GERVILLA, Lucas Rossi. *Site-specific: trabalhos direcionados para um lugar predeterminado*. Revista Internacional em Língua Portuguesa, [S. l.], n. 38, p. 49–67, 2021. DOI: 10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.49-67. Disponível em

<<https://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/112>> Acesso em: 21 jan. 2022.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro*. Boston, Revista October 80, 1997. Disponível em <<https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf>> Acesso em: 10 jan. 2022.

PAIM, Claudia (2009), *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011, p. 23. Disponível em: <https://bafykbzacebul6oqngcpvb6ru4p7l6ilbkv63lnvppzja2euwo5mcmekuqtp3s.ipfs.infuraipfs.io/filename=%28Cole%C3%A7%C3%A3o%20Cartografias%29%20Suely%20Rolnik%20%20Cartografia%20sentimental%20_%20Transforma%C3%A7%C3%B5es%20Contempor%C3%A2neas%20do%20Desejo%20da%20UFRGS%20%20282011%29.pdf> Acesso em: 21 jan. 2022

HABITAR A RUÍNA: o livro como lugar da memória

DE-ZOTTI, Bianca¹⁰⁸
FERREIRA, Raquel¹⁰⁹

Resumo

O presente trabalho explora as relações entre arte, memória e cartografia ao apresentar o processo de criação de um livro de artista, que objetivou construir uma cartografia do abandono na busca de representar as memórias de uma casa através de poemas e fotografias. Propõe-se refletir o que resta de uma casa após a sua ruína? Quando não há mais ninguém para habitá-la? A partir de tais reflexões, o artigo apresenta uma casa ruína, apagada, que desaparece e se desfaz lentamente entre os processos de arruinamento que o espaço-tempo proporciona. Os cômodos se abrem, colocando em exposição fotografias e poemas que podem ser percorridos à deriva.

Palavras-chave: cartografia, livro de artista, casa, ruína.

Introdução

A “Casa Ruína” é um trabalho poético que se utiliza do espaço da casa enquanto lugar a ser habitado livremente pela memória. Dessa forma, a memória atravessa o espaço da casa e o vazio da ruína. O trabalho busca representar uma casa que, fisicamente, não existe mais, e que agora só existe na memória daqueles que a habitaram, através de poemas e fotografias sobrepostas que se reúnem em um livro de artista. Foram desenvolvidos doze poemas que apresentam os cômodos dessa casa de forma afetiva e sensível. Os poemas surgem como tentativa de recuperar essa linguagem esquecida da memória, que escapa entre os dedos. Realidade e ficção se misturam, atravessadas pela afetividade. Aquilo que foi esquecido surge, de repente, através do inconsciente. As pessoas se misturam, os espaços se resumem a um só: uma casa. Uma casa ruína, apagada, que desaparece e se desfaz lentamente entre os processos de arruinamento que o espaço-tempo proporciona. Esses processos correspondem à própria passagem do tempo, à ruína do corpo, e ao apagamento de parte das memórias.

O trabalho é vinculado ao projeto de pesquisa “Proposições Vagantes: Mulheres artistas suleando contextos, tendo como ponto de partida o sul do Brasil”, que propõe relações subjetivas entre o caminhar e o olhar por meio da arte, e foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS). O trabalho teve início em 2020, durante a pandemia do COVID-

¹⁰⁸ Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

¹⁰⁹ Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS)

19, um período que nos impossibilitou de percorrer o território da cidade e que nos enclausurou dentro de nossas casas. Em vista disso, busquei investigar cartografias possíveis no momento de isolamento, direcionando o olhar para os ambientes internos. Por isso, o trabalho partiu da proposição de investigar o espaço da casa e sua relação com a memória e a ruína. Para Raquel Ferreira (2015), a casa pode ser pensada “[...] como o lugar do aconchego onde habitamos e nos sentimos protegidos. Lugar dos micro-acontecimentos da vida cotidiana, é nela que experimentamos nossos afetos, nossos conflitos e toda sorte das sensações, sejam positivas ou não.” (FERREIRA, 2015, p.44)

Conforme Gaston Bachelard (2003), em “Poética do Espaço”, o espaço é figura central para localizar nossas memórias. Segundo o autor (2003, p.199), “A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens.” Para Bachelard (2013), a casa é um corpo de sonhos, pois a nossa imaginação interfere na forma como lembramos do espaço, por isso “[...] nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida.” (BACHELARD, 2013, p. 201).

Dessa forma, foi realizada uma cartografia afetiva que parte da memória para criar poemas e fotografias de uma casa tomada pelo abandono. Conforme Suely Rolnik (2013), a cartografia é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem, ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros. Assim, o mapa proposto pela cartografia sensível transforma-se em um “mapa vivido”, movimentado pela experiência.

Portanto, o presente trabalho propõe uma cartografia realizada a partir da memória e da experiência, apresentando uma casa preenchida por cenas de lembranças e recordações que, no entre-lugar do livro, habitam o passado e o presente simultaneamente. Ao mesmo tempo que é realidade, ao retratar o mundo empírico, é também ficção, pois se ocupa de agenciar subjetividades e afetos sem uma margem bem definida. São elementos principais do trabalho o espaço e o tempo, que se desdobram livremente em uma lógica particular. Os cômodos se abrem, colocando em exposição fotografias e poemas que podem ser percorridos à deriva.

Desenvolvimento e discussão

A ideia de ruína guiou a produção do trabalho, na tentativa de representar o processo de destruição, de perda, de desmantelamento, uma cartografia do abandono. A ruína, nesse sentido, apresenta-se como uma ruína física do espaço-tempo, e a memória constitui-se como o único vestígio que resta desta casa, no entanto, essa memória também é ruína, já que também pode ser esquecida e desaparecer. Para Beatriz R. Ferreira (2006, p.4), “As ruínas são traços de uma memória-lugar que é impregnada de paredes. As casas são tão potentes de memórias como a nossa paisagem memorial é repleta de lugares...”

A construção dos poemas teve como inspiração os relatos da minha avó, que após ficar viúva morou sozinha até os 92 anos em uma casa no centro de Rio Grande, RS, perto de uma das praças principais da cidade, a Praça Tamandaré. Ela precisou sair de sua casa e morar conosco por conta da ruína do seu próprio corpo, a velhice. No entanto, esse abandono representou a perda de um ente querido, um processo extremamente doloroso, de luto, afinal, aquela era a casa onde ela viveu durante 62 anos de sua vida.

Esse processo me fez questionar o que é uma casa além de uma construção, além de um abrigo, de um teto sobre nossas cabeças, do lugar onde nossas coisas estão. O que resta de uma casa após a sua ruína? Quando não há mais ninguém para habitá-la, o que resta da casa? O que resta sem nossos silêncios, sem as reuniões em família, sem a estante decorada pelas memórias, sem a travessia das pessoas pela nossa vida, sem a natureza, os organismos, como a vida é possível? Como é ser obrigada a abandonar tudo aquilo que compõe a história da nossa vida?

Ao refletir sobre essas questões, desenvolvi uma série de poemas, um para cada cômodo da casa, na busca de evocar elementos da memória que expressassem não apenas a disposição dos cômodos, mas que também transmitissem a parte mais sensível daquela casa. Assim, os poemas refletem os modos de habitar a memória, diferentes formas de preencher um espaço e um tempo.

Ao evocar as memórias daquela casa, revisei fotos antigas que possuíam a casa como cenário. O contato com as fotografias antigas nos apresenta vestígios de momentos, pessoas e lugares, e nos aproxima da memória. De acordo com Boris Kossoy (2002), a fotografia são imagens-relicário que preservam cristalizadas nossas memórias. Conforme o autor, os momentos vividos estão registrados no nosso íntimo sob forma de impressões: situações, sensações e emoções que, com o passar do

tempo, se tornam etéreas, nubladas, longínquas, se tornam fugidias com o enfraquecimento da memória. Ainda, de acordo com Kossoy (2002), a fotografia não guarda essas impressões, elas situam-se ao nível do invisível, mas é o ponto de partida para uma viagem no tempo onde a história particular de cada um é restaurada e revivida na solidão da mente e dos sentimentos.

No momento em que comecei a revisitar essas fotografias percebi que o trabalho que, inicialmente, possuía a proposta de reconstruir uma casa-ruína a partir da memória, passou a investigar em um sentido mais amplo o que significa habitar, quais são os modos de habitar uma casa, quais são as relações que se criam entre os seres e objetos que residem no espaço da casa. Conforme Michel de Certeau (2013, p.202), “o espaço é um lugar praticado”. Dessa forma, atribuímos sentido ao espaço conforme as práticas cotidianas que nele ocorrem, pelos movimentos que nele se desdobram, as relações que são criadas, pois é a partir dessas práticas que somos capazes de construir esse espaço.

A partir das fotografias antigas, realizei uma sobreposição com fotografias atuais na busca de representar o movimento da recordação, que é nebuloso, por vezes distorcido, sofre atravessamentos, mistura-se com a ficção e que também é revisitado e reavaliado a partir de um olhar atual, que expressa a perspectiva de quem somos hoje em contato com o passado. Portanto, a sobreposição buscou transmitir a opacidade da memória, quando nossas recordações vão desaparecendo lentamente, e se misturam com outras lembranças, pessoas e espaços.

Conforme Helene Sacco (2014, p.97), a produção de textos, fotografias, desenhos, tornam-se uma outra forma de fazer memória. Para a autora, a relação com a realidade se mantém, mas é alterada por uma nova ordem que reconfigura o sentido do lugar a partir de uma perspectiva traçada através do olhar: uma espécie de memória inventada que, ao inventariar altera a forma de ver o mesmo lugar, o que sempre esteve ali e, por isso, se tornou invisível. Dessa forma, os poemas, ao mesmo tempo em que buscam apresentar uma casa real, inauguram uma casa inventada, já que é uma casa produzida a partir de uma memória em movimento, em construção.

“A Casa Ruína”, portanto, tornou-se um livro que se apresenta no formato de uma casa, aberto à proposição (Figura 1). A escolha desse formato foi pensada para que os poemas e fotografias pudessem ser explorados, percorridos, manipulados, e que o espaço do livro pudesse ser habitado como uma casa. Para Edith Derdyk

(2013), a base essencial ao pensar o livro é a maneira como a palavra e a imagem se relacionam: “[...] no livro de artista o “suporte” é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado.” (DERDYK, 2013, p.12).



Figura 1: O livro “Casa-Ruína” Imagem do acervo pessoal de Bianca De-Zotti, registrado em novembro de 2022.

Conforme Julio Plaza, “O ‘livro de artista’ é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o ‘conteúdo’ quanto com a forma e faz desta uma ‘forma-significante’.” (PLAZA, 1982, p. 3). Em vista disso, o livro-casa se expandiu como uma possibilidade de representar o espaço-tempo dessa casa inventada, um espaço habitável - uma continuidade descontínua, múltipla, desmontável. O trabalho não deixa de possuir uma linearidade pois, da mesma forma que quando chegamos a uma casa entramos pela porta, o livro-casa também possui uma porta de entrada. No entanto, essa linearidade é arbitrária, sendo apenas uma das inúmeras possibilidades de explorá-lo. Portanto, o livro-casa (Figura 2) é uma proposição que motiva a interação, é um convite para a entrada nesta casa construída de afetos e memórias. Por fim, espero, a partir desse livro-casa, conectar contextos e relações que encontram algo em comum: a afetividade com o espaço em que habitamos.



Figura 2: O livro “Casa-Ruína Imagem do acervo pessoal de Bianca De-Zotti, registrado em novembro de 2022.

Considerações finais

O processo de criação da “Casa-Ruína” proporcionou um novo olhar para a casa que eu habitei durante tantos anos. A partir dessa produção, descobri uma nova forma de habitar essa casa da memória, e esse novo modo de habitar se traduz na experiência sensível, na percepção dos afetos que nutrimos em relação ao espaço onde habitamos.

Ao compreender sobre as relações familiares que se dão no espaço onde habitamos, compreendo melhor a mim mesma e a minha própria história, pois o processo de investigação das memórias sobre a casa guarda um potencial de transformação e de reconexão com as nossas relações íntimas, subjetivas e cotidianas. Essa produção também configurou-se como uma forma de expressar as

perdas que se acumulam na estrutura familiar, que geram dor, sofrimento e melancolia, mas que não são ditas. Todas aquelas dores que se emaranham nos silêncios, que não são vistas e, portanto, nunca são de fato resolvidas.

O trabalho também me instigou a pesquisar mais sobre o que a casa representa, como a casa e o sentimento de habitar se relacionam, quais são outros modos de habitá-la, como se estabelecem esses atravessamentos entre memória e afeto na vida de outras pessoas e como estas se relacionam com suas próprias casas. A observação destes contextos implica, sobretudo, em transformar e reinventar os modos de existir e potencializar as representações simbólicas do espaço e de quem o habita. Espero, portanto, que o trabalho contribua para gerar novas perspectivas e reflexões a respeito da relação afetiva com o território.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano: 1 Artes do fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. *A invenção do espaço: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DERDYK, Edith. Entre ser um e ser mil. In: DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

FERREIRA, Beatriz R. Os silêncios da cidade - As ruínas e as suas capacidades memoriais. In: *Sab Sul - Encontro da Sociedade de Arqueologia do Brasil - Região Sul*, 2006, Rio Grande / RS. *Sab Sul - Encontro de Arqueologia da Região Sul*, 2006.

FERREIRA, Raquel. *Espaços da perda e da destruição : o labirinto como metáfora da casa e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea*. 2015. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte I. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, p. 19-34, abr. 1982.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SACCO, Helene. *A (Ré)fabbrica : um lugar inventado, entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra*. 2014. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GT ARTE, GÊNERO E A TERRA: ATITUDES E AÇÕES DE RESISTÊNCIA ARTÍSTICA E AMBIENTAL

Coordenação: ALICE MONSELL (UFPEL)

Esse GT contempla pesquisas que trabalham com ações críticas de resistência focadas na preservação e no cuidado da terra, do meio ambiente, da natureza por meio da arte e outras formas de ação pública. Interessam ao debate as investigações e proposições que buscam outras relações e conexões entre gênero, arte e terra. As concepções antiquadas binárias de conceitos como natureza e gênero persistem e continuam a justificar a exploração ilimitada da terra e a violência contra o ser humano, ameaçando a destruição da vida. Perguntamos: Como a ação artística pode combater a destruição de nosso meio ambiente, mesmo por meio de pequenos gestos? Quais são as relações entre o cuidado de si e o cuidado da terra? Como a performance, o vídeo e outras formas artísticas lidam com relações entre a terra e o gênero? Como a produção crítica/poética questiona a repetição de comportamentos cotidianos contrários à preservação do meio ambiente e da vida? Como podemos deslocar as atitudes não saudáveis por meio de ações poéticas, políticas, sociais e críticas ao considerar nossa relação com a terra?

