

VIII SIGAM

SIMPÓSIO INTERNACIONAL GÊNERO ARTE E MEMÓRIA

ANAIS 2025

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

26 a 30 de maio de 2025

Centro de Artes UFPel



ANAIS VIII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE GÊNERO, ARTE E MEMÓRIA

Mulheres Inscrevem Poéticas Feministas no mundo

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

ISSN 2177.8884

Dados de Catalogação na Publicação:

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas Catalogação da Publicação
Elaborada por Dafne Silva de Freitas CRB: 10/2175

S612a Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória (8. : 2025 : Pelotas).
 Anais do VIII SIGAM – Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória
 [recurso eletrônico] : Mulheres Inscrevem Poéticas Feministas no mundo de
 26 a 30 de maio de 2025, Pelotas, RS / coordenação Nádia da Cruz Senna,
 Úrsula Rosa da Silva ; organização: Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora,
 Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPel, Projeto Arte
 na Escola – Polo UFPel.– Pelotas: UFPel, 2025.

Simpósio promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Universidade Federal de Pelotas, 26 a 30 de maio de 2025.

Inclui referências.

Acesso: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgartes>

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 704.042

O VIII SIGAM - Simpósio Internacional Gênero Arte e Memória, ocorreu de 26 a 30 de maio de 2025, no Centro de Artes da UFPel, em Pelotas-RS, apresentou como tema Mulheres Inscrevem: poéticas feministas no mundo. O evento sublinhou a escrita de mulheres artistas, professoras e pesquisadoras, com intenção de destacar pioneirismos, ativismos, práticas e a visão feminista implicada, a dimensão feminina das produções na arte e no meio cultural, acadêmico e cotidiano.

O Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora (CNPq/UFPel) buscou, com o evento, consolidar este espaço de discussão, crítica e visibilidade, trazendo as protagonistas que romperam fronteiras hegemônicas, subverteram hierarquias e instauraram outros modos de sentir, educar e pensar as experiências humanas mirando um mundo mais igualitário e inscrevendo suas marcas nos espaços em que vivem e militam. O evento contou com conferências, sessões de apresentação de trabalhos, mesas redondas, minicursos, palestras, publicações, entre outras atividades acadêmicas e culturais.

Nosso objetivo foi dar visibilidade e ampliar a divulgação de pesquisas, ações educativas e poéticas protagonizadas por mulheres artistas, pesquisadoras, professoras, líderes e gestoras que priorizam as escritas relacionadas com as artes e áreas afins, enquanto dispositivo artístico, cultural, teórico-vivencial de registro, de inscrição no mundo. Pretendendo, assim, encarar a escrita como ação poética e política, para experimentar a linguagem, onde a escrita é ferramenta e estratégia criativa que articula narrativas, memórias, revisão histórica, inclusão e cidadania.

Esta edição do evento buscou consolidar o espaço de discussão em torno de arte, gênero e memória, que inauguramos em 2008, para dar lugar à crítica e visibilidade para pesquisas, produções artísticas e ações educativas que ultrapassam fronteiras hegemônicas, denunciam violências e a lógica da dominação para resgatar o direito à vida, à expressão, à escrita e inscrição em um mundo mais digno, igualitário e inclusivo. O evento pontuou e reafirmou uma produção de expressão e resistência, que valoriza as escritas de si, em percursos artísticos e processos de formação, experimentando uma variedade de suportes e manifestações, para fazer emergir a invenção poética. Em torno desse sistema Palavra/Imagem comparecem as anotações, diários, mapas, zines, ensaios, cadernos, cartas, narrativas, documentos de trabalho que formam instalações, coleções, práticas e saberes, um universo de marcas produzidas por mulheres que compartilhamos.

Somos pautadas pelo pensamento feminista, antifascista e contra-colonial, pela valorização das alteridades e diversidades, dos saberes conectados com a Terra, das práticas colaborativas e proposições que instauram outros modos de sentir, educar e pensar as experiências humanas em prol de um futuro mais justo e harmonioso. O evento foi pensado na possibilidade de dar visibilidade e difundir a produção artística e científica desenvolvida e em desenvolvimento sobre artes, gênero, raça, classe, consciência ecológica, ativismo político, preservação do patrimônio e da cultura.

ANAIIS VIII SIMPOSIO INTERNACIONAL DE GÊNERO, ARTE E MEMÓRIA

Mulheres Inscrevem Poéticas Feministas no mundo

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

Editoração Eletrônica: Nádía da Cruz Senna e Larissa Schip

Identidade Visual: Larissa Schip

Imagem da Capa: Aryane Barbado Lima

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

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

Apoio: PET Artes Visuais, Arte Versa, Grupo de Pesquisa Lugares Livro, PPGAnt, PPGE UFPel, PPGGMP UFPel, PPGFIL UFPel, UFSM, FURG e UPN

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

Reitora: Ursula Rosa da Silva

Vice-Reitor: Eraldo Pinheiro

Pró-Reitora de Ensino: Antônio Maurício Medeiros Alves

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Marcos Britto Corrêa

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Fábio Garcia Lima

Direção do Centro de Artes: Roberta Coelho Barros

Coordenação do PPGARTES: Lauer Alves Nunes dos Santos

Comissão científica

Aline Accorssi (UFPel)
Carmen Anita Hoffmann (UFPel)
Caroline Leal Bonilha (UFPel)
Cláudia Torres (Colômbia - UPN)
Daniele Borges Bezerra (UFPel)
Georgina Helena Xavier Lima (UFPel)
Helene Gomes Sacco (UFPel)
Larissa Patron Chaves (UFPel)
Rosa María Blanca Cedillo (UFSM)
Rosângela Fachel de Medeiros (UFPel)
Ricardo Henrique Ayres Alves (UFPel)
Roseli Aparecida da Silva Nery (FURG)
Rosemar Gomes Lemos (UFPel)
Thays Tonin (UFSM)

Discentes colaboradora/es

Vanessa Cristina Dias (UFSM)
Larissa Schip (UFPel)
Aryane Barbado Lima (UFPel)
Júlia Petiz Porto (IF-Sul)
Katiane Letícia Ferreira da Silva (UFPel)
Dayanna Perez (UFPel)
Ana Luíza Nogueira de Quadros (UFPel)
Lucas Espoladore (UFPel)
Raquel Casanova dos Santos Wrege (UFPel)
Gabriela Magalhães Monteiro (UFPel)
Rosana Pinto Xavier (UFPel)
Rochele Peres Barros (UFPel)

SUMÁRIO

GT PROTAGONISMO E ATIVISMO NAS ESCRITAS /INSCRITAS

REGINA PARRA A POLIVALÊNCIA NA ARTE

Lucas Espoladore e Nádia Senna.....11

OUTRAS FORMAS DE APRESENTAÇÃO: EXPONDO PUBLICAÇÕES

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima.....23

INTERVENÇÃO SOBRE DOCUMENTAS: PASSAGEIRA

Barbara Larruscahim da Costa e Eduarda Azevedo Gonçalves.....36

INOMINÁVEIS: SOBRE A POTÊNCIA NARRATIVA E O FENÔMENO DOS SEM NOME

Gabriela Bernardes Maria e Nádia da Cruz Senna.....49

COM OS PÉS NA TERRA DO SONHO: PROCESSOS DE APROPRIAÇÃO DO COTIDIANO COMO PRÁTICA TRANSGRESSORA NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS

Jessica Fernandes da Porciuncula e Renata Azevedo Requiao.....61

GUARDAR À ESPERA: REFLEXÕES SOBRE AS MATERIALIDADES AUTOBIOGRÁFICAS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM ARTES

Bianca de Oliveira Lempek De-Zotti e Helene Sacco.....74

ARTE-INFECÇÃO: PARASITA, LAVRA. PROCESSOS CLÍNICOS

Eliza Barboza Dihl.....87

AUTO(RE)CONHECIMENTO: ESCRITA PERFORMATIVA

Giovana Moura Domingos e Gisela Biancalana.....107

CARTOGRAFIA INVISÍVEL CONTRA-COLONIAL: A INSCRIÇÃO DO CORPO NEGRO NA IMAGEM E NA PALAVRA

Maria Eduarda De Souza Costa e Denise Marcos Bussoletti.....120

DISCURSIVIDADES DO HIV NAS FOTOGRAFIAS DE KIA LBEIJA

Camila Soares Couto e Ricardo Ayres.....133

SERES COMO NÓS E A VIVÊNCIA SAPATÃO: O ATO DO DIÁLOGO COMO UM DISPOSITIVO METODOLÓGICO PARA PRODUZIR UMA ESCRITA INSURGENTE ALIADA A LIBERDADE COLETIVA

Sophia Hiriart Porto Alegre e Tamires Podewils.....145

GT SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS

PROJETOAFRO.COM E AÇÕES ANTICOLONIAIS EM REDE: CONTRIBUIÇÕES PARA UM ARQUIVO-VIVO DE ARTISTAS NEGRAS NO EIXO-SUL (RS E SC).

Sofia Oliveira Silva Santo, Flávia Samira Baltezan Villanueva de León, Adriele Nunes Alves e Thays Tonin.....158

TRANSFORMAÇÕES IDENTITÁRIAS: REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E CISONORMATIVIDADE A PARTIR DE UMA PSICANÁLISE SITUADA Gustavo Pires Ibeiro, Aline Accorssi e Camila Peixoto Farias.....	158
ERA REALMENTE CAPAZ DE TODAS AS LOUCURAS E TODOS OS DEVANEIOS? Catiuscia Bordin Dottoe Teresinha Barachini.....	171
À MEIA-NOITE PERFORMAREI EM MINHA CARNE: UMA ANÁLISE DAS OBRAS LITERÁRIAS E CINEMATOGRAFICAS DO HORROR SUBVERSIVO Gabriela Rodrigues Silveira, Mariana Telles Bueno e Lisandra Berni Osorio.....	197
SUBJETIVIDADE E GÊNERO NA RELAÇÃO CORPO/TERRITÓRIO EM UM CONTEXTO PÓS CATÁSTROFE CLIMÁTICA NO RS Emily Bavaresco Rosa, Max Frutuoso Guimarães, Nathalia Schramm e Thays Tonin.....	209
DA SOMBRA DIGITAL AO SIMBÓLICO FEMININO: REFLEXÕES POÉTICAS SOBRE IMAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA Isadora Forner Ribeiro e Gisela Biancalana.....	222
O DIÁRIO COMO LIVRO DE ARTE: COMPARTILHANDO SUBJETIVIDADES Matheus Rafael Tomaz de Moraes Faria e Rosa María Blanca.....	231
PALA VRA E IMAGEM, PRÁTICAS DE CO-EXISTÊNCIA: A PESQUISA ARTÍSTICA COMO UTOPIA Liara de Mello Trindade e Thays Tonin.....	241
GT MULHERIDADES, ESPAÇOS DE CRIAÇÃO DE CONHECIMENTOS E DIVERSIDADE	
SER E ESTAR DENTRO DA UNIVERSIDADE: A PARTIR DO OLHAR DE UMA MULHER NEGRA Pamela Oliveira e Aline Accorssi.....	254
A PORTA-BANDEIRA COMO SÍMBOLO DE RESISTÊNCIA DO CARNAVAL BRASILEIRO Ana Cleia Chistovam Hoffmann e Eliane Da Rosa.....	262
PISTAS PARA UM DIÁLOGO METODOLÓGICO: PESQUISA SITUADA E DECOLONIALIDADE Rafaela Villar, Sthefany Lacerda da Silva e Camila Peixoto Farias.....	275
CUIDAR E SER CUIDADA: FAMILISMO, CUIDADO E AMIZADE NAS VIVÊNCIAS DE MULHERES NÃO-HETEROSSEXUAIS NA PANDEMIA DE COVID-19 Julia Schwanz Andreazza, Carolina Macedo Dos Santos Quillfeldt e Camila Peixoto Farias.....	288
REDESCOBRINDO O CUIDADO: UM ALICERCE IMPORTANTE PARA DEMOCRATIZAÇÃO Lisia de Almeida Lawson.....	298
A ARTISTA YACUNÁ TUXÁ E A PRODUÇÃO DE FANZINES NA EDUCAÇÃO INFANTIL Gabriela Magalhaes Monteiro, Emily Da Silva De Moura, Lislaine Sirsi Cansi e Raquel Casanova dos Santos Wrege.....	311

JUDITH BACCI E TAMIKUÃ TXIHI: IDENTIDADE E REPRESENTATIVIDADE NO ENSINO DE ARTES VISUAIS NA EDUCAÇÃO INFANTIL	
Maria Eduarda de Almeida Ginçalves, Lislaine Sirsi Cansi, Neide Alessandra Vaz Ritter Quevedo e Raquel Casanova dos Santos Wrege.....	321

A MATERNIDADE COMO SACRIFÍCIO: IMAGINÁRIO MARIANO E AS IMPLICAÇÕES SOCIAIS SOBRE AS MULHERES NA CONTEMPORANEIDADE	
Lívia Luzeiro do Carmo.....	330

A RELAÇÃO ENTRE A CONSTITUIÇÃO NARCÍSICA DE MULHERES E A (SOBRE) VIVÊNCIA EM VÍNCULOS AMOROSOS VIOLENTOS	
Mylena Graebner Pereira e Camila Peixoto Farias.....	338

PARENTALIZAÇÃO E GÊNERO: UMA LEITURA PSICANALÍTICA	
Jôse Lane de Sales, Camila Peixoto Farias e Roberta Du-arte da Luz.....	351

GT CORPOS EM PERFORMANCE: DISSIDÊNCIAS E INSURGÊNCIAS

DEVIRES CORPO-MENTE E OS DESAFIOS DA ALTERIDADE	
Ana Beatriz Magalhães Mattar.....	364

CORPO, IMAGEM E POLÍTICA: INSURGÊNCIAS POÉTICAS NA PERFORMANCE-INSTALAÇÃO QUERELA DE MULHERES	
Ana Cleia Chistovam Hoffmann.....	377

RECORRÊNCIAS: CRIAÇÃO EM PERFORMANCE ENTRE MULHERES	
Bruna Vargas Bertoldo, Luana Furtado Ramos Cairrão e Gisela Biancalana.....	391

ESCRITAS (D)E CORPOS DISSIDENTES EM PERFORMANCE: POÉTICAS DE UMA TRAGUEITÓRIA INFERNAL EM EDUCAÇÃO	
Danimar Bonai e Martha Giudice Narvaz.....	401

VESTÍGIOS DA TRAVESSIA: UMA POÉTICA DA ANCESTRALIDADE	
Sadiana-Luz Martins Frota e Gisela Biancalana.....	415

EU ADORO PURPURINA: UMA POÉTICA CONTEMPORÂNEA PARA CRIAÇÃO DE PERFORMANCE	
Lucca Adams Pilla e Gisela Biancalana.....	424

MEMÓRIAS POÉTICAS E O LEGADO DE BERÊ	
Miriam Brockmann Guimarães.....	436

SER VOZ DE RIO: REVERBERAÇÕES DE PERFORMANCE COM O RIO TAPACURÁ	
Tainá Maivys da Silva Santiago.....	450

MULHERES INDÍGENAS PAMPEANAS: NARRATIVAS E RESISTÊNCIAS CHARRÚA AO SILENCIAMENTO SISTÊMICO FRENTE A PRÁTICAS ARTÍSTICAS E EPISTÊMICAS CONTEMPORÂNEAS EM ARTES VISUAIS, DANÇA E ANTROPOLOGIA	
Bruna Lopes Silva e Daiane Gonçalves Molina.....	463

GT COMPARTILHANDO PRÁTICAS E TECENDO SABERES

MULHERES BONEQUEIRAS: LINHAS QUE COSTURAM PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM ARTES

Dayanna Michelle Cañon Perez, Ana Luíza Nogueira de Quadros e Nádia da Cruz Senna.....476

ENTRE LINHAS E SILÊNCIO: O CORPO NEGRO FEMININO NA OBRA BASTIDORES DE ROSANA PAULINO

Mariela Cardoso.....488

O CENTRO GAÚCHO DE TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA E SUA INSCRIÇÃO NO SISTEMA DAS ARTES

Bianca Grasel e Vanessa Cristina Dias.....498

OLHARES DAS UNIVERSITÁRIAS DESLOCADAS SOBRE A EXPERIÊNCIA NA UNIVERSIDADE PÚBLICA

Denise Macedo Ziliotto.....510

HEKATE - DE DEUSA GREGA APOTROPAICA ATÉ A FEITICEIRA DA ATUALIDADE

Flavia Trevisan de Medeiros e Thays Tonin.....518

PASSARINHAR COMO ESCRITA INSCRITA NA PELE DA IMAGEM

Kathleen Oliveira de Avila e Profa. Dra. Alice Jean Monsell.....532

COMO FAZER AS PAZES COM O TEMPO: REFLEXÕES POÉTICAS

Barbara Silva Haro.....546

(RE)CRIANDO RITUAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE, JUDAÍSMO E FEMINISMO

Viviane Gueller.....558

GT ESCRITAS FEMINISTAS: DISCURSOS, (RE)LEITURAS E SENTIDOS

CANINA: O INSTINTO FEMININO COMO DISPOSITIVO POÉTICO

Kelly de Oliveira Xavier e Renata Azevedo Requião.....568

O SENSÍVEL LUTO DE YUHKI KAMATANI

Eduarda de Castilhos Franco.....580

VÍTIMAS DO SILÊNCIO, DE JANETHE FONTES: UMA VOZ SOBRE A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES

Jessica Da Silva e João Luis Pereira Ourique.....589

LITERATURA E MEMÓRIA: SEUS RASTROS NOS ENREDOS ESCRITOS POR MULHERES

Milena Hoffmann Kunrath, Larissa Goncalves Medeiros e Renata Rocha Ribeiro.....601

ATENA NEGRA - ECOS DE SABEDORIA E RESISTÊNCIA. TRADUÇÃO INTRODUTÓRIA

Liz Toaldo Dutra e Thays Tonin.....609

A PARTICIPAÇÃO DA POETA JACINTA PASSOS NA COLEÇÃO VIOLÃO DE RUA

Lorena Luana Dias da Silva.....621

LAS PALABRAS VUELAN: O CRUZAMENTO DE GRAVURAS DE LURDI BLAETH COM POESIAS DE GABRIELA MISTRAL

Walter Karwatzki Chagas Maffazzoli e Niura Aparecida Legramante Ribeiro.....633

FRAGMENTOS DE UMA RELAÇÃO AMOROSA: LITERATURA, FOTOGRAFIA E GÊNERO NA OBRA DE ANNIE ERNAUX.

Ana Beatriz Reinoso Rosse e Claudia Mariza Mattos Brandao.....646

GT ARTISTAS MULHERES: MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO

ENSINO DE QUÍMICA A PARTIR DA ARTE: EM MEMÓRIA DA ARTISTA PELOTENSE JUDITH DA SILVA BACCI

Bruna Fary-Hidai, Gerson Geraldo Homrich Cavalheiro e Muriel Belo Pereira.....659

PROTAGONISMO PRETO: UMA ANÁLISE DA SEPULTURA DE LUCIANA DE ARAÚJO

Jamila Lima Macedo e Neiva Fonseca Bohns.....669

RECUPERANDO A HISTÓRIA DA ARTISTA HILDA MATTOS

Lilian Bandeira Rodrigues e Neiva Fonseca Bohns.....682

LENIR DE MIRANDA: ARTE, PROCESSO E POÉTICA

Rosana Pinto Xavier.....694

CORPARTISTA: A IMPORTÂNCIA DO MUSEU FEMINISTA VIRTUAL

Taís Chaves Prestes.....705

INSCRIÇÕES INICIAIS SOBRE AS PROFESSORAS-ARTISTAS DOS ANOS 60 A 70 DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Raiane Brondani de Lima, Bianca Grasel e Vanessa Cristina Dias.....713

PRESENTIFICAÇÃO DO MUNDO/IFÁ NAS OBRAS DE NÁDIA TAQUARY

Jéferson Luís Dias da Silva e Rogerio Vanderlei de Lima Trindade.....725

O ESTADO DE PRESENÇA AO CONGELAR, DERRETER E QUEBRAR

Ana Carolina Peixoto Eick.....738

Regina Parra a polivalência da arte

Lucas Espoladore (Universidade Federal de Pelotas)¹

Nádia da Cruz Senna (Universidade Federal de Pelotas)²

Resumo: O artigo examina a trajetória artística e poética de Regina Parra, destacando sua formação acadêmica, influências estéticas, participação em exposições e o impacto de manifestações sociais sobre sua produção. Também ressalta a diversidade de linguagens presentes em sua obra, como pintura, performance e escultura. Através de pesquisa bibliográfica e análise pictórica, o texto investiga o refinamento técnico da artista e sua abordagem teórica e poética. Parra explora de forma recorrente temas como dramaturgia, feminilidade, limites, patriarcado, erotividade e dor, frequentemente incorporando referências literárias e mitológicas. As exposições analisadas incluem “Mise-en-scène”, trabalhos em espaços urbanos, “É Possível, Mas Não Agora”, “Knife in the Flesh”, “Histórias Feministas” e, com destaque especial, a mostra “Pagã”, considerada sua principal realização recente. O artigo enfatiza como Regina Parra utiliza sua arte como instrumento crítico para questionar e subverter normas sociais, produzindo obras que instigam reflexão sobre o corpo feminino, a identidade, a vulnerabilidade e a resistência.

Palavras-chave: polivalência; pintura; performance; limite; feminino.

Pagã

O trabalho está sendo desenvolvido junto ao grupo de pesquisa Caixa de Pandora: estudos em arte, gênero e memória, como parte integrante do projeto MULHERES INSCREVEM: poéticas feministas nas artes visuais, cuja intenção é mapear, visibilizar e partilhar a produção de artistas mulheres que utilizam a palavra como um dispositivo poético em atravessamentos que desafiam convenções, instauram outros modos de percepção e ou representação, propondo revisões e resistências artísticas para se inscreverem no mundo. A artista selecionada para esse trabalho é Regina Parra pela sua pluralidade artística, ao acessar diferentes linguagens para instaurar reflexões e provocações em torno do corpo feminino, presença recorrente em sua poética. Interessa destacar as relações que estabelece com a literatura e as mitologias, propondo desdobramentos para pensar criticamente papéis, rituais e

¹ Graduando em artes visuais pela Universidade Federal de Pelotas - UFPEL. Bolsista de Iniciação Científica FAPERGS, Monitor voluntário de Desenho de Figura humana e Ateliê de Desenho <http://lattes.cnpq.br/2909673097630885>

² Professora Associada, Centro de Arte, UFPel.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

potencialidades da mulher, nos convocando a imaginar e desejar para além dos limites que nos oprimem.

Regina Parra realizou diversas exposições individuais e coletivas em órgãos públicos e privados, participou de projetos de residência artística, intervenções e ocupações que confirmam a relevância de sua produção artística e a sua inserção no circuito da arte e da cultura, em âmbito nacional e internacional. A partir da discussão elaborada pela artista sobre questões de gênero e feminilidade em sua poética, essa pesquisa busca dar visibilidade para esse viés em seu percurso artístico e nos processos poéticos desenvolvidos nas séries selecionadas. A abordagem compreendeu o levantamento de documentos, sites de instituições, depoimentos da própria artista,

Jornada Artística

Regina Parra (Regina Pelegrini Parra) nasceu na cidade de São Paulo no ano de 1984, inicia sua jornada acadêmica no CPT – centro de pesquisa teatral orientada por Antunes Filho em São Paulo, este qual empreendeu a montagem da obra Macunaíma. A artista se forma no ano de 2003, trazendo em seu desenvolvimento experiência que impacta em sua performance, fotografia e vídeos.

A pesquisa foi realizada a partir do método bibliográfico, utilizando da pesquisa a fundo sobre o currículo e jornada da artista assim como a análise pictórica de sua produção.

A formação teatral também tornou íntimo o contato com a tragédia grega, se munindo não só do conteúdo das peças, mas também da representação do sentimento e iconologia dentro de sua própria produção.

Ainda no ano de 2003 frequenta a ENSBA - École Nationale Supérieure des Beaux-Arts [Escola Nacional Superior de Belas Artes] academia tradicional em Paris, França se especializando em pintura.

Iniciou em no ano de 2004 o bacharelado em Artes Plásticas [BFA] pela FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado localizada em São Paulo, se formou no ano de 2008, neste tempo ganhou o Primeiro Prêmio de Artes Visuais Anual da FAAP no ano de 2006, desenvolvendo a representação imagética da fotografia e pintura, essa pluralidade visual é demonstrada na série hino, este trabalho traz o primeiro registro de trabalhos da artista que envolvem a linha tênue entre a representação da imagem como interpretativa, as personagens

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

não representam um sentido único e sim a justa contraproposta de apresentar a ideia de ambiguidade do grito relativo as personagens femininas.

No ano seguinte a sua graduação, 2009, iniciou o mestrado em história da arte sob orientação de Lisete Lagnado na FASM - Faculdade de Santa Marcelina em São Paulo, ainda no seu ano de entrada inaugurando suas primeiras exposições individuais “Mise-en-scène” em Paço das Artes (Figura 1) e “Rumor” na Galeria Leme, durante o período de formação foi indicada ao prêmio pipa, no ano de 2010, assim também como nos anos de 2017, 2018 e 2019. Concluiu sua formação no ano de 2011, se tornando mestra em teoria e crítica da arte. conquistando também o Prêmio Vídeo, Fundação Joaquim Nabuco e com seu vídeo “As Pérolas, como Te Escrevi” o Prêmio VídeoBrasil em São Paulo.

Figura 1 – exposição Mise-en-scène, paço das artes



Fonte: Disponível em: <https://pacodasartes.org.br/exposicao/mise-en-scene/> Acesso em: 06 05 (mai) 2025

A partir de sua formação a Artista teve um crescimento considerável no volume de produções, registros e exposição próprias e coletivas, nos anos seguintes ganhou diversos prêmios, 2014 - Pivô Programa de Residência, 2018 - Residency Unlimited, (New York, USA) e Prêmio 3M de Arte Pública, 2019 - Annex_B Residency Program, New York, USA, 2020 - The Watermill Center Residency Program (Watermill, USA), 2021 - Monira Foundation Residency Program (New Jersey, USA).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Participou de diversas exposições, tanto coletivas como exposições individuais próprias, iniciando no ano de 2009 e prosseguindo até o momento atual. Focando em suas exposições solo como já referido acima participou da “Mise-en-scène” no Paço das Artes e “Rumor” na Galeria Leme, assim seguindo: 2010- “Eldorado”, Fundação Joaquim Nabuco, 2011 - Programa de Exposições, Centro Cultural São Paulo, 2012 - “Sobre la marcha”, Galeria Effearte, 2014 - “É possível, mas não agora”, Pivô, 2016 - “Por que tremes, mulher?”, Millan, 2018 - “Regina Parra: Trabalhos em vídeo”, O Sítio, 2019 - “Por uma Geografia da proximidade”, Museu de Arte de Santa Catarina, “Eu me levanto”, FAMA Museu, “Bacante”, Millan, 2020 - “O possível no impossível”, arte pública, São Paulo, 2021 - Forbidden Bird, arte pública, Miami Beach (USA) 2022 - The Deviant, curadoria de [curated by] Catarina Duncan, Galeria Jaqueline Martins, 2023 - Pagã, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Sua formação, exposições e prêmios alavancaram sua Visibilidade tendo parte importantíssima em eventos culturais e protestos pela natureza urbana de suas obras em neon (figura 2), no ano de 2018 teve participação política na manifestação ele não, apresentando a escultura em forma de intervenção “é preciso continuar Não posso continuar É preciso continuar Vou continuar” (Figura 2) no espaço de movimentação do evento e em formato digital pelo Instagram da artista.

Figura 2 – registro da manifestação #ELENÃO em São Paulo, a obra urbana de Regina Parra “É preciso continuar Não posso continuar É preciso continuar Vou continuar” é observada através dos manifestantes.



Disponível

em:

https://www.instagram.com/p/BoX3JrFhOED/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA== Acesso em: 06 05 (MAI) 2025

Análise de produção e processo poético

A polivalência de linguagens desenvolvidas por Regina Parra permitiu a expressão de ideias que perpassam a ideia de uma obra bidimensional ou tridimensional, a artista demonstra que as exposições podem perpassar uma apresentação de ideias ou compilado de trabalhos realizados sobre uma mesma temática, cria um espaço artístico que movimenta ideais, linguagens e sentidos, unindo a performance, videoarte, pintura, escultura, cerâmica, figurino e instalação, transformando o espaço em área de discussão temática e artística, trazendo visibilidade a tópicos como o controle, a hierarquia de poder, limites da personalidade, a luta e resistência feminina, se utilizando da palavra, dramaturgia greco-romana, figuração contemporânea e realismo.

A produção de Parra se insere de maneira crítica no imaginário coletivo que, ao longo da história, construiu e consolidou representações sociais do feminino, utilizando não só de uma abordagem poética como política, a artista passa a utilizar das linguagens para tensionar os limites entre o íntimo e o público, revelando os dispositivos simbólicos que confrontam a criação de uma identidade feminina. Em interlocução com o pensamento de Martha Robles, com a obra *Mulheres, Mitos e Deusas: O feminino através dos tempos* (2001), a trajetória de Parra pode ser compreendida como uma resignificação às mitologias do feminino que continuam operando socialmente, a exemplo do capítulo direcionado a figura da deusa Afrodite, está que é a representação da beleza, do amor e da sensualidade, simbolizando o feminino como erotizado e temido. Robles analisa como Afrodite acabou se tornando um ícone do desejo masculino a partir da visão principalmente ocidental: um corpo oferecido ao olhar e ao consumo, cuja força sexual, pode ser observada ao longo da história também como regulada e reprimida. A deusa passa a se tornar emblema da carne feminina como espaço de contradição, simultaneamente culto, ameaça, sedução e pecado.

Para entender a produção da artista, é necessário realizar uma análise completa dos procedimentos é necessário observar as obras, suas linguagens e discussões abordadas em

diferentes períodos, devido a sua ampla formação e experiência é observada uma pluralidade de expressões artísticas que acabam convergem em temáticas.

Em sua primeira exposição, no ano de 2009, Regina Parra organizou 12 pinturas a óleo sobre papel. Utilizando imagens de câmeras de segurança a artista representou a si mesma dentre várias situações cotidianas (Figura 3). As imagens tem como foco uma pessoa a ser retratada, porém a sua apresentação se encontra fora do gênero de retrato construído tradicionalmente pela história da arte como um idealismo do personagem teatralizado em sua construção imagética, traz a ideia da representação como a espontaneidade da vivência, buscando a fuga da naturalidade forçada e futilizada no retrato, rejeitando a preparação de uma de uma cena ao passo que diante de uma fotografia ou gravação o indivíduo criaria um personagem para interpretação de uma realidade fictícia, a partir disso se torna auto-explicativo o título da série “mise-en-scene” que em sua tradução significa “colocar em cena” justamente apanhar este cotidiano enquanto acontece sem ser anunciado. Esse corpo de obras remete a sua formação teatral de onde tiraria a relação de “espontaneidade” contra o “falso natural”, discutindo o cinema, teatro e fotografia a partir da linguagem da pintura, gerando a questão de encontro entre estas linguagens de uma preparação para representação de um retrato, a pintura como realista discute a percepção fotográfica e intimidade de um determinado trabalho sob um momento desavisado.

Figura 3 – (a) Mise-en-scène (2009), óleo sobre papel

Dimensões: 40x50 cm e (b) Mise-en-scène (2009), óleo sobre papel

Dimensões: 40x50 cm



(a)



(b)

Disponível em: <https://pacodasartes.org.br/exposicao/mise-en-scene/>. Acesso em: 08 05 (mai) 2025

Pela primeira vez é apresentado pela artista a palavra como objeto pictórico da arte em forma de escultura, essa observada em espaço urbano. “Atrás das Janelas”, 2011 é uma obra realizada em formato de letreiro de neon luminoso qual diz “os desejos adormecem atrás das janelas” a escolha do neon dentro do espaço da cidade é associado a perenidade do artificial, criando uma mensagem que pode ultrapassar o limite temporal e se manter em forma de luz no ambiente, isso na interpretação do espectador que passa essa mensagem. Dentro da interpretação deste texto a ideia se trata de associar a permanência e resiliência utilizando de uma fronteira imaginária entre o desejo e a visualidade, referido em muitos de seus trabalhos, como na mostra pagã como o desejo e resistência feminina na relação social estabelecida pelo patriarcado.

Em anos posteriores a palavra continuou presente como tema em sua criação utilizando dela não apenas em forma de letreiros (Figura 2), mas como parte de performances e interações na pintura, ressignificando a utilização da linguagem em sua prática artística, utilizando de palavras que reforçassem o sentido de suas pinturas. Em “ototototoi” [Figura 4 (a)] a artista representa com o letreiro, este que permeia e ocupa o espaço com sua luminosidade representa o grito silencioso, essa expressão vem da tragédia grega de Sophocles referente a personagem Electra, esta que se segundo Anne Carson, ensaísta e tradutora, significa uma emoção forte, para Parra em sua publicação “pagan (for a wisdom of the flesh)” escreve “Electra seria uma metáfora para uma mulher que mantém seus gritos como um segredo inviolável”. Na obra “A Venenosa” [figura 4(b)] a artista assume a palavra como parte da representação visual e componente pictórico reforçando a ambiguidade da representação, sugerindo tanto ideais de prazer quanto dor.

Figura 4 – (a) ototototoi, 2021, luminoso em neon, 190 x 58 cm Foto: José Pelegrini e (b) “A venenosa”, 2018, óleo sobre papel, 40 x 37,5 cm

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



(a)



(b)

(a) Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/artistas/regina-parra/> Acesso em: 08 05 (MAI) 2025

(b) Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/regina-parra/> Acesso em: 08 05 (MAI) 2025

No ano de 2014 se encontra o primeiro registro do trabalho da artista como projeto de instalação, se utilizando do espaço em conversa com suas obras, na exposição "É Possível, Mas Não Agora" (Figura 5), no centro cultural pivô, a artista incorpora diferentes linguagens e as unem no formato da instalação, utilizando do vídeo, da pintura e da escultura.

Na exposição a artista se refere a seu trabalho com a fronteira entre desejo e a realidade e a inclusão e exclusão, essas ideias surgindo do tópico de movimentos migratórios, a curadora Ana Maria Maia discorre “A exibição interconecta o documental e o metafórico, e é se situa em um vão entre o exercício etnográfico (ou geografia humana) sobre a recente imigração para São Paulo e ensaios sobre o ato de migrar, ser o estrangeiro, e os frutos da busca e do desejo”³, cada peça demonstra sua “territorialidade” com o espaço e comunicação dentro da própria, “metegol” [Figura 5 (b)] traz um único o da mesa de pebolim, apesar de não existirem os dois campos associados a cada “time” o jogo continua representando os dois lados com os jogadores, remetendo de forma clara a ideia de imigração e fronteiras.

Figura 5 – (a) “Zona de espera”, 2014, óleo sobre papel, 103 x 156 cm e (b) “Metegol”, 2014, mesa de pebolim, variáveis

³ citação na língua original disponível em <https://reginaparra.com/exhibitions/15-regina-parra-it-is-possible-but-not-right-pivo-sao-paulo/overview/>, acesso em: 08 05 (mai) 2025

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



(a)



(b)

Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/regina-parra/>. Acesso em: 08 05 (mai) 2025

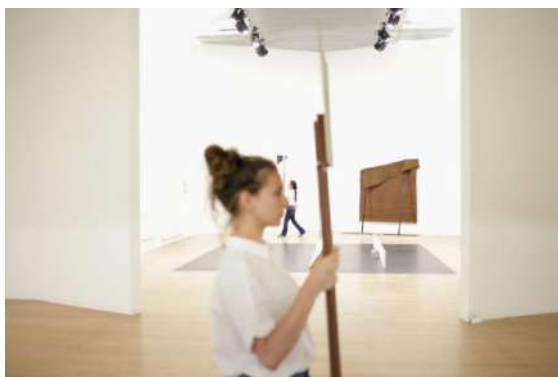
No ano de 2018 e 2019 Regina parra em colaboração com Ana Mazzei apresentaram a performance *Ophelia*, respectivamente em Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC) em milan [Figura 6(a)] e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em São Paulo [Figura 6(b)] fazendo parte de sua coleção. A performance apresenta 9 mulheres brandando placas de madeira, levam consigo também pequenos objetos que remetem a armas brancas, essas placas recebem inscrições tiradas de contexto da personagem Ofélia do drama *Hamlet* de Shakespeare, as performs marcham silenciosamente levando as mensagens pelo ambiente expositivo.

A personagem Ofélia na obra foi criada para contrapor a racionalidade de Hamlet e mais tarde caracterizada como símbolo da histeria feminina por Jean-Martin Charcot, doutor francês do século XIX, criando o oposto entre o homem, ser racional, e a mulher, louca e histérica, a história culmina no ponto de suicídio da personagem após eventos que levariam a sua rejeição do pretendente e morte de seu pai, sua morte foi amplamente representada na arte como uma cena mórbida cercada de flores na água, para as artistas a representação da história de Ofélia a ser representada vem de excertos de diálogos da personagem representando a luta feminina que confronta o julgamento social criado a partir de uma imagem masculina.

Figura 6 – (a) *Ophelia*, 2018. Performance em colaboração com Ana Mazzei. MASP coleção, Performance realizada durante a exposição “*Knife in the Flesh*”, Padiglione d’Arte Contemporanea, Milan, 2018 e (b) Regina Parra & Ana Mazzei, *Ophelia*, 2018, Performance in collaboration with Ana Mazzei, 100 x 100 cm, MASP Museum of São Paulo Collection

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



(a)



(b)

Disponível em: <https://reginaparra.com/exhibitions/12/works/artworks-9364-regina-parra-ana-mazzei-ophelia-2018/> Acesso em: 08 05 (MAI) 2025

A exposição pagã aconteceu no ano de 2023, exposição individual da artista na pinacoteca de São Paulo consegue reunir a pluralidade técnica e viés poético de forma ainda não representada, ocupando o segundo andar do museu realiza uma instalação que percorre a figuração realista, o espetáculo da performance, a construção de um espaço e evento performático discutindo o corpo feminino, limite, prazer, dor, resiliência e luta dentro do espaço da dramaturgia greco-romana dividida em nove “atos”.

Ao entrar no espaço de exposição a visão é direcionada ao texto curatorial, Ana Maria Maia dá ênfase ao machismo construído pela cultura ocidental sobre a mulher, um corpo que não segue a norma já imposta é visto de maneira negativa e anormal, para explicar a relação associada ao feminino texto inicia com “profana, bárbara, idólatra, secular ...” até “... pagã” evocando o pensamento crítico feminista, demonstrando a associação de liberdade feminina à histeria. Durante o texto a autora também apresenta a instalação como o próprio espaço teatral, personagens que expurgam suas angústias e tristezas, abdicando de seu lugar social para o processo de autodescoberta e transformação, indicando a “celebrações dos corpos femininos”, do “prazer”, da “liberdade” e da sua “vívida insubordinação”. A história desta dramaturgia volta a pontuar em 2 a.C. narrando uma jovem dionisíaca que alcança a divindade a partir do seu êxtase.

O ambiente [Figura 7(a)] é inteiro revestido pela cor vermelha, se baseando na construção e relação com a dramaturgia greco-romana a cor significa dois extremos: o poder, a guerra e o sangue, em contraponto do amor, paixão e mais importante do erótico, uma relação que nesse caso não se opõe, mas sim se complementa na identidade da luta feminina.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

objetivo principal, a comunicação com o espectador, passando para o observador uma reinterpretação da realidade inconsciente ensinada como uma verdade absoluta. A sua relação de materialidade e temática é íntima sustentando uma à outra e reforçando suas ideias, o uso da representação e da cor caminham com sua discussão, em sua poética que vem a partir do pensamento feminista, fala sobre a interpretação social do corpo feminino e sua liberdade, a artista oferece a possibilidade de um reencontro da própria corporalidade entre o prazer e a dor, a insubordinação e o controle, o grito e o silêncio, trabalhando com a ideia de limites e fronteiras desde o início de suas produções.

Referências

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. São Paulo: Ática, 2001.

Mise-en-scène. paço das artes, 2009 Disponível em: <https://pacodasartes.org.br/exposicao/mise-en-scene/>. Acesso em: 08 05 (MAI) 2025.

Regina Parra. Almeida & Dale, 2025 Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/artistas/regina-parra/>. Acesso em: 08 05 (MAI) 2025.

Vasconcelos, Julia, **Regina Parra: a poética do desconforto**. Revista continente, 2022 Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/263/regina-parra-1>. Acesso em: 08 05 (MAI) 2025.

Expo Regina Parra. Canal Arte 1, 2023, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nFKmA_svkc8. Acesso em: 08 05 (MAI) 2025.

Regina Parra: Pagã. Pinacoteca de São paulo, 2023, Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/regina-parra-paga/>. Acesso em: 08 05 (MAI) 2025.

Regina Parra. Prêmio Pipa, 2024, Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/regina-parra/>. Acesso em: 08 05 (MAI) 2025

Regina Parra. Prêmio Pipa, 2024, Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/regina-parra/>. Acesso em: 08 05 (MAI) 2025

Parra, Regina, **Regina Parra**. Regina Parra, 2025, Disponível em: <https://reginaparra.com/exhibitions/>. Acesso em: 08 05 (MAI) 2025

Parra, Regina, **Regina Parra: Pagan: (for a wisdom of th flesh)**. 2023, Disponível em: <https://reginaparra.com/pagan/>. Acesso em: 08 05 (MAI) 2025

REGINA Parra. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/30218-regina-parra>. Acesso em: 05 de maio de 2025.

OUTRAS FORMAS DE APRESENTAÇÃO: EXPONDO PUBLICAÇÕES

Fernanda Fedrizzi (PPGAV/UFRGS)¹

Resumo: As escolhas de organizadores, curadores e artistas ao expor um trabalho definem como este será fruído pelo público. Exposições podem representar um desafio nas formas de apresentação, percepção e apreciação dos trabalhos cuja linguagem é a publicação, fazendo com que a estaticidade ou não possibilidade de manuseio e leitura interfiram no entendimento da obra. Ao apresentar estudos de caso de apresentação de publicações em diferentes mostras ocorridas nos anos de 2023 e 2024, propõe-se uma discussão entre a preservação da integridade do trabalho e a experiência que ele pode proporcionar ao ser plenamente apreciado. Para pensar sobre publicações e formas de apresentação são utilizados conhecimentos de teóricos como Michaelis Pichler, Anne Moeglin-Delcroix, Lucy Lippard e Hélio Ferverza, associados as exposições “o lugar na palavra”, ocorrida em Belo Horizonte, “No limite da página: experimentações com livro de artista” e “24º Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre”, ocorridas em Porto Alegre, entre outras.^{2 3}

Palavras-chave: publicação; exposição; formas de apresentação.

Michaelis Pichler (2019) refere-se à “publicação” como um termo guarda-chuva que inclui qualquer formato de informação que pode circular, ser visto ou lido, inclusive livros. Anne Moeglin-Delcroix (2015) diz que a palavra “livro” pode ser estendida, contemplando pequenas publicações, como um papel dobrado, folhas soltas e outros trabalhos em pequena escala. As publicações circulam pelas bordas dos sistemas tradicionais da arte, funcionando como espaços expositivos, como defendem Lucy Lippard (1987), Regina Melim (2007) e Bernadette Panek (2012), ao serem passadas de mão em mão. Diferente das feiras de arte gráfica, onde o trabalho fica disponível para visualização, manuseio e troca entre artista e pessoa interessada no trabalho, as exposições em espaços tradicionais da arte colocam a publicação em uma posição em que a linguagem representa um desafio nas formas da apresentação (Ferverza, 2007, 2008, 2009, 2012, 2017, 2020), percepção e apreciação, eventualmente interferindo no entendimento do trabalho.

¹ Fernanda Fedrizzi é doutoranda em poéticas visuais (PPGAV/UFRGS). Dedicada a pesquisa prático-teórica ao lugar por meio de publicações e é artista publicadora na Editora Certerrada, seu projeto editorial independente. Website: <https://www.fernandafedrizzi.com>. E-mail: fernanda.fedrizzi@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8362399008203203>. OrcID: <https://orcid.org/0000-0001-6377-1222>.

² Uma versão informal deste texto foi publicada na rede Substack em outubro de 2024. Disponível em: <https://fernandafedrizzi.substack.com/p/expondo-publicacoes>.

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Existem muitas formas de apresentação possíveis para trabalhos em publicação, contudo, neste texto, abordarei as que foram escolhidas por curadores, organizadores ou artistas em exposições em que trabalhos de minha autoria foram exibidos. Ao apresentar estudos de caso de apresentação de publicações em diferentes mostras ocorridas nos anos de 2023 e 2024, proponho uma discussão sobre o que ocorre entre as decisões de preservação da integridade do trabalho e a experiência que ele pode proporcionar ao ser plenamente apreciado por meio da leitura e do manuseio.

Ao me referir às formas de apresentação faço referências aos diversos textos de Hélio Ferverza, por onde o artista e pesquisador discorre sobre o processo de criação de seus trabalhos e de outros artistas, como estes são apresentados, percebidos e acionados. O autor defende que “a maneira como a produção artística é percebida está relacionada ou é afetada pelo contexto de sua apresentação, pelas diferentes concepções de arte e pelos discursos aí inscritos” (Ferverza, 2007, p. 1383) e que o espaço mais relacionado e de maior referência à apresentação é o expositivo (2007): “a apresentação sendo uma noção mais ampla que a exposição, podendo dessa forma englobá-la” (Ferverza, 2007, p. 1387) mas não necessariamente estar limitada a ela. Defendo a ideia de que uma publicação só acontece por inteiro ao ser manuseada e lida, transformando o espaço da página em um lugar. Compreendo que em certas situações, e com determinados trabalhos, haja receio por parte dos organizadores, curadores e artistas em expor publicações disponíveis às mãos do público. Podem ocorrer avarias ou extravios, porém, ao tomar decisões referentes à apresentação tomam-se também escolhas sobre qual será a experiência com o trabalho e as possibilidades de entendimento do mesmo.

Minhas publicações foram apresentadas em diferentes exposições coletivas e, neste texto, abordarei três delas, ocorridas em outubro de 2024 em Porto Alegre: “No limite da página: experimentações com livro de artista”, “Em que onde. Cartografias para partir do Sul” e “24° Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre”; e duas individuais: “Unfolding Place”, ocorrida em Bristol, no Reino Unido, de 06 de setembro a 31 de outubro de 2023, e “o lugar na palavra”, em Belo Horizonte entre dezembro de 2023 e janeiro de 2024.

Porto Alegre

Com curadoria do artista e pesquisador Estevão da Fontoura, “No limite da página: experimentações com livro de artista” (2024) foi uma exposição ocorrida na Biblioteca Pública

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

do Estado na qual fui convidada a expor “Notas de pensamentos vagos” (2020). A escolha do curador foi por apresentar a sua cópia do trabalho, por mim doada no ano anterior, em uma gaveta-vitrine onde algumas das páginas do trabalho foram exibidas lado a lado, possibilitando a leitura de parte do conteúdo. A publicação consiste em 72 páginas em papel vegetal com impressão digital de textos em preto, alocadas em um invólucro contendo algumas informações editoriais sobre o trabalho. Este já havia sido exposto em outras ocasiões, como no “8º Salão de Arte 10x10 da FUNDARTE” (2022), em Montenegro, e nas exposições individuais “Unfolding Place” (2023), em Bristol, no Reino Unido, e “o lugar na palavra” (2023-2024), em Belo Horizonte.

Com exceção da mostra em Bristol e da de Porto Alegre, “Notas de pensamentos vagos” foi apresentada solta, sem fios de nylon assegurando a manutenção do trabalho no recinto ou quaisquer outras soluções de segurança do trabalho, que foi exibido livre para manuseio. Por se tratar de um trabalho frágil, compreendo a preocupação - por parte dos curadores, não minha - com o extravio de páginas ou danos que podem ser causados por mãos úmidas manuseando o trabalho. Porém, sem ser manuseado, o trabalho perde parte de suas características: a necessidade de um olhar próximo aos olhos, já que as letras são miúdas, as camadas criadas pela sobreposição dos textos de uma página à outra, e a alegria da descoberta do conteúdo dentro da estrutura que reúne as páginas. A gaveta-vitrine representa um prejuízo ao trabalho, e apesar de auxiliar na preservação das características materiais, limita a experiência. Contudo, ainda que haja a ausência do toque e dos procedimentos de leitura, esta forma de apresentação dá a entender a fragilidade e a intimidade do conteúdo ali revelado: A gaveta, como parte de uma mesa de cabeceira, deixa os segredos escaparem e irem à público, fortalecendo a ideia de que este é um trabalho que apresenta temas do íntimo.

Figura 1 – Fernanda Fedrizzi. *Notas de pensamentos vagos*. Exposição No limite da página: experimentações com livro de artista. Biblioteca Pública do Estado. Porto Alegre - RS.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Fonte: Fernanda Fedrizzi, 2024.

O “24° Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre” contou com artistas selecionados por meio de edital e fui selecionada com três trabalhos: “Topofobia” (2023), “Conceito-dado” (2023) e “Entre uma coisa e outra” (2024). Nesta situação, as publicações foram exibidas sobre uma mesa, sem amarras e livres para manuseio.

A publicação “Topofobia” é um livro de 36 páginas que apresenta fotografias realizadas entre março e junho de 2023 e retrata as peculiaridades da edificação sede do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O papel em que as imagens foram impressas é texturizado, fazendo referência às paredes do prédio, e a encadernação é feita com um elástico que abraça as páginas, formadas por folhas formato A4 dobradas ao meio. “Topofobia” foi exposto juntamente com “Notas de pensamentos vagos” em “Unfolding Place”, onde os trabalhos foram exibidos em uma vitrine-expositor, sem possibilidade de leitura ou manuseio e sem meios de fruição completa dos trabalhos.

“Conceito-dado” é um múltiplo que, de forma lúdica, critica a arbitrariedade com que usamos as palavras no cotidiano por meio de um jogo que tenta facilitar a compreensão dos conceitos de lugar, espaço, local, território e sítio explorando a aleatoriedade. O dado é produzido em papel dobrado e colado, e possui uma face em branco, deixando o conceito em aberto. Ao jogá-lo, categoriza-se o *onde* em que se está, inferindo características conceituais a este *onde*. Este trabalho já havia sido exposto em Londrina, na exposição “Gesto Inaugural”

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

(2024), ocorrida na GaleriadoLado e, nesta situação, foi exposto em uma vitrine, como objeto, o que não corroborou com o acontecimento do trabalho, que se dá ao jogá-lo e categorizar *ondes*.

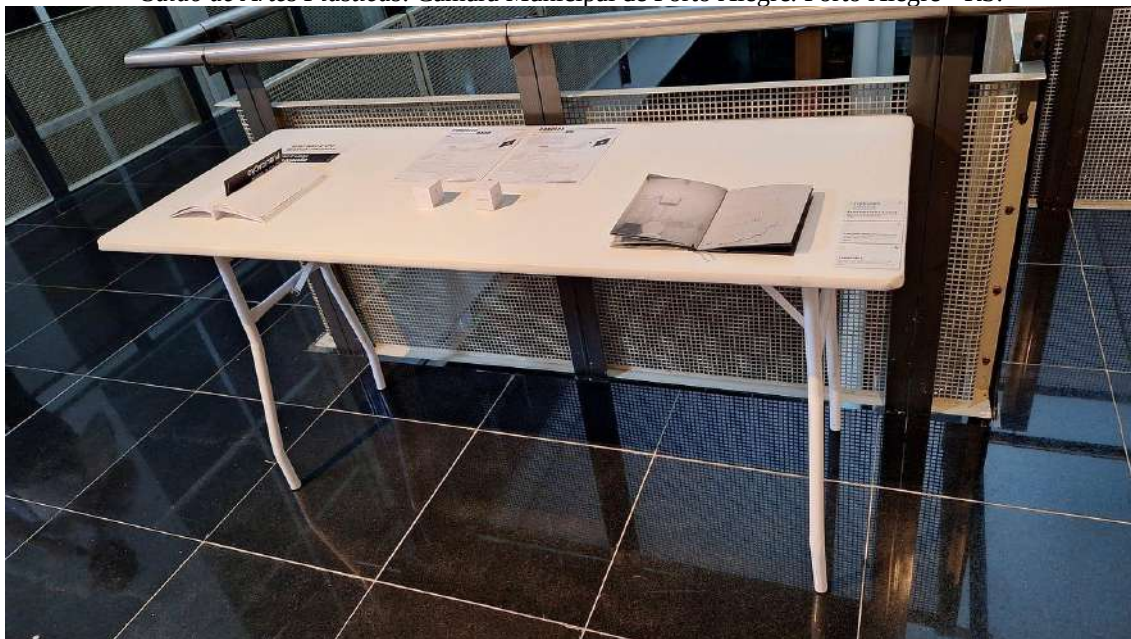
O trabalho “Entre uma coisa e outra” possui formato que lembra um marca-páginas e pode ser usado como tal, mas é uma publicação. As frases escritas de um lado: “Isso não é um marca-páginas”, e do outro: “Isso é uma publicação”, acompanhadas por um número de ISBN, provocam uma reflexão sobre a natureza da representação e a relação entre imagem e realidade, assim como o trabalho “La trahison des images” (1929) de René Magritte. A primeira exibição formal desta publicação foi no “24º Salão de Artes Plásticas”, onde foi apresentada inserida como marca-páginas em um livro em branco, também de minha autoria.

Dentre as formas de apresentação disponíveis, as escolhas tomadas no “24º Salão de Artes Plásticas” são as que mais me agradam, pois a possibilidade de manuseio e leitura é o que qualifica o espaço da experiência, o trabalho, em lugar. Edward Relph (2012) defende que um lugar é onde as experiências cotidianas acontecem, nos conectando ao mundo mais amplo, funcionando como um microcosmo onde os indivíduos se relacionam com o mundo e vice-versa. Por esta interpretação do conceito de lugar, penso que quando lemos, utilizamos, jogamos ou manuseamos uma publicação, trocamos experiências com o artista, e a subjetividade do público remodela o conteúdo do trabalho.

“Entre uma coisa e outra” poderia estar em uma redoma ou em um expositor de acrílico que revelasse suas duas páginas-faces, porém “Conceito-dado” e “Topofobia” perdem muito com o isolamento em vitrines ou expositores. O dado foi idealizado para performance do jogo, onde se efetivam os pensamentos sobre categorização e conceitualização, não construindo sentido sem essa camada de complexidade. O livro “Topofobia” deve ser folheado para que o estado da arte da edificação seja compreendido por meio das diversas imagens, das texturas das páginas e da *gambiarra* que estrutura a publicação. No “24º Salão de Artes Plásticas” os trabalhos estão disponíveis para a experiência completa e complexa, possibilitando um entendimento mais apurado sobre as publicações e criando uma relação outra entre visitante e trabalho.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 2 – Fernanda Fedrizzi. *Entre uma coisa e outra, Conceito-dado, Topofobia*. Exposição 24º Salão de Artes Plásticas, Câmara Municipal de Porto Alegre. Porto Alegre - RS.



Fonte: Fernanda Fedrizzi, 2024.

A exposição “Em que onde. Cartografias para partir do Sul”, com curadoria da artista e pesquisadora Duda Gonçalves, aconteceu na Galeria Augusto Meyer, na Casa de Cultura Mario Quintana, como parte da programação do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. O trabalho selecionado, pela curadora, para exibição foi “Manifesto pelo lugar de vista” (2020), uma publicação de 32 páginas que combina palavras e desenhos que surgem como reflexão acerca do *lugar de vista*, conceito por mim criado. Em “Em que onde” a publicação foi colocada sobre uma mesa, disponível para manuseio e leitura, porém presa a esta por um fio de nylon, evitando o extravio do trabalho. A possibilidade de acesso ao conteúdo do trabalho revela os recortes, desenhos e textos que o constituem, o apresentando de forma integral. O “Manifesto” também foi apresentado em Bristol, em “Unfolding Place”, na vitrine, juntamente com os outros trabalhos já aqui apresentados.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3 – (a) Mesa de publicações na exposição *Em que onde. Cartografias para partir do Sul*. Galeria Augusto Meyer. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Casa de Cultura Mario Quintana. Porto Alegre - RS. (b) Fernanda Fedrizzi. *Manifesto pelo lugar de vista*.



Fonte: Fernanda Fedrizzi, 2024.

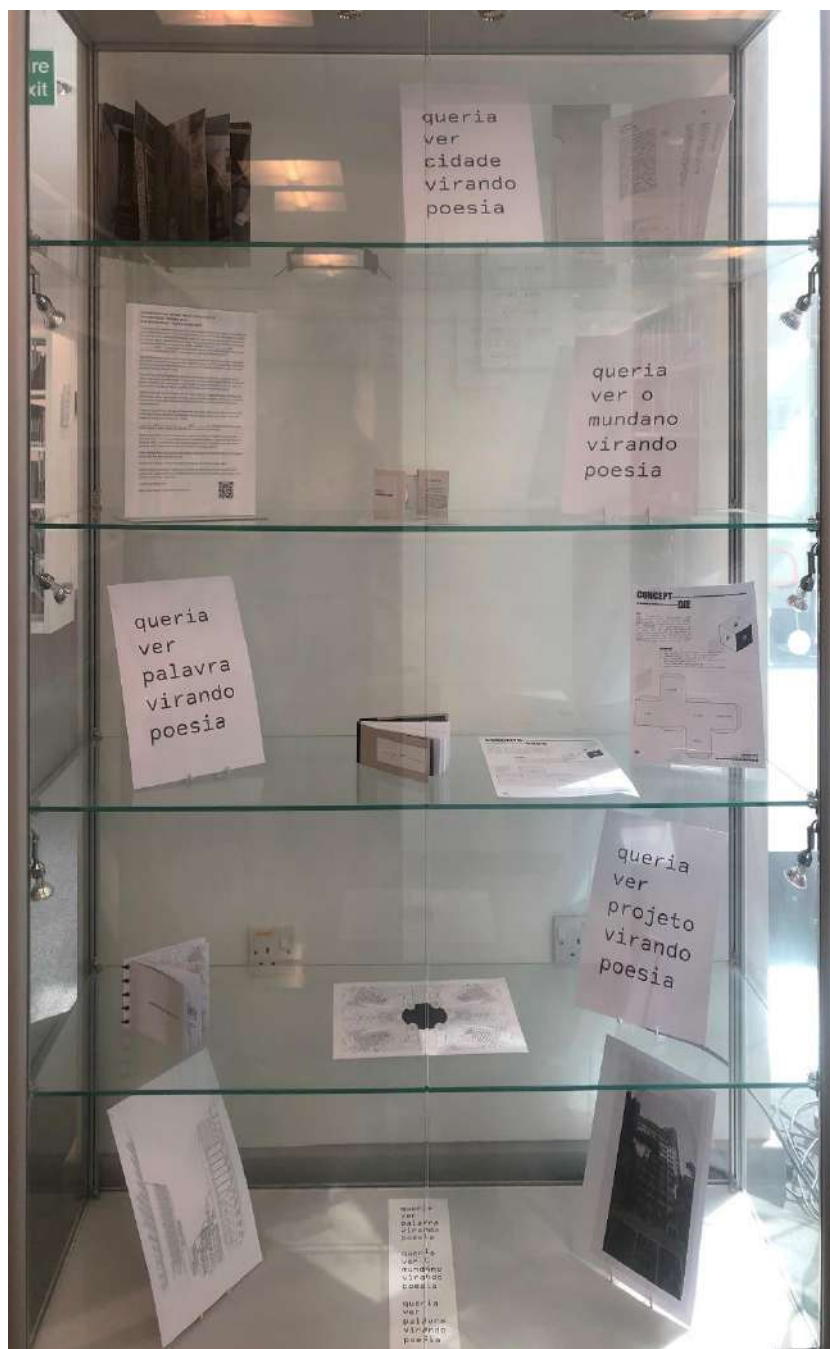
Bristol

A convite da artista e pesquisadora Sarah Bodman realizei uma exposição individual na Bower Ashton Library. “Unfolding place” (2023) foi uma exposição que explorou as possibilidades de construir e discutir o conceito de lugar e as palavras que podem ser utilizadas ao e para desdobrar lugares. Foram apresentados cinco livros: “Notas de pensamentos vagos”, “Expressões para marear” (2020), “Manifesto pelo lugar de vista”, “Topofobia” e “_____ lugar _____” (2023), dos cartazes das séries “Queria” (2019) e “Cidade Ilustrada” (2020), além de “Lugar de vista” (2019) e “Milimetrado” (2023), e do múltiplo “Conceito-Dado”. Esta exposição teve como característica a ocupação de uma vitrine na biblioteca da University of the West of England, em Bristol, no Reino Unido. A vitrine continha cinco prateleiras, e os trabalhos foram expostos de modo que não poderiam ser adequadamente apreciados. O dado “Conceito-dado” não foi montado, ficando expostos como foram entregues: planificados na folha de instruções.

Diferente das exposições em Porto Alegre, onde as cópias utilizadas nas exposições foram diretamente entregues por mim, os trabalhos foram enviados à Sarah Bodman por correspondência postal e, caso fossem extraviados ou danificados durante a exposição, não seria possível substituí-los, o que determinou, em partes, como foram apresentados. “Unfolding place” pode não ter trazido a melhor solução em termos de formas de apresentação dos trabalhos, mas proporcionou a exibição dos meus trabalhos no exterior, para um público diferente do meu habitual.

Figura 4 – Fernanda Fedrizzi. Exposição *Unfolding Place*. Bower Ashton Library. University of the West of England. Bristol – Reino Unido.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: Sarah Bodman, 2023.

Belo Horizonte

Na exposição “o lugar na palavra” (2024), ocorrida por meio de seleção e premiação em edital de 2022, com realização entre 2023 e 2024 em Belo Horizonte, “Notas de pensamentos vagos”, “Manifesto pelo lugar de vista”, “Expressões para marear”, “Inventário de possibilidades orientadas pelo/ao lugar” (2023), “_____ lugar _____”, os

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

cartazes da série “Queria” e o impresso “Lugar de vista” foram expostos nas paredes e prateleiras em um amplo espaço expositivo: o mezanino da Casa Fiat de Cultura, onde os trabalhos foram distribuídos em três paredes. Nesta exposição, realizei projeto expositivo e participei da montagem, tomando as decisões sobre as formas de apresentação dos trabalhos juntamente com a equipe que coordenou a organização da mostra.

Na primeira parede, do lado direito de quem sobe as escadas de acesso ao mezanino, havia o título da exposição, acompanhado do texto crítico “Às voltas com lugares de uma só palavra” (2023), escrito por Fercho Marquéz-Elul, apresentado em uma versão resumida. Imediatamente ao lado seguiam os trabalhos “Lugar de vista”, em dimensão A0, exposto logo acima de uma prateleira preta de dimensões onde a publicação “Manifesto pelo lugar de vista” repousava, disponível para manuseio e leitura e sem dispositivos de segurança. Seguindo na mesma parede encontrava-se outra prateleira com a publicação “_____ lugar _____” e ao lado a lista “Inventário de possibilidades orientadas pelo/ao lugar”, disposta de modo que ocupasse a parede e parte do piso do espaço expositivo. Estes dois últimos trabalhos são inspirados no livro “Espèces d'espaces” (1974), de George Perec, e listam 184 possibilidades de, ou para, um lugar.

Figura 5 – Fernanda Fedrizzi. Exposição *o lugar na palavra*. Casa Fiat de Cultura. Belo Horizonte – MG.



Fonte: Leo Lara, 2023.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Na segunda parede, logo à frente das escadas, “Expressões para marear” estava exposto de duas formas: disposto para manuseio, em cima de uma prateleira, e na parede, em duas fileiras de oito verbetes cada. “Expressões para marear” consiste em uma publicação composta por 16 verbetes que buscam instruir a navegação por novos significados para o que já existe e criar palavras ou expressões para o que ainda não foi nomeado. O principal tema do trabalho é a cidade e uma investigação sobre o que mais a palavra pode ser para além dos sentidos e significados já conhecidos. Ainda nesta parede, estavam expostos quatro cartazes da série “Queria”, em dimensão A0, apresentando quatro versões da frase “queria ver _____ virando poesia”. O espaço em branco era preenchido com as palavras *cidade*, *palavra*, *mundano* e *projeto*, fazendo referência aos meus interesses de pesquisa à época em que o trabalho foi elaborado.

Figura 5 – Fernanda Fedrizzi. Exposição *o lugar na palavra*. Casa Fiat de Cultura. Belo Horizonte – MG.



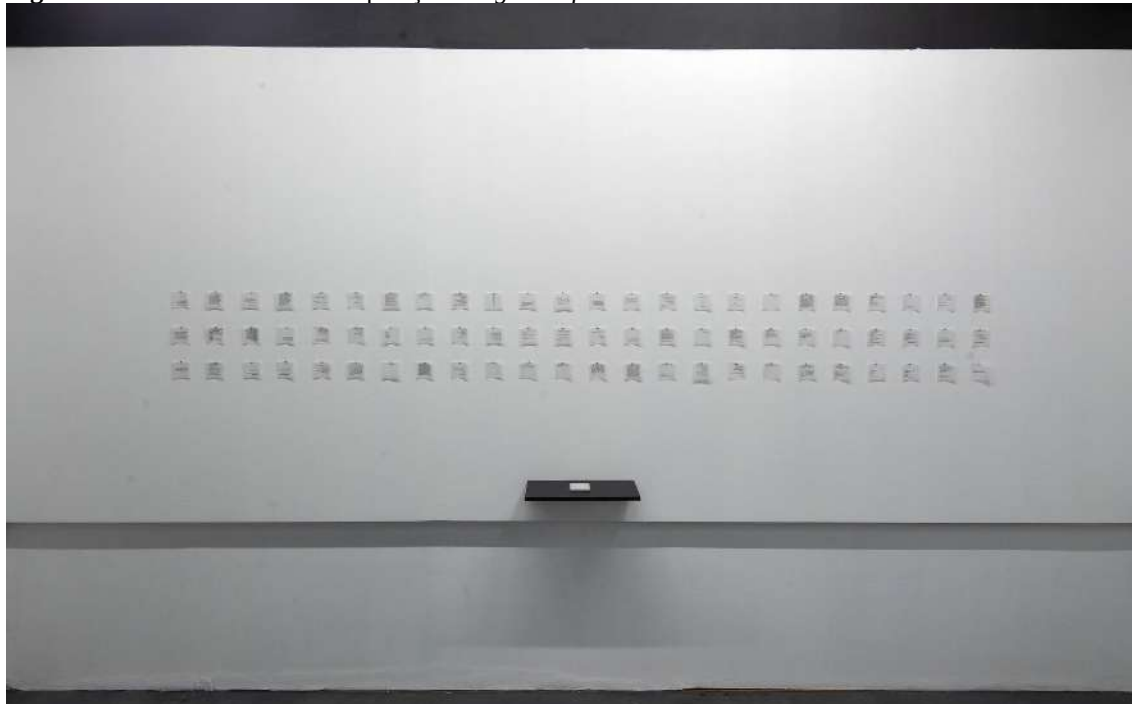
Fonte: Leo Lara, 2023.

Na terceira parede, à esquerda das escadas, estavam as “Notas de pensamentos vagos” em cima de uma prateleira, para manuseio e leitura, e dispostas na parede em três fileiras de vinte e quatro páginas. Ao centro do espaço expositivo foram colocados dois bancos para que

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

as pessoas pudessem sentar e ler os livros com calma e atenção.⁴ Como precaução, entreguei à organização cópias extras dos trabalhos expostos em prateleiras para que estes fossem substituídos em caso de avaria ou perda.

Figura 5 – Fernanda Fedrizzi. Exposição *o lugar na palavra*. Casa Fiat de Cultura. Belo Horizonte – MG.



Fonte: Leo Lara, 2023.

Considerações finais

As escolhas que organizadores, curadores ou artistas tomam sobre as formas de apresentação de um trabalho podem definir como este trabalho será fruído. Seja por questões de preservação ou segurança, a escolha da forma de apresentação determina a relação entre trabalho e visitante, podendo criar uma relação íntima - por mim sempre desejada - ou de distanciamento. Cabe pesar os ganhos e perdas de cada modo de exibição e refletir sobre o que é mais importante na hora de expor publicações: a integridade do trabalho ou a experiência que ele pode proporcionar.

⁴ A Casa Fiat de Cultura disponibiliza um tour virtual pela exposição, que pode ser acesso em: <https://casafiatdecultura.com.br/evento/o-lugar-na-palavra/tour-virtual/>. O catálogo da exposição pode ser acessado em: https://www.fernandafedrizzi.com/files/ugd/192f9a_efae93b887624fec9a173b1e51397ccf.pdf.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências

- FEDRIZZI, Fernanda. **Fernanda Fedrizzi**. Disponível em: www.fernandafedrizzi.com. Acesso em: 16 mai. 2025.
- FEDRIZZI, Fernanda. One Book After Another: Notes on Self-Publishing. **The Blue Notebook**, v.19, n.2, p. 35 – 41, 2025.
- FERVENZA, Hélio. Formas da apresentação: caturritas, linguagens, deslocamentos e uma grande distância tão próxima. In: Cláudia Zanatta; Rosa Blanca. (Org.). **Rotas/Rutas**. 1ed.Santa Maria: Editora do PPGART - UFSM, 2020, v. 1, p. 24-43.
- FERVENZA, Hélio. Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como Arte. **Palíndromo**, v. 1, p. 68-92, 2009.
- FERVENZA, Hélio. Formas da Apresentação: da exposição à auto-apresentação como arte - Notas Introdutórias. In: **16º Encontro Nacional da ANPAP** - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: ANPAP, 2007. p. 1383-1392.
- FERVENZA, Hélio. Formas da Apresentação: documentação, práticas e processos artísticos. In: **17º Encontro Nacional da ANPAP** - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis: ANPAP, 2008. p. 1734-1744.
- FERVENZA, Hélio. Formas da Apresentação: espaço, imagem, invisibilidades. **Revista Visualidades**, v. 9, p. 129-140, 2012.
- FERVENZA, Hélio. Formas da apresentação: experiência, autonomia, escritos de artistas. In: Fernando Cocchiarale; André Severo; Marília Panitz. (Org.). **Artes Visuais** - Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos. 1ed. Rio de Janeiro: FUNARTE - Fundação Nacional de Artes, 2017, v. 1, p. 101-111.
- FERVENZA, Hélio. Formas da Apresentação: exposições, montagens e lugares impossíveis. **MODOS**. Revista de História da Arte, v. 2, p. 204-219, 2018.
- FERVENZA, Hélio. Formas da Apresentação: ruaquintal, dentrofora, pertolonge. In: **Colóquio Plantear**. Belo Horizonte: Grupo Interdepartamental da Escola de Belas Artes da UFMG - GRASSAR, 2017. p. 8-10.
- LIPPARD, Lucy. The artist's book goes public. In: **Artists' Books: A critical Anthology and Sourcebook** / LYONS, Joan. New York: Visual Studies Workshop Press, 1987. p. 45-48.
- MELIM, Regina. Outros espaços expositivos. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 253-262, 2007.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Pequenos livros & outras pequenas publicações. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 5, n. 9, 2015, pp. 161 – 165.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

PANEK, Bernadette. O livro como lugar – campo expandido do livro de artista. **Pós:** Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 137 - 148, mai. 2012.

PICHLER, Michaelis. **Publishing Manifestos:** An International Anthology from Artists and Writers. Cambridge: The MIT Press, 2019.

INTERVENÇÃO SOBRE DOCUMENTAS: PASSAGEIRA

Barbara Larruscahim da Costa (UFPel)¹

Duda Gonçalves (UFPel)²

Resumo: O artigo aqui apresentado é parte de uma pesquisa em andamento, uma tessitura da pesquisa de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGArtes/UFPel), na linha de Processos de criação, poéticas e cotidiano, sob orientação da Profa. Dra. Eduarda Gonçalves que apresenta o trabalho *Passageira* (2025), uma produção visual realizada a partir do arquivamento de tíquetes de passagens rodoviárias impressos em papel térmico submetidos à intervenção com um ferro de passar roupa — objeto cotidiano associado ao uso doméstico, geralmente atribuído a fazeres das mulheres. Por meio da escrita térmica presente no trabalho, surge o questionamento ‘quem passa?’ pergunta que articula reflexões sobre gênero, fronteiras, dinâmicas territoriais e o deslocamento enquanto procedimento da pesquisa em arte. Estudo e proposições estas desenvolvidas no Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas- DESLOCC. Teórica e artisticamente fundamentada em Milton Santos, Anne Bénichou, Alessandra Simões Paiva e Leandro Machado, a pesquisa tensiona como os documentos podem transitar (e permitir trânsitos) entre ser registro documental e gesto poético imbricados a contextos sociopolíticos territoriais.