DEZ ANOS EM DES.L.O.C.CAMENTO: produções poéticas em circulação para conscientizar processos de recriar a terra e a vida

ALICE JEAN MONSELL¹¹⁰
; VIVIAN MAURER PARASTCHUK¹¹¹

Resumo: O trabalho aborda as produções artísticas e exposições coletivas dos projetos de pesquisa e extensão Sobras do Cotidiano e Contexto de Atuação dx Artista entre 2012 e 2022, que focam na conscientização ecológica sobre nossa terra devastada, e no uso de materiais reaproveitados no desenvolvimento de uma poética visual contemporânea. As obras discutidas partem de procedimentos artísticos do grupo de pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas (CNPq/UFPel): o ato de caminhar e observar o entorno ambiental. Desta abordagem, emerge uma variedade de produções artísticas e formas de sua apresentação e circulação.

Palavras-chave: Artes visuais; Deslocamento; Terra.

Introdução

Em 2012 fui convidada pela criadora do grupo de pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas (CNPq/UFPel), profa. Dra. Duda Gonçalves, para ser 'co' líder do grupo de pesquisa. Nesta época, pesquisamos sobre a paisagem, e caminhamos em grupo em Marambaia, ao realizar a proposta *Marambaiar*, com muitos participantes, brotando em cada colaborador sua própria maneira de produzir arte, despertada pela ação coletiva – o ato de caminhar¹¹². Esta experiência mostrou a possibilidade de como uma professora e artista poderia ser orientadora, propositora, facilitadora e colaboradora de produções artísticas dos membros de um projeto de pesquisa em Artes Visuais. Até aquele momento, havia observado como os projetos de pesquisa em artes, para os estudantes dos cursos do Mestrado e Doutorado em Artes Visuais, tendem focar na produção poética individual. Mas, a partir de 2009, quando comecei a trabalhar na UFPel, minha posição (papel e função) dentro do sistema universitário havia se deslocado de aluna para professora, e não foi claro como abordar a possibilidade de incluir *outros artistas* num projeto de pesquisa em poéticas visuais, sem ferir a expressão singular de cada pessoa, ou desviar o rumo autêntico para seu processo criativo. O ato de caminhar se transformou em método lúdico e livre para engatinhar as produções e processos criativos individuais e coletivos do grupo.

¹¹⁰ Doutora em Artes Visuais e professora associada da Universidade Federal de Pelotas; líder do grupo de pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas (CNPq/UFPel).

¹¹¹ Bolsista PROBIC/ FAPERGS 2022-2023 e discente do curso do Bacharelado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

¹¹² Uma parte desta produção está no ensaio visual: *Des/OCC para Marambaiar: Roteiros, Narrativas e Espaços de Artista*. In. Paralelo 31, no. 16, vol. 1, 2016, disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/10197>> e em: <https://issuu.com/alicemon/docs/deslocc_para_marambaiar_roteiros_narrativas_e_esp>.

Mais ou menos em 2012, criei o primeiro projeto de pesquisa, vinculado ao grupo de pesquisa DESL..O.C.C, que investiga questões que cruzam a arte e a ecologia: Sobras do Cotidiano e da Arte: Contextos, reaproveitamento, diálogos e documentação do lixo em deslocamento entre o espaço privado e público. Lancei a proposta artística chamada *Caminhos do lixo*, que foi uma tentativa de cartografar o trânsito do lixo da minha casa para outros locais em Pelotas. A proposta gerou uma série de ações de limpeza pública e caminhadas com colaboradores e bolsistas vinculados ao curso do Bacharelado em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel entre 2012 e 2019.



Figura 1. Portfólio de Alice Monsell, que mostra produções visuais da série *Caminhos do lixo*, 2012-2020. Fonte: https://issuu.com/alicemon/docs/portofolio_alicemonsell-os-caminhos-do-lixo1-9-20e.

Em 2020, preparei o portfólio digital *Os Caminhos do lixo* (Figura 1) que documenta os desenhos, performances, instalações e participações em exposições em Pelotas e Porto Alegre, bem como mostra registros de caminhadas com colaboradores e as *Ações de Limpeza Pública* em Pelotas, Laranjal e Rio Grande, realizadas em grupos pequenos de entre dois e dez pessoas, de idades diversas.

Muitas produções desta série são desenhos em grafite ou caneta esferográfica, elaborados a partir dos registros fotográficos tirados durante as caminhadas em grupo. Este desenho (Figura 2) é uma composição baseada em fotos da primeira caminhada em Marambaia do grupo de pesquisa DESL..O.C.C. No processo de desenhar, utilizei as fotos digitais, projetadas na tela do monitor do meu computador para desenhar as garrafas e o lixo misturadas entre as gramas na beira do canal São Gonçalo. Comecei a desenvolver uma técnica que evite o uso da sombra para enfatizar as linhas e o padrão visual orgânico. Notei como a poluição da terra é invisível e camuflada pela

complexidade visual da vegetação. A imagem tenta re-apresentar esta experiência de camuflagem e a percepção difícil de situações destrutivas no ambiente natural.



Figura 2. Alice Monsell, *Sobramambaia*, grafite sobre papel canson, 2012. Arquivo: da autora.

Em 2016, surgiu a primeira proposta coletiva de *Caminhada e Ação de Limpeza Laranja*, edições do quais foram realizadas uma vez por ano até 2020. As caminhadas são importantes para estimular a produção de bolsistas e colaboradores discentes e a conscientização sobre o reuso e a necessidade de diminuir a compra de materiais para fabricar uma produção artística, quando há muitos materiais reaproveitáveis para reutilizar em nossas casas. Desta vontade de reaproveitar materiais, surgiu o conceito de “sobras do cotidiano” que indica qualquer material que sobra de processos de uso e práticas cotidianas e que poderia ser incorporado numa produção visual para gerar processos de resistência, recriação, transformação e reconstrução, potencializando um pequeno gesto acumulativo que nega os processos entrópicos irreversíveis, os quais desequilibram os sistemas ecológicos, culturais e naturais da terra.



Figura 3. Registro da *Caminhada e Ação de Limpeza Laranjal I*, 2016. Foto: Paulo Junqueira de Araújo.

Na primeira caminhada de 2016 (Figura 3), participaram crianças, discentes, pessoas já formadas dos cursos de Artes Visuais e de outros da UFPel. Com uma sacola em mão, catamos o lixo ao longo das margens da lagoa dos Patos. Em pouco tempo, as sacolas ficaram cheias, embora a paisagem não revelou quantos detritos estavam escondidos na areia, na água e na vegetação. Estas ações coletivas foram divulgadas com cartazes e em redes sociais para convidar o público em geral para participar da ação de caminhar na praia de Laranjal, na Lagoa dos Patos em Pelotas, RS (Figura 4).



Figura 4. Cartaz de divulgação da *Caminhada e Ação de Limpeza Laranjal VI*, 2019. Cartaz Rogger Bandeira, fotografia de Alice Monsell.

Oficinas e Exposições *Sobras do Cotidiano I e II*

O processo de formar um grupo de pesquisadores dentro de um projeto é lento. Inicialmente, levei um ano marcando reuniões, ainda sem bolsistas, esperando numa sala vazia, até conseguir criar métodos para gerar interesse de colaboradores nessa pesquisa em arte sobre o meio ambiente. Uma tática de gerar envolvimento foi a criação do projeto de extensão Contextos de Atuação do Artista (2016-2021), em que estudantes ministram Oficinas de Reaproveitamento Material Artístico, para o público em geral, fora do espaço universitário, principalmente com crianças do bairro do Porto, no espaço cultural chamado Katangas, um galpão localizado na beira do canal São Gonçalo em Pelotas, que se transformou numa organização não governamental (ONG) - o Instituto Hélio D'Angola - que organiza eventos culturais e reforço escolar para a vizinhança. Para realizar as oficinas, consegui bolsistas de extensão a partir de 2016 ou convidei colaboradores voluntários para ministrar as oficinas divertidas (Figura 5).



Figura 5. Bolsista voluntária Vivian Parastchuk auxilia as crianças que imaginam o que gostariam de criar a partir de materiais colecionados em casa, durante a oficina realizada no galpão do Instituto Hélio D'Angola, no Quadrado, bairro do Porto, Pelotas, 2019. Foto: Da autora.

Outra ação e tática para gerar interesse estudantil na pesquisa é: “fazer uma exposição”, muitas vezes com colaboradores sem nenhuma produção poética quando entram no grupo. As duas exposições presenciais realizadas até o momento se tratam de propostas curatoriais que se desviam do habitual, devido a sua abordagem horizontal, ao incluir, convidar e expor junto professores-doutores, artistas já formadas e atuantes profissionalmente, mestrandos, estudantes dos cursos de graduação em Artes Visuais, bem como, incluindo a participação de produções de crianças do projeto de extensão realizado no galpão Katangas. A primeira exposição coletiva *Sobras do Cotidiano I* de 2018 possui um catálogo que apresenta as obras expostas, (disponível em: https://issuu.com/alicemon/docs/catalogo-sobras_do__cotidiano_1_2018):

A exposição coletiva *Sobras do Cotidiano*, meio ambiente, deslo..c...amentos, poéticas de resistência, [realizada] no Hello Hostel Pelotas é uma consequência de seis anos de pesquisa que objetiva fomentar a reflexão crítica sobre o uso de materiais reaproveitados na produção de arte contemporânea. A exposição é vinculada aos projetos de pesquisa *Sobras do Cotidiano* e *Contextos dx Artista em Deslocamento* (9132) [...] e ao Grupo de pesquisa *Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas* CNPq/UFPel, bem como à produção [de mestrandos ...] em Artes Visuais da UFPel.

Algumas obras da mostra exibem imagens da realidade de Pelotas, fotografadas durante uma caminhada, pelo bolsista de extensão Gustavo Cabra, que registrou imagens que são difíceis de encarar: *Cavalo comendo lixo* e *Cavalo jogado no lixo*. Decidimos utilizar papel reciclado com gramatura de 240 para a impressão gráfica, uma decisão que foi um meio termo ético para trabalhar com a impressão a laser de múltiplos e, ao mesmo tempo, se manter dentro dos parâmetros do projeto

que visa “não comprar materiais” para a produção artística. Desta maneira, diminuámos o consumo excessivo de materiais primas, optando pelos “materiais de segunda mão” e a matéria “não prima”, como na instalação de milhares de bitucas de cigarro, catados e organizados num canto do Hostel por Gustavo Cabra (Figura 6).

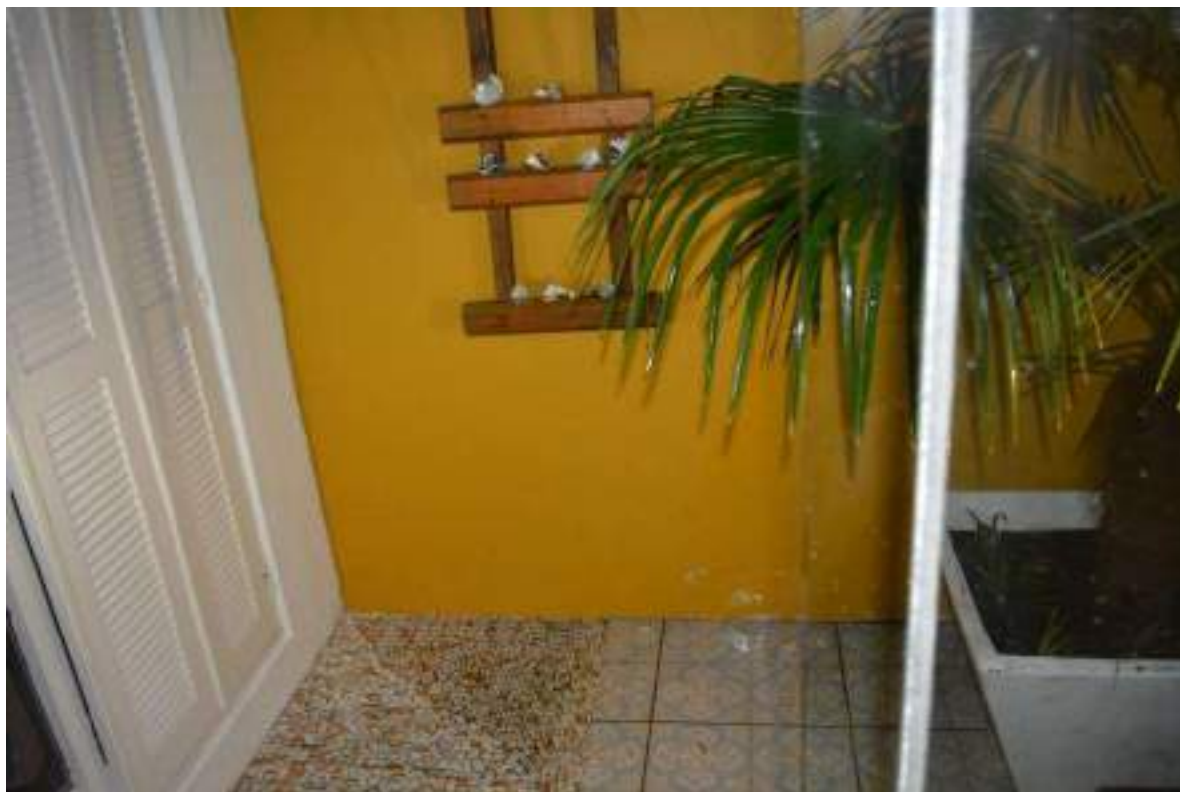


Figura 6. Gustavo Cabra, *Jardim do sufoco*, bitucas, 2018. Foto: A autora.

A assemblagem pictórica de Rogger Bandeira, *Desconfronto*, foi construída a partir da inserção de sacolas plásticas de chips num colchão de molas de uma cama (Figura 7).



Figura 7. Rogger Bandeira, *Desconfronto*, sacolas e colchão de molas, 2018. Foto: A autora.

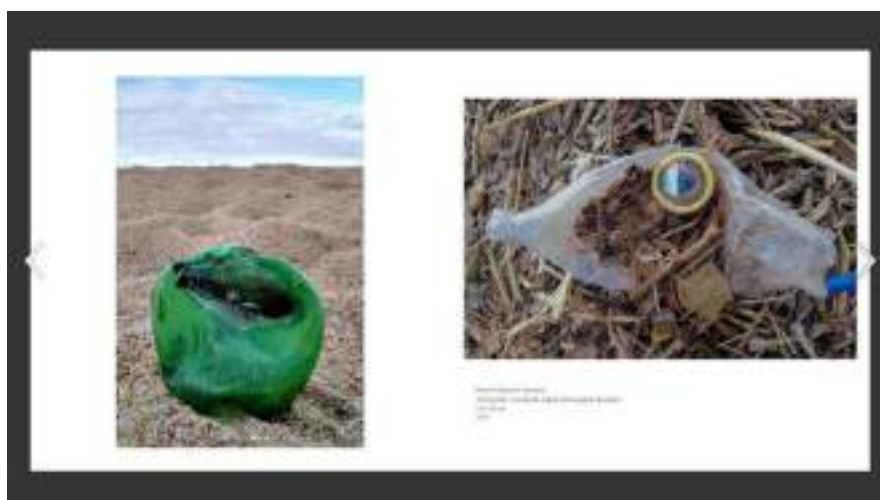


Figura 8. Um print do catálogo virtual da segunda exposição coletiva de 2019 mostra duas propostas de arte postal da Vivian Maurer Parastchuk. Fonte: https://issuu.com/alicemon/docs/catalogo_dia_31-12sobras_do_cotidiano_ii_finaldivu.

A segunda exposição coletiva do projeto, intitulada *Sobras do Cotidiano II: Deslocar, Re(ver) e Transformar*, foi realizada em novembro e dezembro de 2019, no espaço alternativo, a Garagem Experimental, no Centro de Pelotas. O catálogo de 2019 registra trabalhos, como a proposta coletiva de arte postal (Figura 8), exemplificada pelo print dos impressos de arte postal da atual bolsista PROBIC/FAPERGS Vivian Maurer Parastchuk. As imagens tiradas durante uma caminhada apresentam o lixo observado na praia de Laranjal em Pelotas, com títulos curiosos e irônicos: *Água de coco* e *Peixe exótico no Laranjal*. O catálogo virtual está

disponível em: https://issuu.com/alicemon/docs/catalogo_dia_31-12sobras_d_o_cotidiano_ii_finaldivu.

Ações da arte e ecologia problematizando o gênero

Em 2017, notei a tendência de surgir questões identitárias e de gênero entre os colaboradores do grupo. Isso me levou a adaptar a pesquisa para potencializar questões ecológicas e de gênero em propostas coletivas. Mas inicialmente esta vontade se efetivou de forma inesperada na ação *Almoço da Grama*, que envolveu, primeiro, uma caminhada até um bosque onde havia uma acumulação de lixo em sacolas e outros refugos, localizada em frente da Reitoria do Campus Anglo da UFPel. Segundo, a ação consistia do ato de recriar a pintura a óleo do pintor francês Edouard Manet, *Déjeuner sur L'Herbe* (1865-66) que mostra duas figuras femininas nuas e dois homens vestidos num bosque durante um piquenique. A recriação do quadro, performada pelos estudantes, teve a intenção inicial de registrar as práticas de depósito clandestino de lixo em Pelotas. Mas, depois da oficina, ao olhar as fotografias, notamos como as fotos problematizam o gênero binário das figuras, masculino e feminino, do quadro original de Manet. Nas fotografias geradas durante a oficina, as figuras performadas pelos estudantes apresentam uma ambiguidade de gênero, ou gênero não binário.

Desde sua criação, estas imagens circulam em vários contextos: em publicações e exposições coletivas virtuais entre 2021 e 2022, incluindo a III Exposição Internacional de Arte e Gênero, uma mostra virtual organizada pelo espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza de Florianópolis, SC e com curadoria de Rosa Maria Blanca (UFSM) (ver: <https://www.projetoarmazem.com/arteegenero-sala1>). Uma imagem da série participou das *Projeções 8M* no Dia Internacional da Mulher de 2022, evento realizado pelo grupo de pesquisa Cidadania e Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, em parceria com a Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS, que divulgou o evento (em: <https://www.ufrgs.br/prorext/projecoes-urbanas-lembram-lutas-e-conquistas-das-mulheres/>):

A ação Projeções 8M exibirá trabalhos enviados por artistas de diversos países, a partir das 20h, em três pontos no centro da capital: nas fachadas do Centro Cultural da UFRGS (Eng. Luiz Englert, 333) e da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (Sarmiento Leite, 245) e no entorno do Instituto de Artes da UFRGS (Senhor dos Passos, 248). Neste último ponto, as projeções serão acompanhadas por uma intervenção de arte sonora.

A série também foi discutida no texto *Lendo algumas imagens entre os bosques do tempo*, da Dra. Cláudia Vicari Zanatta da UFRGS, no livro *Arte e subjetividades: curadorias, leituras e identidades*, organizado pela Dra. Rosa Maria Blanca (ver: www.ufsm.br/app/uploads/sites/740/2022/03/Arte_Subjetividades_curadorias_leituras_identidades.pdf).

Desenvolvimento e discussão

A partir de 2020 e com o advento da pandemia COVID-19, percebemos¹¹³, cada vez mais, produções poéticas que enfatizam a casa, a figura humana e reivindicam a relação entre o ser humano e seu entorno ambiental. Perguntamos sobre a presença dessas imagens do corpo no contexto da casa, pensando que sua abundância não seja somente um efeito da pandemia ou da impossibilidade de realizar exposições presenciais e encontros em grupo. Com a pandemia, a produção artística talvez tenha diminuído, mas aumentou as participações em exposições digitais.

Antes de 2020, poucos artistas cogitaram veicular suas produções artísticas em exposições online. Alguns colaboradores do projeto trabalham com múltiplos, fabricados manualmente a partir de materiais reaproveitados ou com a impressão digital sobre papel reciclado, os quais, desde 2012, foram distribuídos de mão em mão. Foi necessário repensar os projetos no contexto pandêmico. A situação da terra mudou, junto com as possibilidades de arte, sua apresentação e sua circulação. No projeto de pesquisa, começamos a sentir que havia, cada vez mais, uma proliferação de imagens digitais - fotografias, obras digitalizadas, fotomontagens. Ao invés da performance presencial, surge suas formas gravadas de foto performances e vídeo performances. Isso, em parte, parece ligado à pandemia, embora outros fatores também possam ser agentes, tais como a facilidade e baixo custo, para o artista, de transportar ou enviar obras sob forma digital.

Entre 2020 e 2022, fizemos um recorte para refletir sobre quatro exposições coletivas e virtuais, nas quais participamos. A primeira é a II Mostra Latino-Americana de Arte e Educação Ambiental - II MOLA, exposição vinculada ao XII Encontro e Diálogos com a Educação Ambiental, promovida pelo Programa de Pós-Graduação

¹¹³ Esta parte do texto foi escrita em coautoria para o projeto de pesquisa atual Sobras do Cotidiano e Contextos dx Artista: Deslocamentos Físicos e Virtuais, portanto, usamos a forma verbal na primeira pessoa do plural ou do singular quando se trata da discussão de uma obra autoral.

em Educação Ambiental do PPGEA, da FURG, realizado entre dia 03 e 26 de novembro de 2020 no site e na plataforma Instagram do evento, que ainda está disponível para visitação (<https://www.instagram.com/mostralatinaea/>). Nesta, foi mostrada a fotografia digital intitulada *Peixe exótico no Laranjal*, um trabalho impresso de arte postal produzido em 2019 (discutido acima), que foi adaptado para o meio digital (i.e. sem impressão). Nesta exposição, também foi apresentada a fotografia digital, intitulada *Deslocamentos de Reflexos a-naturais*, a qual foi destacada na discussão da *Segunda LIVE da MOLA*, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=1XdR9UggITg&t=74s>.

A segunda exposição coletiva e virtual em que participamos é a III DES..L.O.C.C. as Paisagens Cotidianas: Paisagens a Domicílio, promovida pelo grupo de pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas /DES..L.O.C.C.(CNPq/UFPel), (disponível em: <https://deslocc.hotglue.me/>). Para realizar a mostra online, o grupo DES..L.O.C.C., que normalmente trabalha com caminhadas e a percepção direta do entorno, repensou a noção da paisagem dentro da própria casa. Com abertura no dia 27 de agosto de 2021 e ainda disponível para visitação no site, podem ser vistos dois trabalhos em fotografia de minha autoria. A primeira, *Paisagens residuais* se trata de uma sequência de fotos de sobras de tecido dispostas numa composição de grade. Essa foi impressa em papel fotográfico em 2019 e digitalizada para essa mostra online. Em contraste, a foto performance intitulada *pesar do cotidiano imutável* foi feita durante a pandemia e elaborada somente usando mídias digitais. A sequência horizontal de quatro imagens apresenta meu corpo deslizando de uma cama, quadro por quadro, mostrando o peso mole de um corpo em queda lenta.

A terceira exposição coletiva internacional e virtual foi chamada Chinelagem, realizada pelo coletivo de artistas da Editora Nômade de Pelotas. A abertura ocorreu no dia 27 de fevereiro de 2021, (cujo link é atualmente indisponível). Nesta, expus *vazio pandêmico*, uma fotografia digital com edição digital. Como consta no convite da exposição: “Chinelagem aqui não diz de algo negativo, mas da potência da própria resistência em sobreviver transformando-se de forma a acolher as adversidades” (RODRIGUES, 2021).

A exposição virtual, *Imagem sensível de memórias possíveis*, se trata de um projeto contemplado pelo edital Movimento Prêmio da Cultura Pelotense, através da Lei Aldir Blanc, coordenado pelo artista e curador Gabriel Bicho, que resultou em uma exposição coletiva, com abertura em 15 de fevereiro de 2021 e disponível pelo

Instagram e com um catálogo digital (<https://linktr.ee/imagemsensivel>; https://issuu.com/imagemsensivel/docs/catalogo_ismp).

Nessa exposição, apresentei a fotografia digital *corpo-subterfúgio* que consiste em quatro fotografias dispostas num arranjo quase espiral, as quais mostram meu corpo nu, mas não meu rosto: meu “corpo entra nos vazios, cantos e frestas não habitados, e não permanecidos [da casa], como uma forma de fugir do cotidiano imutável”, de isolamento social.

Considerações finais

Ao longo de dez anos, caminhamos no entorno de Pelotas e dentro de nossas casas, relacionando nossos corpos em movimento com o entorno doméstico, acadêmico e natural, através dos processos de criação da arte e da recriação de nossas vidas que passam pelas crises ambientais, pessoais, sociais, políticas e de saneamento. Os projetos de pesquisa sobram deste cotidiano e adaptamos nossos procedimentos e modos de circular a arte de acordo com estas realidades em mutação, ao resistir os processos que se dirigem à perda identitária ou ambiental, buscando modos lúdicos e resistentes de recriar e reconstruir a vida e perceber nós mesmas.

REFERÊNCIAS

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gil, 2013.

_____. Formas da Apresentação: documentação, práticas e processos artísticos. In. ANAIS 17º Encontro Nacional da ANPAP: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis, p. 1734-1744.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713/16324>. Acesso: 13 out. 2021.

RODRIGUES, D. Exposição Internacional Chinagem terá abertura neste sábado 27 de fevereiro. **e.cult**. Disponível em: <https://ecult.com.br/topo/exposicao-internacional-chinagem-tera-abertura-neste-sabado-27-de-fevereiro>. Acesso em: 23 mai. 2022.

CUIDADO-FRÁGIL NO EXPO-DESFILE ALFINETASSO: **embalagens corpóreas para uma vida precarizada**

ROGGER DA SILVA BANDEIRA¹¹⁴

ALICE JEAN MONSELL¹¹⁵

Resumo: Este artigo discute *Cuidado-Frágil*, uma série de vestuário da minha poética visual que investiga relações entre o corpo, embalagens, roupas e o contexto social, a partir da construção de vestíveis com sacolas plásticas, apresentados no *Expo-Desfile Alfinetasso* do projeto *Molde_amc* em 2020. Os experimentos levam em consideração o design dos materiais para pensar o corpo, a cor e o reuso de material cotidiano, de onde emerge a concepção de *embalagens corpóreas*. No texto, relato a busca de experimentar, por meio de materiais precários, sobre o jeito precário que vivemos no âmbito social e ambiental, e problematizo a indústria da moda que me levou a tentativas de visualizar práticas do cotidiano associadas aos modos em que criamos *embalagens sociais para o corpo*.

Palavras-chave: Corpo; Vestuário; Performance.

Introdução

Alfinetasso, (Figura 1) foi uma exposição e desfile de arte contemporânea que foi realizado pelo projeto *Molde_amc*¹¹⁶, sediado pelo espaço independente Corredor 14 em Pelotas - RS no ano de 2020¹¹⁷. Participei desta exposição coletiva por meio do convite de artistas que atuam no espaço Corredor 14: Jéssica Porciúncula e Patrícia dos Santos, idealizadoras do projeto *Molde_amc*, atuando em conjunto com Amanda Abreu, Luna Girão, Maria Sucar e Natha Canova. Para a exposição coletiva/desfile, desenvolvi trabalhos que fazem parte de uma série, intitulada *Cuidado-Frágil*, que consiste em peças de vestuário produzidas a partir de sacolas plásticas costuradas manualmente com linha e agulha. Interesse-me, por meio desta produção, levantar questões ambientais e políticas dentro do campo das artes visuais, utilizando o vestuário e a moda, nesta proposta, como meio para abordar este

¹¹⁴ BANDEIRA, Rogger da Silva. Mestrando no PPGAVI da UFPel - Universidade Federal de Pelotas, bolsista (PIB-MD) Programa Institucional de Bolsas de Mestrado e Doutorado - UFPel.

¹¹⁵ MONSELL, Alice Jean. Docente dos cursos de Bacharelado e Mestrado em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Líder do grupo de pesquisa DesIOCC (CNPq/UFPel),. Doutora em Artes Visuais (UFRGS, 2009).

¹¹⁶ *Molde_amc* - arte, moda e conceito. Projeto com idealização de Patrícia dos Santos com produção de Jéssica Porciuncula, sediado pelo espaço independente *Corredor 14*, Pelotas 2020. Disponível em: @molde_amc na plataforma Instagram.

¹¹⁷ O projeto ocorreu pouco antes da decretação da pandemia em relação ao coronavírus no país.

discurso. Esse trabalho que fez parte de um projeto coletivo tem um caráter experimental em desenvolvimento contínuo.

Utilizo materiais reutilizáveis para estes vestíveis, materiais de segunda mão, como sacolas e roupas usadas que adaptei para criar formas personalizadas para as pessoas que desfilaram na exposição. Ao mesmo tempo em que se veste de uma construção feita para o corpo de cada artista colaborador da minha proposta, os performers do expo-desfile também se vestem das implicações políticas que quero visibilizar em meu trabalho: um reconhecimento da precariedade política daquele momento em nosso país - e várias formas de precariedade que existe na vida em geral.



Figura 1: Cartaz do *Expo-Desfile Alfinetasso*, 2020. Arquivo: projeto Molde_amc do Corredor 14, Pelotas, RS.

O *Expo-Desfile Alfinetasso* contou com a colaboração de outros artistas, que desfilaram as peças que fazem parte da série *Cuidado-Frágil*, por meio de sua colaboração na performance do desfile apresentado no *Corredor 14*. A concepção curatorial do projeto de exposição abordou o conceito de moda e arte. Eu e todos os participantes, encontramos, no corpo, um dispositivo ativo no contexto desta prática de fazer um desfile que é também uma forma de apresentação artística. O trabalho só foi possível com a colaboração dos *performers* que são artistas visuais de Pelotas, a maioria sendo pessoas formadas dos cursos de Artes Visuais do Bacharelado ou mestrados no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (atual PPGARTES) da UFPel, pois, foi a partir do encontro desses artistas na UFPel que surgiu o espaço alternativo e ateliê artístico *Corredor 14*.

Desenvolvimento e discussão

A série *Cuidado Frágil* se trata de peças de vestuário confeccionadas de forma totalmente manual com sacolas plásticas e vestuário de segunda mão. Em contrapartida aos pré-requisitos da indústria da moda, essas peças funcionam como um gatilho para pensarmos nossa situação ambiental atual mundial. As sacolas plásticas, cuja presença é recorrente nas práticas em nosso cotidiano, são um problema grave para o meio ambiente. As embalagens constituem um dos maiores poluidores do planeta. Descartadas de maneira inadequada, podem levar até 450 anos para se decompor. No uso diário, as sacolas se tratam de objetos com funções que estendem nosso próprio corpo e empacotam os detritos produzidos pelo corpo e as práticas do dia-a-dia que geram lixo. Quando na forma de uma roupa poética e frágil, as sacolas também são extensões do corpo em performance com outra função de vestuário que o veste e o reveste de significância outra.