Palavras-chave: Documentos; Deslocamento; Fronteira; Decolonialidade; Poética Visuais.

*...e por fim, a cura das “feridas” coloniais que se
inscrevem nos corpos, experiências, memórias,
trajetórias e subjetividades dos povos
subalternizados.*

Alessandra Simões Paiva

Onde o corpo passa

Todos os domingos pego um ônibus rumo à Pelotas, chego a rodoviária pouco antes das dez horas da manhã, horário em que a atendente do guichê anuncia que a venda das passagens está liberada. Antes disso, ninguém realiza qualquer compra de passagens, seja indo ao local, ou pela internet - a precariedade da rodoviária de Santana do Livramento é

¹ Doutoranda em Artes no Programa de Pós Graduação da Universidade Federal de Pelotas, mestra em Artes Visuais pela mesma instituição. Licenciada em Artes Visuais pela UNINTER. Artista visual e produtora cultural.

² Artista e Profa. Dra. dos Curdo de Bacharelado em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTE do Centro de Artes da UFPel Líder do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas - DESLOCC (UFPel/CNPQ), e pesquisadora do Projeto Caminhografia Urbanas nos Confins da América do Sul, sob coordenação do Prof. Dr. Eduardo Rocha (PROGRAD /UFPel).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

tamanha que parece que o tempo não passou por aqui. [Sinto-me no século **passado**.]⁴ Ela anuncia o trecho: - Dom Pedrito, Bagé, Candiota, Pinheiro Machado, Pelotas, Rio Grande! Forma-se então a fila para compras no guichê. O tíquete não indica numeração de acento, onde constaria a poltrona nas **passagens** é descrito apenas o número zero. [Me sinto em Lugar nenhum!]⁵ Cada um entra e escolhe seu lugar. Geralmente não há disputa, pois há mais territórios⁶ livres do que gente para ocupá-los. Exceto em feriados.

[O semestre iniciou tardiamente em 2025, em abril, o que ocasionou uma super lotação no ônibus durante o feriado da Páscoa, um fenômeno raro, a disputa por poltronas. Sentei junto a uma professora mineira neste dia, que vinha já sentada desde o município de Uruguaiana, ponto de partida desta rota. O ônibus chega em Santana do Livramento já com ocupações. Abro este colchete a fim de dar atenção à palavra ‘páscoa’, termo de origem celebrativa advinda de uma festividade cristã, e que se origina do latim ‘*pascha*’, em hebraico *pessach/pesach*, que significa ‘**passagem**’. Me interessa pensar que este dia foi estabelecido no Primeiro Concílio de Nicéia, 325 d.C, que indicou que a marca de início da Páscoa seria determinada sempre a partir do seguinte marcador: o domingo após a primeira lua cheia do equinócio do outono (aqui no hemisfério sul). Portanto, uma ‘**data móvel**’ que não acontece sempre no mesmo dia, é **transitória** e regida pela lógica dos ciclos da natureza, ainda que herança uma colonial.]

³ O negrito é acrescido ao texto em virtude do destaque ao termo, e a própria lógica do trabalho poético a ser apresentado, atrela ao texto o gesto de demarcá-la sobre o papel.

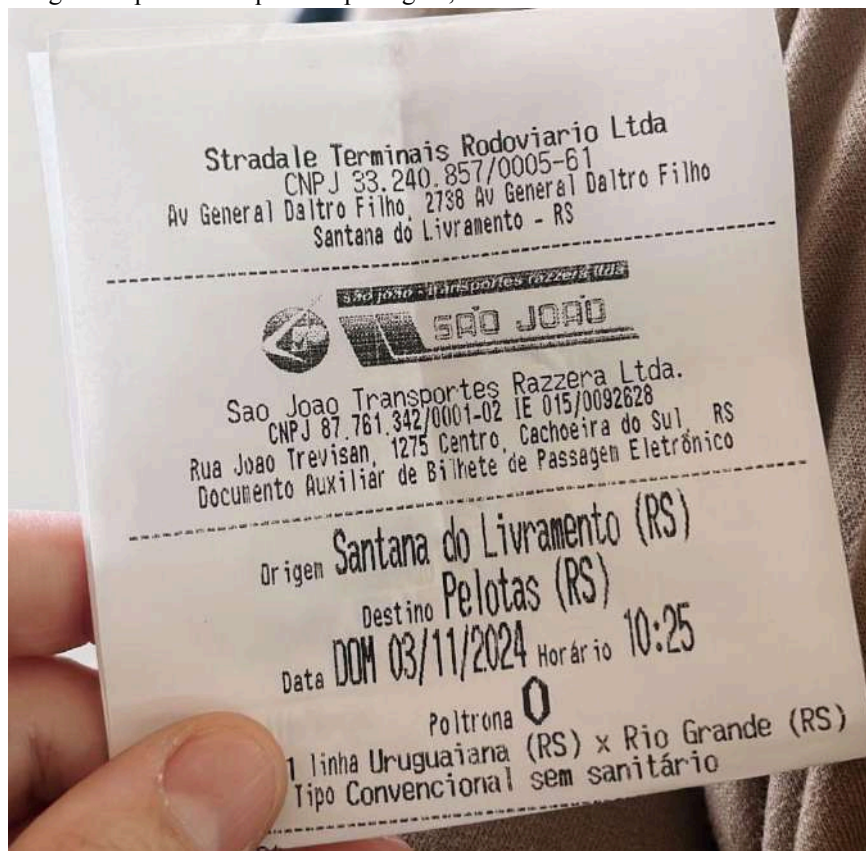
⁴ Os colchetes, por sua vez, enquanto signo gráfico são inseridos a fim de indicarem corredores de pensamentos sobre o fato narrado.

⁵ Faço referência ao trabalho artístico intitulado Lugar nenhum (2013), da Professora Doutora Helene Sacco, que adiante do texto devo apresentar.

⁶ A luz do conceito de ‘território usado’ de Milton Santos, entendendo a poltrona como tal, aquela com a qual estabelecimento dinâmica do uso e de estar no mundo, ao menos durante o tempo do percurso. Santos afirma que num quadro conceitual território se restringe ao universo da materialidade, o mundo dos objetos, é uma concepção que vai além do fato geográfico, mas reside na ideia de que as cidades estão imbricadas em outros discursos campos disciplinares. Defendendo que naturezas culturais, antropológicas, econômicas e sociais coexistem. (Santos, 2018, p. 14) Neste caso, entre as cidades por onde transito. Ainda que em movimento, a habito a poltrona. Metaforicamente, faço alusão também à disputas territoriais.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 1 – Imagem do primeiro tíquete de passagem, marco do início das aulas no doutorado;



Fonte: Barbara Larruscahim, 2024, acervo.

Uma vez comprada a passagem, sempre elejo sentar-me nas poltronas do corredor, por dois motivos estratégicos: a) Primeiro porque dificulto a possibilidade de que alguém sente ao meu lado. Uma vez ocupado o bando do corredor, para que alguém alcance a janela neste acento, lhe exigirá interpelações, no mínimo um pedido de licença para o acesso, e que gentilmente eu venha a ceder **espaço de passagem** até a janela. Coisa esta que, enquanto haja lugares disponíveis, normalmente, ninguém o faz. Assim garanto mais espaço com a poltrona vizinha livre [Ao menos, até parte do trajeto.] b) O segundo motivo é uma aflição de gênero: já fui assediada sem possibilidade de fuga sentando-me **neste lugar**. [Eu tinha 17 anos, em uma viagem muito longa, de Goiânia-GO à Santa Maria-RS. Do cerrado ao pampa, numa viagem que demora dois dias por rodovia. Quando embarquei, cumpria exatos seis meses de verdadeiro **rito de passagem**. Havia deixado pela primeira vez a casa de minha avó para morar com meus tios, fora de minha cidade natal, a fronteira Livramento-Rivera. Não era a primeira viagem sozinha, mas certamente a de maior distância neste formato. E onde eu

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

acordei com um homem sentado ao meu lado com a mão sobre minha perda. Nunca mais sentei em janelas].

Nesta primavera de 2024, no dia primeiro de novembro, retornei ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGArtes/UFPel), inaugurando sua primeira turma de doutorado. [Um rito de passagem, meu e do PPGArtes] Nos anos anteriores, entre 2021 e 2023, desenvolvi, junto ao programa a pesquisa poética denominada ‘Poéticas Platinas: passos de(s)marcatórios sobre o território fronteiro compartilhado’ no mestrado, orientada pela Prof^a. Dr^a. Duda Gonçalves, que lidera o grupo de pesquisa: Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas - o DESLOCC. Desde então, o deslocamento acompanha meus fazeres artísticos enquanto procedimento constituinte da investigação que desenvolvo na linha de pesquisa em Processos de criação, poéticas e cotidiano, sendo aplicada a metodologia de pesquisa em artes. Tenho aprendido que enquanto artista pesquisadora, o recurso do deslocamento desperta nossos sentidos e **levando-nos** a um estado lúdico durante os **percursos percorridos**, e uma vez neste estado criamos. Modo que molda um estado procedimental de modo de criação, ou seja, **em estado de passagem**.

Vivo a aproximadamente 344 (trezentos e quarenta e quatro) quilômetros de distância da cidade de Pelotas onde fica a universidade. Durante o mestrado atravessávamos o período da pandemia do Covid-19, evento que me possibilitou a realização do curso em modo remoto, pois as aulas eram realizadas via internet. Estive presencialmente no Centro de Artes apenas durante uma única semana para a realização de um seminário de pesquisa, e não mais voltei até o reingresso agora no doutorado. Nem para a defesa final da dissertação voltei ao campus, este momento foi marcado, justamente, pelo deslocamento de minha orientadora e parte do grupo de pesquisa até minha cidade natal, Santana do Livramento, na fronteira com o Uruguai, onde realizamos a exposição ‘Em que onde: cartografias para partir do sul’ com montagem na sala expositiva do Consulado Geral do Brasil em Rivera-UY.

Na oportunidade apresentei os trabalhos desenvolvidos ao longo da pesquisa, acompanhada de outros trabalhos de colegas do grupo, sob a curadoria da professora Duda. O núcleo basilar da exposição foi precisamente posicionar **em que onde** estamos. Gerando a inflexão do próprio questionamento sobre este lugar sulino em que habitamos. E a resposta, ao menos a minha, é manifesta na própria territorialidade **de onde** nós, os artistas, somos

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

oriundos - o sul global, o sul do sul, habitantes da margem da margem, da zona de fronteira⁷. A exposição suscitou a representatividade destes artistas sulinos e da região fronteiriça, que ficam à margem dos grandes centros urbanos, consequentemente do próprio sistema das artes que opera e circula nestes centros.

Sob este prisma, o onde, se torna questão fundamental da pesquisa que desenvolvo. Penso neste estado de passagem que tanto a arte nos coloca, quando ao método de pesquisa que utilizo, estando permanentemente em trânsito agora no doutorado presencial realizado em Pelotas. Os deslocamentos são intensos, me exigem entre 6 (seis) a 7 (sete) horas dentro do ônibus. A movência torna-se todavia ainda mais salutar e o questionamento que surge com esta dinâmica é: quem pode se deslocar? O que passa quando o corpo que se desloca é o corpo de uma mulher? E a partir destas perguntas, desdobram-se inquietações sobre onde este corpo é autorizado a estar e a percorrer em segurança?

O papel de gênero, os territórios geográficos e simbólicos aos quais uma mulher se insere em minha pesquisa. É inerente pensar, de que maneira o deslocamento opera enquanto metodologia de pesquisa em poéticas visuais quando o corpo que se desloca é feminino? Como opera neste contexto rodoviário? Qual a relação entre os papéis de gênero em espaços públicos e privados? Que fronteiras, limítrofes ou zonas, existe na divisão de gênero? E sobretudo, o que me autoriza a realizar as travessias? Como os documentos emitidos - as passagens - exercem essa permissão de acesso ao próprio ato de me deslocar?

Essas questões ganham força à medida que intensifico os deslocamentos entre as cidades, aprofundo a relação entre movimento e criação, baseando-me numa pesquisa por meio das e nas experiências de **passagem**. Quando o corpo adentra o ônibus, passa autorizado por meio do documento emitido, é o texto impresso sobre o papel térmico que autoriza acesso à passagem. O tomo como dispositivo artístico, intervindo sobre ele também por meio da palavra. Minha produção artística **passa** a ser também centrada na escrita, que por sua vez,

⁷ Aqui é necessária compreensão de que diferencia-se o termo fronteira em suas duas aplicações, na distinção conceitual enquanto limite de fronteira e de zona de fronteira. Um refere-se a algo estático e o outro, a algo dinâmico. O limite relaciona-se com a ideia de divisão, representado por uma linha fixa que demarca a separação entre dois territórios, os países, e é estabelecido por acordos políticos e jurídicos, sendo, portanto, um elemento estático. Já a fronteira entendida como faixa, vai além da simples linha divisória, abrangendo uma 'zona de interação' onde ocorrem trocas culturais, econômicas e sociais. Elemento dinâmico. Sendo convergente ao conceito de 'território usado' de Milton Santos, pois expressa dinâmicas territoriais e sociais distintas entre si, mas coexistentes na análise geopolítica e humana. Ou seja, um estado de **passagem** de um território a outro, um trânsito, um corredor]].

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

reside no ato do movimento, num gesto onde a palavra surge, um estado teórico-vivencial de registro, de inscrição no mundo.

Palavra de passagem

Tudo isto é operacionalizado **através dos seguintes passos**: Primeiro o arquivamento das passagens (tíquetes impressos em papel térmico) e depois na intervenção da escrita térmica sobre estes documentos, realizada com auxílio de um ferro de passar roupa. O objeto obviamente não é escolhido aleatoriamente, ele tem como função utilitária desamassar tecidos das vestes. Carrega toda uma simbologia histórica quanto ao trabalho que o envolve, quem o utilizava, predominantemente associado ao trabalho escravocrata e de uso doméstico realizado por mulheres.

Passageira (2025) nasce deste emaranhamento de pensamentos e se articula teórico e artisticamente enquanto um gesto poético e político pelo qual busco demonstrar como essa operação transforma os documentos ordinários em dispositivos de reflexão sobre gênero, mobilidade, documentos, historicidade e memória.

Figura 2 – Tíquetes das passagens expostas horizontalmente com uso de ímãs.



Fonte: Fotografia de Juliana Freitas, 2025. Acervo da artista

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3 – Intervenção sobre papel térmico com uso de ferro de passar roupa.



Fonte: Fotografia de Juliana Freitas, 2025. Acervo da artista

Figura 4 – Intervenção por meio da palavra sobre os documentos.



Fonte: Fotografia de Juliana Freitas, 2025. Acervo da artista

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 5 – A pergunta ‘quem passa?’ surge sobre o papel térmico.



Fonte: Fotografia de Juliana Freitas, 2025. Acervo da artista

O que caracteriza este papel é justamente a composição química, o não uso de tinta, e sim, que o surgimento da mancha se dá pela ativação por meio do calor. O ferro atua como condutor e lápis com o qual realizo a intervenção. Outra característica química, é que com a **passagem do tempo**, estas marcas desaparecem. Sejam as informações que constam no documento, ou mesmo as marcações realizados por mim, que se apagam com o tempo. Daí a relação com a memória. A ideia futura do corpo deste trabalho é ir somando as passagens das viagens, realizando novas intervenções, bem como acompanhar o processo de apagamento destes escritos.

Aguçada por esta intrigante capacidade térmica característica do papel, e pela manutenção ou desmaterialização das informações contidas na impressão, foi a partir do atributo térmico que estabeleci o procedimento, e recordei do trabalho de Leandro Machado, cujo o trabalho me impactou muito. Sua proposta ‘Travessias afro atlânticas’ foi apresentada à 33ª Edição do Programa de Exposições – CCSP, e posteriormente na Exposição Presença Negra itinerante que passou pelo Museu do Rio Grande do Sul - MARGS e pelo Museu

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Leopoldo Gotuzzo de Pelotas em 2022, onde vi o trabalho pela primeira vez. Trata-se de intervenções realizada sobre um tecido de algodão de dimensões aproximadas de 2m x 12m, Machado cria, segundo sua terminologia, termogravuras⁸ que são obtidas a partir do uso de ferros de passar roupa, não elétrico, mas a carvão. O ferro é aquecido em fogo de chão, tendo as silhuetas das bases impressas sobre a lona de algodão. O ferro a carvão neste caso, remetem ao período colonial e ao trabalho escravizado, bem como o trabalho de mulheres negras domésticas, segundo o artista “a atividade é extremamente pesada, exaustiva, repetitiva, braçal, os quais não deixo de associar aos ferros de alisar cabelo – igualmente em ferro fundido, e ambos aos instrumentos de tortura”, texto que me escreveu sobre a obra num email.

Figura 6 – Travessias afro atlânticas.

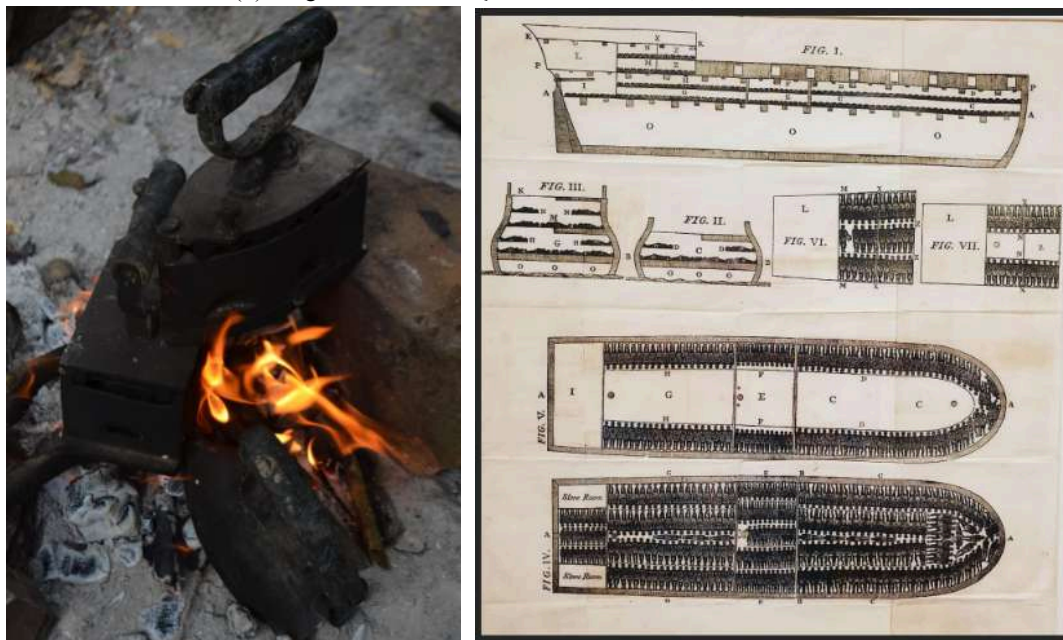


Fonte: Leandro Machado, 2021. Disponível em <https://cargocollective.com/leandromachado/Termogravuras>
Acesso em 08 mai 2025.

⁸ O termo faz referência a série Ferrogravuras (1974) do artista Paulo Bruscky que empregou o ferro de passar roupa como ferramenta na produção artística, subvertendo sua função utilitária. A aplicação de calor sobre uma folha de papel que gerou marcas térmicas no que localiza o artista e o Brasil consequentemente na arte experimental. O trabalho de Bruscky circulou em instituições como o *Centre Pompidou* (França), e inserindo-o no cenário global, e também a produção brasileira nas discussões sobre desmaterialização e expansão dos suportes artísticos durante as décadas de 1960-70.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 7 e 8 – (a) Ferros de passar a carvão sendo aquecidos em fogo de chão. Walachai, Morro Reuter/RS, jan 2023
(b) Diagrama da embarcação britânica Brookes, datado de 1788.



(a)

(b)

Fonte: (a) Leandro Machado, 2021. (b) Library of Congress, 1788.

A primeira imagem traz o resultado final do trabalho do Leandro (fig.6), a próxima imagem do instrumento e procedimento de uso do fogo de chão (fig.7) e por fim, a imagem do diagrama de uma embarcação britânica (fig. 8) que transportava pessoas negras escravizadas, em comportas semelhantes na forma ao formato do ferro. Ao compreender as relações que Leandro tece, entre a arte, deslocamento forçado de pessoas, trabalho e memória colonial, me impactaram muito.

Neste sentido, e em entender **meu papel**, enquanto uma pessoa branca que reconhece que precisa ser racializada da branquitude, cabe atentar-me a virada demarcatória que está a ocorrer, segundo a autora Alessandra Simões Paiva, que escreve o livro *A Virada Decolonial na arte brasileira*, é importante estarmos atentos e “*ênfatizar que a corrente decolonialista não propõe, nas artes, a simples destruição do passado, mas o reconhecimento da heterogeneidade cultural e da pluralidade das formas de expressão artísticas de origem não eurocêntrica.*” (Paiva, 2022, p.37) Quando referencio o Leandro, não estou apenas o utilizando como marcador de aproximação artística, mas também reconhecendo a necessidade em tê-lo como fonte. Pois é somente através do olhar à produção de artistas, sejam negros,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

indígenas, mulheres, e pessoas lgbtqiapn+, ou seja, corpos invisibilizados ao longo da história, é podemos ir de fato resignificando o presente.

Ao mesmo tempo em que me aproximo da poética desenvolvida por Leandro, em termos procedimentais e na relação para com a dimensão do deslocamento que emerge do trabalho. Existe também uma distância, especialmente em relação a nossa corporeidade. Ele um corpo negro masculino, e eu enquanto uma mulher branca. Corpos que socialmente possuem distintos acessos, passagens e atravessamentos.

Neste sentido, a relação decolonial do trabalho Passageira se tece na característica do papel, que apaga os textos e marcações à medida que o tempo passa. Simbolizando o próprio apagamento histórico que toda produção dessas populações sofreram ao longo da história. Paiva, reafirma que *“devemos todos (independentemente da origem) combater qualquer forma de opressão e lutar pela transformação das condições materiais de existência onde as relações de poder assimétricas se reproduzem* (Paiva, 2022, p.37)

É interessante que no capítulo sobre Insurgências estéticas contra os regimes de invisibilidade, onde a artista vai trazendo inúmeros artistas **que passaram a ser incluídos** no sistema das artes atualmente, ela diz:

Recapitulemos a gênese do pensamento decolonial como categoria que busca: 1) a problematização da manutenção das condições colonizadas da epistemologia; 2) a emancipação de todas as formas de opressão e dominação; 3) a articulação da cultura, da política e da economia de maneira a ser construir um campo de conhecimento plural, com base nas territorialidades, nas pessoas e suas subjetividades. (Paiva, 2022, p. 72)

Em particular o terceiro ponto apresentado por Paiva (2022), penso precisamente que 'os engendramentos que a autora sugere, se articulam em meu trabalho, desde a base plural, da territorialidade, e do quanto ela afeta e molda minhas subjetividades. Retomo aos questionamentos: quem pode passar? Esta frase compõe o trabalho Passageira (2025), e alude a movência, as autorizações, as passagens, dos corpos autorizados ao livre deslocamento, e não só. Se por um lado saibamos que as mulheres ainda não o fazem em total liberdade, visto os cercamentos, os riscos e as violências aos quais corpos femininos estão expostos numa sociedade machista, patriarcal e misógina. Por outro lado, pontuo a interseccionalidade de raça, ao saber que os corpos negros realizaram um **deslocamento forçado** nesta travessia de **passagem cruel que marca o período colonial**, que Leandro Machado vai denunciar com

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

sua poética. Portanto, a pergunta marcada sobre o papel, suscita também marcadores sociais sobre estes corpos, fazendo pensar como funcionam distintamente as autorizações que fizeram ou ainda nos fazem transitar no mundo.

Conecto a meus deslocamentos a fronteira e seus desdobramentos em minha trajetória artística e acadêmica, ações decorrentes de minha territorialidade, principalmente pois onde habito não precisamos de documentos para exercer todos os dias livremente o trânsito migratório, fato que certamente me fizeram atentar a estas demarcações sociais. As objetivas, qual seja: **os documentos**, sejam as passagens que preciso adquirir e que me darão acesso ao transporte. Seja os documentos das autorizações migratórias que na grande maioria das fronteiras é preciso que se encaminhe via órgão competente, são necessários para que se possa transitar entre países. [Fato que não ocorre em Livramento-Rivera, onde o trânsito é livre]. E quando as demarcações subjetivas, os marcadores de gênero por exemplo, que vão definir quem são os corpos e como eles passam quando em deslocamento.

A concepção de território como "acumulação desigual de tempos" (Santos, 2028, p.14), me ajuda a pensar como os tíquetes arquivados condensam histórias de viagens. De mesmo modo, Anne Bénichou (2013) ao discutir o arquivo como prática artística, também me oferece subsídios para entender a transformação desses documentos em matéria poética e obra, pois:

A noção de documento é subtendida pela ideia de autenticidade (o documento é uma prova), é vestígio (ele tem um valor testemunhal), mas também por um valor didático (ele informa; instrui), como indica sua etimologia latina (documentum, do verbo docere, que significa “ensinar”). Ao reconduzirmos essas três acepções do termo, podemos considerar, a priori, que a documentação que os artistas estabelecem sobre suas obras constitui um vestígio delas, que esse vestígio atesta sua existência e as instrui. (2013, p.172)

As passagens, e o texto sobre elas, se tornam trabalho artístico, e por sua vez, se aplica a temática de discussão do G1 deste seminário, pois trata do debate, da experiências e da produção centrada na escrita enquanto dispositivo artístico, cultural, teórico-vivencial de registro e de inscrição no mundo.

Conclusão Passageira

Em Passageira (2025) materializo na apropriação de um suporte efêmero - o papel térmico, que se degrada com o tempo - para falar do meu desejo, de que os corpos femininos

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

sejam livres, estes que historicamente estiveram demarcados a ocupar o espaço doméstico e não o público, que quando no espaço público, expostos a violações, **que este tempo passe!**

Evidenciada a efemeridade da materialidade, a documentação comprova o vestígio de ser fonte suscetível de informar o que passou. Do ponto de vista metodológico, um estudo do trabalho para o documento, do documento para o trabalho, tudo passa pelo deslocamento.

Referências:

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que também são obras. Tradução: Flávio Gonçalves.

Revista-Valise v.3, nº 6, ano 3. Porto Alegre, dezembro 2013, p. 171-191. Disponível em

https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrFPAjbGCVoTAIAKHnz6Qt._ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1748471260/RO=10/RU=https%3a%2f%2fseer.ufrgs.br%2fRevistaValise%2farticle%2fdownload%2f44418%2f28601%2f0/RK=2/RS=2iqs8FKglir6n7Hkc91DmP5v8LU-
Acesso em 07 maio 2025.

MACHADO, Leandro. Termogravuras. Disponível em

<https://cargocollective.com/leandromachado/Termogravuras> Acesso em 16 maio 2025.

PAIVA, Alessandra S. A virada decolonial na arte brasileira. Editora Mireveja. Bauru-SP, 2022.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-SP, 2008.

INOMINÁVEIS: SOBRE A POTÊNCIA NARRATIVA E O FENÔMENOS DOS SEM NOME

Gabriela Bernardes Maria (UFPEL)¹

Nádia Senna (UFPEl)²

Resumo: A pesquisa em desenvolvimento enfoca personagens sem nome no universo das Histórias em Quadrinhos (HQs), que classifiquei como inomináveis. Neste trabalho a discussão compreende relações entre identidade e nome em personagens de três HQs selecionadas, onde apresento a classificação elaborada a partir dos conceitos: empatia, rejeição e falta. Interessa abordar aspectos da construção de personagens segundo traços que definem identidade, mais precisamente, o que significa não ter um nome e como isso afeta uma narrativa.

Palavras-chave: Identidade; Falta; HQ; Narrativa; Nome.

Introdução

Essa pesquisa surge a partir da percepção de que grande parte das minhas produções narrativas possuíam personagens principais sem um nome. Em histórias tão profundamente enraizadas na identidade como poderia uma parte tão grande ser omitida?

A partir da minha própria curiosidade fui levada a tentar entender porque uma parte inconsciente de mim vê essa falta de nome, como uma motivação para a discussão em torno de identidade e se esse aspecto se faz presente em outros tipos de mídias.

A palavra “nome” segundo o Dicionário Aurélio, é oriunda do latim *nomen*, “vocábulo com que se designa pessoa, animal ou coisa”. Para Cícero, o nome é sinal característico que faz com que se conheçam individualmente as coisas. Enquanto que para Mansur Guérrios, os antropônimos (nomes próprios de pessoas), quando surgiram levavam consigo um significado que, em geral, traduzia qualquer realidade condizente com os indivíduos - seus portadores, poderia estar associado à proteção, ao lugar, aos ofícios exercidos, homenagens, tradição, etc.

Cada cultura tem uma forma diferente de nomear. Para povos que usam o *hanzi* por exemplo, o nome é uma combinação de caracteres que se harmonizam e inferem um desejo do pai para o filho. Na cultura latina muitos dos nomes são homenagens a outras pessoas, e em sua grande maioria, tem pelo menos um dos significados ou origem religiosa. Em algumas lendas (sobre tudo celtas), o nome possui poder e dá-lo (no sentido literal) para alguém infere poder e controle sobre si. O nome sempre é a primeira coisa. Antes mesmo de saber o sexo do bebê os pais já pensam num nome; essa é a primeira forma de construção de identidade que uma criança tem em nossa cultura. Nossos nomes são mais do que apenas uma convencionalidade, ou uma *tag* (no sentido de rótulo), os nomes constituem uma parte importante do indivíduo.

¹ Estudante do curso de Bacharelado em Artes Visuais UFPel

² Professora Orientadora - Centro de Artes UFPel

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Neste trabalho apresento o estudo em torno de personagens principais sem nome nas HQs, “O Pequeno Príncipe” e “Obluda” e em “Nós, mulheres” de minha autoria. A discussão avança sobre relações entre nome, identidade e subjetividade. Ainda na fase inicial, organizei três vertentes que classificam, os Inomináveis, para as análises posteriores: Empatia, Rejeição e A Falta. A metodologia é própria das pesquisas em artes e visualidades, na linha dos estudos culturais e de gênero. Nessa primeira etapa observo aspectos da linguagem, expressão e narrativa, com foco nas questões que nos afetam em nosso cotidiano, provocando reflexões sobre os modos de narrar, perceber, ser e estar no mundo.

Nome & Identidade

A natureza humana é polifônica, aquilo que chamamos de identidade nada mais é do que um vitral de todos que conhecemos, um memorial daqueles que já se foram mas permanecem em nós. Nós relacionamos pequenas informações com possíveis pistas ou significações que podem explicar ao outro.

A forma como nos apresentamos, visualmente ou verbalmente, também é amórfica, ela muda ao passar das nossas vidas, assim como a forma como os outros nos enxergam, entre essas, o nome. Se usamos um apelido de infância, o sobrenome ou um título, esses indicam formas de identidade diferentes e como desejamos ser percebidos.

O sistema capitalista hegemônico impõe seus valores e subjuga utilizando uma estratégia que ignora nomes, histórias pessoais e culturas para desumanizar e subjugar. Assim, mulheres, negros, asiáticos, indígenas, e demais não constam, ou são apenas personagens de fundo da própria história. Um outro modo de despersonalizar e destituir uma identidade é utilizar números e códigos para identificar as pessoas, um impacto decorrente do avanço das tecnologias de informação e comunicação em nosso cotidiano.

Nem sempre a falta de um nome é necessariamente algo negativo, mesmo que em todos os casos aqui citados, tenham relação com a identidade.

Em minha pesquisa sobre personagens sem nome nas narrativas encontrei situações muito diferentes entre si, que dificultavam uma organização inicial, seja porque eram de diferentes gêneros, épocas, destinadas a públicos distintos e de forma geral, histórias que diferiam fundamentalmente nos temas e contextos. Para entender a relevância da falta de um nome para as personagens e porque seus autores decidiram privá-los desse atributo, construí três vertentes, que me permitiram estabelecer uma primeira classificação: empatia, rejeição e falta. Embora, se constitua como uma forma de organização, é importante destacar que uma obra pode pertencer a mais de uma vertente simultaneamente.

Os Inomináveis - Empatia: Alinha personagens, preferencialmente principais, que são apresentados sem nome, em que é fundamental que o espectador consiga se envolver com sentimentos e experiências do outro, essas personagens estão para além de si, tomam o papel daqueles que simbolizam, ou seja, se identificam com um grupo ou uma causa e buscam estabelecer uma relação de partilha com o leitor.

Na história “O Pequeno Príncipe”, aqui observada na adaptação para os quadrinhos de Joann Sfar, 2008, nenhum dos personagens tem nome, isso reforça a ideia de que a história se passa num pequeno momento da vida deles, o quanto pouco nós leitores realmente os

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

conhecemos, assim como as próprias personagens da história ao se relacionarem, o que impacta as reações e sentimentos de um sobre o outro.

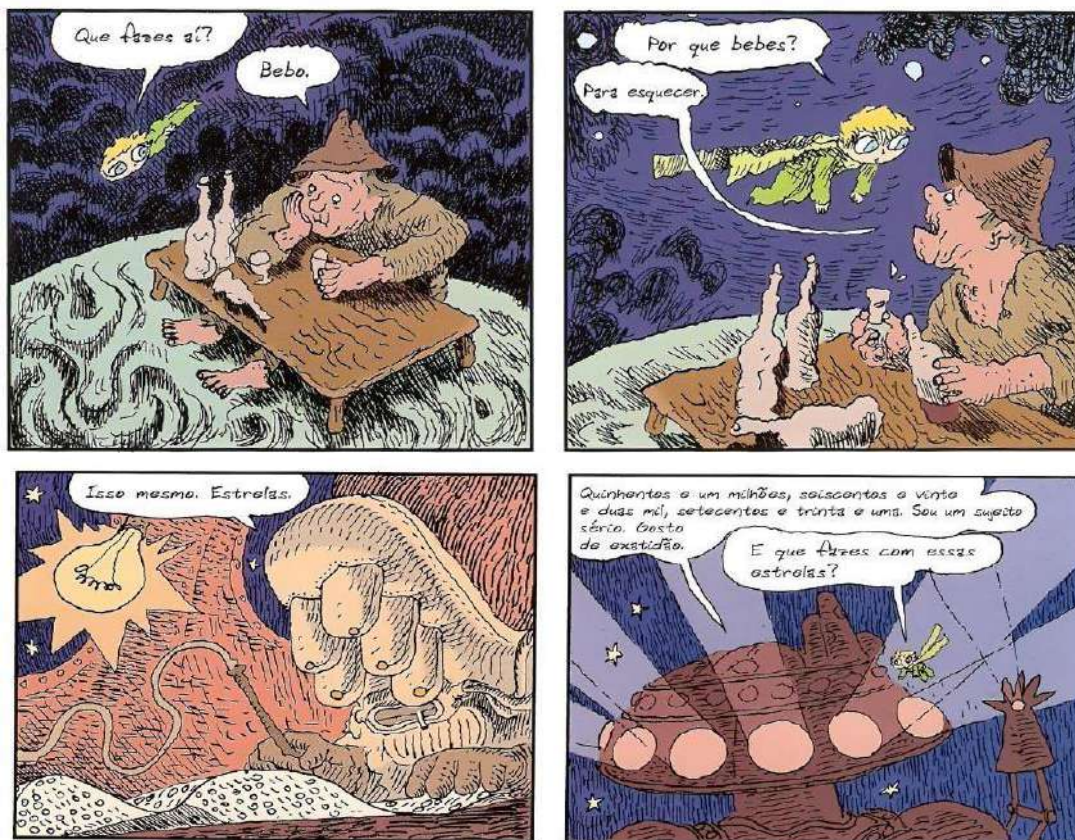
Quando o Pequeno Príncipe fala com as personagens que encontra pelos planetas visitados, elas cumprem um papel, são como um repositório de sentimentos e experiências, constituem representações, reunindo símbolos e metáforas, que remetem aos problemas presente na vida, são retratados como adultos que cresceram e esqueceram as suas crianças interiores. É importante que o leitor consiga ver esses personagens como qualquer um e possa atribuí-los a alguém (ou a um tipo de pessoa).