O material sacola foi pouco modificado no processo de criação em que personalizei, para o corpo de cada colaborador, a costura de uma roupa única e *visivelmente efêmera*, pois, havia essa intenção, de não manipular muito o material, e o deixar por si só. Quando se vê uma roupa - ou um objeto poético usado como vestuário durante um desfile - ele já carrega, em seu design, uma conformidade sobre o que seja sua função habitual, e para que serve. Subvertendo essa convenção em torno da serventia do material, busco com essas peças problematizar o que consumimos, vestimos, e o que somos. Com o passar do tempo, depois da mostra,

foi surgindo a concepção para nomear e pensar minha prática com vestuário precário ligando ideias sobre como e porque usamos roupas com a ideia de uma embalagem do corpo. Será que o ser humano está colocando seu próprio corpo no lugar de um produto, como se o corpo fosse mero produto *ensaculado*? Além de proteger o corpo, as roupas (da moda) parecem ser nossas embalagens. O que vendem? Nos vestimos todos os dias, projetando uma imagem. Segundo Mauricio WALDMAN (2010) em seu livro *Lixo cenários e desafios*, o autor nos faz pensar em como a definição de lixo é negligenciada.

Por extensão, a noção de lixo no mundo ocidental está energizada por uma trama simbólica regurgitante de valores pejorativos, advogando a condição de resíduo, a mais abjeta incompatibilidade com a convivência social. (WALDMAN, 2010, p. 22).

Esses valores culturais atribuídos ao lixo, por meio desta proposta, são subvertidos no contexto da arte e, também, na moda, se tratando de uma potência para pensarmos o contexto do meio ambiente e as práticas corporais cotidianas. Meu trabalho problematiza a indústria da moda, ao usar materiais velhos associados ao lixo para criar roupas para um desfile, assim, contradizendo as práticas industriais. A moda é uma das indústrias que mais produz sobras de tecido que poderiam ser reaproveitadas, mas, atualmente, não são. A noção de moda implica também a obsolescência planejada desta indústria que promove a troca do design velho pelo novo a cada ‘estação’. Habitualmente não pensamos na arte ou na moda como ‘lixo’, as sobras de tecido não são associadas, tradicionalmente, às linguagens visuais ou ao vestuário, justamente pelo pensamento pejorativo que Waldman constata sobre os resíduos em nossa cultura. Nossos valores sempre parecem invertidos, para mim, porque pensamos a moda como algo deslumbrante. Atribuir tal conotação de “lixo” às roupas dentro dessa situação de apresentar o *Expodesfile* da moda foi um desafio e inaugura um vocabulário poético experimental, onde posso, ser protagonista e antagonista, ao revelar visualmente meu questionamento social que vai além do objeto (seja entendido como objeto vestível no contexto do cotidiano, seja objeto vestível proposta *como arte*). O fato desses objetos vestíveis serem apresentados num desfile cria uma confusão fértil para lançar dúvidas sobre a precariedade de tal ‘moda’.

As peças de vestuário foram expostas numa espécie de performance, na forma de um evento *Expo-Desfile Alfinetasso* do projeto *Molde_amc*. As pessoas que participaram no papel de modelos-performers, previamente selecionados, se vestiram das minhas peças e “desfilaram” numa situação performativa. Cada peça foi produzida

em comunhão com a ação que seria performada pelo corpo do 'modelo'. Também outros aspectos fizeram o trabalho acontecer e ser mostrado ao público. Por exemplo, na minha proposta, o corpo e o gesto fazem parte da performance no desfile, que se afasta do modo em que um desfile da moda habitualmente trataria um modelo, como apenas um suporte passivo, convencional da moda. Também, em nossa performance, não buscamos cultivar um padrão de beleza (até criando maquiagem nos modelos com a intenção de subverter a concepção convencional de um desfile). A intenção é alinhar esta produção a outras vertentes da vida, à sobrevivência, ao modo em que agimos, para questionar o que vestimos, e o que consumimos. Nesta produção, penso o ato de vestir como um ato de colocar uma embalagem. Quando nos vestimos, estamos nos embalando. Vejo o vestuário como uma espécie de invólucro do corpo, e esse corpo como uma promoção de um produto. Essa analogia é constante nessa série *Cuidado-Frágil* que se articula com cinco peças de vestuário confeccionadas com plástico e costuradas a mão, podendo nos fazer refletir sobre como o mundo social, material e ambiental está em contínua decadência, mostrando cada vez mais a precariedade da vida que vivemos.



Figura 2: Registro do trabalho *Linha de Frente* no Expo desfile *Alfinetasso*, em *Corredor 14*, 2020. Arquivo: Pedro Paiva.

Linha de Frente (Figura 2) é o título do vestuário que inaugurou a série, com a performance de Pedro Milano. Produzi um colete de cores nacionais personalizado

com sacolas plásticas. Esse material customizou o colete verde com sacolas apropriadas, e no qual foram feitos poucos pontos com linha e agulha e todo o trabalho foi produzido de forma artesanal.

O trabalho ganha esse título para série, *Cuidado-Frágil*, porque queria abordar a questão política em 2020, por meio desse material tão precário - as sacolas plásticas de supermercado - as quais são materiais tão frágeis que simulam um colete militar, e pensei: “estamos todos na linha de frente”, lutando para nossa soberania como indivíduos e cidadãos, quando estamos num território de areia movediça, totalmente desgovernados.

Também relacionado a essa questão política, o trabalho *Pretinho Básico* (Figura 3) vem protestar com a cor preta da sacola que reaproveitei para fabricar o vestuário, para levantar questões políticas e sociais. O preto, desse modo, também revela um estado de luto.



Figura 3: *Pretinho Básico* no Expo desfile *Alfinetasso*, em *Corredor 14*, 2020. Foto: Pedro Paiva.

A peça de vestuário foi construída a partir de sacolas plásticas e bolso de barraca, que ganhei de outra integrante do coletivo, Amanda Abreu, ela disse: “olha

que interessante o que eu trouxe para você”, a todo momento íamos trocando informações e materiais nas tardes de encontro, entre um chá e uma conversa surgia um trabalho, que neste específico teve a colaboração da artista Gabriela dos Santos.

Um artista brasileiro que me motivou também na construção dessas peças foi Bispo do Rosário (Japaratuba, 1909-1911 – Rio de Janeiro, 1989). Trago aqui [*Eu Vim*] (Figura 4), um de seus trabalhos o qual o artista trabalhou com o bordado. Seu modo de bordar parece atribuir ao objeto que se veste, um empoderamento, as roupas que por si só já carregavam sentido e se sustentam como arte.



Figura 4. Arthur Bispo do Rosário, [*Eu vim*], costura, bordado e escrita. Fonte: Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acervo/casaco/>.

A referência ao uniforme naval de Bispo, aliado à poética de bordar as palavras, realmente se torna potente e influente em meu pensamento visual. No trabalho *Regata* (Figura 5), que contou com a performance de Évelin Lima, utilizei, além das sacolas plásticas, plástico bolha, material que também surgiu de Luna Girão como um presente. Vejo a precariedade do material como uma forma poética de se falar sobre o caos do mundo, que é remanescente do caso de Bispo colecionando um arsenal de objetos para se preparar para seu momento futuro de subir ao céu. Ao mesmo tempo, sua poética é lúdica e, sobretudo, uma potência dentro do âmbito da arte. Fala sobre como o material e o modo de fazer se associam ao tempo e pode expressar uma situação de permanência longa e precária, bem como impermanência. Busco nessas produções e experimentações com embalagens dar outro sentido, reutilizando as sobras do tecido ou de sacolas (as ‘sobras do cotidiano’), assumindo sentidos para

esta 'materialidade base' já imposta pela cultura em combinação com sua forma vestível emoldurada pelo evento lúdico de um 'desfile' simulado.



Figura 5: *Regata* no *Expo-Desfile Alfinetasso*, apresentado no Corredor 14, Pelotas, 2020. Arquivo pessoal.

Nesse objeto vestível, fiz costuras como finalização, simulando a bainha do vestuário convencional e, na frente da regata, percebi que essas cores lembram as cores-mangas soltas de outros trabalhos que produzi anteriormente, como em *Roupagem*, 2019 e *O Corpo da Pintura*, 2018. Agora, meu trabalho não está mais relacionado a questões da pintura e sim em *como o corpo pode ser um meio de apresentação* também de arte, ou seja, o corpo como agente do trabalho em movimento e em performance, se incorporando ao processo e à ação de um acontecimento.

Considerações finais

Considero este recorte de minha produção, que foca na proposta *Cuidado-Frágil*, um apontamento crítico e poético sobre a indústria da moda, uma das indústrias que mais polui o meio ambiente, perdendo apenas para a de petróleo. Com a pandemia, o setor de e-commerce fortaleceu o aumento na produção e consumo desses produtos que são como as sacolas plásticas, descartáveis e os quais potencializam o declínio das condições vitais no planeta.

O *Expo-Desfile Alfinetasso* surgiu como uma proposta coletiva, e o nome já conduz a essa forma de crítica irônica nas poéticas visuais de cada artista participante do projeto *Molde_amc*. Em minha poética visual, no projeto de pesquisa *Diálogo Contemporâneo entre o Corpo e a Matéria* do Mestrado em Artes da UFPel, continuo experimentando com o acontecimento performático, surgindo novas formas de se entender a performance, experimentando ações performáticas para a câmera fotográfica em fotos performances.

Referências

WALDMAN, Maurício. **Lixo Cenários e Desafios**, Abordagens Básicas para Entender os Resíduos Sólidos. São Paulo: Cortez, 2010.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO, acervo, 2022. Disponível em : <https://museubispodorosario.com/acervo/casaco/>. Acesso em: 10, out e 2022.

MOLDE_AMC. **Expo-Desfile Anfinetasso**. Pelotas RS. 01 mar. 2020. Instagram: @molde_amc. Disponível em <https://www.instagram.com/p/B9NIQargTx9/>. Acesso em: 11 out. 2022.

GT NARRATIVAS E POÉTICAS QUEER

Coordenação: ROSÂNGELA FACHEL DE MEDEIROS (UFPEL)

Interessa problematizar e discutir pesquisas, produções artísticas e midiáticas contemporâneas em torno do pensamento Queer, Cuir, Pós-Queer, como possibilidade de abordagem articulando linguagens e saberes, em perspectivas latino-americanas- decoloniais, como estratégia de resistência e reinvenção de corpes, ativismo, como lugar de intervenção cultural, no qual são performativamente projetados novos arranjos de legibilidade social.

TEMPO E ESPAÇO QUEER LOCALIZADOS EM TERRITÓRIO NENHUM

LARISSA SCHIP FERREIRA DE DEUS¹¹⁸

Resumo: Este artigo apresenta os conceitos de *tempo queer* e *espaço queer* propostos por Jack Halberstam no livro “In a Queer Time and Place”, entrecruzando com questões narradas no livro “Orlando” de Virginia Woolf e a análise sobre camuflagem de Esteban Muñoz, no livro “Utopía Queer”. Estabelecendo aproximações com a publicação de artista, de minha autoria, “Território nenhum” (2018), a qual se propõe uma reflexão em que o olhar é dirigido a uma perspectiva *queer*, subvertendo o lugar de espaço definido, no qual separamos o eu do outro, onde esse espaço indefinido torna-se um espaço possível para uma prática autárquica de uma vida outra.

Palavras-chave: Tempo queer; Espaço queer; Publicação de artista; Autárquia.

Introdução

Este texto entrecruza questões narradas no livro Orlando de Virginia Woolf com os conceitos de tempo queer e espaço queer apresentados por Jack Halberstam no livro In a Queer Time and Place. Estabelecendo aproximações com a publicação de artista, de minha autoria, Território nenhum (2018), na qual se propõe uma reflexão em que o olhar é dirigido a uma perspectiva queer.

Virginia Woolf, nos conta a biografia de Orlando, começando no século XVI, Orlando é um nobre inglês, vivendo em seu castelo na Inglaterra elisabetana, tem ótimas relações com homens poderosos e com a rainha, é respeitado por todos e dono de uma beleza estonteante. Como o próprio biógrafo – narrador de Orlando – nos conta, não é tarefa fácil escrever sobre sua vida, o livro (a vida da personagem) carrega muitas histórias. No entanto, nada que o diferencie de uma vida normal de um jovem nobre do século XVI até o ponto em que vamos nos concentrar neste momento, mais especificamente no capítulo três de sua biografia. Onde algo surpreendente

¹¹⁸ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEl). Graduada em Licenciatura em Artes Visuais (Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, 2017). larissaschipf@gmail.com

ocorre: Orlando, dorme por 7 dias e 7 noites e, exceto por sua respiração, poderia ser dado como morto.

No final deste período recebe a visita de três irmãs: Nossa Senhora da Pureza, Nossa Senhora da Castidade e Nossa Senhora da Modéstia. As irmãs tentam com seus véus impedir a Verdade. Contudo, trombetas clamam pela Verdade e por mais que as irmãs tentem abafá-las, não conseguem. As irmãs então declaram: “Nem sempre foi assim! Mas os homens não nos querem mais; e as mulheres nos detestam. Vamos embora.” (WOOLF, 2018, p. 82). E continuam:

“Pois lá, e não aqui (todas falam juntas, de mãos dadas, fazendo gestos de despedida e desespero em direção à cama onde Orlando jaz adormecido), moram ainda, em ninhos e toucadores, escritórios e cortes de justiça, aqueles que nos amam: aqueles que honram virgens e cidadãos; advogados e médicos; aqueles que proíbem; aqueles que negam; aqueles que reverenciam sem saber por quê, aqueles que elogiam sem entender, e ainda a numerosa (Deus seja louvado) tribo dos respeitáveis; que preferem não ver; desejam não saber; amam a escuridão; aqueles que ainda nos adoram com razão; pois nós lhes demos Poder, Prosperidade, Conforto e Bem-estar. A eles nos encaminhamos, e te deixamos. Vinde, Irmãs, vinde! Isto aqui não é lugar para nós.” (WOOLF, 2018, p. 83)

Início esse texto com essa passagem de Orlando para enfatizar a visita de Pureza, Castidade e Modéstia. Seus nomes, já nos conduzem a entender a ideia de normatividade a quais estão conectadas. As irmãs, tem o intuito de parar Orlando, vem busca-lo em nome dos respeitáveis, descrentes de que Orlando pode ser um ser atemporal, que irá sobreviver, e se transformar. Guacira Lopes Louro escreve sobre as normas regulatórias “As normas regulatórias voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência. Daí porque aqueles que escapam ou atravessam esses limites ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos.” (LOURO, 2015, p. 84)

Orlando, agora se encontra sozinho, aos sons das trombetas que continuam a chamar por verdade, assim Orlando desperta. “Espreguiçou-se. Levantou-se. Ficou de pé completamente despido diante de nós, e enquanto as trombetas soavam Verdade! Verdade! Verdade! Não temos escolha senão confessar – ele era uma mulher.” (WOOLF, 2018, p. 83).

Butler (2003) conceitua gênero como um “ato performático”, como um efeito, produzido ou gerado. Essa definição resgata a noção de

processo e de construção singular de cada sujeito, dentro de um campo situado de possibilidades que é reafirmado ou renegociado através de sucessivas “performances”, ou seja, atos, práticas concretas (e não essências naturalizadas) através dos quais os sujeitos se constituem. (NARVAZ; KOLLE, 2006, p. 650, grifo do autor)

Orlando, havia se transformado em mulher, sem sofrimento ou surpresa para ela: “A mudança de sexo, embora alterando seu futuro, nada fizera para alterar sua identidade.” (WOOLF, 2018, p. 83). Já outras pessoas se esforçavam para negar esse fato, diziam que Orlando sempre fora mulher, ou que ainda era homem, esses sustentavam que uma mudança de gênero é contra a natureza. “Para nós é suficiente constatar o simples fato: Orlando foi homem até os trinta anos; nessa ocasião tornou-se mulher e assim permaneceu daí por diante.” (WOOLF, 2018, p. 84). Nomear é o primeiro passo para a criação do gênero: “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias.” (LOURO, 2015, p. 84)

Para além da alteração de gênero de Orlando, me pergunto se podemos considerar nossa personagem com uma vivência *queer*? Para refletir sobre essa questão trago a afirmação de que existe algo como *tempo queer* e *espaço queer*, dita por Jack Halberstam em *In a Queer Time and Place*:

Os usos queer do tempo e do espaço se desenvolvem, pelo menos em parte, em oposição às instituições da família, heterossexualidade e reprodução. Eles também se desenvolvem de acordo com outras lógicas de localização, movimento e identificação. Se tentarmos pensar a estranheza como resultado de temporalidades estranhas, agendas de vida imaginativas e práticas econômicas excêntricas, separamos a estranheza da identidade sexual e chegamos mais perto de entender o comentário de Foucault em "A amizade como modo de vida" que "a homossexualidade ameaça as pessoas como um 'modo de vida' e não como uma forma de fazer sexo". (HALBERSTAM, 2005, p.1, tradução nossa) ¹¹⁹

Jack Halberstam, denomina *Queer tempo* os modelos específicos de temporalidade que emergem do pós-modernismo, que se afastam dos quadros temporais da reprodução burguesa e da família, longevidade, risco/segurança e herança. E adota a expressão *Espaço Queer* para se referir às práticas de criação de lugar no pós-

¹¹⁹ Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification. If we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault's comment in "Friendship as a Way of Life" that "homosexuality threatens people as a 'way of life' rather than as a way of having sex". (HALBERSTAM, 2005, p.1)

modernismo, nas quais as pessoas *queer* se envolvem e, também, descrevem as novas compreensões do espaço. (HALBERSTAM, 2005)

Voltemos as vivências de Orlando, poderíamos dizer que a personagem escolhe vários modos de vida, conforme as circunstâncias e espaços que se encontra, após sua transformação de gênero, Orlando passa a viver com os ciganos. Por um período, o modo de vida dos ciganos, todo seu nomadismo e desapegos ao capitalismo, parecem agradar Orlando.

O futuro em constante diminuição cria uma nova ênfase no aqui, o presente, o agora, e enquanto a ameaça de nenhum futuro paira sobre sua cabeça como uma nuvem de tempestade, a urgência de ser também expande o potencial do momento e, como Doty explora, extrai novas possibilidades do tempo em mão. (HALBERSTAM, 2005, p.2, tradução nossa) ¹²⁰

Jack Halberstam, fala de um tempo estranho, que emerge da crise da AIDS, esse tempo não se trata apenas de aniquilação. O autor reflete sobre uma vida não roteirizada, uma potência que se dá fora das noções de família e herança, que é observado nas subculturas. (HALBERSTAM, 2005)

As subculturas queer produzem temporalidades alternativas ao permitir que seus participantes acreditem que seus futuros podem ser imaginados de acordo com lógicas que estão fora daqueles marcadores paradigmáticos da experiência de vida - a saber, nascimento, casamento, reprodução e morte. (HALBERSTAM, 2005, p.2, tradução nossa) ¹²¹

Orlando, começa a sofrer embates com o estilo de vida dos ciganos, pois sente falta de um certo materialismo, em particular, a falta que lhe faz os materiais da escrita.

Dentro do ciclo de vida do sujeito humano ocidental, longos períodos de estabilidade são considerados desejáveis, e pessoas que vivem em rajadas rápidas (viciados em drogas, por exemplo) são caracterizadas como imaturas e até perigosas. Mas a temporalidade lúdica criada pelas drogas (capturado por Salvador Dali como um relógio derretido e por William Burroughs como "junk time") revela a artificialidade de

¹²⁰ The constantly diminishing future creates a new emphasis on the here, the present, the now, and while the threat of no future hovers overhead like a storm cloud, the urgency of being also expands the potential of the moment and, as Doty explores, squeezes new possibilities out of the time at hand. (HALBERSTAM, 2005, p.2)

¹²¹ Queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience-namely, birth, marriage, reproduction, and death. (HALBERSTAM, 2005, p.2)

nossas construções privilegiadas de tempo e atividade.
(HALBERSTAM, 2005, p.4, tradução nossa)¹²²

Orlando decide voltar para sua terra natal, nesse deslocamento percebe o ser mulher – importante destacar que com os ciganos as diferenças entre os gêneros não se fizeram muito perceptíveis. Orlando vende sua última pérola que havia sobrado dos seus tempos de nobre, e embarca em um navio. Neste momento, percebe que os marinheiros a tratam diferente, Orlando se sente incomodada ao identificar que perde muitos dos privilégios que antes lhe eram garantidos pelo fato de antes ser homem. Orlando se dá conta de que mesmo sendo a mesma pessoa, a condição de estar usando vestimentas consideradas femininas muda a visão que as pessoas tem dela. “Assim, pode-se sustentar o ponto de vista de que são as roupas que nos usamos, e não nós que as usamos; podemos fazê-las tomar a forma do braço ou do peito, mas elas moldam nosso coração, nosso cérebro, nossa língua, à sua vontade.” (WOOLF, 2018, p.113).

Ao voltar a sua cidade natal, Orlando encontra novas dificuldades, sua herança não mais lhe pertence, devido as mudanças de gênero vividas, não há como comprovar que é a mesma pessoa.

O tempo de herança refere-se a uma visão geral do tempo geracional dentro do qual valores, riquezas, bens e a moral é passada através dos laços familiares de uma geração para a seguinte. Isso também conecta a família ao passado histórico da nação, e olha adiante para conectar a família ao futuro da estabilidade familiar e nacional. Dentro nessa categoria podemos incluir os tipos de temporalidade hipotética – a tempo de "e se" - que exige proteção na forma de apólices de seguro, saúde e testamentos. (HALBERSTAM, 2005, p.5, tradução nossa)¹²³

Podemos olhar para a biografia de Orlando por meio de uma narrativa linear, nasce herdeiro, vive amores, viagens, transformações, entende o que é ser visto como homem e como mulher, perde sua fortuna e o respeito da sociedade, sempre que

¹²² Within the life cycle of the Western human subject, long periods of stability are considered to be desirable, and people who live in rapid bursts (drug addicts, for example) are characterized as immature and even dangerous. But the ludic temporality created by drugs (captured by Salvador Dalí as a melting clock and by William Burroughs as "junk time") reveals the artificiality of our privileged constructions of time and activity. (HALBERSTAM, 2005, p.4)

¹²³ The time of inheritance refers to an overview of generational time within which values, wealth, goods, and morals are passed through family ties from one generation to the next. It also connects the family to the historical past of the nation, and glances ahead to connect the family to the future of both familial and national stability. In this category we can include the kinds of hypothetical temporality-the time of "what if" -that demands protection in the way of insurance policies, health care, and wills. (HALBERSTAM, 2005, p.5)

possível investe no seu desejo de ser poeta. Mas, também, podemos entender a narrativa, de maneira menos linear. Orlando vive mais de três séculos, vive diferentes temporalidades e espaços, e se reinventa em sua própria essência.

Halberstam,¹²⁴ faz uma análise das definições que Harvey faz sobre o tempo e o espaço *queer*. Harvey afirma que falhamos em perceber a construção do tempo, pois entendemos o tempo com algo natural. Segundo Harvey, isto acontece porque organizamos o tempo de acordo com a lógica da acumulação do capital, e aqueles que se beneficiam do capitalismo, colocam essa lógica como inevitável e, portanto, ignoraram as demandas feitas sobre eles e outros por um sistema injusto. Já o espaço, passa por uma dupla naturalização – os valores de uso (como a propriedade privada, por exemplo) e a subordinação ao tempo. Halberstam ainda observa que Harvey não discute a naturalização do tempo e do espaço em relação a sexualidade. (HALBERSTAM, 2005)

O tempo reprodutivo e o tempo da família são, antes de tudo, construções heteronormativas de tempo/espaço. Mas enquanto Harvey sugere a política de gênero dessas formas de tempo/espaço, ele não menciona a possibilidade de que todos os tipos de pessoas, especialmente na pós-modernidade, vão e optam por viver fora do tempo reprodutivo e familiar, bem como as bordas das lógicas do trabalho e da produção. Ao fazê-lo, muitas vezes também vivem fora da lógica da acumulação de capital: aqui poderíamos considerar ravers, club kids, barebackers HIV positivos, garotos de aluguel, trabalhadores do sexo, sem-teto, traficantes de drogas e desempregados. Talvez essas pessoas possam ser produtivamente chamadas de "sujeitos queer" em termos das formas como vivem (deliberadamente, acidentalmente ou por necessidade) durante as horas em que os outros dormem e nos espaços (físicos, metafísicos e econômicos) que outros abandonaram, e em termos das formas como podem trabalhar nos domínios que outras pessoas atribuem à privacidade e à família. (HALBERSTAM, 2005, p.10, tradução nossa)

124

¹²⁴ Reproductive time and family time are, above all, heteronormative time/space constructs. But while Harvey hints at the gender politics of these forms of time/space, he does not mention the possibility that all kinds of people, especially in postmodernity, will and do opt to live outside of reproductive and familial time as well as on the edges of logics of labor and production. By doing so, they also often live outside the logic of capital accumulation: here we could consider ravers, club kids, HIV-positive barebackers, rent boys, sex workers, homeless people, drug dealers, and the unemployed. Perhaps such people could productively be called "queer subjects" in terms of the ways they live (deliberately, accidentally, or of necessity) during the hours when others sleep and in the spaces (physical, metaphysical, and economic) that others have abandoned, and in terms of the ways they might work in the domains that other people assign to privacy and family. (HALBERSTAM, 2005, p.10)

Nesta análise de Jack Halberstam, em que não encontra o tempo e o espaço em relação a sexualidade, o autor nos recomenda as análises feitas por Stephen M. Barber e David L. Clark, a partir da obra “A História da Sexualidade”, de Foucault:

Stephen M. Barber e David L. Clark, em sua introdução a um livro de ensaios sobre Eve Kosofsky Sedgwick, apresentam talvez a leitura mais convincente até hoje de uma temporalidade queer que emerge da formulação de Foucault da modernidade como "uma atitude e não como um período da história" (Barber 2002, 304). Barber e Clark localizam os comentários de Foucault sobre a modernidade ao lado dos comentários de Sedgwick sobre queerness definir queerness como uma temporalidade - "um 'momento', é também uma força; ou antes, é um cruzamento de temporalidade com força". Em Sedgwick, Barber and Clark identifica uma elaboração da relação entre temporalidade e escrita; em Foucault, eles encontram um modelo para a relação entre temporalidade e modos de ser. Eles resumem essas correntes em termos de um "momento", um "presente persistente" ou "uma temporalidade estranha que é ao mesmo tempo indefinida e virtual, mas também contundente, resiliente e inegável". (HALBERSTAM, 2005, p.10, tradução nossa)¹²⁵

As reflexões sobre Orlando se encontram aqui como ponto de partida, das vivências que me tocam enquanto: eu artista, nomeada mulher cis e sapatão, para pensarmos uma perspectiva *queer*. No entanto, mais do que pensar sobre identidades de gêneros e sexualidades dissidentes, ainda que não se distanciando completamente dessas questões, estabeleço relações sobre o tempo e o espaço *queer* para refletir sobre o trabalho *Território Nenhum* (2018), de minha autoria. Insiro essa perspectiva *queer* como um flerte, inscritos em meu trabalho e na minha vivência, como nos entrega Louro “Mais do que uma nova posição de sujeito, queer sugere um movimento, uma disposição. Supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-

¹²⁵ Stephen M. Barber and David L. Clark, in their introduction to a book of essays on Eve Kosofsky Sedgwick, present perhaps the most compelling reading to date of a queer temporality that emerges from Foucault's formulation of modernity as "an attitude rather than as a period of history" (Barber 2002, 304). Barber and Clark locate Foucault's comments on modernity alongside Sedgwick's comments on queerness in order to define queerness as a temporality-"a 'moment,' it is also then a force; or rather it is a crossing of temporality with force". In Sedgwick, Barber and Clark identify an elaboration of the relation between temporality and writing; in Foucault, they find a model for the relation between temporality and ways of being. They summarize these currents in terms of a "moment," a "persistent present," or "a queer temporality that is at once indefinite and virtual but also forceful, resilient, and undeniable". (HALBERSTAM, 2005, p.10)

lugar, o trânsito, o estar-entre. Sugere fraturas na episteme dominante.” (LOURO, 2009, p.135) Ou ainda como nos fala Michel Foucault refletindo sobre as sexualidades gays: um modo de vida.

“Território nenhum” (2018), é uma publicação de artista, composto por fotografias impressas em transparência. (Figura 1) As imagens formam uma linha cinematográfica entre o meu corpo, os corpos de cães e territórios vazios que se somam pelo efeito do material. (Figuras 2, 3 e 4)

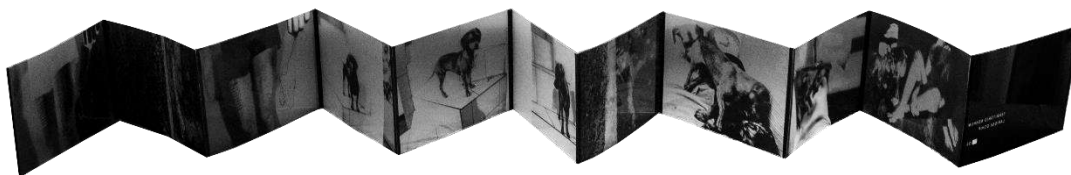


Figura 1. Larissa Schip, “Território nenhum”, 2018, publicação de artista, 13 x 20,5 cm (fechado)



Figura 2. Larissa Schip, Detalhe de “Território nenhum”, 2018, publicação de artista, 13 x 20,5 cm



Figura 3. Larissa Schip, Detalhe de "Território nenhum", 2018, publicação de artista, 13 x 20,5 cm



Figura 4. Larissa Schip, Detalhe de "Território nenhum", 2018, publicação de artista, 13 x 20,5 cm

Como um espelho que reflete a imagem que é nossa por não ser de ninguém, um corpo que jamais deixou de ser animal, um corpo que deseja não ser um limite. Trata de subverter o lugar de espaço definido, no qual separamos o eu do outro. Esse espaço indefinido torna-se um espaço possível para uma prática autárquica de uma vida outra.