Fonte: JOANN SFAR adaptação da obra de ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, 2008, recortes de quadrinhos das páginas 46 e 54. Acesso em: 01/mai 2025.

Esses personagens seguem um papel específico, os seus nomes na verdade são a forma com que eles se apresentam ou são percebidos pelo pequeno príncipe. O Rei, que reina num planeta apenas com ele mesmo, e o Vaidoso, único habitante de seu planeta, são diferentes, mas ambos cumprem seu papel, que independe da lógica.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: JOANN SFAR adaptação da obra de ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, 2008, Recortes de quadrinhos das páginas. 56 e 59.
Acesso em: 01/mai 2025

O bêbado e o empresário seguem papéis que se reafirmam sob o sarcasmo e contradição. Todos os personagens que se encontram com o Príncipe, de certa forma tem esse dilema. Porém, o bêbado e o empresário levantam o questionamento de suas reais funções/identidade, que são opostas aquilo que deveriam servir (Você bebe por que? Você as possui para que?)

São personagens aprisionados em ciclos intermináveis, que se repetem pela incapacidade de lidar com problemas, situações e emoções, apelando para extremos, entre a perda e o excesso de racionalidade.

A Rosa e a Raposa apresentam uma função similar, embora, de certa forma, se encontrem num ponto diferente do espectro, em que se deseja estar ou se põe estima. A Raposa conhece o Príncipe sabendo que ele irá partir e mesmo assim deseja ser cativada por ele, o relacionamento por mais breve que seja, será relevante e querido.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: JOANN SFAR adaptação da obra de ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, 2008, recorte da p.83. Acesso em: 01/mai 2025

Os Inomináveis - rejeição: a vertente reconhece os Inomináveis como personagens malditos, aqueles que não merecem ou não devem ser citados tais como os monstros, a escória da sociedade, marginais e errantes da sua própria história. Esses personagens podem constituir um elemento poderoso para explorar a natureza humana e a construção de identidades transgressoras. Eles podem representar a falta de voz, a exclusão social, ou a dificuldade em se encontrar em um mundo que não os reconhece.

Em “Obluda, Kierá Nemá Své Jméno” escrito pelo personagem fictício Franz Bonapart de Naoki Urasawa, 1994-2001, um monstro se separa em dois e vai em busca de um nome.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: Naoki Urasawa, 1994-2001, Disponível em: www.kehendakbaru.wordpress.com/2013/05/07/obludakiera-nema-sve-jmeno. Acesso em: 01 Mai.2025

Monstro: “Senhor Ferreiro, por favor, me dê o seu nome”

Ferreiro: “Você não pode “dar” um nome a alguém.”

Monstro: “Se você me der o seu nome, pularei no seu estômago e o farei forte em troca”

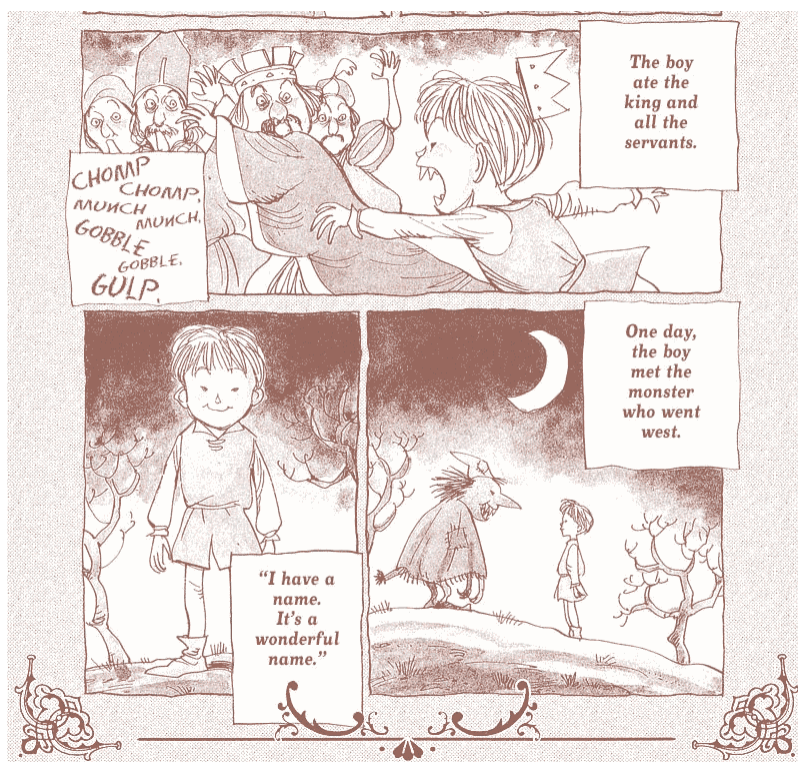
Ferreiro: “Sério? Você vai me deixar mais forte? Okay, você pode ficar com o meu nome”³

O monstro que queria um nome decide que a melhor forma de conseguir um seria pegando o de mais alguém, ele não o rouba, mas oferece algo em troca por ele, no caso a força. Em muitas histórias, o nome é tido como algo que possui poder, mas que não pode ser roubado, deve ser entregue por vontade do seu portador ou por meio de um truque, magia, ou ainda por ação de um mentor.

Nessa história o monstro deseja ser alguém, ser chamado por um nome, mas toda vez, é afligido por uma enorme fome e come o seu “recipiente” por dentro, não importa quantas vezes tente, ele volta ao ponto de partida. O monstro sempre será um monstro, não importa quantas identidades assuma, ele não consegue mudar a sua natureza.

³ Tradução da autora, original em inglês em www.kehendakbaru.wordpress.com/2013/05/07/obludakiera-nema-sve-jmeno

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: Naoki Urasawa, 1994-2001, Disponível em: www.kehendakbaru.wordpress.com/2013/05/07/obludakiera-nema-sve-jmeno. Acesso em: 01 Mai. 2025

O menino comeu o rei e todos os serventes
Chomp Chomp Munch Munch Gobble Gulp
Um dia, o menino encontrou o monstro que foi para o Oeste
“Eu tenho um nome. E é um nome maravilhoso.”⁴

O monstro gostava da vida do menino e enfim havia encontrado um lugar, uma identidade, que não estava disposto a deixar para trás, então ele engoliu a todos os outros.

O monstro e o menino se tornam um, não é mais o monstro que devora aos outros e sim o menino.

Nessa obra, o nome também é uma referência a sua essência. O monstro que foi para o Oeste aceitou a sua essência como um monstro e encontrou a felicidade mesmo sem se tornar humano (sem possuir um nome). O monstro ainda os vê como iguais, mas não o menino que o engole não pela fome e necessidade, mas pelo seu próprio sadismo e a necessidade de permanecer certo, porque admitir o contrário seria dizer que a sua jornada foi em vão, seria admitir que o problema nunca foi a falta de um nome, mas a si mesmo.

A sua incapacidade de admitir isso é o que leva à solidão, aquilo que tanto procurava agora era inútil, uma vez que não havia ninguém para chamá-lo, nada para retornar e pertencer.

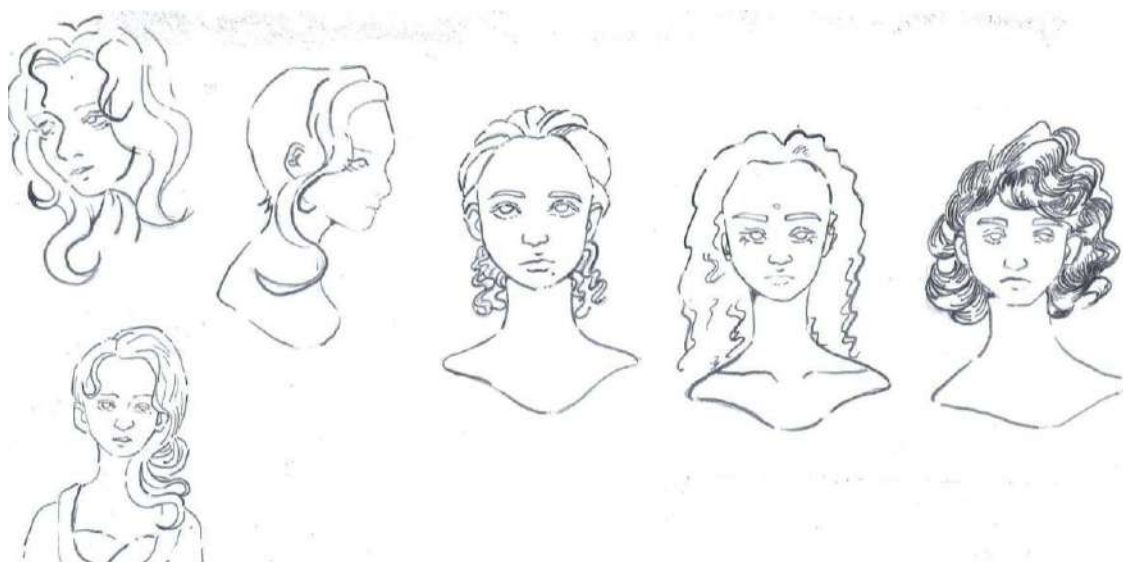
⁴ Tradução da autora, original em inglês em www.kehendakbaru.wordpress.com/2013/05/07/obludakiera-nema-sve-jmeno

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Os Inomináveis – A Falta: nessa vertente os personagens sem nome, se alinham pela falta de um nome que os identifique, são aqueles que não tem, perderam ou recusam sua própria identidade. O que um nome significa? Quem sou eu de fato?

Grande parte dos meus personagens se encaixa nessa vertente, a exploração da identidade a partir da privação – seja ela própria ou involuntária – se repete mesmo que de forma sutil.

“Nós, mulheres” é uma história em quadrinhos que estou desenvolvendo. Compreende um grupo de mulheres, vivendo no início dos anos sessenta do século passado, que são muito famosas em sua comunidade por serem perfeitas, integrar esse grupo exclusivo significa trazer sucesso para a sua família. A história se desenrola a partir das relações entre as personagens e o que é esperado delas nos seus papéis de “Mulher” e como elas aproveitam e usam dessas expectativas como forma de esconder e justificar o assassinato de homens abusivos.



Fonte: Acervo próprio, em andamento. Design das Personagens principais

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: Acervo próprio, em andamento. Página 6

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: Acervo próprio, em andamento. Página 8

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

O feminino é referido com termos amplos como "A mulher", "A mãe" ou "A natureza", ou como uma situação específica, sem se ater ao "ser humano" ou "ser real" em que a mulher passa grande parte da sua existência vivendo por e através de papéis pré-estabelecidos abstratos, suprimindo a própria identidade e singularidade.

Em "Nós, mulheres", todas as personagens femininas são vistas como esposas, mães, mulheres, mas não como indivíduos. Essa crença também perdura nas próprias personagens, como na sociedade em que elas vivem e se manifesta na falta de um nome, elas cumprem uma função, o que é esperada delas.

A história considera e se inspira nas mudanças ocorridas na sociedade devido aos movimentos dos anos 60, do século XX, como a segunda onda feminista, cuja bandeira era "o pessoal é político". A narrativa atenta para os efeitos do machismo em uma época em que as mulheres estavam tão à margem da sociedade, pouco importando o que acontecia no espaço doméstico, sob o domínio patriarcal. Também comparecem os conflitos que se estabelecem nas relações entre elas e com a própria comunidade que surge acerca da necessidade de se sentir segura e pertencer a algo.

O uso de um rótulo ao invés de um nome

Em algumas mídias, personagens são referidos por apelidos ou termos dados por alguém na trama (em muitos casos, pejorativo como em *fleabag*), a audiência é capaz de estabelecer um tipo de relação a partir desses, porém o mero ato de "se apropriar do apelido como eu" escancara a forma como o próprio personagem se encara ou entende como é percebido pelos outros.

Nesse caso mesmo que haja algum tipo de nominata, o próprio identificar um personagem principal (ou a si) a partir de um estereótipo funciona com um "ato de não ter um nome, uma vez que esse não é um ato identitário (a partir da nomenclatura) e sim de adjetivação.

Personagens sem nome nas HQs: a potência narrativa

As histórias em quadrinhos reúnem palavras e imagens sequenciais, segundo códigos próprios que instauram uma linguagem artística, que articula modos de expressão, narrativas e personagens. No entanto, a recriação que é própria do meio, acaba abrindo mão de todo e qualquer regramento, e é exatamente isso que torna as HQs um meio tão único.

Nessa pesquisa, ainda em desenvolvimento, a investigação aborda a questão da identidade dos personagens, em específico, sobre a falta de identidade, seja como privação, recusa, perda, resistência. A pesquisa compreende a história em quadrinhos "Nós, Mulheres", de minha autoria, que não atribui nome para as personagens principais, como um recurso narrativo, de caráter intimista, que quer mostrar mais as "entranhas" do que aparência, figurino, ornamentos.

Ao invés de criar um personagem e lhe atribuir um nome, os personagens tem uma parte fundamental perdida ou que não é compreendida ou, ainda, aceita, isso se traduz para além do visual como uma espécie de metalinguagem da falta, a falta de um nome.

Ao despir/privar um personagem de um nome você mostra apenas uma parcela do que ele é, de onde veio, aquela história é apenas um momento, o leitor não consegue, nem pode

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

dizer de onde ele veio nem sabe o que esperar, já que não existem laços pré-estabelecidos entre eles.

O que ter um nome significa? Ter um nome significa pertencer a algo, mas também ter algo que te pertence, um nome é algo para se rastrear, para se perceber. De onde você veio? O que você faz? Ter um nome significa existir, importar.

As próximas etapas da pesquisa compreendem a reflexão e a análise sobre a falta e a recusa, bem como, outros aspectos que constituem a identidade e subjetividade dos personagens em narrativas selecionadas, principalmente histórias em quadrinhos, para entender mais sobre aquilo que chamamos de “eu”.

Referências

LESSA, Luísa Galvão. **A Magia dos Nomes Próprios**. UFAC, 2012. Disponível em: www2.ufac.br/site/noticias/ufac-na-imprensa/edicoes-2012/janeiro/a-magia-dos-nomes-proprios#. Acesso em: 12 MAR. 2025.

Nomes Chineses. ITL School, 2023. Disponível em: <https://ltl-school.pt/nomes-chineses/>

ROCHA, N. A. **A subjetividade feminina/feminista**. In: A constituição da subjetividade feminina em Alfonsina Storni: uma voz gritante na América [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2013, pp. 191-232. ISBN: 978-85-39304-26-4.

SFAR, Joann. **O pequeno Príncipe**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2008.

“That’s Not My Name!”- names, power and secrecy in Faery. British Fairies, 2019. Disponível em: <https://britishfairies.wordpress.com/2019/10/12/thats-not-my-name-names-power-and-secrecy-in-faery/>

URASAWA, Naoki. Monster. 1994-2001. **Obluda Kiera Nema Sve Jmeno**. Disponível em: www.kehendakbaru.wordpress.com/2013/05/07/obluda-kiera-nema-sve-jmeno. Acesso em: 01 Mai. 2025

WINDT-VAL, Benedicta. Personal names and identity in literary contexts. In: HELLELAND, ORE e WIKSTROM (eds.). **Names and Identities**. Oslo Studies in Language 4(2), 2012. 273–284. (ISSN 1890-9639)

**COM OS PÉS NA TERRA DO SONHO:
PROCESSOS DE APROPRIAÇÃO DO COTIDIANO
COMO PRÁTICA TRANSGRESSORA
NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS**

Jessica Fernandes da Porciuncula — Universidade Federal de Pelotas¹
Renata Azevedo Requião — Universidade Federal de Pelotas²

Resumo: Este texto apresenta uma reflexão inicial, aproximando comparativamente a produção artístico-visual de três artistas mulheres, que produzem em três momentos diferentes, no Brasil contemporâneo. A reflexão se dá a partir de uma leitura crítico-poética das três obras, associadas ao momento em que foram produzidas. A abordagem das obras “Marca Registrada” (1975), da artista Letícia Parente, “Brasil” (2019), da artista Rosângela Rennó, e “Sonho Americano” (2025) de Jessica Porciuncula, está apoiada em questões desenvolvidas no livro *Estratégias da arte numa era de catástrofes* (2017), da historiadora e pesquisadora Maria Helena Melendi. Neste diálogo, pretende-se dar a ver como, em cada obra, em cada momento, foi desenvolvido por parte de cada autora, um processo de apropriação do cotidiano — apropriação de objetos, práticas, ditos e saberes, da cultura popular brasileira. Pretende-se também que tais processos possam ser entendidos como uma prática na produção de artes visuais contemporâneas. Prática compreendida como transgressora, especificamente no Brasil.

Palavras-chave: Cotidiano; Apropriação; Artes Visuais Contemporâneas; Transgressão; Crítica

¹ Doutoranda em Artes (2024) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Mestrado em Artes (2023) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel); e Graduação em Artes Visuais (1994) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

² Pós-Doutoranda (2025) pela Universidade de Brasília (UnB) e Pós-Doutorado (2010) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Doutorado (2002) e Mestrado em Letras (1997) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Graduação em Arquitetura e Urbanismo (1994) e Graduação em Licenciatura em Letras (1988) pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

*Começar com o pé direito*³

Este texto dobra-se sobre uma investigação poético-visual, produção e pesquisa associadas, realizada desde 2019, acerca das possibilidades simbólico-visuais e o conceito de “identidade nacional brasileira”. Tal poética-visual se constitui a partir tanto de ações simples e corriqueiras, destacadas do cotidiano, envolvido pelo corpo, pelos objetos, pela natureza urbana da cidade em suas tensões sociais, quanto por diferentes símbolos nacionais-populares, os quais implicam aqui neste texto tensionar outras produções acerca de certo refluxo do atual nacionalismo brasileiro (deixada a distância a tendência mundial à direita, nos valores e na gestão política de todas as democracias no mundo). Sendo assim, o interesse por perpassar o pensamento crítico pelo campo de produção em artes visuais contemporâneas pretende demonstrar o caráter transgressor e divergente a essa tendência, das obras visuais na contemporaneidade. Dentre as práticas poético-artísticas aqui destacadas, o processo de apropriação de objetos banais do cotidiano pode estabelecer uma espécie de travessia, uma passagem do real imediato para a dimensão da Arte. De tal forma que com esses objetos sob os olhos se possa acessar a crítica à realidade embutida na produção artística. Neste contexto, destacamos as apropriações tanto do objeto, em sua materialidade e configuração, quanto em seu significado e simbolismo associado a uma ideia de nacionalismo brasileiro, percebendo como certos objetos estão inseridos em contextos que estão vinculados à história do Brasil e suas relações para com o mundo. O objeto apropriado muda de função e de lugar, como é típico em qualquer apropriação, e é realocado, redimensionado, levando consigo a força simbólica, que se dilui e modifica na criação poético-visual, gerando novas conexões. A obra final joga um jogo arrevesado com o sistema de valores culturais, históricos e econômicos, associados ao status quo dominante.

O objeto aqui escolhido é portador de dois campos de significado, um de contexto funcional, o motivo para que foi criado, em seu design e ergonomia; outro em seu uso, após a criação, no campo da experiência, aplicável no cotidiano, reinventado muitas vezes em seu uso

³ A expressão "começar com o pé direito" tem origem numa antiga superstição romana, que associava o lado direito do corpo a coisas positivas e o esquerdo a algo negativo ou de mau agouro. Nos tempos romanos, era costume que os convidados de festas entrassem nas casas com o pé direito para garantir sorte e evitar o azar. Em várias ocasiões, os romanos cumpriam rituais e simpatias que, segundo eles, atraíam a sorte ou chamavam a atenção das divindades positivamente.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

diário. Exemplo disso, logo na infância já havia percebido que o mesmo copo, que em minha casa era guardado na geladeira e usado para beber água, era também na casa de tia posto sobre a mesa de trabalho e usado como porta-canetas, e que além disso, na casa de minha avó o copo era guardado dentro de um grande pote de arroz e usado como dosador. O objeto copo, criado à serviço do ato de beber, ganha em seus cotidianos outras funcionalidades, e estas outras funções podem se diferenciar dependendo dos diferentes contextos cotidianos de uso deste objeto, incluindo. Aliado a isso, os conceitos de reciclagem⁴ e gambiarra⁵ também demonstram a capacidade de flexibilidade de um objeto em ser transformado em outro, tanto em sua materialidade quanto em sua função e aplicação cotidiana. Parece existir certa cultura popular e cotidiana — marcadamente brasileira, principalmente pelas práticas da gambiarra — de apropriação e reinvenção de objetos no dia-a-dia, aplicada à solução rápida de problemas, ou de interesse sustentável e renovável, ambos movimentos contidos de força criativa e crítica.

Nas Artes, a prática da apropriação é utilizada por diversos artistas, porém nem todas suas aplicações podem ser consideradas como transgressoras, pois dependem dos contextos em que estão inseridas e realizadas; para identificar deve-se levar em consideração suas épocas, culturas tradicionais e populares, regionalidades e formas de governo e política. Para podermos considerar alguns aspectos dessa prática, apresenta-se aqui três obras de artistas mulheres brasileiras, de diferentes décadas, que permitem uma leitura crítica de seus tempos. As três se apropriam tanto de objetos em sua materialidade e conceito, quanto de expressões populares e de gestos cotidianos.

Em 1975, em plena Ditadura Militar Brasileira⁶, a artista Letícia Parente produz a obra *Marca registrada*, uma vídeo-performance em que realiza uma prática de costura em seu

⁴ A palavra "reciclagem" tem origem na língua inglesa, onde "re" significa "repetir" e "cycle" significa "ciclo". Em termos gerais se define como o processo de reaproveitamento de materiais e objetos que, de outra forma, seriam descartados como lixo, ao invés disso, materiais são processados para que possam ser usados novamente, e objetos são reaproveitados em novas funções após o esgotamento de seu uso original.

⁵ A palavra "gambiarra" é brasileira, mas conforme registrado no Dicionário Houaiss e em outras fontes, é de origem "duvidosa ou mesmo obscura". Algumas teorias sugerem que possa ter relação com "gâmbia", que significa "perna". No entanto, a definição mais comum de "gambiarra" Houaiss refere-se a um "recurso popular, criativo, para resolver algum problema; jeitinho" ou, mais literalmente, a uma "extensão puxada fraudulentamente para furtar energia elétrica". Já nas Artes, diversos artistas brasileiros trabalham o conceito em suas investigação poética, como Daniel Higa (SP), Mano Penalva (RJ) e Cao Guimarães (BH), percebendo uma potencialidade artística, assim como a pensadora Fernanda Bruno que afirma que "o conceito e a prática da gambiarra inscrevem uma apropriação despudorada e inventiva dos objetos técnicos, implicando também um modo de se relacionar com o mundo com potencialidades cognitivas e políticas próprias."

⁶ A Ditadura Militar Brasileira, também conhecida como regime militar ou período da IV República, foi um regime autoritário e nacionalista no Brasil que durou de 1964 a 1985. Instaurado após um golpe militar que depôs

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

próprio pé. A artista, se utilizando de agulha e linha, escreve na sola de seu pé esquerdo o termo “made in brazil”⁷ (Fig. 1 e 2, abaixo). A obra tem a duração de 10’33” (dez minutos e trinta e três segundos), a imagem monocromática, em preto e branco, faz contrastar a sola branca do pé da artista à linha preta com que o borda. O termo é bordado em letras maiúsculas e o vídeo demonstra a ação da costura em todo o seu processo, do passar a linha pelo buraco da agulha ao corte com tesoura dos fios soltos, ao fim de cada letra.

O título da obra de Leticia é uma apropriação do termo “marca registrada”, termo utilizado para definir que uma imagem, palavra, frase e/ou design foram registrados perante a lei como pertencentes à uma empresa ou pessoa, garantindo ao titular os direitos exclusivos de utilização do mesmo. Além desse, outro termo é apropriado pela artista, apropriado como gesto: “made in”. Os dois termos estabelecem um diálogo: o título da obra, em minúsculas, é “marca registrada”, ao final da vídeo-performance se lê, em cada um dos dois pés, “MADE IN BRASIL”. Assim temos “marca registrada” e “MADE IN BRASIL”, duas vezes escrito, uma vez sob cada sola de pé.

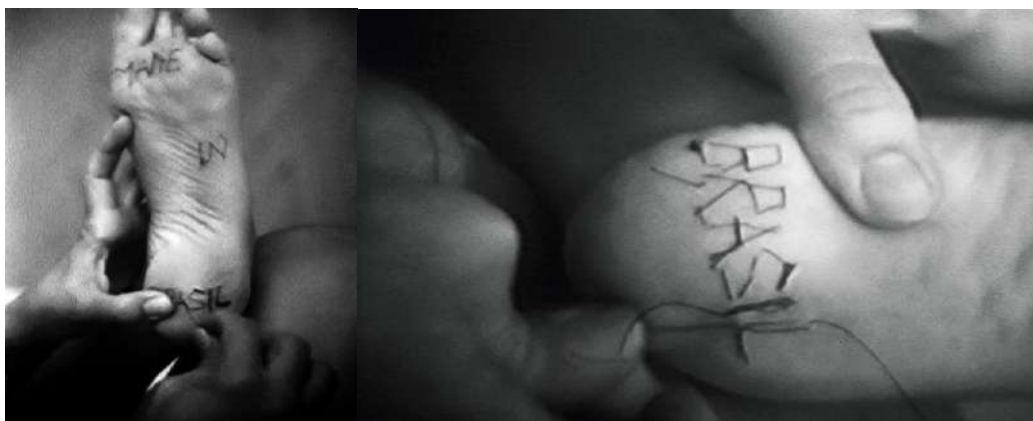


Figura 1 e 2: *marca registrada* (1975), de Leticia Parente, vídeo performance, duração 10’20”.

Fonte: Site oficial da artista.

O termo “made in” foi criado em 1877 no Reino Unido como uma espécie de selo de qualidade de uma *marca registrada*, isso acontece devido o avanço comercial da época, marcadamente dominado pela produção de produtos europeus, o termo surge para amparar o interesse de tomar os créditos de qualidade de uma produção industrial como potencial

o presidente João Goulart e se caracterizou pela centralização do poder nas mãos das Forças Armadas e pela supressão dos direitos democráticos.

⁷ Contextualizar o termo.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

publicitário para campanhas políticas e para a *imagem do país*⁸; com isso, ficou comum saber que as marcas e empresas de produtos industrializados usam o termo “made in” para assinalar a sua origem. A expressão é sempre inscrita no avesso ou nas costas ou dentro dos objetos. Na parte menos visível do produto criado.

Com seu trabalho, Letícia permite uma reflexão acerca dos processos industriais e comerciais — processos próprios à fatura em fatura dos objetos —, aqui com seu trabalho sobrepostos às pessoas. Assim, não é forçado pensarmos nas pessoas como objetos produzidos, num movimento de objetificação dos corpos. Neste caso específico, desta vídeo-performance, objetificação de um corpo da mulher. Certamente podemos ampliar a reflexão para os modos como vivemos, a todos os valores que estabelecemos.

O que leva Letícia a bordar esse termo, assumindo sob os pés um corpo *made in* Brasil? A prática do bordado tem origem pré-histórica e compõem uma série de vestígios em diferentes culturas que remontam a história do mundo. Bordados primitivos, feitos com ossos e fibras de vegetais ou tripas de animais, talvez sejam uma boa pista para compreendermos para o que Letícia nos aponta com seu trabalho.

Lemos num site sobre a origem do bordado, que “o bordado virou tradição na confecção de qualquer vestuário, entre os Romanos, os Gregos, os Egípcios, os Chineses, na Pérsia, Índia e Inglaterra. Cada povo, país ou continente adotou seu estilo de bordar, levando em consideração a sua cultura”. Já na idade moderna, “o bordado representava o valor social dos homens e de suas esposas; os tecidos finos com fibras e tramas mais elaboradas e de melhor qualidade, assim como seus tingimentos eram considerados símbolo de riqueza; usar um vestuário contendo um trabalho artesanal não era para qualquer pessoa”.

Ao longo da história e da sedentarização da espécie, o bordado, como outras práticas manuais, é reconhecido marcadamente nas atividades destinadas às mulheres. Na história, no movimento de constrição das mulheres como sexo frágil, é assumido como qualidade feminina. Entretanto, “durante o movimento Artes e Ofícios (Inglaterra, final do século XIX), ressurgiu o interesse pelo artesanato e pelo bordado à mão. Esse movimento defendia o artesanato criativo

⁸ Interessa aqui pensar a construção da “imagem do país”, a construção da nação e da identidade nacional. Marcadamente a identidade nacional do Brasil, considerando a força das identidades nacionais na organização do mundo moderno.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

como alternativa à mecanização e à produção em massa e pregava o fim da distinção entre o artesão e o artista, rompendo paradigmas e valorizando a habilidade manual”⁹.

Letícia realiza a obra em 1975, sob a Ditadura Militar o presidente era Ernesto Geisel¹⁰, quarto presidente da Ditadura. Sua vídeo-performance carrega a sobreposição deste contexto político. As apropriações acontecem nos termos do título e escrita, no ato e na história do bordado, além do seu corpo em sua materialidade e imagem social em ser mulher. É como se a ação registrada na vídeo-performance revelasse uma história trazida na sola dos pés das mulheres brasileiras — quem sabe nos passos dos movimentos feministas então emergentes. É uma construção *made in brazil*, toda a trajetória de uma pessoa comparada à de um produto industrializado, manufaturado em quantidade e escala nacional.

Em 2019, 44 anos depois do trabalho de Letícia Parente, a artista Rosângela Rennó realiza uma obra tridimensional com o título de *Brasil (2019)*, o presidente brasileiro era o ex-militar Jair Bolsonaro¹¹ — anos após o fim da ditadura, esse presidente se elege, alinhado à forte tendência à direita da geopolítica mundial, defendendo o retorno do regime militar e de todas as constrições morais por isso implicadas, marcadamente com a perda de valores humanistas recentemente conquistados em nosso país. Após 21 anos de regime militar, a ditadura brasileira se encerra legalmente em 1985, sob acordos que dela nos deixam reféns até hoje.

O objeto apropriado na obra de Rosângela é um novo modelo do chinelo Havaianas. A obra é constituída de um par de chinelos nas cores verde e amarela. O par porém é feito de dois pés de chinelo correspondentes ao pé direito (Fig. 3).

⁹ Contextualização encontrada na publicação: Arte do Bordado à Mão: Patrimônio Cultural Imaterial. IN: <https://bordadoarte.matizesdumont.com/bordado-a-mao-patrimonio-cultural/>

¹⁰ Ernesto Geisel foi um político e militar brasileiro. Foi o 29º Presidente do Brasil entre 1974 e 1979, o quarto presidente da Ditadura Militar Brasileira. Filho de imigrantes luteranos alemães, estudou no Colégio Martinho Lutero de Estrela e no Colégio Militar de Porto Alegre.

¹¹ Jair Messias Bolsonaro GOMM é um militar reformado e político brasileiro, atualmente filiado ao Partido Liberal. Foi o 38.º presidente do Brasil, de 1.º de janeiro de 2019 a 31 de dezembro de 2022, tendo sido eleito pelo Partido Social Liberal nas eleições de 2018.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3: *Brasil* (2019), de Rosângela Rennó, 23 x 15 cm. Fonte: Site da artista.

Rosângela não se apropria de qualquer marca de chinelos. Escolhendo um par de chinelos Havaianas, marca de forte apelo popular na cultura nacional, cujo nome remete a outro país. Os chinelos foram criados em 1962, constituídas de uma sola e alças de borracha eram impressas nas cores branca e azul, até que em 1969 um erro de impressão deu origem à um modelo em branca e verde, dando margem para outras combinações de cores; mais à frente surge a icônica combinação verde e amarela, deixando o objeto cada vez com caráter de produto brasileiro. Os chinelos foram inspirados nas sandálias japonesas Zori que eram de tecido e palha, e o nome foi inspirado no Havaí — um lugar paradisíaco, lugar dos sonhos, tal como foi projetado por Hollywood, nos anos 60. Praticamente todo trabalhador do Brasil usava um par, pois eram distribuídos por vendedores-viajantes, numa época em que se iniciava o consumo sem que o comércio de lojas e de shoppings já tivesse se estabelecido — o calçado mais barato e popular do país. Em 1999 um estilista francês, vestiu seus modelos em um desfile com os chinelos; em 2003, todos os indicados ao Oscar foram presenteados com os chinelos na festa da premiação — tornou-se um produto icônico, genuíno e incontornavelmente brasileiro, mundialmente reconhecido, com infinitas variações, não se pode negar sua fama, produto feito no Brasil: *made in brazil*.

Se o trabalho de Letícia Parente nos remete à realidade brasileira dos anos de chumbo, trabalho elaborado em 1975, o trabalho de Rosângela Rennó, sendo de 2019, é construído num momento em que o país enfrentava complexo momento político. Se no direito eleitoral distante dos tempos da Ditadura Militar, momento de afrouxamento dos direitos humanos, substituídos

por forte retomada de valores opressivos de direita, com o vislumbre da perda das liberdades. Rosângela realiza sua obra a partir da apropriação não só do objeto, mas de toda a carga histórica e cultural do mesmo e de sua marca — as Havaianas. Ao propor um par de chinelos com ambos os pés direitos, a artista incita a pensarmos na possibilidade de um retorno do país à direita, numa suposta ou aparente “ditadura liberal”. Embora não haja tempo hábil neste artigo para maior aprofundamento da questão, a leitura aqui proposta enfatiza esse aspecto, partindo da objetividade de dois pés direitos do chinelo Havaianas, tomados como um par. Dois pés direitos como um par. Tomados assim como um par, pois expostos como num mostruário, presos por um minúsculo cabide para expor chinelos, cabide transparente e quase invisível — a expografia entra aí como mais um elemento de produção de sentidos —, vinculando um pé de chinelo ao outro. O chinelo que calça o pé direito é replicado nos dois pés — ou seja, o direito no direito e o esquerdo substituído por outro pé direito. Ambos com o mesmo número, 2019. Número que não corresponde a nenhuma numeração de pés humanos em nenhum sistema. Número que é uma data. Ambos os pés direitos na mesma data, no mesmo ano: 2019.

Mesmo que na superstição popular *começar com o pé direito* seja um desejo bem-vindo à sorte, me parece que no Brasil, os pés direitos não tomados de mesma crença romana; tanto em Letícia quanto em Rosângela, acontece uma prática de apropriação cotidiana advinda de experiências que dão a ver um certo azar advindo do lado direito do Brasil.

Quem sonha sempre alcança¹²

Em 8 de janeiro de 2023, 4 anos após o *Brasil* de Rosângela, acontece em Brasília a *Intentona Bolsonaro*¹³, uma tentativa de golpe militar contra a eleição do atualmente presidente Luiz Inácio Lula da Silva¹⁴ — presidente trabalhista, de esquerda, político emerso da liderança sindical do ABC paulista, fundador e filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT)¹⁵,

¹² Verso da música “Mais uma vez” (1987) de Renato Russo, faz referência ao ato da paciência como forma de conquista algo; nesse sentido pode ser visto em outros ditados populares como “quem espera sempre alcança” e “quem tem pressa come cru”.

¹³ Termo cunhado pelo jornalista Celso Rocha de Barros, para dizer dos atos terroristas neste episódio na matéria “A Intentona Bolsonaro” no jornal da Folha de São Paulo. IN: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/celso-rocha-de-barros/2023/01/a-intentona-bolsonarista.shtml>

¹⁴ Luiz Inácio Lula da Silva, mais conhecido como Lula, é um ex-metalúrgico, ex-sindicalista e político brasileiro, filiado ao Partido dos Trabalhadores. É o 39.º presidente do Brasil desde 2023, além de ter sido o 35.º presidente da República entre 2003 e 2011.

¹⁵ Partido dos Trabalhadores é um partido político brasileiro de centro-esquerda à esquerda. Fundado em 1980, é um dos maiores e mais importantes movimentos de esquerda da América Latina.

eleito naquele momento pela terceira vez.

Os atos terroristas, impetrados por seguidores do ex-presidente Jair Bolsonaro, pretenderam violar a integridade dos três poderes, destruindo o patrimônio público cultural e artístico no Palácio do Planalto¹⁶, o Palácio do STF e o Palácio do Congresso Nacional.