As imagens de territórios (Figura 5) que encontramos na publicação, podem parecer lugares vastos, no entanto, na realidade são pequenas calçadas cobertas por

musgos, que se desenvolvem como algo que se prolifera, um filo cosmopolita. O cosmopolita ou cidadão do mundo é uma pessoa que deseja transcender a divisão geopolítica que é inerente às cidadanias nacionais dos diferentes Estados e países soberanos. Temos a observação de um devir vegetal, uma camuflagem, uma organização diferente da nossa, não-humana, que se desenvolve em harmonia.

“Território nenhum” (2018) trata de uma utopia, em sintonia com o que José Esteban Muñoz, fala em uma análise a camuflagem, no capítulo *Algo como el cielo. Arte utópico queer y la dimensión estética*, do livro *Utopía Queer*.

É importante que não nos contentemos em deixar revoluções fracassadas serem meros momentos finitos. Em vez disso, devemos vê-los como vestígios de um mundo melhor fornecido pela estética utópica queer. Nuvens prateadas, redemoinhos de camuflagem, espelhos, uma pilha de folhas em branco e flores pintadas são passaportes que nos permitem acessar um caminho utópico, uma rota que deveria nos levar ao céu ou, melhor ainda, a algo que parece. (MUNÓZ, 2020, p.250, tradução nossa)¹²⁶



Figura 5. Larissa Schip, Imagem que compõe “Território nenhum”, 2018

¹²⁶ Es importante que no nos contentemos com dejar que las revoluciones fallidas sean meros momentos finitos. En su lugar, debemos considerarlas como huellas de un mundo mejor que nos suministra la estética utópica queer. Nubes plateadas, remolinos de camuflaje, espejos, una pila de hojas en blanco y flores pintadas son passaportes que nos permiten acceder a um caminho utópico, uma rota que nos debería llevar al cielo o, mejor aún, a algo que se le parezca. (MUNÓZ, 2020, p.250)

Todas as imagens que compõem a publicação, foram realizadas em meio a processos de criação de outros trabalhos, isto é, não foram pensadas em um primeiro momento para compor uma publicação, o fazer artístico de “Território nenhum” (2018), está longe da ideia de qualidade técnica de grandes produções, está naquilo que se mostra como processo, como uma entrega íntima e contínua, um modo de vida, que se dá pela marginalidade daquilo que se cria cotidianamente. A possibilidade que a publicação de artista apresenta, de ser consumida fora dos espaços de exposição – ainda que possa ser trabalhado desta forma (Fig.53) – nos dá esse caráter de distribuição, por este motivo, “Território nenhum” (2018) não poderia ter outro formato. Imaginar um outro corpo, um outro espaço, em um outro tempo, são questões presentes nesta publicação, no entanto, como acredito que deve ser nas artes visuais e nos livros, deixo essa imaginação para os olhos de quem as quer ver, pela perspectiva que é possível no tempo e no espaço do outro.

Referências

HALBERSTAM, Jack. **In a Queer Time and Place**. New York: New York University, 2005

LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos queer In: RAGO, M; VEIGA-NETO, A. (orgs.). **Para uma vida não facista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009

_____. **Um corpo estranho ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015

MUÑOZ, Esteban. **Utopía Queer**. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

QUESTIONAMENTOS, EXPRESSÃO DE GÊNERO E TRANSGENERIDADE: processos e táticas digitais de autoaceitação visual e de autorrepresentação

KAEL SANTANA BETUN¹²⁷
ALICE JEAN MONSELL¹²⁸

Resumo

Este trabalho tem por objetivo mostrar uma produção artística autoral em desenvolvimento e discutir sobre a mesma. Falarei sobre a trajetória que me levou a produzir as artes e como as utilizo como meio visual de autoaceitação de mim mesmo como pessoa trans. Faço uso da figura do deus grego Dionísus e da obra O Nascimento de Vênus de William-Adolphe Bouguereau como referências visuais para imagens que foram produzidas utilizando o software Adobe Photoshop. As obras apresentadas aqui abordam questões sobre transgeneridade, não-binariedade e *arte queer*. As utilizo como ferramenta de transformação e aceitação pessoal e como forma de visibilização de pessoas trans e suas pluralidades na arte contemporânea.

Palavras-chave: Transgeneridade; Não-binariedade; Pintura digital.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo detalhar a minha pesquisa em artes visuais e fazer uma reflexão sobre a minha produção. Apresentarei algumas obras realizadas entre os anos de 2019 e 2021, relacionando-as com questões de gênero, transgeneridade e não-binariedade.

Este artigo é uma produção realizada graças a minha participação como bolsista pesquisador de iniciação científica no projeto de pesquisa Sobras do Cotidiano e Contextos dx Artista - Deslocamentos Físicos e Virtuais, coordenado pela prof^a. Dra. Alice Jean Monsell, no qual atuo como bolsista PBIP-AF da Universidade Federal de Pelotas/UFPel desde 01 Agosto de 2022, projeto vinculado ao grupo de pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas (CNPq/UFPel) e ao curso do Bacharelado em Artes Visuais do Centro de Artes/UFPel.

Minha produção poética em desenvolvimento neste projeto de vida consiste em produções de pinturas digitais que dialogam com questões de gênero na arte. O meu

¹²⁷Discente do Curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel e bolsista BPPI-AF da Universidade Federal de Pelotas.

¹²⁸Docente dos cursos de Bacharelado e Mestrado em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Líder do grupo de pesquisa DesLOCC (CNPq/UFPel). Doutora em Artes Visuais (UFRGS, 2009).

processo de autoaceitação como pessoa trans não-binária é meu tema principal retratado: autoaceitação visual de mim mesmo¹²⁹. Uso procedimentos poéticos e visuais que substituem figuras de pessoas cis¹³⁰ destas obras por figuras de mim mesmo. Ao mesmo tempo, se trata de uma pesquisa sobre mim; uma pessoa trans¹³¹ não-binária. Incluo a minha vivência como pessoa trans não-binária como referência para minha produção de desenhos e pintura digital. Através da minha arte, tenho conseguido entender mais sobre mim, podendo expressar o que estava oculto, não só para mim, mas para os outros. Não deixava me enxergar e que me enxergassem.

É no espaço plástico que o artista projeta, ao mesmo tempo, seu imaginário, seu inconsciente, suas emoções, suas paixões, desejos e os valores culturais do espaço social que ele vive as suas experiências. [...] o artista questiona os valores sociais admitidos, sendo este utilizado como meio de contínuas reflexões e possíveis rupturas. (KERN; ZIELINSKY; CATTANI, 1995, p. 30).

Minha produção artística, ainda em desenvolvimento, busca representar, através dos espaços do corpo, a diversidade e multiplicidade que existem, mas que são apagadas e muitas vezes censuradas, dentro da letra T (transgênero, travesti) da comunidade LGBT.

Desenvolvimento e discussão

A minha poética visual vem sendo construída desde que ingressei no curso de Artes Visuais Bacharelado em 2019. Com 21 anos na época, ainda não entendia o que eu era, não achava que eu podia me autodeclarar como pessoa não-binária e muito menos como uma pessoa trans. Somente eu sabia dos meus conflitos e questionamentos sobre gênero, mas não queria que permanecesse assim. Então, foi através da minha produção artística que comecei a abordar estes questionamentos. No mesmo ano, produzi a obra (Figura 1), sem título, a partir desta produção, comecei a expressar a minha identidade de gênero, ainda em descobrimento e externalização.

¹²⁹No presente artigo, usarei a fórmula de conjunto de linguagem” e/elu/-e (artigo/pronome/desinência). “O pronome neutro “Elu” representa e inclui as pessoas não-binárias, intersexo, de gênero neutro, de gênero indeterminado e não-conformantes na língua portuguesa. Equivale aos pronomes “ela” (“padrão feminino”) e “ele” (“padrão masculino”) existentes no idioma, mas de forma neutra.” (CASSIANO, 2019)

¹³⁰Do termo cisgênero: pessoas que se identificam com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer.

¹³¹Do termo transgênero: pessoas que não se identificam com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer.



Figura 1. Kael Betun. *Sem título*. Manipulação Fotográfica Digital. Pelotas, RS. 2019. Acervo pessoal.

Para mim, essa obra simboliza a minha tentativa de expressão de gênero, uma tentativa de me expressar, externar e me entender como pessoa não-binária, mas ainda sem achar que eu merecia ser conhecida assim. Esta fotografia foi exposta na exposição coletiva Pandora do VI Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória, na galeria A Sala do Centro de Artes da UFPel, em 2019. Foi a primeira vez que expus uma obra minha, o que foi importante para minha concretização como artista. Pude expor e externar algo que era até então guardado só para mim: meus questionamentos sobre gênero.

Em 2019, além das produções voltadas para minha poética visual, eu produzia desenhos digitais utilizando softwares voltados para o desenho/produção e edição de mídias digitais que representam minha imagem. As pinturas que eu fazia geralmente

eram fanarts de coisas que eu gostava, eu realizava essas pinturas apenas como modo de estudo de pintura digital utilizando o software Adobe Photoshop. Ainda não me sentia bom o suficiente para realizar uma produção poética utilizando este meio digital. Por isso, durante o final de 2019, que foi quando eu comecei a desenhar digitalmente, até o começo de 2021, eu só pintava coisas sem comprometimento algum com a minha poética visual.

Em 2020, com o começo da pandemia e o fato de termos que nos isolar. Encontrei-me longe dos olhos da sociedade, mas não longe dos meus próprios olhos direcionados a mim. Os meus questionamentos sobre a minha identidade de gênero se tornaram frequentes, pois agora eu tinha o tempo comigo mesmo para tê-los sem muitas interferências externas.

Eu passei a me entender como pessoa não-binária e aos poucos fui adquirindo propriedade para poder contar para mis amigos próximos. Foi um passo muito grande de autoaceitação, pois contar para outras pessoas era um modo de afirmar quem eu sou, não era mais algo só na minha cabeça.

Após este passo de me afirmar como pessoa não binária, me senti mais confortável para tratar isso na minha arte de forma explícita, não de forma subjetiva, como havia feito antes.

Em 2020, o Prof. Dr. Rogerio Lima, da disciplina de História da Arte III/CA/UFPel, fez uma proposta artística como exercício e pediu que es alunes produzissem uma arte contemporânea de tema neoclássico. Foi então que este desenho (Figura 3) foi feito: criei um autorretrato de tema mitológico com características (detalhadas na Figura 2) do neoclassicismo: equilíbrio, proporção, clareza, mínimo uso de cor, colorido sóbrio e delicado, mitologia como tema, arte como exatidão da natureza, adaptação/correção de características da pessoa representada (arte ideal), uso de modelos estéticos gregos. Utilizei do modelo de proporções Cânone de Policleto e também o *contrapposto*¹³², uma forma de apresentação que busca naturalidade.

¹³²Termo usado na escultura para figura humana em pé posicionada de forma que o peso repouse sobre uma perna (CONTRAPPOSTO, 2022).



Figura 2. Kael Betun. Anotações *Retrato de Kael como deus Dionysus*. Desenho digital. São Paulo, 2020. Acervo pessoal.

No autorretrato (Figura 3), me represento como deus Dionísio, o deus grego do vinho da mitologia grega, das festas, do teatro, da insanidade e "protetor daqueles que não pertencem à sociedade convencional e assim simboliza tudo o que é caótico, perigoso e inesperado, tudo que escapa à razão humana e que só pode ser atribuído à ação imprevisível dos deuses."¹³³ (DANIÉLOU, 1992, p. 15). Dioniso é associado com feminilidade e foi criado como menina para que não fosse descoberto pela deusa Hera.

De acordo com Ross S. Kraemer (1979), "o próprio deus [Dioniso] incorpora a forma de ambos os sexos simultaneamente; uma figura essencialmente andrógina, Dioniso representa apropriadamente a inversão dos papéis sexuais para ambos os sexos".

¹³³No texto original: represented by city religions as the protector of those who do not belong to conventional society and thus symbolizes everything which is chaotic, dangerous and unexpected, everything which is chaotic, dangerous and unexpected, everything which escapes human reason and which can only be attributed to the unforeseeable action of the gods.



Figura 3. Kael Betun, *Retrato de Kael como deus Dionysus*. Desenho digital. São Paulo, 2020. Acervo Pessoal.

Eu, pessoa não-binária, me retrato como o deus Dioniso, só que utilizando como referência uma fotografia de meu corpo nu e acrescentando ao desenho características corporais de mulheres e homens usando ferramentas e software digital Adobe Photoshop, de acordo os estereótipos e generalizações binárias de gênero: seios e pênis, para explicitar um ser não-binário ou intersexo. De acordo com a sexóloga e bióloga americana, Dr. Anne Fausto-Sterling (2020, p.4, tradução nossa), “rotular alguém como homem ou mulher é uma decisão social. Podemos usar o conhecimento científico para nos ajudar a tomar a decisão, mas apenas nossas crenças sobre gênero – não a ciência – definem nosso sexo”.¹³⁴

Para a identificação da figura de Dioniso, utilizo como símbolos a sua coroa de pâmpanos e seu bastão Tirso.

¹³⁴No texto original: Labeling someone as a man or a woman is a social decision. We may use scientific knowledge to help us make the decision, but only our beliefs about gender – not science – defines our sex.

Quando fiz este autorretrato¹³⁵, ainda não tinha escolhido me chamar Kael. Quando passei a me chamar Kael, queria produzir algo para mim que simbolizasse essa mudança em minha vida. Esta proposta artística me inspirou a fazer algo mais elaborado e, a partir dela, pensei em fazer releitura de alguma obra do período neoclássico, que me levou a fazer a pintura digital intitulada *O Nascimento de Kael*.



Figura 4. Kael Betun, *O Nascimento de Kael*. Pintura digital. São Paulo, 2021. Acervo Pessoal.

Esta obra (Figura 5), intitulada *O Nascimento de Kael*, é um autorretrato que faz uma releitura contemporânea de *O Nascimento de Vênus* de William-Adolphe

¹³⁵Na minha poética, cogito o uso do termo adequado para estas imagens que são autorretratos, que também possuem finalidades além do autorretrato.

Bouguereau (Figura 6). Através desta releitura, procuro representar a minha aceitação e descobrimento como pessoa trans não-binária. A obra retrata o meu nascimento simbólico como Kael, após mudar o nome que foi designado a mim no meu nascimento. O título da obra potencializa esta ideia, devido a troca de nome de “O Nascimento de Vênus” por “O Nascimento de Kael”.



Figura 6. William-Adolphe Bouguereau, *O Nascimento de Vênus*, óleo sobre tela, 300cm x 215cm, 1879. Acervo: Museu de Orsay

Ao pintar duplamente a figura de meu corpo de modo espelhado, mas com características corporais diferentes, busco representar que não há um único jeito de ser trans, transgeneridade não é uma coisa singular e não há só uma forma de ser. Instigo o observador a pensar nas múltiplas possibilidades que o ser humano tem de

existir, ao mostrá-lo corpos que são diferentes dos impostos pelo sistema cisheteronormativo.

Através desta releitura com características do neoclassicismo e fazendo o uso de organização espacial equilibrada, do *contrapposto* e modelo de proporções Cânone de Policleto, busco trazer uma sensação de divindade para a pintura, mas com questões contemporâneas.

Pela posição de divindade que as figuras adquirem, proporcionada por ser uma obra inspirada no neoclassicismo de tema mitológico, as mesmas questionam as representações de gênero e transformam as ideias de sagrado e profano, através da substituição da figura original de Vênus, presente na obra de Bouguereau.

Borboletas se tornaram um emblema de metamorfose na arte e também têm sido utilizadas como símbolo da transgeneridade. As borboletas azuis, que rodeiam as duas figuras, foram escolhidas por mim como símbolo de meu nascimento, ou melhor, meu *renascimento* assim como Frida Kahlo as utilizou em *Autorretrato com Colar de Espinhos e Beija-flor* (WHITE, 2022).

A escolha de representação de uma pessoa usando uma composição de duas figuras em planos simetricamente opostos ou espelhadas, faz com que o observador faça uma comparação entre elas, ele pode se questionar qual seria a 'certa', mas a ideia é exatamente mostrar que não há uma figura 'certa' e outra 'errada', ambas são possíveis, ambas são reais.

Eu, como pessoa não binária, não deixo de ser trans por não me harmonizar¹³⁶ sinteticamente. Se eu escolho a opção de me harmonizar ou até mesmo a mastectomia, continuarei a ser uma pessoa trans não binária, mesmo adquirindo características corporais diferentes das que eu possuo atualmente.

Considerações finais

Quantas possibilidades de arte e de representação identitária podem existir com pessoas trans no meio acadêmico? Quantas formas de arte mostrando pessoas trans são expostas em galerias? Quantos artistas trans você conhece? Por vezes, sinto que só somos tratados como objetos de pesquisa por pessoas cis, só assim nos

¹³⁶“A harmonização (também conhecida por terapia hormonal ou hormonioterapia) é uma intervenção de saúde utilizada por muitas pessoas transexuais e travestis como uma estratégia para se expressarem e serem reconhecidas pela sociedade dentro dos limites do gênero com o qual se identificam ou com o qual preferem ser identificadas.” (UNIFESP, 2021)

tornamos relevantes na academia. Nós sempre existimos, mas onde está nossa representação dentro do campo da arte? Por isso é importante visibilizar formas de nossa representação em imagens da arte contemporânea.

Acompanhar e ter contato com outras pessoas trans e artistas trans me proporciona estar mais à vontade comigo mesmo, pois sei que essas pessoas vivenciam experiências parecidas com a minha. Me vejo nessas outras pessoas e me sinto conectado mesmo que não as tenha conhecido pessoalmente. Pesquisar artistas trans e encontrar nomes como Fefa Lins e Gabz 404 é um acalento para o coração.

Eu quero produzir *arte queer*, produzir arte para mim, para outras pessoas trans. Quero romper com o protagonismo majoritário das pessoas cis na arte e conquistar o meu espaço, quero conquistar o espaço para pessoas trans. A nossa vivência é negligenciada e não quero que na minha arte aconteça isso também.

Uso a minha arte como ferramenta de transformação pessoal e quero usar da minha arte para mover as pessoas. Quero tornar as pessoas retratadas visíveis, quero que elas se sintam vistas. Quero mostrar ao observador das obras a pluralidade que nós trans possuímos.

Ser *trans* é *transcendental*, é ser *transparente* e terno com si mesmo, é amar a si e escolher ser quem somos. Quero tornar-me visível e quero, através da minha arte, tornar visíveis outras pessoas trans como eu.

Referências

BETUN, Kael Santana; SIQUEIRA, William Alexsander Silva de. Gênero e Corpos Não-Conformantes em Sobreposições Fotográficas a partir de Práticas Ambientais Não Urbanas. Orientadora: Alice Jean Monsell. In: **Simpósio Internacional Gênero Arte e Memória**, VI., Pelotas, RS. **Anais**. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1iwGBIbCstA4hj99YsprYT5Or5xfH-qn1/view>. Acesso em: 18 mai. 2022.

BROWN, Meredith E. Butterflies and rebirth. **Wonders of Nature and Artifice**. Gettysburg: The Cupola: Scholarship at Gettysburg College, 2017. Cap. 18. Disponível em: https://cupola.gettysburg.edu/wonders_exhibit/18. Acesso em: 18 mai. 2022.

CASSIANO, Ophelia. **Guia para “Linguagem Neutra” (PT-BR)**: “Porque elus existem e você precisa saber!”. Medium, 2019. Online. Disponível em: <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>. Acesso em: 5 nov. 2022.

CONTRAPPOSTO. In: BRITANNICA, The Britannica Dictionary. Encyclopædia Britannica, 2022. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/contrapposto>. Acesso em: 15 mai. 2022.

DANIÉLOU, Alain. **Gods of Love and Ecstasy: The Traditions of Shiva and Dionysus**. EUA: Inner Traditions, 1992. p.15.

HATCH, Leah. Dionysus and His Cult and Worship; a Gender Study. **Academia Edu**. Disponível em: https://www.academia.edu/12423679/Dionysus_and_His_Cult_and_Worship_A_Gender_Study. Acesso em: 15 mai. 2022.

KERN, Maria Lúcia B; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa. **Espaços do corpo: Aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)**. Porto Alegre. Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995.

KRAEMER, Ross S. Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus. **The Harvard Theological Review** 72 (1979): p. 68.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.19.

LIMA, Rogério. **Neoclassicismo 1780 – 1820: material didático para a disciplina de História da Arte III**. In: PELOTAS. Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Acesso em: 15 mai. 2022.

NEOCLASSICISM. Boundless Art History: European and American Art in the 18th and 19th Centuries. **Course Hero**. Disponível em: <https://www.coursehero.com/study-guides/boundless-art-history/neoclassicism/#:~:text=Neoclassical%20painting%20is%20characterized%20by,the%20epitome%20of%20Neoclassical%20painting>. Acesso em: 05 nov. 2022.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>. Acesso em: 29 fev. 2020.

STERLING, Anne Fausto. **Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality**. New York: Basic Books, 2020.

UNIFESP. Protocolo para o atendimento de pessoas transexuais e travestis no município de São Paulo. **Núcleo TransUnifesp**, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://nucleotrans.unifesp.br/conteudo/protocolo-para-o-atendimento-de-pessoas-transexuais-e-travestis-no-municipio-de-sao-paulo>. Acesso em: 15 mai. 2022.

WHITE, Katie. A History of Butterflies in art. **Artnet News**, 18 de mar. 2022. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/a-history-of-butterflies-in-art-2085638>. Acesso em: 18 mai. 2022.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. **Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>>. Acesso em: 10 de jul de 2022

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

Resumo: Nesse trabalho analiso a obra Sangría (2017) criada pela poeta, slammer, atriz Luíza Romão com o objetivo de perceber os lugares da tradução, focalizando nos estudos desenvolvidos pelo Guilherme Gontijo (2017) e Rodrigo Tadeu Gonçalves (2017), os quais inserem a performance nos processos da tradução literária. As discussões sobre a inserção do corpo, da voz, dos gestos, na leitura da poesia não é uma proposta recente, já que temos estudos historiográficos que apontam para as narrativas orais em sociedades tradicionais como as de matrizes africanas e indígenas. A transcrição literária da poeta Luíza ocorre de forma subversiva, é possível reconhecer na voz, na letra, no corpo, no trabalho fotográfico caminhos outros para a recepção das tessituras de Sangría. Desse modo, a poesia contemporânea reencontra na tradição oral um caminho para traduzir, traduzir a história do Brasil de forma poética e transgressora partindo da corporalidade do texto.

Introdução

O presente trabalho analisa a obra Sangria da poeta, atriz, *slammer*, Luíza Romão com o objetivo de identificar como ocorre os atravessamentos da performance para a tradução literária. Para tanto, seguiremos um percurso inicial que apresenta a poeta, posteriormente analisarei alguns dos poemas a partir da crítica literária e cultural. Por fim, realizarei um diálogo com a tradução literária que encontra no corpo um modo de traduzir.

Luíza Romão começou sua vida literária nos *slams*¹³⁸, na cidade de São Paulo, nesses espaços ela declamava poesia e participava de competições com outros poetas. Nesse cenário, ela já vinha de uma formação no teatro, onde realizou a sua formação artística e cultural. Sangría é o seu segundo livro, em 2014 a poeta publicou o livro Motolove. Em Sangría, ela busca revisitar a história do Brasil sob a ótica de um útero.

¹³⁷ Graduada em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande, atualmente é mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras na mesma universidade. Integra o Grupo de Pesquisa Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade (UFGD).

¹³⁸ O Slam é feito pelas e para as pessoas. Pessoas que, apropriando-se de um lugar que é seu por direito, comparecem em frente a um microfone para dizer quem são, de onde vieram e qual o mundo em que acreditam (ou não). É um espaço para que o sagrado direito à liberdade de expressão, o livre pensamento e o diálogo entre as diferenças sejam exercitados. Um espaço autônomo onde é celebrada a palavra, a fala, e, ainda mais fundamental num mundo como o que vivemos- a escuta. (D'ALVA, 2011 p.125)

Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>.

Os poemas apresentados pela escritora são acompanhados pelas fotografias, que foram feitas de forma coletiva, com a presença de outras mulheres, e de outras artistas, de diferentes lugares do Brasil em diferentes linguagens. Sangria também é uma web série¹³⁹. Os 28 poemas foram gravados em estúdio, em seguida foram convidadas 28 mulheres de diferentes áreas artísticas como da xilogravura, pintura, grafite, dança, teatro, intervenção urbana, música, bordado, teatro de boneco, iluminação, linguagem de sinais, dentre outras, para performar os poemas. Cada poema, conta com uma trilha sonora especial, composta por baixo acústico e percussão

Do encontro de tantas vozes femininas nasceu uma obra múltipla e coletiva, que vai muito além da poesia. É um grito de urgência e utopia em um tempo de constantes desmontes na área cultural brasileira. A poeta costura uma narrativa que evidencia experiências pessoais e episódios históricos do Brasil, a fim de construir e desconstruir o que entendemos por identidade brasileira.

É importante pontuar que a história é contada pelo ponto de vista do corpo da mulher, do ciclo menstrual. Os ciclos econômicos da borracha, do café e do ouro se misturam com os ciclos biológicos e as fases do útero (ovulação, menstruação, concepção); o “país do futuro” se sintetiza numa gestação impossível sempre interrompida por golpes de Estado ou “pílulas do dia seguinte”.

A presença da oralidade a partir da linguagem urbana ilustra a poesia contemporânea da Luíza Romão. No livro temos a presença também da fotografia, cada poema é acompanhado por uma fotografia em preto, branco e vermelho. O fotógrafo Sérgio Silva registrou partes do corpo como os seios, pernas, mãos, punhos, pescoço, boca, olhos, umbigo, as 28 fotos foram impressas em tamanho 30x30 e costuradas com barbante de cor vermelho à mão pela artista Luíza Romão. Outros materiais também foram utilizados na customização das fotografias como correntes, talheres, fechaduras, pregos e espelhos.

Essas tessituras apresentam um novo lugar para o poema e para a poesia, a anatomia do corpo é reinventada e torna-se um suporte de uma denúncia histórica. A sonoridade e as intervenções poéticas utilizadas pela poeta Luíza Romão vislumbram debates emergentes sobre o corpo feminino, o qual é debatido pelas teorias feministas

¹³⁹ O projeto Sangría fez parte de um financiamento coletivo intitulado “A história do Brasil sob a ótica de um útero: 28 dias, 28 poemas, 28 fotografias” Disponível em: <https://www.catarse.me/sangria>

e ela própria enquanto feminista rompe com concepções patriarcais no seu trabalho. As fotografias juntamente com os poemas são pensadas para o confronto com os leitores e leitoras descentralizando os conceitos sobre poesia, sobre a História do Brasil e sobre o corpo das mulheres, deixando de ser apenas um lugar de aceitação e conformidade para tornar-se autônoma e revolucionária.

Da letra ao corpo

O corpo das mulheres, as linguagens artísticas trazidas pela poeta são representações da coletividade e do feminismo em movimento. Essa diversidade de formas evidencia uma possibilidade de repensar o literário contemporâneo. A História da Literatura representa lugares de privilégio e de poder, nesses lugares ainda não temos um número significativos de mulheres, pessoas negras, dentre outros grupos minoritários. Dentro dos estudos literários, temos diferentes definições do que é literatura. Conforme Paul Zumthor:

A noção de "literatura" é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. Foi dessa perspectiva que me coloquei o problema da poesia vocal (insisto no adjetivo) e afastei os pressupostos ligados à expressão, infelizmente frequente, "literatura oral". (ZUMTHOR, 2018 p.24)

Do ponto de vista do teórico Paulo Zumthor, é possível repensar no lugar da literatura e no corpo feminino sendo também um lugar onde a poesia pode ser vivida e pensada de um modo não eurocêntrico. É importante mencionar o lugar da leitura no momento contemporâneo, também como um lugar que pode não ser silencioso. A poesia na literatura contemporânea pode ser observada como um entre lugar, onde a poesia e o corpo caminham juntos. Se movem de forma complementar. Os slams espalhados pelo país remontam os passos da literatura oralizada, dialogada de forma coletiva em espaços urbanos, os quais repensam o texto através da voz. Dessa forma, o pesquisador Paul Zumthor discute a questão do corpo com/na palavra, quando recorta esse movimento ele sai de um lugar comum da literatura, a qual entende a literatura em sua grande maioria como o texto escrito, o literário verbal. Entretanto, pensar o corpo, a voz em cena dessas novas formas de experienciar a poesia pode ser um caminho do reencontro com as poéticas ancestrais, as quais sempre estiveram nas culturas não ocidentais, como as de matrizes africanas e culturas ameríndias.

Na conceitualização sobre a etnopoesia trazida pelo autor Jerome Rothenberg ¹⁴⁰temos um distanciamento do que ocorre na poesia trazida pela Luíza Romão, já que a poesia encenada por ela está no âmbito urbano da periferia e não nos lugares originários, do campo e das comunidades ameríndias. Essas distâncias não são apenas no sentido dos ambientes e dos temas abordados pelas poesias, mas nos rituais, nos quais a oralitura está inserida. Dentro dessas diferenças é possível encontrar fios condutores que ligam a etnopoesia com a poesia marginal e nesse aspecto temos a presença da voz. A vocalização dos poemas no corpo. Parece redundante pensar a vocalização dos poemas na voz, mas é importante atentar-se para o que seria a voz nesse quadro desenhado pelo Paul Zumthor: “Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena.” (ZUMTHOR, 2018 p.17).