Supostamente exigiam a volta da Ditadura Militar Brasileira, o retorno do presidente que havia perdido as eleições. Nos mesmos moldes, seguidores fanáticos de Trump, em 2021, nos Estados Unidos da América (EUA), desenharam um cenário semelhante, quando o republicano perde a eleição para o democrata Biden. Lá um dos episódios mais simbólicos foi a Invasão do Capitólio¹⁷, do dia 6 de janeiro de 2021, num ataque físico e simbólico à democracia nacional. Vivemos num mundo sob a hegemonia da influência norte-americana, somos nitidamente pautados por eles, é ainda a grande potência influenciadora, na contemporaneidade. A encenação das duas invasões, antidemocráticas, teve coreografia e personagens semelhantes. O mesmo script serviu às duas.

Diante deste contexto, considerando as camadas da história, a artista Jessica Porciuncula realiza a obra *Sonho Americano* (2025). Um objeto construído a partir da apropriação de um copo de vidro, modelo americano, tendo estampado o mapa do Brasil, em verde, com a bandeira brasileira em seu interior. Melhor dito: o retângulo verde da bandeira é redefinido pela configuração do território brasileiro. Na obra, o copo é quebrado e recolado, mas os cacos mal colados com cola não se encaixam perfeitamente (Fig. 4 e 5, abaixo).

O popularmente conhecido “copo americano” teve sua criação em 1947 e em seguida se tornou um objeto familiar a todo brasileiro. Atualmente é um símbolo nacional. Foi desenvolvido pelo mineiro empresário Nadir Figueiredo e as máquinas utilizadas em sua fabricação eram importadas dos Estados Unidos (EUA), o que deu origem ao nome “copo americano”. Ironicamente, hoje em dia os direitos da marca de fato pertencem a uma empresa norte-americana.

¹⁶ O Palácio do Planalto é o local de trabalho da Presidência do Brasil. É onde está situado o Gabinete do Presidente da República. O prédio também abriga a Casa Civil, a Secretaria-Geral e o Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República.

¹⁷ O Capitólio dos Estados Unidos é o prédio que serve como sede do poder legislativo federal do Estado americano. O Capitólio é o local de reunião do Congresso estadunidense, formado pelo Senado e pela Câmara dos Representantes.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Figuras 4 e 6: *Sonho Americano* (2025) . Fonte: Acervo pessoal.

O título da obra faz referência ao termo “american dream”, que tem como tradução “sonho americano”, usado para descrever a possibilidade de qualquer pessoa atingir o sucesso, independentemente de sua origem. Um ideal nacional dos Estados Unidos que defende que qualquer pessoa pode ter sucesso e prosperidade através do trabalho duro, baseado na ideia de que todos os homens são criados iguais e têm direito à liberdade, propriedade e à busca pela felicidade no território americano.

Maria Angélica Melendi é uma professora, pesquisadora e crítica de arte brasileira e argentina, com especial foco na arte contemporânea e na relação entre arte, texto e política. Em seu livro “Estratégias da arte numa era de catástrofes” (2017), a Melendi afirma o quanto a imagem do continente Latino-americano, consideradas as relações internacionais, é de ordem simbólica e por muitas vezes imaginária:

É impossível, hoje, interpretar as relações culturais como simples relações de interdependência. A América Latina também se constituiu (e ainda se constitui) como o “outro” nos imaginários europeu e norte-americano. Narrativas fragmentadas, espaços realocados, imagens demonstradas configuram-se e reconfiguram-se incessantemente, numa espécie de caleidoscópio de moto-contínuo. A ambiguidade ideológica dos movimentos culturais da segunda metade do século XX brota dessa configuração e reconfiguração, dessa rede de atrações e de repulsas por esse “outro” a ser devorado, a nos devorar. (MELENDI, 2017, pX)

A partir de Melendi se pode perceber que existem diversas imagens de um país — dentro e de fora dele — e que no Brasil em específico, existe um Brasil imaginado — lúdico e por vezes onírico — por parte de outros países da América, principalmente os EUA.

Na obra *Sonho Americano* (2025), a apropriação do objeto acontece em dois momentos, um em sua materialidade, o copo de vidro, a bandeira e o mapa estampados; outro pela história

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

do uso e potência como símbolo. Outra apropriação se dá no título, elaborado como parte da obra, *Sonho Americano* também é uma apropriação da língua e dos saberes trocados boca a boca do povo. Oferece mais camadas de leitura crítica da obra, que por ser obra crítica, permite leitura do mundo. O ideal do “sonho americano”, carregando uma ideia imaginária e utópica, dominada pelas forças do capitalismo, é ideal danoso a toda e qualquer cultura nacional, pois hegemônico e já que inflaciona a economia de valores, venais, reais, morais, dos EUA. Na obra, o copo ainda mantém sua forma de copo americano original, porém o objeto está quebrado e colado nessa sua nova configuração de objeto de arte. Assim é objeto inútil em seu uso, e está incompleto — afora o alquebrado lhe faltam alguns cacos na borda. A colagem imperfeita do vidro sequer mantém íntegra a imagem do mapa, com o losango amarelo de nosso ouro e de nossa riqueza. A bandeira brasileira identificada com os contornos do território brasileiro, como uma dobra de símbolos e da corporeidade. O território contém a bandeira que por sua vez contém seus valores (a vegetação, o ouro, os rios, o céu visto daqui).

Mais uma vez, uma superstição popular não se aplica ao brasileiro, o sonho que o Brasil sonha em *Sonho Americano* não pode ser alcançado; não serve mais, já perdeu a utilidade, não pode ser utilizado à motivação de sua origem, mas pode ser *apropriado*.

***Terra sem lei não foge à regra*¹⁸**

A prática da transgressão acontece em paralelo a algo a ser transgredido, uma norma ou lógica à qual é desafiada pelo transgressor. A transgressão provém de “uma espécie de saturação em situação-limite”¹⁹ onde é necessário por uma das partes deste jogo de forças um “extravasamento das relações”, que ultrapassa os limites da relação posta a priori.

Ao praticar uma apropriação — no campo de produção crítica e artística — aconteceria, ao que parece, uma prática transgressora em relação ao contexto ou àquilo do qual o artista se apropria, isso somado à força crítica possível no Campo da Arte. A prática da apropriação permite que se construa uma crítica em torno da circunstância onde coisas acontecem que levam à apropriação. A apropriação funciona como uma parcela daquele contexto, que quando

¹⁸ Frase construída em referência às expressões populares “terra sem lei”, que se refere a um lugar ou situação onde não há regras, leis ou ordem, e onde cada um faz o que quer sem consequências; e “não foge à regra” que significa que alguém ou algo não está fora do padrão ou das regras que se aplicam a outros.

¹⁹ Texto “Transgressão das artes/Transgressão nas artes” por Gaspar Paz, Aline Miklos, Olgária Matos et Dominique Chateau. IN: <https://journals.openedition.org/artelogie/623>

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

realocada ou reajustada carrega consigo o sentido do contexto, porém dá vazão e mantém tal articulação, entre o real e a leitura do real. Abordagem potente para o campo das Artes Visuais Contemporâneas.

Com isso, entra aqui uma leitura também crítica das três obras, observando questões acerca da repetição das ações cotidianas, ampliadas e apoiadas nas relações políticas e culturais, em particular consideradas as relações de poder e de dependência econômica entre o Brasil para com a potência mundial que é os Estados Unidos da América, nestas últimas décadas. Os E.U.A. se colocando como um modelo de valores no mundo que emerge após a 2ª GGM²⁰. Desde as práticas de apropriação do bordado nos pés de Letícia, os chinelos no cabide de Rosângela e o copo aos cacos de Jessica, até a apropriação dos termos e ditados populares, frente aos contextos sociopolíticos na criação de cada uma das obras. Em cada caso, o corpo-chinelo-copo aqui exposto, como um objeto de arte produzido no campo das Artes Visuais Contemporâneas, ganha potência à luz dos movimentos modernistas, pois se em parte perde sua utilidade ainda tem garantida a história do objeto-corpo que um dia foi, e como símbolo, recupera, redimensiona e afirma aspectos da realidade, através da função que adquire ao ingressar no Campo da Arte. Campo de conhecimento que permite ao artista *fugir à regra* das lógicas pré-estabelecidas pelo sistema comum, mas explorando essa *terra sem lei* que é a produção artística na contemporaneidade.

Referências Bibliográficas

BARROS. C.R. A Intentona Bolsonaroista. 2023. **Folha de São Paulo**. 14 de Janeiro de 2023. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/celso-rocha-de-barros/2023/01/a-intentona-bolsonarista.shtml>>

BRUNO, F. Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. 2017. 136f. **Revista ECO PÓS**. ISSN 2175-8889. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/10407/8511>

HAVAIANAS. História da Havaianas: de 1962 à atualidade. 2024. **Havaianas Brasil**. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <<https://havaianas.com.br/pages/sobre-historia-da-marca?srsltid=AfmBOoqOAV8aGSXykc-cyGXVoQnI0aARNp1hS4y8xY8jbSRsX4A3B5Yh>>

²⁰ A Segunda Guerra Mundial foi um conflito militar global que ocorreu entre 1939 e 1945, envolvendo a maioria das nações do mundo, divididas em dois blocos: os Aliados e o Eixo. O conflito, marcado por grandes massacres e pelo uso de armas de destruição em massa, resultou na morte de cerca de 50 a 70 milhões de pessoas.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

LODI, G. Invasão do Capitólio: relembre tumulto durante certificação presidencial nos EUA. 2025. **CNN BRASIL**. 6 de janeiro de 2025. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/eleicoes-nos-eua-2024/invasao-no-capitolio-relembre-quando-ultima-certificacao-foi-interrompida/>>

MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. 1ªed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

NOBLE A.W. **REVER: RELER**. 2015. 220f. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 2015. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <<https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/2847>>

PAZ, G.; MIKLOS, A.; MATOS, O.; CHATEAU, D. **Transgressão das artes/Transgressão nas artes**. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/artelogie/623>>

PORCIUNCULA, J. P. **Nasce a última que morre: uma investigação poética, crítica e simbólica acerca da identidade nacional nas artes visuais contemporâneas**. 2023. 100f. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <<https://l1nq.com/kCip9>>

REQUIÃO, R. A. **Estesias**. 2002. 319f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul ; Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2002. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/6016>>

ROSE. E. 1877: Criado o "Made in" como selo de qualidade. 2018. **UOL**. São Paulo. 23 de agosto de 2018. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2018/08/23/1877-criado-o-made-in-como-selo-de-qualidade.htm>>

SILVA, D. N. Governo Donald Trump. 2025. **Brasil Escola**. Acesso em 15 de maio de 2025. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/geografia/donald-trump-no-poder.htm>>

GUARDAR À ESPERA: REFLEXÕES SOBRE AS MATERIALIDADES AUTOBIOGRÁFICAS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM ARTES

Bianca de Oliveira Lempek De-Zotti (UFPEL)¹

Helene Gomes Sacco (UFPEL)²

Resumo: O presente artigo está vinculado à pesquisa de mestrado, que se encontra em andamento, “A leitura e a escrita como formas de sobrevivência do lugar”, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, do programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Possui como objetivo investigar as materialidades autobiográficas envolvidas no processo de criação de dois trabalhos poéticos de minha autoria. A metodologia utilizada é a Pesquisa Autobiográfica em Arte conforme Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, articulando o fazer poético, o espaço da casa, a memória e as materialidades autobiográficas, bem como a própria palavra como matéria. Através da investigação do processo de criação de meus trabalhos poéticos, pretendo refletir sobre as contribuições poéticas do processo de criação autobiográfico para a pesquisa realizada. Assim, proponho pensar o espaço da casa como uma escrita de vida, questionando como a percepção sobre o espaço e nossos modos de habitá-lo pode nos auxiliar a compreender nossa forma de ser e estar no mundo.

Palavras-chave: escrita; processos de criação; autobiográfico; palavra; memória.

Introdução

O presente artigo investiga como as questões autobiográficas moveram os processos de criação de dois trabalhos artísticos de minha autoria. Através desse desvelamento do processo de criação, pensando principalmente sobre as materialidades autobiográficas incorporadas aos trabalhos poéticos, objetiva-se refletir sobre as contribuições poéticas do processo de criação autobiográfico para a pesquisa realizada. Como metodologia, me amparo na Pesquisa Autobiográfica em Arte, conforme a professora e pesquisadora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

O artigo está vinculado à pesquisa de mestrado, que se encontra em andamento, “A leitura e a escrita como formas de sobrevivência do lugar”, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, ligada ao Grupo e Projeto de Pesquisa Lugares-Livro sob

¹ Mestranda em Artes, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no PPGArtes/UFPEL. Licenciada em Letras na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/5317953524790457> ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1131-4367> E-mail: biancadezotti26@gmail.com

² Professora e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Doutora (2014) e Mestre (2009) em Artes Visuais, na linha de pesquisa em Poéticas Visuais no PPGAV/UFRGS. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7729369777149419> ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-9645-3409> E-mail: sacco.h@gmail.com

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

coordenação da Profa. Dra. Helene Gomes Sacco, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGARTES/CA/UFPEL).

Em minha pesquisa e em meus processos de criação em arte, a leitura e a escrita, situadas no campo das artes visuais, constituem-se como procedimentos artísticos através dos quais compreendo e elaboro questões que me rodeiam e atravessam e, além disso, são também meios de contato com o outro. Nos trabalhos que realizo em meio à minha pesquisa de mestrado, direciono o olhar à escrita e à literatura em busca de compreender a palavra interligada com a criação poética visual, explorando a materialidade da palavra lida, falada, performada, através de diferentes linguagens, que vão do audiovisual à performance, às publicações artísticas e à criação literária. A matéria, no entanto, é sempre a palavra.

Conforme Fabio Morais (2018), “Estar na fronteira entre as artes visuais e a literatura significa atuar entre códigos e procedimentos visuais e verbais.” (Morais, 2018, p. 1418). Fabio Morais (2018) explica que, ao escrever no campo das artes visuais, pensamos também o modo como o texto configura-se visualmente. Segundo o autor (2018), o artista que escreve e que se situa nessa fronteira lida com a materialidade onde imprimem-se as palavras:

[...] organiza as palavras na maquinaria interna do texto para que se relacionem e construam sentido, mas também organiza palavras que transbordam o verbal e atuam na maquinaria do mundo, onde imprimem-se, mais do que em suportes, em materialidades: livros, impressos em geral, fotografias, desenhos, pinturas, objetos, instalações, filmes, vídeos, performances, arquitetura, espaço virtual, som, etc. (Morais, 2018, p. 1418)

Para a professora, artista e pesquisadora Helene Sacco (2014), a escrita é como uma máquina de invenção que pode processar a materialidade do mundo transformando-a numa sutil materialidade. A maneira como expressamos essa materialidade da palavra inaugura um tempo e lugar únicos: através da palavra funda-se um tempo, um ritmo, um espaço. As palavras nos oferecem outras formas possíveis de imaginar o mundo, de aproximar a vida da literatura e de tensionar as fronteiras entre o real e a ficção.

Nesse sentido, parto da investigação sobre o processo de criação de dois trabalhos: O Fim da Eternidade (2024) e Guardar à espera (2025), explorando as aproximações e distanciamentos, bem como as influências de um trabalho sobre o outro. Nesse sentido, direciono o meu olhar às materialidades autobiográficas incorporadas aos trabalhos poéticos, bem como a forma que essas materialidades dialogam na construção de sentidos do trabalho. Proponho, assim, uma investigação que visa acompanhar o processo, e não só o trabalho final.

Ao pensar essa escrita do lugar como uma invenção da própria vida, é possível desvendar os nossos modos de habitar.

Escavar memórias, perseguir rastros: processos de criação a partir do autobiográfico

A Pesquisa Autobiográfica em Arte, conforme a professora e pesquisadora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2021), parte da investigação do deslocamento da pesquisa autobiográfica para a área de Artes, em pesquisas baseadas na prática artística. Nesse sentido, essa metodologia foca nas experimentações poéticas com o uso de fontes e materiais autobiográficos através de múltiplas linguagens, materialidades e imaterialidades (Rodrigues, 2021). A autora (2021) afirma que essa abordagem em relação ao trabalho artístico e à pesquisa autobiográfica é capaz de conectar experiências individuais e coletivas, enfatizando os processos de criação que entrelaçam vida, mundo e pesquisa em arte.

Nesse sentido, a autora (2023) aponta que uma das principais contribuições que artistas podem oferecer aos novos diálogos entre os campos da Arte e dos Estudos Autobiográficos, principalmente nesse contexto de pesquisa em arte com demarcada intencionalidade autobiográfica, são as materialidades e imaterialidades autobiográficas, isto é, as relações que se estabelecem entre matéria e conteúdo nas proposições artísticas autobiográficas que geram novas formas de acesso e novas expressões da experiência, das histórias de vida e da sensibilidade. Para Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2023), as experimentações autobiográficas na arte atravessam o trabalho da/o artista com a matéria, ou com o desafio de materializar o imaterial.

As obras de arte constituem-se como expressões autobiográficas que demandam uma existência concreta no espaço (físico ou virtual), gerando experiências de simultaneidade e não apenas de sequencialidade no que tange ao que tradicionalmente se espera quando nos deparamos com narrativas ou relatos de vida. (Rodrigues, 2023, p.17)

Essa materialidade a qual a autora se refere compreende a construção de um objeto que tem consistência física e que se conecta também a uma realidade sensível, e isto não necessariamente se apresenta como um produto finalizado, mas como um processo de criação em investigação (Rodrigues, 2018). Por isso, a autora (2018) destaca que a reflexão do artista sobre a matéria, as características físicas, as questões motivadoras, o princípio, bem como a intencionalidade do trabalho artístico, são aspectos importantes para pensar a pesquisa em arte, mas também para essa possibilidade de contribuição ao campo dos Estudos Autobiográficos.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Em meu processo de criação artístico, percebo que a autobiografia emerge incorporada à ficção, da mesma forma que intercalo palavra e imagem. Ao me debruçar sobre o meu modo de operar no contexto da criação poética, percebo que, ao escrever ficção incorporo detalhes autobiográficos e, ao escrever um relato autobiográfico, incorporo detalhes ficcionais. O autobiográfico emerge incorporado ao processo de criação da obra, sendo fragmentado e desfigurado por ela. Essa percepção partiu, principalmente, do processo de criação de dois trabalhos artísticos. O primeiro já está finalizado e se chama “O Fim da Eternidade” (2024), um curta-metragem em que mergulho nas memórias da casa onde morei a maior parte da minha vida. O segundo, que ainda se encontra em andamento, intitulado “Guardar à espera” (2025), trata de um conto em que uma casa antiga prestes a ser demolida é a narradora das histórias de vida que já passaram por ali.

“O Fim da Eternidade” (Figura 1) é um curta-metragem que parte de um processo de criação autobiográfico sobre a casa em que morei a maior parte da minha vida. Para falar sobre a minha relação com a casa, senti a necessidade de apresentar imagens e vídeos que acompanhassem a escrita. A narração que acompanha estas fotografias reconta histórias de família relacionadas ao espaço da casa, a fim de mostrar a passagem do tempo nos lugares e nos objetos da família. Para escrever esse texto, pedi que meus pais me contassem essas histórias familiares, que sempre foram repetidas e recontadas ao longo dos anos. Ao revisitar os álbuns de família junto com meus pais, as histórias de cada fotografia surgiram naturalmente e, assim, consegui compor as peças desse quebra-cabeça de datas, nomes, objetos, mudanças na casa, lembranças e fotografias.



Fonte: Disponível em: <https://youtu.be/BTyLDjfCbT4> Acesso em: 13 abr 2025.

Assim, visito a casa em que morei a maior parte de minha vida da mesma forma como visito a um familiar ou ente querido. Através do vídeo, a casa conta as suas histórias, mostra o tempo que passou pelos cômodos, transformando os ambientes, mostra o que foi e o que ficou,

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

as pessoas que por ali passaram e que hoje não estão mais aqui. Escolhi o vídeo como materialidade dessa escrita autobiográfica porque a casa precisava falar e, assim, convido o leitor/ouvinte a adentrar essa casa cheia de histórias e memórias para contar.

Nesse trabalho, apresento minha relação com duas casas: a primeira, uma casa antiga, que sempre foi habitada pelos mesmos moradores e, por isso, acumula entre as suas paredes as passagens do tempo, uma casa que guarda memórias familiares, que é povoada e preenchida pela presença de seus habitantes; a segunda, uma casa marcada pela ausência, que costumava ser habitada durante o verão mas, por conta das mudanças do tempo e do espaço, passou a ser visitada cada vez menos. Após uma construção no terreno ao lado acabar com o sol dessa casa de veraneio, o lugar passa a refletir fisicamente os sinais do abandono: a umidade se infiltra nas paredes, nos móveis, as portas e janelas são corroídas pelos bichos e pelo tempo. A chuva encontra uma forma de invadir o seu interior. A casa murcha. Nesse sentido, percebo que o ato de habitar uma casa, de apropriar-se daquele espaço, percebê-lo, é o que garante a sobrevivência dos lugares.

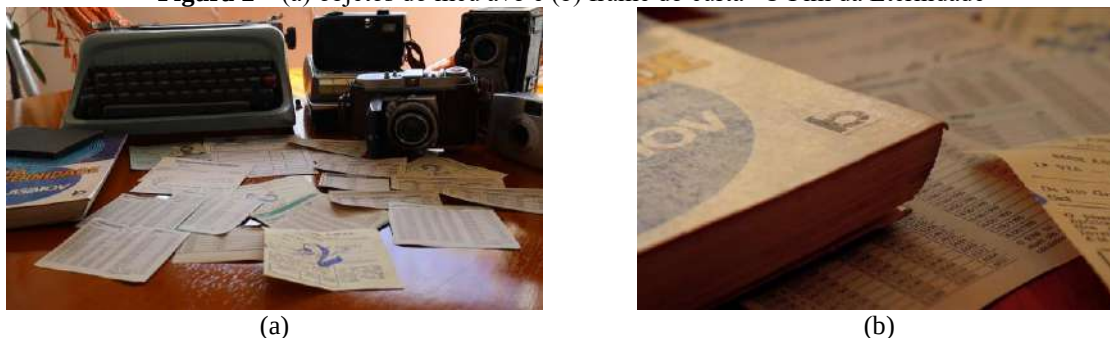
No curta também falo sobre o costume da minha família de guardar objetos e percebo a casa dos meus pais como uma guardiã, que abriga e protege tudo aquilo que é especial demais para ser jogado fora, mas ordinário o suficiente para não ter praticamente nenhuma utilidade. Alguns objetos só servem para serem guardados, à espera de um olhar que ressignifique a sua existência. Quando guardamos algo, até mesmo aquilo que foi esquecido ou que não possui utilidade, garantimos a possibilidade desse objeto, um dia, ganhar uma outra dimensão, uma outra existência. Também apresento um exemplo desse redimensionamento dos objetos a partir do encontro com alguns objetos que pertenciam ao meu avô, que peguei para mim quando esvaziamos a casa dos meus avós.

Das coisas do meu avô, eu peguei a máquina de escrever, quatro máquinas fotográficas, o livro “O fim da eternidade” do Isaac Asimov e um bloco de notas que ele mesmo fez, mas que não tem nenhuma anotação. É curioso como algumas memórias chegam até nós através dos objetos, que carregam ao longo dos anos pequenos vestígios de vida, sem que a gente sequer perceba. Quando abri o livro do Asimov para ler, encontrei uma grande quantidade de recortes de jornal que informavam o rendimento da taxa referencial, da poupança e da taxa básica financeira no ano de 1999. Encontrei, nesse mesmo livro, a nota fiscal da Farmácia Dermaco da compra de Cisaprida em 18 de março de 1999, 3 unidades, 24 reais. Na bolsa em que estavam

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

as máquinas fotográficas, encontrei 3 passagens do Expresso Princesa do Sul S/A, sem data, e um cartão de Teleinformações do Banrisul que consta o código da agência, o número da conta e uma “senha secreta”. Encontrei também um documento, pertencente ao meu avô, de autorização de caça em todo o território nacional, válido em 1959, e um cartão do Laboratório da Criança que consta o nome e o grupo sanguíneo do meu avô (Figura 2).

Figura 2 – (a) objetos do meu avô e (b) frame do curta “O Fim da Eternidade”



Fonte: arquivo pessoal da autora

Esses papéis não me informaram nada extraordinário, não me ofereceram nenhuma revelação surpreendente ou descoberta de um escândalo familiar. Eram apenas registros banais da passagem de alguém pela vida. Papéis ordinariamente comuns que, por serem enfiados dentro de algum livro para marcar a página de leitura, ou que foram guardados dentro da bolsa e esquecidos ali, permaneceram, até serem encontrados duas gerações depois. Assim, esses papéis sem importância, esquecidos, ganharam a dimensão de um achado arqueológico para mim.

Quando me deparei com esses registros, encontrei naquele livro uma máquina do tempo, que guardou silenciosamente, sem ninguém perceber, aqueles pertences do meu avô ao longo do tempo, até que aparecesse alguém que se interessasse por aquele livro de ficção científica, que trata justamente sobre viagem no tempo. Essa experiência de encontro com esses pequenos registros é capaz de nos retirar da individualidade e nos colocar em diálogo com o cotidiano mais íntimo daquela pessoa, nos conectando a um outro tempo, a um outro lugar. Tudo que esses “achados” podem nos fornecer são algumas pistas, rastros: uma conversa entre tempos.

A artista Leila Danziger, na série Pequenos Impérios, de 2012, assume o compromisso de decifrar o universo do escritório de seu pai, percorrendo cartas, documentos, listas, anotações, bilhetes. Através desses registros e objetos, a artista cria um inventário, inserindo-o em uma nova ordem. A artista carimba versos de textos e poemas sobre arquivos, agendas e

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

documentos de seu pai, redimensionando esses registros cotidianos da vida de seu pai pela poesia (Danzinger, 2012).

Esses registros do cotidiano, que parecem não dizer nada ao mesmo tempo em que dizem muito, ao serem desenterrados e retirados daquele esquecimento, revelam ausências e presenças. Conforme Helene Sacco (2014, p.103), essa percepção das coisas nos permite desvendar certo funcionamento da vida. Meu avô faleceu quando eu tinha 4 anos de idade, por isso, esses achados foram uma forma de conhecê-lo melhor, tecendo, assim, uma relação que é vivida através dos objetos.

No vídeo “O Fim da Eternidade” as imagens se atravessam, sobrepõe-se, na busca de representar o movimento da recordação, que é nebuloso, por vezes distorcido, 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. A sobreposição das imagens buscou transmitir a opacidade da memória, quando nossas recordações vão desaparecendo lentamente, e se misturam com outras lembranças, pessoas e espaços.

De acordo com Helene Sacco (2009), a lembrança é uma matéria em construção atualizada no presente, a memória não é apenas conservação, mas também construção: “Ou seja, existe no movimento da relembração sempre uma participação do imaginário, do lado ficcional e poético da criação.” (Sacco, 2009, p. 72). Nossa memória da casa, então, constitui uma casa inventada, que é tanto fictícia quanto real, habitada pelas lembranças de quem a viveu. Helene Sacco (2014), ao olhar para o seu processo de criação quando realiza inventários de lugares, percebe que a produção de textos, fotografias, desenhos, tornam-se outras formas de fazer memória. Para a autora (2014), 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: “Portanto, passo a ser narradora daqueles lugares e de seus objetos, numa espécie de memória inventada que, ao inventariar, cria outras formas de agenciamentos, alterando na forma de ver o mesmo, o que sempre esteve ali e, por isso, se tornou invisível” (Sacco, 2014, p. 97).

No processo de criação deste trabalho, minha escrita autobiográfica sobrepõe-se com a criação, com a invenção da memória. Uma escrita que insiste em perseguir rastros, em fixar aquilo que insiste em se perder. Esses rastros podem ser fotografias, histórias, ou algum papel

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

esquecido dentro de um livro. As imagens flutuam, desaparecem lentamente, o tempo nos escapa, transformando tudo ao nosso redor.

Já no processo de criação do trabalho “Guardar à espera”, percebo que realizei o movimento inverso: enquanto no curta-metragem parto das fotografias das histórias sobre a casa para criar a narrativa, no conto parto de uma escrita ficcional e, em meio à ela, começo a incorporar o autobiográfico: histórias reais que já ouvi, sejam elas da minha família, de amigos, vizinhos, vizinhos de amigos, nomes de pessoas da minha família, memórias de casas que já visitei, bem como alguns acontecimentos traumáticos que aconteceram, como a Pandemia do Covid-19 e as Enchentes no Rio Grande do Sul em 2023... Enquanto no primeiro, parto das imagens para a escrita, no segundo, parto da escrita para as imagens. Em meio a essa inter-relação criada entre palavra e imagem, ficção e realidade no processo de criação autobiográfico, termino o conto em suspensão, com a seguinte pergunta: “Então, tudo isso é uma invenção?”

Nesse conto, a casa se torna narradora. Em minha dissertação, pesquiso a leitura e a escrita dos lugares não só como uma prática artística, mas também como uma forma de sobrevivência dos lugares. Desenvolvo essa ideia de sobrevivência do lugar pela escrita a partir do pensamento de Georges Perec (2001), no livro “Especies de Espacios”, no qual o autor escreve que gostaria que houvesse lugares estáveis, imóveis, imutáveis, mas tais lugares não existem. O espaço está sempre em dúvida: continuamente precisamos marcá-lo, designá-lo; nunca é meu, nunca me é dado, tenho sempre que conquistá-lo. Nesse sentido, conforme o autor (2001), escrever é uma tentativa de sobrevivência do lugar, de deixar um rastro.

Meus espaços são frágeis: o tempo vai desgastá-los, vai destruí-los: nada se parecerá mais com o que era, minhas memórias me trairão, o esquecimento se infiltrará na minha memória, olharei algumas fotos amareladas com as bordas rasgadas sem poder reconhecê-las. [...] O espaço se desfaz como a areia que escorrega entre os dedos. O tempo leva consigo e só me deixa alguns pedaços informes. Escrever: tentar reter algo meticulosamente, fazer algo sobreviver: arrancar algumas migalhas precisas do vazio que é continuamente cavado, deixar em algum lugar um sulco, um rastro, uma marca ou alguns sinais. (Perec, 2001, p. 139-140)

Como os lugares podem sobreviver à passagem do tempo? Como a casa permanece? Em resposta a essas perguntas, criei o conto a partir do ponto de vista de uma casa prestes a ser destruída por conta de um processo de gentrificação, e que deseja deixar uma marca no mundo como sua última despedida. A casa decide fazer isso contando as histórias de todos os moradores que já passaram por ali para a colecionadora de palavras, personagem autoficcional que me acompanha ao longo da minha dissertação de mestrado.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Esse conto será o último capítulo da minha dissertação, uma vez que engloba através da ficção discussões que tenho tecido de forma teórica. Essa também foi a minha maneira de responder a algumas perguntas da pesquisa: Como a casa escreve a vida, a ideia da casa como criação, a sobrevivência do lugar pela palavra, bem como a busca por outros modos de pesquisar, outras formas de dar a ver o objeto de pesquisa, pensando uma escrita acadêmica que também percorre o entre-lugar da literatura, da ficção e da criação.

Porém, este trabalho ainda se encontra em andamento no que tange à materialidade: nesse momento, estou investigando de que formas posso apresentar materialmente este conto. Meu desejo é criar uma composição junto com papeis, fotografias, tudo aquilo que fica no fundo da gaveta, com algumas coisas que encontrei, ainda da casa da minha avó. Em certo momento do texto, a casa apresenta o seu “quartinho da bagunça”, onde tem vários objetos que vão ficando entre as mudanças dos moradores. Queria que houvesse como transmitir a sensação de adentrar esse quartinho da bagunça cheio de memórias, ou até mesmo a sensação que tive ao encontrar todos aqueles papeis do meu avô enfiados no meio de livros.

A partir dessa ideia de como representar a bagunça, minha orientadora Helene Sacco sugeriu a ideia de uma gaveta-vitrine, com um vidro na parte superior da gaveta, na qual eu poderia expor essa bagunça. Essa conversa com a Helene expandiu o meu olhar sobre o trabalho, me oferecendo uma perspectiva que eu sequer havia imaginado. A gaveta-vitrine, gaveta enquanto espaço expositivo, me lembrou também algo que o poeta Antonio Cicero fala no poema “Guardar”, pois é uma gaveta que não serve para esconder a bagunça, mas sim para colocá-la em exposição, pensando o objeto guardado como aquilo que está à espera de ser visto.

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. (Cicero, 2006, p.11)

A gaveta como suporte expositivo também é abordada na obra “Gavetas de Memória”, da artista Anna Bella Geiger, uma série de 12 gavetas, em que a artista cria composições com mapas-mundi, fixando objetos e criando diferentes texturas e formas com cera de abelha no interior de gavetas de arquivo. A gaveta, para a artista, representa um suporte para segurar o mundo (Imbroisi, 2025).

Então, partindo para a etapa de execução, comecei a pensar como e onde eu iria conseguir uma gaveta. Meu primeiro pensamento foi procurar essa gaveta em bricks, lojas de

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

móveis usados e semi-novos, assim como Helene encontrava os móveis e objetos da sua Casa Movente (2009)³. Porém, enquanto conversava com meu pai, ele decidiu que ele mesmo iria fabricar a gaveta-vitrine. Empolgado, ele começou a remexer a sua oficina encontrando os materiais e concluiu que já tinha tudo o que precisava para fazer a gaveta. A base utilizada é uma gaveta da antiga casa da minha avó, que meu pai utilizava como caixa organizadora em sua oficina. Ele também irá adicionar uma peça de madeira que, no passado, fazia parte da moldura da caixa das persianas das janelas da nossa casa. Essa peça será fixada na frente da gaveta, junto com um puxador e, em seguida, iremos realizar os acabamentos necessários para que a cor das duas partes fiquem semelhantes. O vidro será feito sob medida e fixado na parte superior da gaveta com cantoneiras.

Esse processo também me remeteu a algo que abordo no curta “O Fim da Eternidade”, porque nele também falo sobre o costume da minha família de guardar coisas que podem ou não ser utilizadas e reaproveitadas. Quando conseguimos encontrar uma utilidade para algo que está guardado há dez anos, é uma vitória. O gesto de guardar é como uma aposta para o futuro, há uma segurança envolvida nesse ato: não só o objeto está guardado em um lugar seguro, mas nós também estamos seguros de que, se um dia precisarmos, aquele objeto está à nossa espera. Esperamos por aquele objeto, da mesma maneira que ele espera pelo nosso olhar.

De repente, o movimento natural deste processo de criação, isto é, a maneira como as coisas foram acontecendo e se resolvendo, contribuiu para acrescentar outros sentidos à materialidade do trabalho. A gaveta como representação do costume familiar de guardar objetos, porém não qualquer gaveta, uma gaveta feita com as madeiras reaproveitadas das antigas janelas da minha casa, uma gaveta construída entre pai e filha com o propósito de virar vitrine: expor a intimidade dos vestígios de vida. Além disso, a decisão de construir a gaveta, em vez de adquirir uma feita por pessoas desconhecidas, também enfatiza o caráter autobiográfico da pesquisa, uma vez que a gaveta, por meio de sua materialidade, composta por materiais provenientes da casa da minha avó e da minha própria casa, carrega vestígios autobiográficos que contam a história desse objeto.

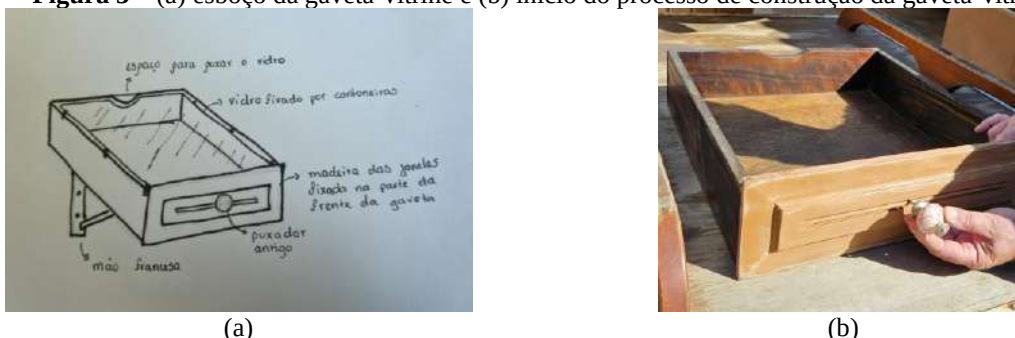
³ Em sua dissertação, intitulada Casa-Movente [Al[∞]]: Diário de Construção (2009), Helene Sacco procurava objetos do cotidiano doméstico em locais de revenda de objetos usados para a construção da Casa-movente, um objeto-lugar sobre rodas que abriga dois modos de viver: nômade e sedentário. Durante a busca, a artista (2009, p.12) conta que “encontrou muito mais do que objetos, encontrou lugares formados por eles”.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Na base inferior, o fundo da gaveta, irei realizar uma colagem com fotografias antigas, folhas de caderno, rabiscos, notas, anotações, documentos antigos, entre outros registros encontrados na casa da minha avó. Esses registros representam os vestígios de vida, rastros da intimidade de alguém, coisas que possuem grande valor pessoal, apesar de ser tão ínfimo e banal. Representam também uma forma de sobrevivência das nossas memórias, pequenas coisas que queremos proteger do tempo. Ou então, que vão ficando em nossas gavetas sem que a gente perceba, e então se tornam um vestígio de algo que já passou.

Para expor a gaveta, pretendo fixá-la na parede com o uso de mãos francesas em uma altura aproximada do tronco do espectador, como forma de evocar a memória do gesto contida naquele objeto, assim como a relação do corpo, tanto no olhar quanto na interação com a gaveta. Acima dela, nessa mesma parede, será colado um cartaz com o conto. Posteriormente, há também a possibilidade de criar uma publicação que reúna a escrita do conto com fotografias dessa gaveta-vitrine (Figura 3).

Figura 3 – (a) esboço da gaveta-vitrine e (b) início do processo de construção da gaveta-vitrine



Fonte: arquivo pessoal da autora

Antes da criação desses trabalhos, eu nunca havia percebido a forma como minha família lida com esses móveis e objetos da casa, ou o quanto guardamos, reaproveitamos e encontramos outros usos para as coisas. E, através dessa percepção, notei que isso também se estende para um determinado olhar sobre a vida, alguns valores que são passados de geração em geração e que constituem a base do grupo, aquilo que nos vincula enquanto sujeitos de uma família. Logo, esse olhar sobre a maneira como habitamos os lugares permite que possamos perceber a nossa relação com o mundo, com as pessoas, com o tempo. Por isso, defendo que a casa é uma escrita da vida de seus moradores. A casa é, também, uma criação.

Considerações finais

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

O processo de criação oriundo de experimentações autobiográficas parte do âmbito pessoal, da intimidade, porém adentra também o âmbito da coletividade, pois atravessa uma vivência que é coletiva. As memórias sobre a casa, apesar de sua simplicidade, possuem um valor significativo ao serem compartilhadas, ouvidas e lidas, pois possuem o potencial de reverberar intimamente no outro, instigando-o também a pensar sobre as suas próprias casas, ou até mesmo a forma como habitamos a casa, a forma como habitamos o mundo. A prática artística autobiográfica possui o potencial de ressoar com/no outro e de gerar identificação através de histórias que tratam sobre as coisas comuns, que proporcionam encontros e trocas, e que podem oferecer uma outra forma de experiência, através da arte.

Por fim, através desta investigação sobre o processo de criação consigo perceber que o autobiográfico está incorporado ao meu processo de criação, conectando arte e vida. As questões autobiográficas relacionadas ao espaço da casa e seus objetos e memórias emergem incorporadas desde a ideia até o fazer poético. Quanto à materialidade, percebo que a palavra é pensada em relação às imagens: É a partir das imagens que crio a escrita ou a partir da escrita que crio as imagens. Além disso, também foi possível refletir sobre a materialidade que a gaveta-vitrine acrescenta aos sentidos do trabalho que se encontra em andamento.

Portanto, a abordagem autobiográfica, tanto na escrita quanto na produção do trabalho artístico, permite que se revele uma forma particular de olhar o espaço, pensando a materialização e ressignificação da memória no presente através de um fazer poético que parte da investigação do lugar, como um processo de escavação das memórias que se acumulam pelos cantos da casa e, assim, busca traduzir essas experiências no trabalho artístico. O que é possível traduzir e compartilhar através desta viagem pelo arquivo da vida familiar nessa casa são os rastros dessas memórias que, com o passar do tempo, passam a habitar o entre-lugar do real e do ficcional. As memórias desta casa são atualizadas, construídas, inventadas, adquirem outros sentidos e permanecem, sobrevivendo através do fazer poético e dessa outra forma de percepção do espaço.

Referências

- CICERO, Antonio. Guardar: poemas escolhidos. Rio de Janeiro: Record, 1996.
DANZIGER, Leila. Edifício Líbano. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Uerj, 2012.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Anna Bella Geiger: Gavetas de Memórias. História das Artes, 2025. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/exposicao-anna-bella-geiger-gavetas-de-memorias/>. Acesso em: 13 maio. 2025.

MORAIS, Fábio. Escritexpográfica, In: Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1417-1426. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_MORAIS_Fábio.pdf Acesso em: 13 maio. 2025.

PEREC, Georges. Espécies de espaços. Barcelona: Montesinos, 2ª ed., 2001.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; WILHELM, Vera Regina Barbuy; CHAUD, Eliane Maria. Coexistência: a exposição de arte como lugar de pesquisa, ensino e extensão. Revista UFG, Goiânia, v. 18, n. 22, 2018. DOI: 10.5216/revufg.v18i22.51704. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/51704>. Acesso em: 13 maio. 2025.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA EM ARTE APONTAMENTOS INICIAIS. Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens, [S.L.], v. 6, n. 1, p. 95-129, 27 maio de 2021. Zenodo. <http://dx.doi.org/10.5281/ZENODO.4818090>. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11364>. Acesso em: 13 maio. 2025.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; BARRA, Luiza Domingos; SOUZA, Kassius Brunno. DIMENSÕES ARTÍSTICAS DO ESPAÇO BIOGRÁFICO.. In: Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP. Anais...Fortaleza(CE) IFCE, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/668563-DIMENSOES-ARTISTICAS-DO-ESPACO-BIOGRAFICO>. Acesso em: 13 maio. 2025.

SACCO, Helene. A (Ré)fábrica : 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. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/116093> Acesso em: 13 maio. 2025.

SACCO, Helene. Casa - movente (A1[infinito]) : diário de construção. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/16799> Acesso em: 13 maio. 2025.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Arte Infecção: Parasita, palavra.

Processos Clínicos

¹Eliza Barboza Dihl (UFSM)

Resumo: Este artigo investiga a produção artístico-poética e subjetividade sob a perspectiva da infecção e do parasitismo, propondo a palavra e as artes como vetores virais que subvertem e transformam a higiene bioquímica do corpo e da produção de corpos, humanos ou simbólicos, textuais e poéticos. O impacto reside na reconfiguração de subjetividade e processo, fragmentando-os e pautando-se pela imanência impregnante entre o coletivo e o íntimo; motorizando-se pelo substrato orgânico da febrilidade criativa, confrontando a assepsia estética, poética e social-relacional. Metodologicamente, configura-se como ensaio reflexivo, influenciado pelo processo de Caosmose e Autoteoria, articulando análise de processos de criação e poemas autorais em diálogo internalizado às obras de William S. Burroughs, Paul B. Preciado, Augusto de Campos, Clarice Lispector, incorporados em "infecções" que atravessam a subjetividade e a prática artística. A problemática central aborda o devir-parasita do artista e a busca por um lugar para essa produção visceral. Os resultados apontam para a arte como força contaminante e performática, em que Infecção, Parasita e Pus são conceitos cruciais na desestabilização de formas e na exploração de um corpo em constante transformação, evocando a transgênese e manifestando-se na visceralidade e na recusa da assepsia em favor da septicemia. Buscando a construção da subjetividade viral, infecciosa e parasitária, seja ela habitada no artista, público, ou obra.

Palavras-chave: Arte-infecção; Parasita; Poesia; Palavra.

“liberar el virus contenido en la palabra
y promover así el caos social”
BURROUGHS, William S. *La revolución*
²
electrônica.

Microscópio, bisturi, agulha e outras formas de se introduzir.

Um; tal corpo, e outro, entram em contato. A febre da estranheza gera febre, e com ela delírio. Se altera o hospedeiro, onde morre-se ou se adapta. No pus inflamado temos o substrato da infecção. Temos arte. Dentre os dispositivos virais-infecciosos, temos as linguagens pela qual a cultura se dissemina e se germina, das quais as Artes se incluem. Germinação não entendida em parassocial, in vitro desesperada da pureza laboratorial— mas do soterramento, da decomposição viva de um coabitando a reinserção reverberante de outro. O hospedeiro, por vontade ou assalto, adsorve o infectante e suas pulsões, e tensiona-se em desterritorialização através do conflito desintegrante resultante.

¹Eliza Barboza Dihl. Graduada em Artes Visuais - Licenciatura Plena em Desenho e Plástica. Universidade Federal de Santa Maria. Parasita os canais auriculares, oculares, orais e nervosos.

²Elementos visuais, sejam textos, imagens, indentações sobrepostas, justapostas, fragmentadas ou distorcidas são sintomáticas da obra e seu conteúdo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Com o costume da passagem de tempo, e a mania da cultura geracional, esquece-se que palavras são signos gráficos. Visuais. E se apresentam no espaço bidimensional e tridimensional. Devendo esquivo, vejo meus pares adorando as expressões tradicionais e experimentais, tradicionalmente berçadas nas Artes Visuais, enquanto em cada sanitário que visito vomito e delírio não pinturas, desenhos, esculturas; mas poemas, confrontada pelo seu lugar como dispositivo vírico, com visualidade específica própria da linguagem e suporte.

A poesia contemporânea é escrita para ser lida, em digital ou papel, com pouco do entusiasmo concretista pelas aberturas que o formato de ler-se e não ouvir-se proporciona. Como ao ouvinte perceber o ritmo da maré, pela segura voz do declamador, que media o resultado do conflito do poema com sua fisicalidade, o leitor também percebe as ondas do poema, desafiando o papel estático em sua construção visual com o ciclo de movimento que expande a imagem para escalada de violência, ao chegar no fim de *The Fish* (MOORE, 1921), cada recuo vira um metrônomo.

No acúmulo eterno de parasitas, que me acompanham na busca por não me sentir sozinha, coleciono mais dois, que aqui se tornam relevantes e pertinentes e distorcidos e corrompidos e contaminantes e contaminados. De agrado enorme, já que confrontam a segurança de não ser paciente zero. Algo que mesmo sabendo não ser, foi pauta de um ou outro pesadelo. Não sou o único corpo no mundo, e muito menos, único corpo nas Artes Visuais que trabalha palavras, e encontrei dois corpo-textos, que me auxiliam na minha transição, de mulher à parasita, sendo as dissertações de mestrado pela UFRGS; "A Ilha do Velcro: A Palavra em Práticas Artísticas Lesbianas", de Leila Pessoa Bechtold (2022), além de sua própria obra, Pessoa explora as relações entre corpos, obras e palavras pelo movimento que é cerne entre a tríplice, a fricção. A fricção entre corpos, como em *Velcro* (Bechtold, 2021), ou na fricção da escrita da palavra, já que uma caneta que não se fricciona no papel, nele não inscreve tinta alguma. E a síntese da fricção corpo-palavra, na vídeo-performance *Sapatão* (Ibid., p.21). A infecção pela palavra "sapatão" e seus sinônimos, de um coletivo heteronormativo semi-anônimo é apropriada pelo corpo que se esquentava na intimidade da fricção, que reage, que expurga e se inscreve na pele como resposta. E "Palavras fora de lugar: Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais", de Ana Lúcia Beck (2004), que por sua vez analisa não só Leonilson, mas expande sua pesquisa sobre as articulações poéticas das palavras no

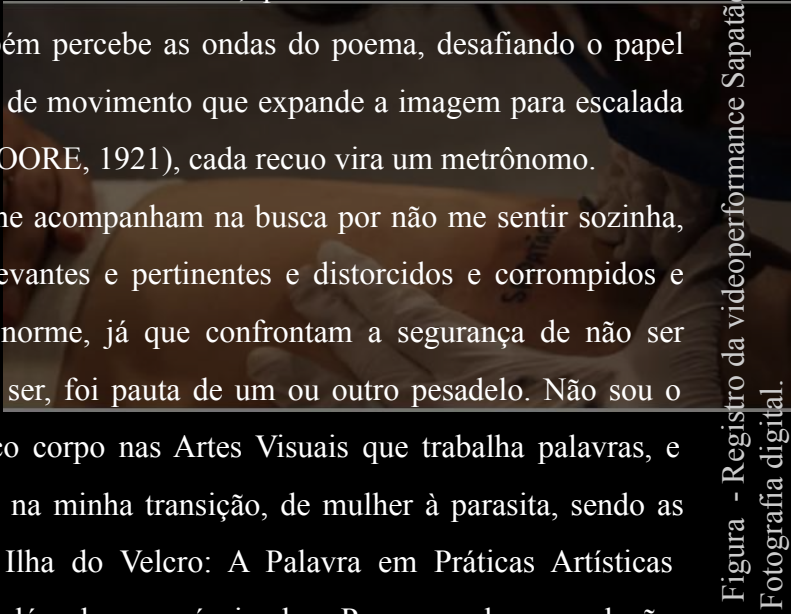


Figura - Registro da vídeo-performance *Sapatão*, 2021.
Fotografia digital.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

fazer visual-textual, e explora os tensionamentos das linguagens, se tornando essencial para transformação da coceira na garganta em tosse. Ambas dissertações refluxam ao longo do texto em disparos merecidos, mas que tiveram de ser castrados na presente edição. Circunstancialmente, outros piolhos encontraram o pente fino da justificável máscara em tempos pandêmicos.

Sigo, seus trabalhos foram essenciais como norte e disparos dos momentos iniciais da pesquisa, inferindo e dialogando ativamente com o que eu observava e produzia em resposta à pergunta “por onde começar a fazer?” integrando-se e mutando os agentes do meu particular teatro-clínico. Pergunta que armadilha em si uma obsolescência; qualquer pesquisa, artigo, teoria, se transmuta alquimicamente na injeção de hormônios, revela obsolescências veladas nos pressupostos temporariamente eternizados pelo congelamento límbico do transe performático acadêmico “sentar para escrever”; Beck se tornou um parasitismo fundamental e ultrapassado à medida que o desejo de produção mudou.

Mas *como fazer tal teatro*, como atuar, movimentar o processo? Pigarro Debora. Ao que importa aqui, Debora Pazetto recomendou Teoria da Poesia Concreta em alguma de suas aulas em 2024 em alguma disciplina de história da arte na UDESC. E este ano a reencontro em referência no *como* do texto, na voz, no tom, partindo de seu ensaio “O texto acadêmico como espaço performático” (Pazetto, 2021), contaminando algumas das vozes aqui presentes. Das infecções aqui, é um parasita que habita a percepção e o código genético das informações constituintes da subjetividade incorporado no bater de asas e no furacão. Espaço cujo corpo constitui-se de um sangue tão fluido quanto são pipocadas as paredes das veias pela agulha contaminada de autoteoria (Preciado, 2018) conjugada na seringa de caosmose. As infecções se concentram nos pacientes e seus sintomas encontrando os extremos na desterritorialização e as distâncias (vazias inclusas) entre-fluxas e as sintetizando pela autofagopsia em um organismo que envelope para inserção em outro. O corpo textual é organizado de forma horizontal onde texto e imagem são paralelos, não ilustrativos entre si e expandem igualmente em dialógica ao conteúdo e seu suporte. Sabe-se que vírus costumam ser microscópios, então alinha-se que em dispositivos digitais ampliem-se as imagens o necessário, e no caso de frascos analógicos, busque-se a relíquia da lupa. Outra escolha de ruído é a sobreposição texto imagem que garante ao trabalho de ser lido somente pelo orgânico— as únicas inteligências capazes de entender sobreposição e imanência.

O sintoma pode ser replicado, reproduzido, simulado. Mas o parasita só afeta os vivos.

Pazetto, 2021. *AI, em Comprovação*
Curricular: Sulfite mumificado em pixel.

Da mesma forma há uma membrana invisível ao olho nua no texto nas versões digitais, que protege-se as lacunas em que somente o texto aparece como elemento.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Parasita, artista. Artista, parasita.

Fonte: BARBOZA, 2024. Arte como infecção. Arquivo pessoal



A poética e devir, que adapta-se retroativamente reconfigurando suas operações para que nelas se possibilite a fratura natural da expansão de repertório. A infecção é a marca do contato e conflito entre os vivos e seus afetos. O corpo hospedeiro pode ser tanto o Eu, enquanto artista, que produz e teoriza sobre o porquê, do que, à que(m) produz, ou o coletivo, como escrevi no lambezone “Arte Como Infecção” (→).

Aqui sendo operado o partir do lugar e seus habitantes como preceito. Entendendo que corpo qual seja, habita e se desloca em determinado espaço, partindo da materialidade à subjetividade, partindo da disputa da pureza e hegemonia espacial, para a pureza e higiene do corpo. Mas o que se transmite, ou melhor, o que se infecta na produção artística quando não centrada diretamente no ativismo?

o espaço séptico

É o espaço que atravessa a massa, mas não é atravessado por ela. Não leva em si marcas da massa, dos rejeitos que o transitam, nem considera sua história vivida, seus desejos, seu cotidiano. É o espaço limpo, onde a ação e convivência humana, não é do fato visto esteticamente, mas infundida no uso e construção, mas principalmente limpeza, ritual e manutenção.

O espaço crítico se torna distante da massa que o habita cotidianamente, por nenhuma razão dele o atravessar de forma menos estrema que o próprio concreto ou a camada de tinta.

É séptico por ser alheio a todos os organismos que atravessam por ele todos os dias de forma inconsequente e acidental. Milhares de pessoas identificam o espaço, mas nenhuma pode ser identificada nele – o espaço não identifica ou se relaciona com nenhuma das pessoas que o usa. Nenhum afeto costura as pessoas ao lugar além da necessidade. A ausência da presença nestes espaços é sobretudo a manifestação de uma identidade do construtor; o perigo da desconstrução é evidenciado quando ela se torna presente (não somente, contudo) em primeiro

vacina&inflamação

Nem todo organismo indesejado que penetra a superfície da pele e adoece o corpo, leva à morte. Ou, ainda, uma cura maior. Para que a infecção não seja o fim em si, infectar por inflacionar; é necessário que o vírus, o infectante, tenha uma célula organizada a ponto de declarar o assalto da infecção que é tomada pela intenção e sustentação coletiva, eternizando e reanunciando o efêmero no concreto, pelos desejos do efêmero enquanto massa. Nada adianta infectar por inflacionar, se a infecção não leva à uma ação do afeto ao espaço e a sua política de vida, seja na micropolítica que o corpo habita, ou na macropolítica que ele gestiona. Que seja necessário uma montanha de antilógicas, anti-inflamatórias, anti-ideológicas, ou ainda, antibióticos para matar definitivamente a célula. Que a célula tenha um objetivo último maior que apenas adoecer, apenas infectar. Que ela tenha, como objetivo final a febre indolida pelo processo curativo da vacina, ou a completa aniquilação da convivibilidade harmônica sem fricção, ou ao menos, da vitalidade plena do coletivo capitalístico.

infecção

A proposição, é que se seja indelével a presença de uma célula (organismo organizado), indelével pelo corpo hospedeiro maior, cuja presença transcorre-se em relação à própria posição do corpo infectado. O limbo, ou zina, é junto com a picheira, onde a granilha da infecção encontra o limbo entre eficiência e impacto. O grão de pó, ou a repulsa de chamada do limbo, materializa, do difícil nomear, materializa domínios intransitáveis, reorganizados para a desconstrução. A evidenciabilidade da fricção invisibilizada no cotidiano.

Momento que se fica curativo, autossucesso, rumação, o inconsciente coletivo transcorre-se em relação à própria posição do corpo infectado. A verdade final, não que você leve anos para construir, alguém pode destruir de uma hora para outra, é só verdade porque não é utilidade. Destrua mesmo assim. Porque mesmo o corpo sensível, só é sensível por seus antecorpos. Infecções mesmo assim. Aflicções.

Cobrir-se o pó – e tom da parede não tem a contagem temporal do desapoio da tinta, racha-se o limbo – fragmentos de sua vezos ainda permanecem grudados a parede. Tira-se a vítima, anelada de tantas vezes trancada em tantas reboleiras. Agarre-se o fugo da célula. Mas a célula foi quebrada e mesmo que restaurada, a marca não some, o espectro do fugo, da raiva, não some. É lembrado.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Transpondo o séptico, e explorando o tensionamento direto a poética; a infecção não é somente a rememória, mas um fluxo libidinal contaminado pelo encarnar de seus parasitas em seu corpo— seus diálogos e dispositivos estéticos e estésicos para a criação de uma obra que explore a potencialização de um fluxo próprio sem ignorar os refluxos, ácidos e delírios que envolvem o processo, não como citações ou influências, mas atravessamentos violentos nas barreiras associadas do processo de criação artística. Almeja-se infiltrar e assaltar os glóbulos brancos egóicos da massa cinzenta.

Particularmente, a primeira contração talvez tenha sido com em Poeminho do Contra — Eu passarinho!"— disse, e anos mais tarde, sempre que vejo um pássaro, um fôlego novo me assopra. Penso em Quintana, por tosse, não por vontade. Se vou comprar cigarros, vejo na caixa a silhueta de Fernando Pessoa ou na vontade propositora da ida, o vício, recordar Sabino. Algumas infecções são mais graves que outras; entram em nosso âmago e corrompem— ou transformam em uma concepção de *ser* adaptada. Não posso cortar um pedaço de carne sem pensar em Oswald de Andrade.

Manifesto Antropofago

Lispector; Sabino. *Cartas perto do Coração*. 2001

O artista da fome

Piss Christ

O tormento de um *ser* hóspede— parasitado, infeccionado é tanto— de novo; ao cravar os caninos em carne, vegetal ou vidro, Oswald de Andrade me provoca, caso não queira ouvir sua provocação, Kafka iniciará um discurso auto penitente em meus ouvidos que não terei escolha se não me perfurar com a próxima caneta. Esses parasitas usam como dispositivo a palavra, outros usam as cores, outros as formas, as luzes e as sombras. Até mesmo fluidos do corpo; urina, sangue, semen. Andres Serrano e Marcel Duchamp encontram-se em trilhas comuns em banheiros, em privadas e mictórios. Louise Bourgeois à Judith Butler vibram e são retorcidas em iconografias menstruais. O quanto a tosse do tubérculo é tuberculose? Enquanto fluxo, não em espaço-temporalidade, em tendência, coincidência, impregnação e potência.

Green-Cole, Ruth. *Painting Blood: Visualizing Menstrual Blood in Art*. 2020.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A poesia, mesmo quando composta por versos lineares, não se limita a linearidade destas linhas para construção de suas imagens verbais (Beck, 2004), por si inúmeras, espontâneas e anarquicamente concomitantes. O poema lido como flecha morre assim que é lido, e seu decompositor é o poema cíclico, que se auto referencia de forma imanente entre seus signos e significantes, retroalimentando-se e multiplicando-se na forma de imagens seriadas rizomaticamente; espelhando além das intimidades do poeta e do leitor com a linguagem, a do próprio leitor com o próprio poeta e com obra.

Cada ciclo incubatório dura seu próprio tempo e interfere em sua própria intensidade relativa no hospedeiro, se instauram na pele ou nos hormônios, da rinite à hepatite, benignos ou malignos. Em Mario Quintana; a primeira (como recorte, não origem) imagem, no sentido de flecha, a infecção em si, retorce-se ao explorar a expectativa da imagem discursiva-literal construídas nos primeiros três versos, no último ao usar o mesmo radical anterior para reconfigurar, mutar o sentido do signo anterior transformando o verbo em nome. Os significados se alojam na memória, não só do próprio poema, mas nas concepções próprias da palavra “pássaro”, e os sentidos explorados na subversão da imagem do poema – se metabolizando em cada contato posterior. A ambiguidade na escrita, o duplo sentido, que se incorpora na minha produção poética, é sem dúvida influenciada por tal contato com Poeminho do Contra, há tantos anos. Mas não é dele o código genético que me faz revirar os cantos procurando espaço em que possa e queira sangrar RNA.

Por mais que Quintana tenha experimentado com sentido, sua obra ainda é especificamente literária, apesar de seu flerte sobre a *poiésis* com a própria morfologia da palavra pássaro. A visualidade não é trabalhada como um elemento central para a construção do poema, que tem foco maior no transtorno do significante. É um poema que ainda pode ser declamado.



muda laranja!
 crua — folhas cor-de-valeiros — uma,
 olhos — que balam mais que a boca,
 por vezes,
 por escolha
 a lanterna muda respira — em descaço,
 se bido vinga, e escolhe o número de fúlas,
 vinho — escolhe da lança
 [em silêncio],
 por ter pastado palavras,
 [gritado aos ventos,]
 rasgado tantos papéis com lápis
 eu — excesso sintético,
 do tudo escrito e dito
 [alto que roubei dos egípcios,]
 me aproximativas — presença de palavras,
 semi — dancal os impinos,
 mas — esfriemem mas os ossos
 entre facho e nevo,
 te encudo — sabendo
 que cada palavra tua dá, tem seu próprio peso
 tamanho — ? —
 [|||]teu nome sóbriamente[|||]

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Tal ponto é que se torna difícil pensar o papel como "lugar onde o texto foi escrito", mas sim um suporte em deformação, tridimensional, explicitamente gestual. Esse é o refluxo que se instala na minha garganta como sintoma, ou o espasmo repetitivo no meu sistema nervoso; a busca pela deformação do papel enquanto barreira gráfica. É encarando a dança de amantes (Campos, 1975), que acesso a pulsão de produzir poesia e imagem verbal não somente com recurso textual, mas a própria poesia como recurso visual.

Septicemia, Eliza.

“Estamos enfermes de lenguaje y solo podemos sanar a través de un détournement.” Como el virus, la escritura es una entidad que desafía los límites entre lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico: ni bacteria ni puramente organismo, el lenguaje se introduce en el cuerpo y usurpa las características de la vida. El virus de la escritura es, para Burroughs, una pequeña unidad de palabra e imagen activada biológicamente para actuar como una entidad viral comunicable.

PRECIADO, Paul B. *Dysphoria Mundi*.

PRECIADO, Paul B. *Dysphoria Mundi*.

Transusão, produção autoimune.

Dois; meu corpo e o seu entram em contato. Aqui sou colher, sou isqueiro, sou substância. Sou elástico, sou veia. Sou agulha, sou gota. Aqui é a tela pela qual ofereço a contaminada dose de heroína eletrônica, carregada de memórias, distúrbios e complexos. Certamente infectada, intencionalmente infecciosa, especialmente aos corpos-celulósicos, sejam em gene ou simulacro.

Algo sobre ser orgânica, mas sintética, germe e artificial. Mas não da ausência de alma, mas de produto de artífice. Algo sobre o paciente zero morrer de causas desconhecidas se não infectar mais alguém. Algo sobre querer discutir, e só escutar o eco do concreto. Algo sobre uma sala de aula tumultuada. Algo sobre encontrar os pixos da cidade, “devir-esquizado”, não saber de onde veio ou quem o cuspiu, mas o ser quase consanguíneo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Meu trabalho é marcado pelo espectro da fragmentação à condição de imanência que o percorre. Do fato ao fictício, do literal ao simbólico, do puro ao erótico. Do texto às suas imagens. Do início à septicemia *auto²ptica*.

Auto²psia

Três; no morgue- Tudo Que Compõe Minha Fértil Lápide é uma coleção embrionária de Processos Clínicos, escrita em 2023. Processos Clínicos foi inicialmente escrita como autópsia, dos meus vícios, dos meus lutos, daquilo que entendia me acorrentar na época. No início a experimentação era temática– tratar-me como viva e morta, e abrir feridas secas na busca do dito pelo não dito; Processos Clínicos foi onde propus-me também a escrever sem um ponto de partida antológico apresentado de forma direta. A experimentação da fragmentação da linguagem começa no quarto poema, que inaugura a série de poesias experimentais, partindo primeiro da fragmentação do eu lírico, à fragmentação de estrutura da poesia, à fragmentação da poesia enquanto linguagem unívoca de um ou outro fluxo disciplinar. Discuto também poemas soltos, ainda não organizados em coleções; avulsos que ainda exploram de alguma forma a fragmentação e experimentação, ou o rompimento com a linearidade.

Sonhos de Menina

Sonho com minha última performance,
Meu último instante como artista,
Catártica!
Cabeça me é explodida,
Meus miolos espalhados, e ao público torno-me comida.
Gritariam: que gostosa a Eliza!

Sonho com minha última pintura,
Línos de sangue sobre tela,
Gesso, cílio do meu osso,
Em morte tornei-me arte, meu último gesto.
Última foto, eu maquiada em meu caixão
Olhos mortos de peixe,
abertos,
latentes.

Escultura – taxidermia de minha velha casca,
Cerâmica, meu frágil corpo compondo a sala,
Têxtil – minha pele cortina, finalmente útil,
Finalmente uma ao estético,
Oniricamente casta ao real.

Não que saibam,
Morto em tudo menos no material,
Esté cabano, tenho muito corpo, mais ainda morto.
Faça espetáculo o meu funeral.
Muitos pratos a ser, muito a ser comida.
No meu sonho de menina,
Transforme meu corpo no final.

EM QUESTÃO, A menina. *Tudo Que Compõe Minha Fértil Lápide*, em *Processos Clínicos*. 2025

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Apesar de preceder a ideia de infecção e parasitagem na minha produção, o poema centra-se em conceitos que eram dormentes, como alergias, que partindo daí se transformaram e evoluíram. Foi o que me expôs a contaminação do vírus antropofágico, tornando-se centrada no corpo humano como dispositivo, e seus fluídos e seus impulsos animais, suas vísceras, como resposta à uma assepsia gentrificante da produção artística. Era também a resposta, e é até hoje, à artificialidade dos mercados, suas lógicas e tecnologias alienantes que se infiltram na cultura. Em tempos que o processo é cada vez mais ignorado, repensar a transformação do produto em processo de trabalho contínuo é necessária; repensar o lugar da morte partindo daí, não como fim, ou engavetamento do corpo, que vai para o museu invisível, encaixotado e catalogado, sem sequer a graça de encontrar os vermes na terra e reinicializar seu ciclo enquanto organismo vivo. Repensar a morte estática, e subverter o impulso de seu pensamento neurótico em um testamento de meus objetivos enquanto artista— ou pelo menos dos que pensava ser, na busca da auto identificação estética.

É como um testamento: preferível que meu corpo descanse como passou a vida, se transformando, mudando. Um desejo de legado que não esteja centrado em penduricalhos, livros ou verbete, mas a impregnação naquilo que na época, pensava (ainda sem saber o nome e o que) ser o que valia, a afetação nos corpos, a infecção. – Torno-me comida! E integro os corpos daqueles que são tocados por mim, como memória enzimática.

Também apresenta-se como um poema-desejo, que finaliza-se em si. E o processo aqui, de desejar estas transformações, como escape, é um processo mais importante que o gozo; é o escape em espiral da espiral.

Em questão de contrações e sentidos, não o incluo aqui como um dos pontos de uma das rotas, mas o contrário; a fragmentação aqui é do conceito de vida, do conceito de produção, do conceito de mortalidade. O rompimento com uma linha que divide claramente pulsões de vida e morte. São fragmentações conceituais, sem fragmentar a produção do texto em si, além da imagem poética. Apesar de existir a potência na declamação, ainda sim é linear, não se corta como o corpo, e o sangue da tela é escrito de maneira estática apesar de projetar-se gotejante. A linearidade do texto o direciona para a potência de infecção auricular de quem o escuta, ou lê; se o for vírico, o é, pelo que se diz, pelo que se pede resposta de maneira direta. Sem a inserção de uma subjetividade interpretativa capaz de interferir ou influir na obra.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Quem é Eliza?

Sou duas em uma,
e por ser duas, nunca uma inteira.
Mas precisamente,
infelizmente com ênfase, sou dois.
Não aos meus olhos, mas aos outros.
Sou a princesa e a castela que a prende.
Sou o pai e a filha eternamente machucada.

Sou duas em uma, e nunca mais mesma por inteiro.
Sou sua travezi— em todos os dias que esse não ser.
Me trairia de um corpo que a mim é sentença de morte.
Meus cabelos não são nada se não meu corpo produzindo os fios da corda
da qual infeliz um dia ei de me enforcar.
Me sou as mãos que tornam o papel picote.
E em cada corte enfiço-me mais por fingir ser quem escolhem que eu seja.
Entesqueço-me mais por ter de ter coragem para existir.
Exausta, sem poder apenas descansar.

Ao menos, ei de poupar-me ser suicida,
da que a mim, a morte deve chegar logo aos trinta.
Talvez pelo seu marido, ou pela polícia.
Por tanto agradeço que nos meus pontos mais baixos,
Poupe-me o trabalho de imaginar a própria morte e o façam por mim.

Mas não se engane, não sou triste por ser quem sou.
Sou triste por ser constantemente tróada,
Pelas mais fáceis de se apresentar para os pais—as mais fáceis de se aceitar.
Sou triste por ser uma adulta cuja infância é de algum morto qualquer.
Que de tão miserável nem enterro teve,
De tão amarga sontrira com a morte.
Eso esquecido que esqueceu que morreu; anima papéis.
Vaga pelas ruas com uma gigante falta de espírito.

Nos mais tranquilos dias,
Sou feliz por não precisar-me forçar a ser quem não sou.
Cantando mesmo nestes alegres dias,
Entristeço-me por estremeceer na fila do pão.
Entristeço-me a lembrar que não posso pegar um ônibus tranquila.
Passar uma noite sem engolir aos quites minhas ansiedades.
Congelar pelo frio na barriga.
Sem olhar-me como animal em cinto.
E como animal em cinto,
Só me reconhecerem com um grande falca anunciando minha chegada.
Preciso ser educada, recatada e satisfeita.
Perfeta, quando calmo e calado.
Sou sã quando sou mercedora de ser escutada.
Porque mulheres não merecem ser ouvidas.
Ainda mais as travestidas.

Por favor esqueça-me.
Grata, Eliza.

Remetente. *Tudo Que Compõe Minha Fértil Lápide*, em *Processos Clínicos*. 2025

Certo dia pensei— e o mesmo pensamento que acendia algo dentro de mim, congelava minha espinha dorsal. Percebia anos antes de pensar, que a existência marginal era perigosa. Após pensar, descobri que ela se cabia também a mim. Anos e anos, corpos diferentes da normalidade que entendia-me, eram assassinados, às claras ou escuras, e o dia-a-dia seguia. Pensar ativou-me não só libido, mas a consciência de morte. Eu tinha dezessete anos, e redescobri que a roda pode me atropelar. Pensei, e me mantive calada, encerrada na fúria medrosa por algum tempo, até que o medo de viver e não poder gritar me fez berrar. “Quem é Eliza?” não é o poema que abre as portas do armário, mas a risada adrenalínica de quem correu dele em fuga e mesmo no luto interno preparatório. É auto-affirmação e reconhecimento, é também sobre os traumas de viver o corpo trans, muitas vezes às escondidas, muitas vezes às escuras até aceitar que se tenho que viver uma performance de identidade, de corpo, pelo menos seja uma que não me causa enjoo.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

As fragmentações aqui são transgêneras: o que é o eu? E o que é o que pensam ser eu? Não ser um ou outro, não ser sim ou não, não ser binário, mas também não ser tudo— justamente por tudo, também incluir segura, apaziguada, existencialmente aceita e outros sinônimos desconhecidos pelas existências marginais. São também os sentimentos mistos, que como o gênero, não desejam ser zero ou um.

Aqui opero com deboche e provocação sobre a desilusão da ideia de que “viver a própria verdade” traz consigo alguma gratificação ou tapinha que não seja na cara. Opero em cima das realizações sobre a condição de existência travesti, e respondo com o aceleração da febre; escolhendo entre oito ou oitenta, oitocentos. Se o projeto bioquímico coletivo é delirante, é impositivo, é violentamente direto, é fálico; irei delirar mais, responder o determinismo biofascista com o que perpassa velado entre os discursos que me almejam com a visceralidade da realidade vivida e experienciada por corpos que não habitam a mesma condição de cisheteronormose. Ao me conhecerem, já sabem o que querem fazer comigo: o mesmo que com as outras.