O corpo está presente na poesia e na literatura oral trazida pelos contadores de histórias das culturas africanas, as quais possuem a imagem dos griôs¹⁴¹, como sendo autoridades no que se refere aos conhecimentos e saberes partilhados em suas comunidades. A voz é um recurso para essa partilha porque é dessa forma que temos o transporte das palavras, de modo que as histórias contadas são replicadas por outras comunidades. Na poética trazida pela poeta Luíza Romão também temos a voz no corpo e o corpo na voz em movimento constante para que o dizer possa realizar-se de forma mais plena.

O dizer para a etnopoesia pensada por Jerome Rotheberg é aprofundada no sentido xamânico. Colocar o poeta como xamã é retornar às tradições orais. A

¹⁴⁰ Nascido em Nova York, em 1931, Rothenberg fez parte de uma geração intermediária entre movimentos poéticos bastante conhecidos de público e crítica: a poesia beatnik dos anos 1950 e 1960 e a language poetry do início da década de 1970. Junto com o poeta Robert Kelly, Rothenberg concebe a deep image nos anos 1960, movimento de curta duração, mas essencial para seu desenvolvimento poético. Rothenberg é conhecido principalmente por ter criado o termo etnopoesia e por seus experimentos com o que chamou tradução total, ao traduzir a poesia indígena norte-americana. A tradução total foi um método inovador de considerar a musicalidade, a presença de distorções de palavras ou palavras sem sentido, e outros mecanismos poéticos das artes verbais indígenas como parte integrante da composição. Dessa forma, o resultado da tradução deveria necessariamente contemplar todos esses aspectos.

¹⁴¹ A palavra griô tem origem no termo francês griot para designar uma função dos mestres guardiões dos saberes e fazeres africanos. Segundo a Lei Griô Nacional, griot é uma recriação do termo gritadores, criado pelos colonizadores portugueses, para nomear africanos que em praça pública gritavam as suas narrativas. Mas depois foi utilizada pelos estudantes afrodescendentes franceses para sintetizar milhares de definições. Os griôs são poetas, comunicadores sociais, sábios guardiões da história e dos saberes e fazeres das comunidades e eles consideram que a palavra escrita não tem papel social prioritário. Em África, existem muitos outros nomes para designar o griô. E no Brasil, as comunidades indígenas também reconhecem o termo griô a definição de um lugar social e político na comunidade para transmissão oral dos seus saberes e fazeres. (PRUDÊNCIO, p.23-24)

presença do coletivo insere a poesia trazida pela poeta Luíza Romão também com um olhar nas tradições que englobam esse revés para as formas de experimentar a poesia. A coletividade presente nas culturas ameríndias também é presente nos *slams*, já que eles só ocorrem graças ao companheirismo dos participantes. A ação da palavra só é possível por conta do silêncio que é feito coletivamente. A organização também é pensada coletivamente. Existe algo de afetivo nos *slams* como o próprio encontro, as parcerias posteriores em antologias poéticas e nos demais trabalhos culturais.

As declamações dos poemas feitas pelos poetas desses *slams* faz parte de um processo criativo, o qual insere a escrita criativa que permite pensar o lugar e as questões sociais da periferia. O trabalho desenvolvido pela poeta converte os processos artístico no suporte livro, mas não é dele que parte a poesia e sim das performances, as quais são exploradas nos *slams*.

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, o *poetry slam* se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo. (D" ALVA, p. 120)

Antes da publicação dos seus livros, temos a tradição oral, ou seja, a escuta e as relações singulares com as outras pessoas, a experiência através da presença do corpo em cena e dessa forma as vozes se encontram nesse percurso poético. É possível compreender esse movimento como aquele que permite repensar as estruturas de poder que instituem o que pode ser uma literatura de prestígio e o que não pode ser, o valor literário é sempre colocado em discussão da crítica literária. Esse aspecto não será explorado de forma mais ampla nesse artigo, mas é importante rever esses conceitos de valor literário para pensar a literatura contemporânea como um rompimento com a tradição canônica ocidental.

Repensar a história colonial do país do ponto de vista de uma mulher, de um útero é o que tange a obra de Luíza Romão. Os 28 poemas acompanhados por uma fotografia que foi cultivada com barbante vermelho e alguns objetos como talheres, chaves e outros materiais propõe pensar nos matérias que estiveram presente nesse percurso histórico e social no nosso país de forma violenta e dolorosa principalmente para as classes sociais minoritárias como as mulheres e os indígenas, povos

dizimados além das línguas que foram apagadas de forma violenta no nosso território. O primeiro poema do livro inicia com uma tentativa de dizer o nome do próprio país, esse nome é um lugar do enfrentamento com a história atravessada nos traumas enfrentados pelas populações minoritárias.

DIA 1. NOME COMPLETO

eu queria escrever a palavra br*+^%
a palavra br*+^% queria escrever eu
palavra eu br*+^% escrever queria
BRASIL

eu queria escrever a palavra brasil

aquela em nome da qual
tanto homem se faz bicho
tanto bandido general
aquele em nome de quem
a borracha vira bala
a perversidade qualidade de bem

aquela empunhado em canto
atestada em docs
que esconde pranto
mãe do dops

eu queria escrever a palavra brasil
mas a caneta
num ato de legítima revolta
feito quem se cansa
de narrar sempre a mesma trajetória
me disse “PARA
e VOLTA
pro começo da frase
do livro
da história
volta pra cabral e as cruzes lusitanas
e se pergunte
DA ONDE VEM ESSE NOME?”

palavra-mercadoria
brasil
PAU-BRASIL
o pau-branco hegemônico
enfiado à torto e à direto
suposto direito
de violar mulheres (...) (ROMÃO, 2017)

A exploração patriarcal é exposta não de maneira leve, mas sim em forma de denúncia, questionando os moldes da sociedade patriarcal. Assim como o corpo das mulheres, o território brasileiro foi, desde sempre explorado, nesse mesmo poema temos o sujeito poético enfatizando que “A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO/matás virgens/virgens mortas/A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO”

(ROMÃO, 2017). Ao longo da obra é possível identificar as interlocuções entre o biológico, o cultural e o político embrenhados na tentativa de expor as mazelas existentes no nosso processo colonial. O corpo feminino, enquanto território explorado e submetido a inúmeras atrocidades, violentado e violado questiona o falocentrismo.

O jogo de palavras e as repetições do vocábulo “pau” representam essa insistência de impor às mulheres uma determinada ordem e padrões a serem seguidos, dentro disso a imagem do “pau” é reelaborada várias vezes para propor uma contestação do patriarca. Nesse sentido, temos essas imagens como elementos simbólicos de exercício do poder patriarcal.

O corpo feminino torna-se agente e suporte do discurso poético, ao conseguir vislumbrar espaços de fuga diante da construção delimitada e do controle que impera sobre ele. O útero, símbolo cultural que defini biologicamente a mulher, é o protagonista da narrativa dessa “história à contrapelo”. Dentro desse percurso narrativo, temos diferentes vozes femininas contando suas próprias versões e não aquelas que foram narradas por homens brancos, homens religiosos, de família e de bem.

A poeta, por sua vez, constrói em uma via de mão dupla ao olhar para dentro de si e usar o que vê e sente para então projetar-se no mundo. Ao lançar-se incide sobre ele subvertendo o status quo do país fálico. Esvai-se a sangria para externalizar a impossibilidade de limitar o feminino, mesmo com as tentativas de contenção, controle e a vigia permanente.

O retorno para a história do próprio país é apresentado em forma de denúncia e questiona o processo de colonização que ocorreu no Brasil, o que permite pensar a barbárie presente no nosso país, a qual ainda é apagada de forma criminoso pelos governos, como pode ser percebido nos nomes das principais avenidas, nos monumentos que homenageiam personalidades históricas que dizimaram populações indígenas e quilombolas. Conforme Walter Benjamin:

Pois todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, p.225)

O poema de abertura de Sangría convoca a pensar sobre o processo de colonização do nosso país de forma descentrada dos ensinamentos normativos da história,

ao mencionar a tentativa de escrever o nome do próprio país temos um confronto com a historicidade que nos é contada, o confronto contra a barbárie presente não só na nossa história, mas na permanência da história da violência contra mulheres, indígenas, quilombolas dentre outras comunidades. Luíza Romão é uma mulher contemporânea que se esforça para romper com esses monumentos da barbárie.

A tradução de Sangría

O processo de tradução dos poemas feitas pela própria poeta Luíza Romão ocorre a partir do corpo. Nos estudos semióticos e intersemióticos temos as definições de adaptações e releituras sobre uma determinada obra. Cada uma com uma especificidade e tendo como foco meios de comunicação midiáticos, alguns até mesmo simultâneos. Conforme Guilherme Gontijo Flores:

Dar algo sem levar. A tradução em sua etimologia — levar além, atravessar, conduzir ao outro lado — bem poderia ser um bem caduco: tradução não como um caminhão de mudanças (metaphora em grego), avaliada pelo estado da mobília que chega a seu destino; não como um barco de Caronte atravessando o rio dos mortos, o rio do esquecimento, levando sombras sem memória. Por que levar objetos desmemoriados, almas sem corpos? A quem levar? Sempre é possível arriscar o pensamento na tradução, talvez numa troca de corpos. Mas tradução não como metempsychose, de corpos que se trocam por uma alma pura imutável eternamente idêntica a si mesma. Como seria uma metempsychose de almas mutáveis? A ressurreição poderia ser um todo novo, de corpo e alma. O barco valeria por si mesmo, enquanto mudança. A tradução pensável como um dom dos corpos. (FLORES, 2017 p.23)

Na definição do professor Guilherme Flores, observamos a importância do corpo no processo de tradução. Dessa maneira, a poesia não pode ser pensada como uma troca de corpos, mas como um atravessamento, um efeito de um ser sob o outro, não como peso, ou um trabalho de suportar as diferenças e singularidades do outro corpo, mas sim uma condução de um modo de perceber o outro em si mesmo, como um dom dos corpos.

No ato do atravessamento podemos pensar a importância da poesia. Não na sua definição o que não é a proposta desse artigo, mas sim o que ela pode representar no âmbito da troca dentro da tradução. A poesia está inserida no poeta de forma ritualística, na transposição da palavra para o mundo, nesse ritual temos o retorno do mundo para o poeta. Refletindo de um modo mais teórico filosófico e não no sentido sociológico, já que estamos inseridos em um mundo capitalista, o qual exige de nós a inserção no mercado.

A poesia ainda é um lugar marginalizado, de menor prestígio dentro dos estudos literários por conta da sua abstração e também pelas suas transformações ao longo dos anos. Não que o romance, ou as prosas poéticas não tenham um grau de dificuldade no campo da crítica literária e dos estudos literários, mas me refiro aqui ao pouco valor da poesia para a reflexão sobre a sociedade em geral. É muito mais linear e compreensível do ponto de vista literário a análise de um romance do que uma poesia/um poema.

O exercício da leitura e da escuta dentro da poesia da Luíza Romão provoca um deslocamento no sentido da percepção sobre o próprio texto e sobre o mundo, no qual estamos inseridos. A poesia dela é política e está inserida em um contexto, onde o corpo feminino é demarcado pelas instituições religiosas e pelos órgãos de poder como os governos e pelo patriarcado.¹⁴²

O sentido da poesia segundo Jean Luc Nancy é o fazer ou o deixar de fazer, no sentido da dificuldade. Dentro disso, temos os estudos sobre performance e tradução desenvolvidos pelo professor Guilherme Flores, o qual compreende a poesia como um mecanismo de entrega para o mundo, conforme ele menciona que o poema e a tradução do poema é um exercício de guardar. O poema é para ser guardado, ele é uma entrega para o mundo sem a necessidade de receber algo em troca, já que ele existe por si só.

Diante das dificuldades do processo de tradução literária da poesia e do poema é necessário pensarmos as diferenças do que é o poema e do que é poesia, já que são distintos na sua inclinação para o sensível e na recepção desde a leitura até a escuta. Nesse percurso de diferenciação encontramos nos estudos de Haroldo de Campos o conceito de transcrição literária, o qual envolve o método de identificar as diferenças culturais dos poemas para aproximar-se da língua ou cultura de chegada. Na obra da Luíza Romão temos as duas preocupações sendo dispostas por meio da palavra e do corpo porque a partir do momento em que o corpo entra em cena há uma dimensão do afeto que é do gesto, e a letra está inserida não apenas no grafismo, mas na voz.

Considerações finais

Os diferentes olhares para a história do nosso país são urgentes porque coloca no centro das discussões o poder colonizador. O poder de narrar a história esteve ao

¹⁴² O termo patriarcado remete, em geral a um sentido fixo, uma estrutura fixa que imediatamente aponta para o exercício e presença da dominação masculina.

longo do tempo atrelada aos lugares de poder. Durante muito tempo apenas os homens brancos de uma classe privilegiada narraram a história e estiveram representados na literatura e enquanto literatos. Conforme Chimamanda Ngozi Adichie:

É assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Ilbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é Kali. É um substantivo, que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Assim como nossos mundos econômicos e políticos, histórias também são definidas pelo princípio do Kali. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazer a história definitiva daquela pessoa. (ADICHIE, 2009 p.13)

O poder mencionado pela autora Chimamanda ultrapassa as fronteiras e está presente na nossa historiografia literária brasileira que valorizou por muito tempo apenas alguns poucos autores de determinadas classes sociais. A literatura contemporânea produzida e incorporada pela poeta Luíza Romão é um enfrentamento aos lugares de poder institucionalizados dentro e fora da academia.

O corpo das mulheres na obra da poeta é um palco de reconstrução da própria história e do território brasileiro, além do conceito de identidade. No nosso país temos culturas múltiplas por conta da presença africana, indígena, asiática, italiana, alemã, dentre outras.

As culturas e as barbáries mencionadas pelo filósofo alemão Walter Benjamin são coexistentes, não existindo uma sem a outra, já que para existir cultura é necessário haver algum tipo de violência ou apagamento como no caso das línguas indígenas dizimadas no processo colonial português. Desse modo, a cultura brasileira está atravessada pelas violências que corroboraram pelos apagamentos históricos.

A performance atribuída aos poemas da poeta Luíza Romão convoca a escuta para romper paradigmas hegemônicos de poder. Os governos ditatoriais, os ciclos econômicos são imagens potentes para fazer o ouvinte, os leitores e leitoras ressignificarem a compreensão sobre as narrativas que foram interiorizadas por conta das repetições da história única. O convite a escuta trazido pela poeta Luíza Romão foi aceito por mim como um desafio para pensar as novas estéticas contemporâneas emergentes no campo da literatura e das artes em geral feitas por mulheres que pesam o corpo e discutem o nosso processo histórico de forma decolonial.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FLORES, G; G.; GONÇALVES, R. T. **Algo infiel. Corpo, performance, tradução**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017.

Romão. 2017. Disponível em: <<http://www.esquerdadiario.com.br/Poesia-contemporanea-a-coragem-feminista-de-Sangria-de-Luiza-Romao>>. Acesso em: out 2021.

ROMÃO, Luiza. **Sangria**. Fotografia de Sérgio Silva e tradução de Martina Altalef. 1. ed. São Paulo: Edição do autor: Selo do Burro, 2017.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia no milênio**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006 [1994].

Zumthor, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