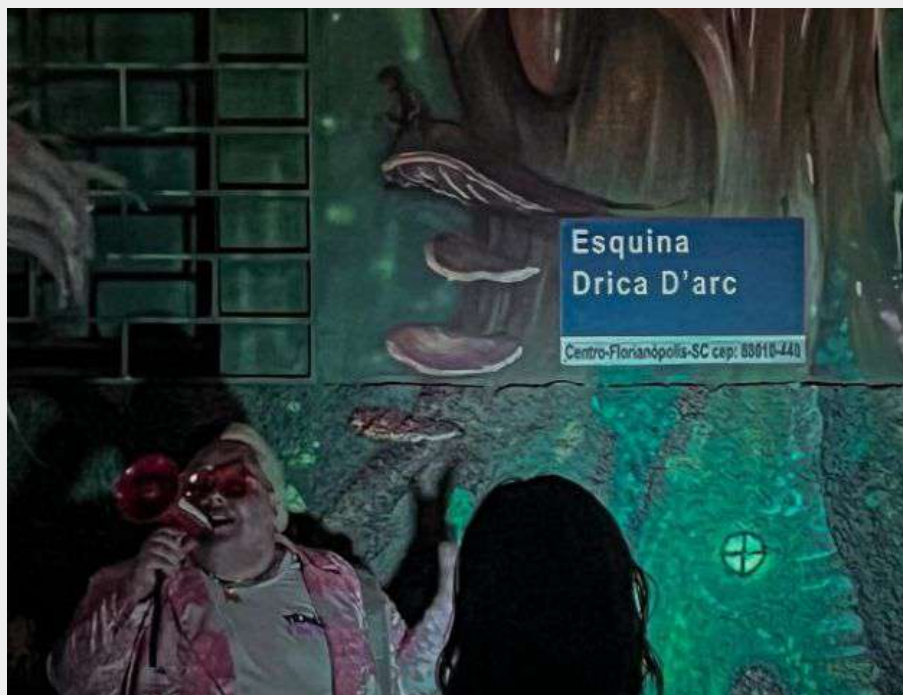
Um dos casos que me marcou, e faço alusão no poema, foi o caso de uma mulher trans assassinada em um motel, no Amazonas, por um policial militar (G1, 2021) semanas depois de ganhar meu primeiro delineador. Em segundo momento, mais próximo temporalmente de quando escrevi o poema, depois, estamos no seguinte: madrugada de primeiro de janeiro, de dois mil e vinte quatro. Eu e dois amigos. Passamos a noite na beira-mar, havia o show do artista Alexandre Pires. Fomos felizes. Certo momento bebo mais do que posso lembrar, não consigo me mexer. Meu coração dispara. Entre os olhares masculinos que me cercavam, cada vez mais, até uma querida amiga me puxar pela mão e levar à uma segurança de que saí despercebida. Voltamos para casa atravessando uma multidão quase infinita pela Beira-Mar Norte em direção à Trindade. No dia seguinte, pálida minha amiga me mostra a notícia (G1, 2024). Sentávamos em silêncio.

Infelizmente não conheci Drica, apesar de ter ido nos eventos que Drica participava da organização, como a Parada LGBTI+ de Florianópolis. Além da Parada, Drica foi cerimonialista oficial do festival TransForma, apresentando-se ao lado de Suzaninha, em novembro de dois mil e vinte e três. Em sua memória, a sexta edição do evento organizou em homenagem a mostra "Drica D'arc de Cinema Trans" e organizou a ação da Esquina Drica D'arc, placa em sua homenagem colocada durante encerramento do festival, no Bugio Bar. A artista, apresentadora, ativista e

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

universitária foi também homenageada durante o 8M de 2024. Drica lutava pelo direito de corpos como o meu e o dela poderem existir, viver e sonhar. Atuou como diretora financeira da ADEH (Associação em Defesa dos Direitos Humanos). Parte essencial de mim deixou-se de sentir solitária em espaços cuja organização Drica era responsável.

Habitei os mesmos espaços que Drica, passando noites no centro-leste, circulando pela Hercílio Luz, frequentando Bugio, o antigo Madalena, e Selva. Cruzava cotidianamente a UFSC. Em rastro habitei os mesmos espaços (e os criados por ela), demográficos, geográficos e culturais que Drica. Se hoje penso nas potências de ser trans, Drica sorri em minha visão periférica.



Reprodução de fotografia por Floripa.LGBT

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Perceba que nenhuma das notícias do citado monopólio resgata a vida além de um relato, como são rápidos e não se investem, o projeto editorial distribui seu tempo de forma desigual entre os corpos. Indeterminados e isolados, assépticos. Se tornam isolados, singulares, mesmo existindo entre inúmeros coletivos antropogênicos; isolados não só na crueldade ou tristeza do ocorrido, mas também do processo histórico que o corrido constrói. O imperativo anônimo é marcado até hoje na maioria das notícias no país sobre nossos corpos, e acontecem todo dia. Sei que o tom aqui é outro. Não é simbólico, e percebo cada vez mais que redijo este texto. Mas o tom é necessário.

O poema é impregnado para mim por este fluxo contaminado de memórias e traumas e afectações que caracterizam minha escolha da linguagem no tratamento de afetos aqui. É dolorido escrever sobre minha experiência, e se o fizer depois das inúmeras notícias que leio, de forma quase rotineira como as que destaco pelo impacto que tiveram em mim em pontos chave, teria de escrever, reviver a primeira vez que li cada uma, doer em infarto o peito. Escrever novamente sobre o ser trans, especificamente, sem considerar cada uma, o que sei e não sei sobre cada. Não conseguiria ler o poema e não revisitar o sentimento de ameaça, o tom de sobrevivência. E não espernear e ecoar ele histericamente. “Quem é Eliza?” opera particularmente, afetado pelo coletivo, mas focado em mim, afinal é uma carta. Não é mais possível fazer isto.

o
mais
trist
e céu
notu
rno

[mas preciso?]

[--- mas

preciso.] [à

no país dos primeiros;

quem devo?]

32 verões. e é isso...?

a quem lembro?]

sempre às segundas
sempre às esculturas

Só mais nove...

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Pescador

Fernando me disse que poetas são fingidores,
Eu fingi que concordava, pois me dizem que tenho alma de poeta,
e finjo que acredito.
Mas Fernando, meu querido,
Acho que também somos pescadores,
Esperamos as emoções virem e nos puxarem,
No ringue em que cansamos nossos peixes,
Fisgam pela ponta da caneta,
E tal qual tábua, o papel vira onde há de tirarmos suas escamas.

E não sabemos o que esperar, talvez seja salmão, talvez lambari.
Talvez faça-nos chorar ou sorrir,
Talvez alimente a vila inteira, talvez só a mim ou a ti.
Temos pena daqueles que são distantes da dor, Fernando.

Haha! Sinta isso, Fernando!
Ajude-me a igrar!
Entim veio de sofrer-me, doer-me suficiente
Para ter de alma a escrever!
Tomara que seja bota!
E na decepção ei de encontrar o meu ser!

Veja só Fernando, eu sou uma miserável oposta de você:
No espírito sou alegre, contente e infantil.
Quase nada melancólica, e encaro os horrores com pouca destreza e muito otimismo!
"A Eliza ri quando a chamam de trouxa."
Ouvi aqui do meu barco,
Mas pode ser que seja peixe, e não gente quem disse.
Diferente do seu, meu barco é pequeninho, Fernando,
E cabe só eu,
Não tenho chegada ou largada,
E o tempo de viagem é o intervalo até a próxima fisgada.
Queria eu poder ser passarinho e ter de ninho a voltar.
Mas a casa de Mamãe é em terra, e eu to presa no mar.
Nem remo eu tenho.
Não sou viajante, Fernando.
Meu barco não é o da aventura.
Não conheço as Maldivas, Paris ou Lisboa.
Sou apenas mais uma pescadora,
E tô me afogando em loucura.

Na matéria, Fernando, não há espírito que aguente viver na miséria.
Tipo Sabino, tenho vontade de fumar
E meu cigarro acabou,
Tenho sede e sou rodeada de águas salgadas,
Tenho dívidas de sobra e dinheiro de falta,
Tenho fome e não há o que comer,
Pois no rio em que pescos só há dor,
E das necessidades, só sacio a de escrever,
Como um bom pescador.

Barco pequeno, de madeira, sem gente. *Tudo Que Compõe Minha Fértil Lápide*, em *Processos Clínicos*. 2025

Se “Sonhos de Menina” fragmenta conceitos e opera o corpo como poética, e “Quem é Eliza?” fragmenta o eu-poetisa, “Pescador” coloca peso às linhas para alcançar o leitor, em sua identidade, desavisado. Ler-lhe o torna eu, você, e Fernando, intercalando-se pontualmente. Eu, Eliza, aqui estou mais definida do que estive e estarei, mais certa, mais clara, mais feliz. Você, torna-se eu na síntese de um parasita testemunha na língua, enquanto repete minhas palavras em um diálogo entre mim e Fernando, tendo-te voz alguma própria. E Fernando, é o primeiro parasita que escrevi e soube que estava escrevendo, mesmo que na época tivesse-o entendido como referência. Fernando aqui é o simbionte metabolizado entre Fernando Pessoa, Fernando Sabino e apenas Fernando, um dos amigos que perdi. Os três poetas, os três pessoas com quem gostaria de conversar

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

os três Fernandos. Três que de alguma forma, me acompanharam na deriva, no entre-lugar da poesia e da minha vida pessoal. Deixando o além disto, a palavra dizer o que diz, destaco-o para discutir a construção performática-dialógica, e a exemplificação de como parasita e hospedeiro podem ser pensados partidos da sintomática discursiva. Através de alusões e menções, busco construir a imagem da presença invisível, mas ouvinte, talvez microscópica dos três mencionados, e outros que ressurgem em imagens posteriores, assim se dão as infecções, que podem ser conscientes, inconscientes, relacionais ou diretas. Presentes no texto, relaciono-me diretamente com a carta entre Sabino e Lispector, já mencionada anteriormente, e Autopsicografia (Pessoa, 1944). Em especial, Pessoa, que atua como destinatário primeiro entre outros, pensando em sua obra, sua vida e sua influência sobre mim. Fernando, só Fernando, atua como impregnação de afeto, atua como a voz que eu uso para ler as aspas mentalmente, como companhia física ao eu-lírico impermanentemente presente.

Em linguagem, o poema é construído em cenas que buscam incorporar o processo de descama, saindo do exterior lábio ao interior do cérebro límbico. Outra cena é a transição, o limiar do estado de produção. Além da margem há o rio, o mar, o oceano; que no poema é alocado ao poeta, que perde o remo e permanece no transe de produção cíclica e anônima, na deriva, habitando o processo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Tédio

—Tédio...
—privilégio,
—Simbólico—
—tão católico?
—Tão epiléptico—
epiléptico—
Tão qti—
—logo?
—Tão pós-tudo!
—Tão póss...tudo...
Eu posso?
—Cigarros começaram a me enjoar...
Tenho que fumar de barriga vazia,
—Tadinha, tadinha... Tens vontade de vomitar?
—O tempo inteiro,
—O que? Te vejo há dias, e sempre adia comer...
Vai vomitar o que?
—Curioso.
—E fuma? Tens vontade?
—O tempo inteiro.
—Tem cigarro?
—O seu... tenho só dez-um...
—Espera, o jogo virou?
—Acabo de começar, e já tem gente vibrando, sozinha.
Lá atrás,
—Carne e osso, eu e você—
—só enquanto a gente se embrebedar,
—Atrevida—
—só enquanto ninguém olhar,
—To morrendo por dentro,
—É o jogo que a burguesia quer jogar,
Não existe prazer. Eles vão sempre ganhar.
—To morta por dentro,
—Mas só até se apaixonar,
Conheço bem a lapide que vou enterrar,
—Que papo torto,
—Não fui eu que me convidei.
—De
—fence...
—Ja
—nela...

—Deixa de ser escrôta, conversa como gente—
—A gente não conversa há muito tempo,
Desde que você decidiu ser você,
Desde que eu enchi ser eu.
—Sempre fui você.
—Que original!
—E pra que?
—Pra ser única!
—Parece tão solitário,
—Tão clichê...
—Pra quê?
—Mulheres!
—Tenho a minha.
—Fama?
—Talvez pela gram.
Mas pra que?
—Nós duas sabemos,
Beber, até morrer!
—Devarra!
Se fosse originalíssima,
Seria solitária,
E sozinha de um jeito que ninguém entende...
Talvez eu goste de retorcer clichês!
—Faz seu tipo.
Vai lá, mas quando ninguém buscar...
—Caida?
—Deitada. Olhando as estrelas.
Moribunda, quase defunta,
—Tão falida,
—Falida não, entropia!
—Dá no mesmo.
—Tão reduzida,
Tão ontundida do mundo...
—Tão o que?
—Entediada do mundo.

Eliza Barboza

Guardanapo no Didicos. *Tédio, ou poema número 4*, em *Processos Clínicos*. 2025

Há o diálogo que escala em tensão. Velhos amigos, e ainda não entendi se é flerte ou briga. Se o dente no pescoço é sexo ou violência. A temperatura esquentando em cada palavra, e vai explodir. Se digo que são velhos amigos, é mentira. Não sei se são velhos, se por eles se passa um segundo sequer, não sei se são amigos, nem se sequer são pessoas diferentes. Nem sei se são eu mesma. Mas sigo, discutem, se olham, riem e se destroem. Eu escorrego, cada vez mais, nivelando meu olho ao copo de cerveja. Sempre cheio, até estar sempre vazio, e vice versa. Neste momento, posso visitar o purgatório, último observatório de assuntos alheios, ainda viva, observando as intrusões e as falas que não tem intencionalidade alguma de respeitar meus códigos morais ou intenções. O diálogo ser entre eu mesma foi o que mais me atravessou na escrita. Não exatamente eu mesma, mas uma versão minha, que mais se parecia com uma velha e querida amiga perdida com o tempo. Agora em *Processos Clínicos*, há a experimentação do significado e significante na linguagem poética enquanto ela se faz e como ela se desdobra em si.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Foi o primeiro a experimentar com a visualidade do poema diretamente, baseando-se em script, o embaralhando na entre-resposta da voz solta, operando aliteraões, interrupções e gaguejos. Também é um ponto indeterminado no caminhar em que comecei a escrever e pensar a relação poesia-papel, da linguagem e do texto escrito em relação à materialidade de seu suporte. Dos aqui presentes, é o último pensado com a performance da recitação em mente e o primeiro a fragmentar o texto em si.

Poema Tatuagem, ou poema 20

Deixe que o álcool escorra.
À última gota.
Na caveira,
Quebrar a taça
Beber e enlouquecer

Copos, Garrafas
Gargalos — barris,
Sem mais,
Jogo de dados.

Enfim
Acabo-me,
O fígado,
Por um triz.

Meu antebraço direito. *Poema Tatuagem, ou Poema 20*, em *Processos Clínicos*. 2025

Em algum momento Clarice Lispector me infeccionou, e na minha pele alaranjada, como a lenda de alguém que come muita cenoura, via um traço seu. Poema Tatuagem é parido da deglutição de “Poema de trás pra frente e vice versa”, de Lispector. Penso na orientação das tatuagens. Baixo e Cima se embaralham, não há um modo correto de se encaixar a perspectiva, a pele viola o cartesiano, e o corpo desorienta o desenho. Norte-sul, Sul-norte, mesma coisa, ainda sim, no tráfego da imanência há um fluxo verdadeiro, um processo que torna a orientação irrelevante e grita alguma verdade além; para o mundo a taça quebrada segura o resto de vinho, enquanto para mim, o liberta. O ciclo estático é círculo, o ciclar, é movimento infinito, diferente de circular, que se fecha. Tal qual é o álcool, que me assombra.

Poema Seringa



Laboratório ou lixo hospitalar. *Poema Seringa, ou Poema 36, em Processos Clínicos. 2025*

105

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

É impregnado pelas infecções bibliográficas-metabólicas, é coriza e veículo. É conclusão como o último paciente de uma fila de triagem é concluída na última espera, não como fim, mas intermitência. É conclusão como entre-viagem, como entrelinha do texto da da sua subjetivação.

Referências

BARBOZA, Eliza. **Processos Clínicos**. 2025. Disponível em <https://bit.ly/ProcessosClinicos0>. Arquivo pessoal.

_____. **Arte como infecção**. 2024. Arquivo pessoal.

BECK, Ana Lúcia. **Palavras fora de lugar: Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais**. 2004. 179 f. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BURROUGHS, William S. *The electronic revolution*. New York, 1970.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950–1960)**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

PAZETTO, Debora. *O texto acadêmico como espaço performático*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, 2021.

FESTIVAL TRANSFORMA. **Drica D'arc 2024**. Disponível em: <https://www.festivaltransforma.com.br/dricadarc2024>. Acesso em: 9 maio 2025.

FLORIPA LGBT. **Esquina Drica D'arc: placa homenageia liderança LGBT que morreu em Florianópolis**. Disponível em: <https://floripa.lgbt/cidadania/esquina-drica-darc-placa-homenageia-lideranca-lgbt-que-morreu-em-florianopolis/>. Acesso em: 9 maio 2025.

G1. **PM mata travesti com tiro no peito e destrói portão de motel ao fugir em Manaus; veja vídeo**. G1 Amazonas, 14 fev. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2021/02/14/pm-mata-travesti-com-tiro-no-peito-e-destroi-portao-de-motel-ao-fugir-em-manaus-veja-video.ghtml>. Acesso em: 2 maio 2025.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um Novo Paradigma Estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Editora 34, 1992.

PRECIADO, Paul B. **Dysphoria mundi**. Editora Anagrama, 2022.

_____. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. N-1 edições, 2018.

SINASEFE. **Cartazes 8M 2024** – SINASEFE IFSC. Disponível em: https://sinasefe.org.br/site/wp-content/uploads/sites/3/2024/03/CARTAZES_SINASEFEIFSC_8M2024.pdf. Acesso em: 9 maio 2025.

AUTO(RE)CONHECIMENTO: ESCRITA PERFORMATIVAGiovana Moura Domingos (UFSM)¹Gisela Reis Biancalana (UFSM)²

Resumo: O texto trata de uma pesquisa performativa no campo da arte, que tem a escrita como ferramenta de investigação componente de seus processos criativos. Ao refletir sobre a concepção de diários de bordo em um caminho de doutoramento, o texto discorre acerca do percurso criador de uma série de lambe-lambe intitulada *Auto(re)conhecimento*. A percepção da dualidade conforto e desconforto, tratada aqui como *(des)conforto*, que se manifesta na escrita, é expressa por meio de ações artísticas que entrelaçam arte e vida. O cunho político do trabalho artístico se organiza a partir das ideias de Jacques Rancière e da pesquisa performativa por Brad Haseman. Ação e pensamento são aqui meios de elaborar um caminho artístico autobiográfico de um corpo feminino, de gênero fluido e neurodivergente. A série de lambes *Auto(re)conhecimento* é parte de um processo de desdobramentos de arte contemporânea. Antes e a partir dela, desencadeiam-se outras ações performativas que se complementam enquanto uma pesquisa em arte.

Palavras-chave: pesquisa performativa; arte-vida; lambe-lambe; escrita; *(des)conforto*.

O exercício da pesquisa performativa no campo da arte, especialmente ligado à escrita como uma ferramenta de investigação para compor os processos criativos, é um desafio instigante. Tratamos aqui, de uma pesquisa de doutorado em artes visuais iniciada em 2024, na qual o objetivo central da proposta parte das relações arte-vida, como pessoa do sexo feminino, gênero fluido e neurodivergente. Metodologicamente, a partir da escrita de uma série de diários de bordo, a arte encontra, nas anotações, motes criativos para ações artísticas que vão da performance, escrita de rimas intervenções urbanas com lambe-lambe. A construção dos diários tem se sustentado por reflexões artísticas, existenciais, ideias de criação, palavras soltas e relatos de sofrimento. Esse último, tem permitido a percepção da

¹Doutoranda (2024-) e mestre (2023) pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFSM. Bacharel em Dança (2023)/UFSM; Licenciada em Educação Física (2018)/FAC Campinas. Integra o Laboratório de Performance, Arte e Cultura LAPARC/UFSM. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6431209958946752>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2530-7901>. E-mail: giovana.domingos@acad.ufsm.br

²Professora Associada na UFSM. Membro permanente do PPGART. Mestre (2001) e Doutora (2010) em Artes/UNICAMP. Pós doutorado na De Montfort University, UK. É líder do grupo Performances: arte e cultura/CNPq. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0704025010266511>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7153-0197>. E-mail: giselabiancalana@gmail.com

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

vontade de fazer arte com a dualidade (*des*)conforto, uma relação constante entre conforto e desconforto. O texto foca especialmente na arte com viés político a partir de pressupostos de Rancière e na pesquisa performativa de Haseman, entre outros. Como um dos resultados desse processo, trazemos *Auto(re)conhecimento* (2024), uma série de lambes colados pelas ruas da cidade.

No percurso investigativo emerge a busca por uma relação com a escrita para além do seu modelo acadêmico, mas também como parte dos processos de prática em uma pesquisa performativa. Para Prette & Braga (2020, p. 12), “é nos registros do diário de bordo que toda a vivacidade da pesquisa e de seu processo parecem melhor se apresentar”. Para além da escrita de relatórios de pesquisa, são elaborados uma série de diários de bordo, no laboratório-ateliê de práticas performativas, no qual foi criada uma parede de giz para escritas efêmeras. A partir deles, em 2024, foram realizadas duas intervenções urbanas com a colagem dos lambes na série supracitada, compostos por palavras, imagens e perguntas advindas dessas escritas.

Para exemplificar os percursos de uma pesquisa performativa, Haseman (2015, p. 49) menciona atos variados de “prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação”. Assim, nos processos investigativos autobiográficos, por meio da escrita, a proposta tem sido refletir-agir como modo de conceber a pesquisa.

O modo como a arte é concebida nessa pesquisa é fruto de um fazer e perguntar cotidianos. Esse processo se tornou um sistema de trabalho que vem sendo chamado de pergunta-ação: surgem perguntas, respostas são ensaiadas fazendo arte, outras escritas emergem sobre as quais surgem mais perguntas, uma ação criativa aflora e, sobre ela, a escrita se expande, e assim por diante. Escrever permite exercitar ações reflexivas, também como perceber o processo de investigação autobiográfica em elaboração. Assim, essas práticas integram o que Haseman chama de “pesquisa-ação” enquanto estratégia do paradigma da pesquisa performativa.

Até o presente momento, o diário de bordo é uma série composta por dois cadernos, o primeiro preenchido por completo em 2024. Já o segundo iniciou-se em dezembro de 2024 e se prolonga para 2025. A organização desses escritos tornou-se mais sistematizada a partir do segundo caderno. Durante o início da proposta, ainda não estava bem claro o que seria importante a ser anotado. Sendo assim, a escrita acontecia de forma mais livre e

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

despropositada. A primeira página do primeiro caderno foi preenchida em uma viagem de carnaval para Artigasno, no Uruguai. As páginas seguintes contêm reflexões e referências surgidas em experiências durante o doutoramento.

Criar a partir do *(des)conforto*, é uma percepção que surgiu ao passar os olhos pelas anotações de sofrimento que se iniciaram em maio de 2024. Esse período marca o início das enchentes que devastaram o Rio Grande do Sul. Esse momento também foi intensamente atravessado pela queda de um elevador no prédio em que trabalhamos. Dentro dele estavam cinco pessoas a caminho de uma reunião com o nosso grupo de estudos, uma professora e quatro estudantes. Acompanhamos todo o resgate das vítimas. A segunda autora deste texto acompanhou todo o processo de internação e recuperação da professora que teve os ferimentos mais graves. O período de recuperação da professora se arrastou por quase um ano sem a menor atenção dos gestores da universidade. A primeira autora passou por esses momentos morando sozinha, bem como tem feito desde a pandemia de covid-19.

O primeiro trabalho artístico de pesquisa neste ano, intitulado *Ventremer: O broto da melancia*³ começou a ser pensado e produzido também nesse período. Sua execução foi reagendada para julho, momento de trégua climática. A obra trata da relação profissional com a dança do ventre, que se atravessa por questões de gênero, cultura e política.

Faz quatro dias que as fortes chuvas chegaram no Rio Grande do Sul e tudo que eu consigo fazer é pensar no elevador que caiu, nos desabrigados da enchente, em como a minha cabeça e a de outras pessoas, está um pouco ou muito perturbada. (Diário de bordo, caderno 1, maio. 2024).

O broto da melancia (2024)⁴ foi composto por escritos do Caderno 1 que carregam um teor de grande incerteza sobre a vida. Para Salles (2011, p. 63) um diário “pode ser uma forma de o artista encharcar-se do clima da obra em criação”. O clima da vida naquele momento, continha notas de choro, cansaço e muita incerteza. No diário sem pauta, esse teor se apresenta por meio de palavras desconfortáveis, riscos que sobrepõem textos, caligrafia

³*Ventremer: O broto da melancia* é um projeto financiado pela Lei Paulo Gustavo de incentivo à cultura, promovido por meio de um espaço cultural local.

⁴*O broto da melancia* é uma performance que aborda questões de sofrimento da artista e compõem seu percurso investigativo de doutoramento. A melancia faz parte de um processo pessoal com a compulsão alimentar. A fruta também atua como um símbolo de resistência na questão Palestina, que foi proibida de hastear sua bandeira, com as cores: preto, branco, vermelho e verde, as mesmas da melancia. Tal questão política é fortemente relevada pela relação profissional com a dança do ventre que se origina na cultura árabe. Para esse momento não nos aprofundaremos nessa performance, entretanto, ressaltamos que ela é o mote criativo da série *Auto(re)conhecimento*.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

tremida, variação de tamanhos de letra, frases que saem do alinhamento horizontal, entre outras manifestações emocionais por meio da escrita. Neste momento do texto, nossa escrita adentra livremente na primeira pessoa do singular, pois remete a processos da artista-pesquisadora.

Os elementos verbais de *O broto da melancia* (2024) são uma mescla de reflexões escritas sobre os ataques à Palestina que se intensificaram em outubro de 2023⁵; sobre discursos de gênero que são colocados em questão; e sobre desabafos de medo acerca da crise climática. Ao passar os olhos pelas páginas do Caderno 1, é possível perceber, no tremido das minhas mãos, o nervosismo de uma escrita sofrida. Naquele período não estava mentalmente bem, eu poderia ter travado meus processos criativos, mas escolhi transformar sofrimento em arte. Com caneta marca texto, comecei a grifar elementos que considerava importante de serem lidos mais uma vez. Assim, algumas considerações desconfortáveis começaram a se destacar.

A dualidade que chamo de *(des)conforto*, se elabora dessa percepção de que o meu sofrimento também pode ser arte. A primeira dualidade que me surgiu aparece em Morin (2005, p. 89) quando o autor afirma que, “Infelizmente - ou felizmente - o universo inteiro é um coquetel de ordem, desordem e organização”. Em meio às enchentes e o episódio do elevador, havia mais desordem do que ordem em meus processos de vida, consequentemente de arte. Ao me atentar para a dualidade ordem e desordem dos processos pessoais e artísticos, pude perceber um estado de organização que se estabeleceu no meu fazer. A escrita do diário me mostra um sistema organizado que surgiu em meio a desordem, enquanto eu tentava colocar as coisas em ordem.

A organização de um sistema em meu trabalho refere-se ao modo como se estabelecem os procedimentos metodológicos. O método para Salles (2011, p.66) é uma “série de operações lógicas responsáveis pelo desenvolvimento da obra: procedimentos lógicos de investigação”. As operações lógicas que realizo para a criação de performances consistem em ações desorganizadas como a escrita de diário de bordo e ações performativas que ordenam a desordem. Desse modo, realizo ações desconfortáveis que, no momento da concretização da obra de arte, encontram um espaço confortável para existir no mundo.

⁵Vale lembrar que a pesquisa assentada na Dança do Ventre traz sentimentos fortes em relação às culturas árabes.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Manter algo organizado, adquire aqui um sentido diferente a partir das reflexões sobre a dualidade (Des)ordem. De acordo com as memórias da adolescência que minha mãe alimenta, eu sou uma pessoa desorganizada. Meu quarto nunca foi arrumado, entretanto, eu sempre soube onde encontrar meus objetos. Para Morin (2005, p. 89), “num universo de pura ordem, não haveria inovação, criação, evolução. Não haveria existência viva nem humana”. Assim, meu modo de organizar as coisas apresenta-se temperado entre ordem e desordem. Isso se manifesta nos processos de vida e também na arte. As coisas nem sempre estão no lugar destinado, mas o não-lugar é o disparador da organização.

A dualidade convive conjuntamente para produzir certo senso de organização. Meus processos artísticos não escondem a presença de cada um desses aspectos. Palavras e linguagens, por exemplo, parecem completar lugares e incitam a cumplicidade e a intimidade ao edificar territórios de partilha que são os lugares. Sendo assim, esses lugares (a ordem) delineiam processos identitários, historicidades e narrativas nas relações socioculturais. Segundo Augè (1994, p.73-74), “os lugares que não fazem esse desenho, por sua vez, pode ser entendido como não lugar” (desordem). Nesta pesquisa entendo a ordem como lugar e a desordem como não-lugar.

Passado um momento de extremo desconforto em minha vida, iniciei uma nova fase de minhas investigações, mudei de habitação. A mudança não deixou para trás o sofrimento, lido cotidianamente com ele de várias formas. Tenho buscado em meio ao desconforto, elaborar momentos e principalmente espaços que me causem algum conforto, minha casa é um deles. Além de lar, é também um espaço performativo de minhas investigações em arte contemporânea. Intitulada *Casa Minos*, desde agosto de 2024, essa casa recebe pessoas interessadas em aprender arte por via da dança do ventre. Cotidianamente, tenho me permitido explorar os cômodos do ambiente com lentes artísticas. Na sacada observo plantas e desenho com giz. Na sala *Move*, danço deito e rolo. Na sala de estar construí uma peça intitulada até aquele momento como *Caixa Desconforto*.

É desconfortável perceber que a âncora da minha vida durante a pandemia foi minha pesquisa de mestrado. Me sinto desconfortável ao perceber que não tenho mais a mesma sociabilidade da adolescência. Aliás, é um tanto desconfortável perceber que a vida adulta é bem diferente da que me prometeram que seria, quando eu era menor. Tenha uma carteira de trabalho, ninguém contrata pessoas com piercings e tatuagens, faça seu dinheiro, compre sua casa, dirija seu carro e produza filhos. Viver tem sido desconfortável. (Diário de bordo, Caderno 1, nov. 2024).

Essa *Caixa Desconforto* é um objeto de madeira com tampa de deslize horizontal que tem como função inicial guardar e transportar garrafas de vinho. Durante o processo de pintura e envernização da caixa, eu já sabia que gostaria de colocar algo dentro dela. Decidi esperar pacientemente, pois sabia que em algum momento de minhas perguntas-ações, o material se apresentaria. Desde aquele momento, havia uma intenção proposta para o projeto: causar desconforto a quem utilizar a caixa.

O uso escrito do termo *(des)conforto* inserido na caixa, ganhou um parêntese no dia em que me sentei para acrescentar informações gramaticais e simbólicas na *Caixa Desconforto*, enquanto pensava sobre a dualidade ordem e desordem em minha vida. O parêntese é um dado simbólico de meu trabalho que denota a presença de uma dualidade como, (des)ordem e (des)conforto. Quando falo de desconforto, me refiro ao que me incomoda, como por exemplo, relatos de sofrimento, é uma abordagem mais isolada. Já o (des)conforto é um modo fluído de abordar o tema considerando suas polaridades, conforto e desconforto. Um não anula o outro, ambos se conectam pelo estado de fluência que eu, enquanto artista, me coloco a exercitar performativamente.

Escrever tem deixado de ser somente para fins de relato dos resultados de meu trabalho. É uma prática que sai do campo do processo criativo e toma forma como resultado do trabalho artístico. Uma prática na pesquisa performativa, como argumenta Brad Haseman (2015, p. 43), se manifesta como um “objeto de estudo, não como um método de pesquisa”. O que me interessa enquanto pesquisadora é perceber como os meus fazeres se organizam enquanto uma pesquisa em arte. Assim, ao realizar um processo reflexivo acerca de minhas escritas, percebo que essa prática, em suas variadas formas como as apresento, são a própria pesquisa.

Neste artigo, expresso com a palavra, em um discurso textual, os relatos do que a palavra, em meus trabalhos, já é em si: um resultado performativo de pesquisa. Acerca disso, Prette & Braga (2020, p. 5), afirmam que, “o saber que vem pela prática artística fortalece, no mundo acadêmico, o conhecimento sobre e da prática”.

A *Caixa (Des)conforto* ainda está em processo de experimentação prática artística. Sua menção foi feita aqui para elucidar o uso, desuso, retomada e transformação da palavra que acontece no percurso criador. Para que o termo *(des)conforto* ganhasse sentido neste trabalho

investigativo de arte, foi preciso passar pelo processo de confecção da caixa, escrever a palavra desconforto algumas vezes e por fim, me dar conta de que o parêntese faz toda diferença na compreensão de um processo criador com conforto e desconforto.

Auto(re)conhecimento

Passado o período de enchentes, retomei um processo que tem sido lento em minha vida: o discurso de gênero feminino que me cerca cotidianamente. Não vou abandonar uma obra para falar da outra, A série de lambe-lambe *Auto(re)conhecimento* (2024) é desdobramento de *O broto da melancia* (2024). Além disso, é um aprofundamento de questões apresentadas em meus escritos no diário de bordo. A dança do ventre é uma prática que carrega em seu contexto histórico e cultural reforços sexualizantes sobre o corpo feminino de uma bailarina. Por um tempo tentei me encaixar nos elementos estéticos dessa dança (roupas, maquiagem, tamanho do cabelo e até o comportamento). Aprendi a lidar com alguns desconfortos como, mostrar a barriga em público e sorrir inocentemente para a plateia enquanto danço. São rótulos que me colaram e me tentaram fazer acreditar ser parte total de meu ser. O ser humano para Rancière (2009, p.60), “[...] é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras”. Assim, estou tentando redirecionar meu caminho, das palavras que me apresentaram. Faço isso com a própria escrita, explorando palavras outras.

Visto que tenho utilizado o próprio desconforto como proposta de criação, decidi trabalhar com rotulações ao invés de me afastar delas. Se eu experimentei por anos ser uma bailarina sensual e misteriosa, comecei a procurar pelo rótulo oposto dessa ideia. Um dos rótulos (de modo objetivamente visual), mais comuns em meu cotidiano, são os de embalagens de alimentos como, por exemplo, alto em açúcar, alto em sódio, alto em gordura saturada, entre outros.

O que pode ser um rótulo? Polo componente de um sistema que acaba por reduzir a estrutura a esse único polo se olhado como unitário e isolado dos demais; Quando tomamos o todo pela parte, desconsiderando tudo o que pode ser, pois aparenta ser apenas o rótulo em si. (Diário de bordo, Caderno 1, dez. 2024).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Me interessou, aqui, o termo “alto em” na ideia de comunicar uma informação que considero importante. Contudo, estou tratando de meu ser, humano, não um produto alimentício, comerciável. Existe uma variedade de informações que eu posso expor em um rótulo acerca de mim. Na tentativa de me reconhecer de outras formas experimentei o rótulo como possibilidade. O uso da palavra “mulher” eu já fazia desde que descobriam meu sexo, no ventre de minha mãe. Reforcei a mulher por meio da dança do ventre. Me cansei de reforçar esse rótulo.

Me percebi adentrando um campo de conhecimento em meu trabalho artístico, que se direciona para o autoconhecimento. Um rótulo contém informações sobre uma determinada materialidade. Entretanto, um rótulo também pode esconder as demais informações que compõem tal sujeito da rotulação ao delimitar informações específicas. O rótulo de “alto em” é a aplicação de uma regra aprovada pela Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa), no ano de 2020, em que as

embalagens passarão a ter um símbolo informativo na parte da frente para esclarecer o consumidor sobre o alto conteúdo de nutrientes que podem fazer mal para a saúde se ingeridos em grande quantidade. Ao lado do desenho de uma lupa virá o aviso se o produto tem grande concentração de açúcares adicionados, gorduras saturadas e sódio. (BRASIL, 2023).

Apossei-me do modelo de uma etiqueta de energético e comecei a substituir o título, “Alto em” por “Auto” e “conhecimento”. Ao lado estavam os registros fotográficos da performance *O broto da melancia* (2024) que incluí na confecção dos lambes. Fiz a impressão de algumas cópias em tamanho A4 e uma versão grande composta por vinte folhas A3. Deixei também alguns modelos sem o rótulo, apenas com as imagens. Para esse último acrescentei escritos à mão.

Sentada na sacada da *Casa Minos* em um domingo à tarde, procurei em meu Caderno 1 o tal autoconhecimento que poderia me impulsionar para uma nova ação. *O broto da melancia* já é em si uma produção performativa de conhecimento sobre minhas práticas. No entanto, uma reflexão de domingo sobre ela como tal é a adição de outras lentes sobre esse conhecimento já elaborado. Meus escritos são, então, a produção de um autoconhecimento que se deu pela experiência de fazer *O broto da melancia*. Meses depois, ao reler o conteúdo, percebi que estava REconhecendo, de outro modo, a experiência que vivi.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Naquela tarde, saí escrevendo em caneta preta o termo (re) em todas as impressões. Alguns lambes feitos apenas com as imagens também receberam uma canetada com a pergunta: Já parou pra se reconhecer? A palavra não é mais autoconhecimento, é Auto(re)conhecimento (2024). Assim, uma série desses lambes estava pronta para ser colada pelas ruas de Santa Maria. Eu mal sabia que a sensação de desconforto estava prestes a me tocar de um modo diferente.

Colar lambes é desconfortável. As pessoas olham, eu olho. Fazer performance é desconfortável, a ação requer estratégia, e ela passa pelo acaso. Já o acaso também é desconfortável. Tentar se perceber dentro e fora da instituição é desconfortável. Ambos dialogam com a minha mediação completamente desconfortável. (Diário de bordo, Caderno 1, nov. 2024).

Propus-me a fazer uma caminhada atenta pelas proximidades da minha casa, buscando por espaços físicos onde se reúnem lambes, cartazes e também grafites. Os espaços mais comuns são os postes, tapumes de obras e grandes muros de propriedades privadas. Caminhar sempre foi uma atividade física confortável para mim. Esse foi um bom momento para exercitar caminhadas desconfortáveis.

Como meio de arte e também comunicação, o lambe-lambe faz parte da vida cotidiana errante pelas ruas. Ao abordá-la como arte urbana e contemporânea, Padovani (2019, p. 20) diz que, “o lambe-lambe se associa com iniciativas artísticas de matiz popular que recorrem aos espaços citadinos acessíveis ao público em geral”. Ao caminhar pelo centro de Santa Maria, é possível se deparar com os postes, muros e tapumes cheios de manifestos dos mais variados tipos já mencionados. O espaço é partilhado também com placas, painéis de *led* e *outdoors*. Entretanto, tenho me interessado pelo que está nas entrelinhas, nas informações que passam batidas da tabela nutricional por conta da rotulação isolada de informações.

Minhas próximas ações criativas emergiram de caminhadas feitas pelos espaços urbanos que costumo frequentar. Saí de casa algumas vezes carregando os projetos de *Auto(re)conhecimento*, um pincel e um pote de cola, feita em casa com farinha e água. É desconfortável colar lambes, algumas pessoas me olham, outras não, eu também me olho, aliás me percebo. O olho não é o único meio de comunicação que temos com o mundo, porém, é a partir do visual que se organiza grande parte das estruturas sociais nas quais

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

estamos inseridos. Aprendemos a julgar bem ou mal com os olhos. Um lambe pode ser notado com os olhos, pois dele ainda não sai som.

Certo dia, ministrando aulas na *Casa Minos*, decidi colocar uma venda em minhas estudantes, uma por uma, para que dançassem apenas para si. Em poucos segundos estavam desnorteadas, sem saber como se mexer, pois não podiam se enxergar, mas conseguiam se julgar. O desconforto surgiu quando elas se deram conta de que só uma delas estava usando a venda. Os demais olhos estavam ali executando sua função, que não é necessariamente a de julgamento. Esse exercício foi finalizado por cada uma delas de modo diferente, algumas aguentaram até o fim, outras desistiram antes. As práticas que realizo na *Casa Minos* estão impregnadas da minha pesquisa doutoral. Foi o desconforto do olhar sobre a ação de colar lambes que surgiu a proposta dessa prática.

Ao voltar aos lambes, na tentativa de fixá-los pelas ruas da cidade, pensei que poderia fazê-lo na faixa de pedestres. Portanto, fiquei alguns minutos no mesmo semáforo esperando o sinal verde para terminar a ação. Eu sabia que estavam me olhando, eu também estava. Se eu já tinha me dado conta de que os olhos estavam presentes, precisava reconhecer, no caso, auto(re)conhecer que minha ação aconteceria com ou sem aqueles olhos sobre mim, mas eu não parei.

A caminhada mais trabalhosa se deu no objetivo de fixar vinte folhas de tamanho A3 que compõem um único lambe com mais de um 1,70m de altura (figura 1). O mosaico retangular vertical foi montado em casa. Era um domingo à tarde, convidei uma das estudantes da *Casa Minos* para me ajudar. Pedestres passavam por nós mais devagar para observar a ação. Compartilhamos o desconforto do olhar, trocamos olhares também. Mais presente do que o olho estava o nosso riso. Decidimos nos divertir com o processo, pois o lambe era maior do que nós e nos colocamos a dar saltos para alcançar a parte superior do papel. Enfim, após saltos, olhares, risos, desconfortos, tudo misturado, completamos a ação de colar os lambes. Enfim, colocar ordem em um único lambe, a partir de vinte folhas A3 independentes, ainda desordenadas, foi um processo que, somado ao desconforto supracitado, gerou conforto ao alcançar o imenso lambe colado. Ordem, desordem, conforto, desconforto seguem seu curso fluído no processo investigativo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 1 – registro de performance em frente ao lambe da série *Auto(re)conhecimento*



Foto: Gisela Reis Biancalana, 2024.

Eu estava diante dos desconfortos e diante deles permaneci. No final, ninguém interferiu nas minhas ações, não houve testemunho verbal nem tentativas de me parar. As intervenções artísticas começaram de modo desconfortável e, ao fim, me percebi confortável por ter escolhido transitar pelo desconforto. Lidei com mais do que os olhos podem me causar. Ouvidos atentos, riso pronto, pernas e braços preparados para manusear material ou então sair andando. Meu corpo todo estava presente nas ações. Os olhos são apenas mais uma das maneiras que tenho para lidar com o desconfortável.

Sinto-me extremamente desconfortável ao ver meu rosto em tamanho real estampado em um tapume de uma das mais movimentadas vias de Santa Maria. Meus olhos estão lá e ao mesmo tempo não. No maior lambe não está escrito *auto(re)conhecimento*. O termo é *Alto em Desbinarização*. Utilizei-o na tentativa de propor ressignificações de meus processos pessoais de gênero. Para Huxley (1999, np) “a finalidade de todas as palavras é ilustrar o significado de um objeto”. O objeto que tento ilustrar nesse lambe-lambe é o desconforto de tentar caber por inteiro dentro da palavra “mulher”.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

De modo binário, reproduzi por um tempo a ideia do rótulo “mulher”. Também de modo binário tenho refletido sobre o rótulo “homem”. Penso que não me percebo integralmente nesse espectro. Novamente não estou recusando os rótulos, estou aprendendo a encará-los em meu processo de auto(re)conhecimento, na arte e na vida. Vejo-me fluindo pelos rótulos que constituem meu ser.

Conforta-me saber que mais pessoas também se sentiram desconfortáveis com os lambes. Publiquei alguns registros das ações em redes sociais. Algumas semanas depois, a página de um grupo de danças tradicionais gaúchas da cidade de Montenegro – RS, direcionou-me o seguinte comentário, “tem doutorado e cola cartaz no poste” seguido de um *emoji* chorando. O ser humano por trás dessa página deve ter percebido a situação desconfortável em que se colocou, pois me bloqueou imediatamente.

Considerações

Para as considerações momentâneas e constantemente fluídas desse percurso criador, retomamos a primeira pessoa do plural que reflete as relações orientanda-orientadora atravessando transversalmente o curso da pesquisa. Deparar com o diferente no outro, sem que singularidades sejam feridas é uma tarefa que exige passar pelo desconforto. Relembramos que o *(des)conforto* tornado escrita, nessa pesquisa, não visa falar apenas de bem ou de mal, o que recairia em outras polaridades das quais buscamos escapar. Por outro lado, pode ser que esbarre por essas polarizações quando as obras saem da zona de conforto colocadas e alcançam a zona de desconforto do outro. Isso foi percebido quando um dos lambes foi encontrado esmigalhado em tentativas de ser arrancado. Essa investigação, no campo das artes, evoca o conforto e o desconforto existindo em relação um com o outro, não em oposição.

As ações propostas são uma tentativa de passar pelo desconforto à procura de zonas confortáveis para existir em arte. Como o outro recebe isso, não está mais ao nosso alcance, significa que a arte está no mundo. As aproximações arte e vida inerentes a essa proposta em curso encontra em Rammè (2014, p.7) outro (re)conhecimento de que a arte contemporânea não se relaciona com o momento histórico, e sim com as formas de vida.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Aqui, a abordagem transversal da pesquisa se desprende das palavras e se desdobra em performances, objetos e lambes. Revelamos, ainda, práticas artísticas e discursivas que evocam a escrita como ação poético-política, e embrenhadas pelas nebulosas fronteiras entre arte e ativismo. Ao trazer a guerra e as atrocidades com o povo palestino, bem como as questões de gênero imbricadas tanto na dança do ventre quanto no ser artista-pesquisadora, a investigação ancorada na pesquisa performativa contribui com questionamentos tais como sexualidades, violências e no debate também sobre o lugar da arte insurgente praticada nas ruas, fora das galerias e museus.

Referências

- AUGÈ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. SP Campinas: Papirus, 1994.
- BRASIL. Saúde e vigilância sanitária. **Rótulos de alimentos vão informar consumidor sobre alto teor de açúcar e sódio**. Brasília: saúde e vigilância sanitária, 10 jan. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/saude-e-vigilancia-sanitaria/2020/10/rotulos-de-alimentos-vao-informar-consumidor-sobre-alto-teor-de-acucar-e-sodio>. Acesso em: 05 fev. 2025.
- HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Resumos do 5o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1. p. 41-53.
- HUXLEY, Aldous. **A filosofia perene**. Tradução de C. A. Jordana. 4. ed. Buenos Aires: Editorial Sul-Americana, 1999.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005. 120p.
- PADOVANI, Daniel Rizoto. **Grudentos e melequentos**: a utilização do lambe-lambe para práticas artísticas. 2019. 79 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG. 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/28917>. Acesso em: 30, mar. 2025.
- PRETTE, Nailanita; BRAGA (MARIA BEATRIZ BRAGA MENDONÇA), Bya. Pesquisa Performativa: o corpo como meio de investigação. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01–18, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0029. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- RAMMÈ, Noeli. **Arte e Vida**: intersecções. In Revista Arte Filosofia, Outro Preto, n. 17, dez., 2014.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5ª Ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

Cartografia invisível contra-colonial: A inscrição do corpo negro na imagem e na palavra

Maria Eduarda De Souza Costa (Universidade Federal de Pelotas)¹

Denise Marcos Bussoletti (Universidade Federal De Pelotas)²

Resumo: Este artigo propõe uma leitura contra-colonial da palavra e da imagem, analisando a inscrição do corpo negro como território de resistência e reexistência. O projeto gráfico Cartografia Invisível Contra-Colonial busca tensionar as limitações impostas pela colonialidade, reposicionando a palavra como corpo e o corpo como gesto político. Inspirado pelo conceito de rastro de Walter Benjamin, o trabalho explora como as marcas do passado colonial, muitas vezes invisíveis, podem ser reconstituídas por práticas de resistência. O uso do mapa visa não apenas cartografar o que foi dito, mas trazer à tona o que foi silenciado, revelando rotas de fuga, saberes ancestrais e memórias esquecidas do povo negro. A escolha do cartaz-zine como suporte foge das estruturas editoriais tradicionais, aproximando-se da oralidade e das práticas gráficas insurgentes, e se ancora em uma crítica ao epistemicídio. Baseado em autores como Sueli Carneiro, Grada Kilomba e Chimamanda Ngozi Adichie, o trabalho revisita narrativas negras, como a trajetória de Maria Carolina de Jesus, valorizando a escrita marginal como resistência. O cabelo negro é visto como uma escrita simbólica que carrega memórias e afetos, funcionando como um mapa vivo de resistência. O projeto propõe uma nova forma de representar e legitimar os corpos e saberes negros, promovendo reexistência e autonomia cultural.

Palavras-chave: palavra; corpo negro; epistemicídio; resistência gráfica; contra-colonialidade.

*“Escrever sempre, né?
 Tipo assim, desde que eu me entendi por gente, eu
 escrevo
 Porque na minha cabeça faz parte do meu ser
 humano, escrever
 Mas tive anteriores a mim, antepassados, ancestrais
 que não sabiam escrever
 Porque alguém disse que eles não era gente
 Aí eu escrevo por eles também
 E todos os outros que não podem escrever
 E esses dias eu fui lembrada, né? Isaías 55, né? 11:
 "As palavras nunca voltam vazias"
 Às vezes eu escrevo uma palavra, ela parece ser só
 uma palavra, vazia.
 Mas volta, volta, se não voltasse, nós não 'tava aqui
 agora*

¹Maria Eduarda de Souza Costa é graduanda em Design Gráfico pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) e técnica em Meio Ambiente pelo IFSul – Câmpus Pelotas Visconde da Graça. Pesquisa as intersecções entre tecnologia, sociedade e arte gráfica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3390515122405639> | ORCID: 0009-0009-9950-2070 | E-mail: dudac9361@gmail.com

²Denise Marcos Bussoletti é Professora Titular da Faculdade de Educação da UFPeL e doutora em Psicologia pela PUCRS. Coordena o Grupo de Pesquisa em Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade e é Tutora do Programa de Educação Tutorial Fronteiras. Sua pesquisa envolve narrativas populares, infância e identidade social. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3000225561008826> | E-mail: denisebussoletti@gmail.com

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

*É, então vou continuar escrevendo porque esse não é
o final, esse é o começo
E se Deus me permitir e me der o dom da palavra pra
que elas continuem voltando carregada
E é isso que me enche: palavra
E é isso que eu tenho pra oferecer: palavra”.*
Nabru & Ciano

A palavra como corpo, o corpo como gesto

Este projeto nasce como uma denúncia visual e sensível daquilo que a colonialidade tentou apagar: a palavra. Palavra enquanto expressão, corpo, memória e existência negra.

Por isso, “Cartografia Invisível Contra-Colonial” é o nome que escolho para este trabalho — porque, historicamente, cartografar foi um ato político de dominação: os mapas do colonizador serviram para conquistar territórios e silenciar vozes. A cartografia, conforme afirma David Harvey (2005), não é apenas o ato de representar o espaço geográfico, mas uma prática profundamente política e social que implica poder e controle sobre o território. Cartografar, nesse sentido, não se limita a desenhar limites, mas a afirmar quem ocupa o espaço e de que maneira ele é vivido. No contexto deste projeto, o mapa torna-se um ato de resistência visual, onde o corpo negro, como território de si, escreve suas próprias narrativas através de gestos, movimentos e inscrições simbólicas. O corpo negro, muitas vezes mapeado e subjugado pela lógica colonial, aqui se ressignifica: ele se torna o próprio mapa, traçando suas rotas e reconfigurando a narrativa imposta. Como um gesto de insubordinação, o ato de cartografar neste contexto é uma prática de afirmação de identidade, onde o próprio corpo é o território que resiste, reescreve e reconquista seu lugar no mundo. Esta publicação artística, ao contrário, se constroi como território de reexistência, como um gesto gráfico que devolve à palavra o lugar de potência, de presença e aos verdadeiros donos dela.

É um projeto que se inscreve na urgência de nomear o que, por muito tempo, foi negado, arrancado e silenciado. Neste trabalho, o cabelo negro aparece não apenas como elemento estético ou identitário, mas como linguagem: um corpo que fala através do gesto. O cabelo negro — que sempre foi código, cuidado, afeto, inscrição simbólica — agora também é palavra. Essa palavra, invisível aos olhos hegemônicos, sobreviveu. E agora exige ser vista, lida, ouvida.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Contudo, mesmo nos dias de hoje, as narrativas negras seguem sendo apropriadas, distorcidas e, muitas vezes, escritas pela branquitude. O direito de fala continua cerceado, substituído por um discurso sobre e não com os sujeitos negros. A representação hegemonicamente branca permanece sendo a lente por onde se filtram as experiências negras, sequestrando a possibilidade de se contar a própria história. Como aponta Grada Kilomba (2019), “a escrita da história, a produção do conhecimento e da ciência têm sido exercidas por sujeitos que pertencem à branquitude, sendo esta, muitas vezes, o lugar do ‘eu’, enquanto o negro aparece como objeto do discurso” (p. 25). Nesse cenário, escrever — por si e para si — torna-se um ato radical de reapropriação da narrativa, uma insurgência simbólica.

A literatura, a arte, a palavra e a imagem, portanto, precisam ser devolvidas às mãos daqueles que delas foram apartados. Porque, quando a palavra não é concedida, ela é reinventada em silêncio. A escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2019) alerta para o perigo da história única — aquela que nos define pela dor, pela ausência ou pela subalternidade. A narrativa única é uma violência narrativa, que impede a complexidade da existência negra e limita o imaginário a estereótipos coloniais. “Mostrar um povo como uma coisa, como apenas uma coisa, e isso é o que eles se tornam” (ADICHIE, 2019). Ao longo deste projeto, o corpo negro emerge como território de múltiplas inscrições: palavra que escapa das margens, linguagem que se refaz no gesto e na imagem.

O corpo negro, portanto, não é apenas um corpo biológico, mas um território de memória, resistência e resignificação. Como bem explica Sueli Carneiro, o corpo negro tem sido historicamente tratado como objeto de dominação, mas, ao ser reapropriado por seus sujeitos, torna-se um campo de luta política e simbólica, um espaço de reconquista e autonomia. Carneiro afirma que o corpo negro, especialmente o corpo feminino, é constantemente resignificado pela opressão, mas também é um campo de resistência, onde as práticas culturais e os gestos de reexistência se inscrevem como formas de afirmação de identidade e autonomia (CARNEIRO, 2019, p. 25).

A escolha do cartaz-zine como suporte gráfico se dá, também, por essa urgência de tensionar o cânone. Ao habitar um espaço que não é livro nem revista que circula fora das

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

prateleiras e ocupa a parede, o urbano e todas as possibilidades que lhe couberem ele se aproxima da oralidade, do corpo, da troca. É resistência gráfica porque foge da normatividade editorial. É insurgência visual porque contesta a forma e o conteúdo hegemônicos. Assim como o corpo negro, que nunca pôde ser retratado com legitimidade pela branquitude mas que dança, canta, borda e trança saberes ancestrais o cartaz-zine é corpo-palavra que se espalha.

Este projeto é, por fim, um chamado para ouvir com outros olhos e ler com outros ouvidos. Para sentir com o corpo inteiro as palavras que não foram ditas, mas que sempre estiveram lá. Cartografar, aqui, é resgatar o mapa da alma negra, é marcar os caminhos de volta para si. A palavra como corpo, o corpo como gesto, o gesto como linguagem.

Marco histórico: apagamento colonial e epistemicídio

Durante o período colonial, o projeto de apagamento da população negra foi também um projeto de silêncio. Nos foi retirado o idioma, a cultura, o corpo e sua autonomia. As vozes negras foram caladas sistematicamente não apenas pela força, mas pela negação do direito de saber. Escrever era um privilégio branco.

A socióloga Sueli Carneiro descreve esse processo de epistemicídio como a destruição intencional dos saberes e das formas de conhecimento das populações negras, que foram historicamente subalternizadas. Carneiro afirma que o epistemicídio é a forma pela qual o conhecimento negro e outras formas de saberes não hegemônicos foram sistematicamente deslegitimados e apagados pela colonialidade. Segundo a autora, "o epistemicídio é a aniquilação dos saberes e das culturas de comunidades subalternizadas, com o objetivo de garantir a dominação e a subordinação dessas populações, apagando suas vozes e suas narrativas" (CARNEIRO, 2019, p. 24). Ou seja, não se tratava de uma ausência de conhecimento entre os povos negros, mas de uma violência histórica que buscou silenciar, desqualificar e eliminar esses saberes. A palavra escrita foi, portanto, não apenas um instrumento de comunicação, mas um território interditado. A colonialidade não só silenciou vozes, como delimitou quais vozes mereciam ser ouvidas.

A palavra negada: Maria Carolina de Jesus como caso emblemático

A trajetória de Maria Carolina de Jesus é o reflexo vivo da palavra negada e da palavra insubmissa. Mulher, negra, favelada, mãe solo, catadora de papel — tudo em sua existência foi construído para que ela não escrevesse. Ainda assim, escreveu. Escreveu nas margens, com restos, nas brechas do cotidiano e da fome.

Sua obra mais conhecida, *Quarto de Despejo*, é um marco não só da literatura brasileira, mas da resistência de corpos negros à tentativa de apagamento. Maria Carolina foi ridicularizada por ser "pobre demais" para escrever, por usar palavras "erradas", por denunciar demais. Mas foi justamente essa linguagem direta, cortante, visceral, que fez de sua escrita um grito coletivo. Ao publicar seus diários, ela não apenas escreveu — ela inscreveu o corpo feminino negro em um espaço que tentava negá-lo. "O lugar de fala de Carolina, em *Quarto de Despejo*, trata-se de uma condição de suma relevância tanto racial quanto para a autoria negra feminina na literatura, visto que seu papel exercido, principalmente como protagonista na escrita da obra, documenta suas tribulações cotidianas transformadas em registro literário." (FERNANDES, 2016, p. 2)

Maria Carolina de Jesus, em sua obra e vida, é um símbolo potente de resistência e reexistência. Sua escrita, forjada nas margens da sociedade e da literatura, não é apenas um testemunho de sua própria luta, mas uma representação de todas as mulheres negras e pobres que, historicamente, foram excluídas do campo intelectual. Ao escrever em um contexto de extrema pobreza e invisibilidade, Maria Carolina desafia o estigma que a sociedade impôs a ela e a tantas outras mulheres negras rompendo com o extremo silenciamento, tanto nas esferas sociais quanto literárias. Como afirma Beatriz Nascimento (1995), "a escrita de mulheres negras é uma escrita de resistência e memória, que se faz no espaço do conflito, mas que afirma, ao mesmo tempo, o desejo de existir" (NASCIMENTO, 1995, p. 12). Maria Carolina, ao registrar sua vida no *Quarto de Despejo*, não só documentou sua realidade, mas também rompeu com a invisibilidade imposta a suas experiências. Sua escrita foi um ato de resistência, um diálogo direto com uma sociedade que tentava apagá-la, e não uma tentativa de "dar voz", mas sim de afirmar sua presença e de afirmar sua posição no mundo. No entanto, as amarras coloniais,

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

embora disfarçadas e disfarçáveis ao longo do tempo, continuam a reverberar na atualidade. O conceito de rastro, como proposto por Walter Benjamin, pode ser útil para compreender esse fenômeno. Para Benjamin, o rastro (Spuren em alemão) é a marca deixada por eventos passados que se manifestam no presente. Mesmo que os fatos estejam distantes no tempo ou no espaço, os rastros se revelam como marcas da experiência que se imbricam no presente. Benjamin sugere que o rastro é uma maneira de escapar da “aura”, que representa o afastamento e a inacessibilidade de determinados eventos ou coisas, e trazê-los de volta para o mundo atual, revelando suas marcas nas sombras da história (BENJAMIN, 2012).

No contexto atual e no de Maria Carolina, essas marcas do colonialismo ainda são visíveis, embora distorcidas ou silenciadas pela estrutura social dominante. O sistema de opressão que se solidificou durante o colonialismo no Brasil e em várias partes do mundo não desapareceu; ele apenas se refaz sob novas formas, continuando a silenciar vozes negras e marginalizadas. Como argumenta Sueli Carneiro (2019), “o epistemicídio continua a ser uma ferramenta essencial para a manutenção da dominação colonial, impedindo que os saberes negros possam emergir e prosperar dentro da estrutura hegemônica da sociedade”. De fato, a dívida colonial ainda não foi paga, e as estruturas que sustentaram a opressão não desapareceram completamente.

O uso da palavra por Maria Carolina de Jesus, portanto, se torna não apenas uma resistência ao silenciamento, mas também uma marca do rastro dessa continuidade de dominação, um vestígio da luta contra o apagamento, ainda que as formas do colonialismo tenham se transformado. No Brasil, como em outras partes do mundo, essa dívida colonial persiste nas desigualdades estruturais e no racismo sistêmico que ainda dominam as relações sociais. Mesmo que a legislação e a política formal tenham mudado, a estrutura de opressão ainda subjaz, e as vozes das populações negras seguem sendo silenciadas, muitas vezes de forma sutil e disfarçada. As amarras do colonialismo continuam presentes, como rastros históricos, impedindo que a palavra se manifeste em toda a sua potência. Como escreve Achille Mbembe (2016), “o colonialismo não é uma coisa do passado; ele é uma estrutura que se refaz de maneiras novas, mas que ainda nos afeta diretamente hoje”. Essa reflexão ecoa as experiências de Maria Carolina, cujas palavras se tornam um sinal de resistência ao

colonialismo persistente, uma tentativa de reexistir diante de uma história que ainda não foi completamente reconhecida ou resolvida.

A palavra reencontrada no corpo: gestos, cabelos, oralidade, afeto

Quando a escrita foi negada, o corpo falou. Falou nas danças, nos cânticos, nos batuques, nas mãos que trançavam histórias. A cultura negra encontrou, na oralidade e na performatividade, formas de preservação e transmissão de saberes. Cada trançado, cada canto, cada ritual carrega uma gramática invisível feita de gestos, ritmo e afeto. O corpo negro, enquanto território de resistência, tornou-se espaço de reexistência, onde a palavra não podia mais ser escrita, mas se manifestava de outras formas — no movimento, na dança, na memória coletiva que atravessa gerações. A trança, enquanto prática ancestral, é muito mais do que um simples gesto estético. Sua origem remonta a povos africanos, onde trançar o cabelo era um ritual carregado de significados sociais, espirituais e de identidade. Segundo o artigo "Hair, Identity, and the Politics of Black Resistance" de Michael L. Brown (2015), as tranças, para muitas culturas africanas, simbolizam status, idade e afiliação a grupos tribais ou étnicos específicos.

Durante o período da escravidão, essa prática foi suprimida, mas os escravizados encontraram formas de reapropriá-la e, a partir dela, criaram uma rede simbólica que, por meio de suas tramas, mapeava rotas de fuga, resistia ao sistema opressor e afirmava a identidade negra. Hoje, as tranças continuam a ser um símbolo de resistência e reapropriação cultural para as comunidades negras, assumindo novas formas e significados, mas mantendo sua capacidade de afirmar e reforçar a identidade negra em diferentes contextos (SILVA, 2021). Ainda que não encontremos muitos registros acadêmicos que comprovem, por exemplo, o uso de tranças como mapas de fuga durante a escravidão, essa narrativa persiste na memória oral e coletiva como uma verdade ancestral. A ausência de documentação não apaga o valor dessa história. Ao contrário: revela a violência do apagamento. Afinal, o que não foi escrito com a caneta do colonizador foi cuidadosamente bordado com o fio do afeto e da memória. "O racismo epistêmico opera no sentido de desqualificar os saberes produzidos pelas culturas negras, subordinando-os a um modelo de conhecimento eurocêntrico e colonizado, que historicamente os marginalizou e os excluiu da produção de sentido e verdade" (CARNEIRO, 2019, p. 40).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Esse trabalho, ao inserir uma espécie de cartografia capilar, busca transitar entre as referências documentais e visuais, mas também entre os saberes produzidos fora dos muros acadêmicos, muitas vezes invisibilizados pela história oficial. A prática de trançar, por exemplo, não se limita a uma questão estética ou cultural, mas carrega consigo um profundo significado político, social e de resistência. A cartografia capilar, proposta neste projeto, dialoga diretamente com essas camadas de memória e resistência. Ela toma as tranças e o cabelo como símbolos de uma geografia viva, em constante movimento, que se opõe ao silenciamento das narrativas negras. O trabalho busca, assim, realizar uma reapropriação dessas práticas ancestrais, retomando suas rotas de fuga e resistência não só de forma histórica, mas também na atualidade, como um modo de perpetuar as trajetórias de luta e reexistência. Um exemplo fundamental de como essas narrativas podem ser expressas por meio de diferentes linguagens visuais e documentais é a obra Irun Orí, uma pesquisa que conecta Brasil e Moçambique, investigando o ato de trançar como um meio de transmissão de valores ancestrais e de consciência política de corpo e espaço. Em Irun Orí, o trançado se apresenta como uma prática de preservação de memórias, um gesto que atravessa gerações e territórios, reafirmando a identidade negra por meio do corpo e do cabelo, que se tornam mapas de resistência como uma forma de preservar as memórias de um povo que foi forçado a se reconstruir e a redefinir suas identidades ao longo de um processo brutal de apagamento cultural imposto pela colonização

Em sua pesquisa visual e performática, Irun Orí também foca no papel da mulher negra como agente de preservação e transmissão de saberes ancestrais, enfatizando a forma como ela, ao trançar o cabelo, não apenas pratica uma tradição, mas também inscreve em cada gesto a memória coletiva de um povo. Este trançado, então, funciona como um mapa, um arquivo, um gesto de resistência à histórica invisibilização das narrativas negras. Ele redefine o cabelo negro não só como algo biológico ou estético, mas como um elemento profundamente político e simbólico.

Ao discutir o projeto Irun Orí, é possível entender como a prática de trançar o cabelo reflete o processo de cartografiar a identidade e a memória de um povo. O cabelo, como território simbólico, se torna uma superfície onde as histórias de resistência e de luta contra a

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

opressão colonial podem ser contadas. Assim como o trabalho que este projeto propõe, o trançado de fios se torna uma prática de reconhecimento e reconstrução, uma forma de reapropriação de um território que foi sistematicamente roubado e desfigurado ao longo dos séculos. Na mesma linha, a reportagem *Cartografía del Cabello. Nuevas Rutas para Trazar el Mapa*, escrita por Mariela Fullana Acosta, publicada pela Fundación Gabo, uma organização fundada por Gabriel García Márquez, que promove o poder transformador de contar histórias através do jornalismo, educação e cultura, destaca como a prática de mapear o cabelo negro não só resgata memórias, mas também abre novas rotas para se pensar a identidade e a resistência.

A Fundación Gabo, com seu compromisso em apoiar jornalistas e contadores de histórias da Ibero-América para promover uma sociedade mais bem informada, participativa e livre, utiliza o poder da narrativa para visibilizar questões de grande importância cultural e política. No contexto da reportagem, o mapeamento capilar é discutido como uma forma de cartografia que transcende o simples ato estético e se configura como dispositivo de resistência e afirmação cultural. O texto revela a profundidade do cabelo como território simbólico, que, ao ser trançado e mapeado, carrega significados de resistência, identidade e liberdade. Esses relatos, tanto visuais quanto jornalísticos, nos convidam a refletir sobre o potencial transformador da cartografia como uma prática contra-colonial, onde o corpo, o cabelo e a memória se entrelaçam em uma rede de resistência que reescreve a história da diáspora negra.

Dessa forma, através do uso da cartografia, da poesia e da colagem, este trabalho não apenas mapeia, mas também reconstrói e redescobre os caminhos da luta negra. Ao fazer isso, ele abre um novo espaço para a palavra, não apenas como uma expressão verbal, mas também como uma prática corporal que se inscreve nas margens da história e na memória ancestral do povo negro. O projeto “Cartografía Invisível Contra-Colonial” se propõe a explorar a construção do corpo negro como território. Ao partir do conceito de corpo-território, busca-se reverter as formas de violência e perda cultural impostas pelo colonialismo, no qual os negros foram impedidos de expressar e preservar sua identidade. Através da negação do culto aos orixás, do apagamento das danças, da imposição do idioma do colonizador e da marginalização de saberes tradicionais, o corpo negro se viu sistematicamente despojado de suas práticas culturais e simbólicas. No entanto, como forma de resistência, o corpo continuou a expressar a

sua identidade por meios alternativos, como a oralidade, a dança, e as práticas religiosas, que resistem e florescem até os dias atuais.

A palavra, embora tenha sido negada como ferramenta legítima de expressão e resistência, se reconfigura hoje, no meu projeto, como um ato político e simbólico. Ao relacionar a palavra e os gestos do corpo, como os trançados no couro cabeludo, o trabalho propõe um novo território de expressão, que não apenas revisita as formas de resistência cultural, mas também as inscreve no presente. As rotas de fuga que outrora foram traçadas nas tranças não são mais apenas lembranças do passado, mas são trazidas de volta através da arte gráfica e da palavra, como um mapa de reexistência. Este projeto, portanto, é uma tentativa de resgatar e materializar essas formas de expressão, buscando reconectar os saberes ancestrais ao presente, onde o corpo negro, finalmente, pode assumir seu próprio território, seu próprio espaço de fala, de poder e de autonomia. Essas palavras que moram no corpo, nos silêncios, são também linguagem. E essa linguagem exige escuta

Cartografia invisível: cartaz-zine como dispositivo contra-colonial

A produção gráfica do Cartaz-Zine emerge como um gesto visual de resistência e insubordinação, um ato contra-colonial que subverte as normas da publicação tradicional. Uma publicação artística, como define o designer gráfico Teixeira Coelho (2000), “não é simplesmente uma forma de comunicar informação; é uma forma de questionar, uma prática de provocar o olhar e a reflexão, um espaço onde a arte e o design se encontram para problematizar e reorganizar o que é dado como normal”. Nesse sentido, a publicação se torna um dispositivo simbólico e uma estratégia de reapropriação, não apenas da palavra, mas também do próprio corpo e da memória histórica.

A escolha do formato A2 (42 x 59,4 cm) para este trabalho, com suas dimensões amplas, foi pensada de forma a amplificar o impacto visual da mensagem e ao mesmo tempo remeter à grandiosidade de um mapa, uma cartografia que, ao invés de delimitar territórios, faz emergir o território invisível e silenciado da experiência negra. O uso de práticas gráficas como a colagem analógica e digital em softwares como Photoshop e Illustrator permitiu a criação de imagens complexas, especialmente a vetorização de penteados trançados, que evocam as rotas

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

de fuga e o processo de resistência dos corpos negros durante o período escravagista. A técnica de vetorização dessas imagens, extraídas de fotografias de mulheres negras ex-escravizadas, simboliza não apenas a travessia do corpo no espaço, mas a travessia do tempo, recuperando memórias e trajetórias ainda não registradas nas narrativas dominantes.

A palavra, nesse contexto, não está apenas em sua forma escrita, mas em sua relação com o corpo. As frases, dispostas de forma pequena e propositadamente em relação ao tamanho do cartaz, buscam aproximar-se da imensidão de um mapa, como se as palavras se espalhassem, tomassem os espaços e se perdessem na vastidão. As frases, curtas e poéticas, são carregadas de um simbolismo profundo que reflete conceitos como a libertação do corpo negro e a reapropriação da narrativa. A cabeça, no projeto, simboliza o território, o local de onde as histórias surgem e onde as memórias são inscritas, fazendo com que o próprio corpo negro seja mapeado como território de resistência e autonomia. A presença da bússola, representada por uma mão indicando uma direção, faz alusão ao fato de que, embora a escravidão impusesse uma condição de total subordinação, a verdadeira libertação só ocorreu porque os próprios negros, em suas comunidades e laços de afeto, buscaram estratégias e caminhos de resistência.

A libertação foi um movimento coletivo, alimentado pela solidariedade entre semelhantes que, ao se reconhecerem como iguais, traçaram quilombos e buscaram meios de escapar da opressão. A colagem com duas cabeças idênticas, que representam a dualidade do encontro entre semelhantes, também simboliza esse processo de reconhecimento e acolhimento mútuo entre corpos negros, que ao se encontrarem reafirmam sua luta comum, reconhecendo que a liberdade não poderia ser dada, mas conquistada no entrelaçamento das histórias e nas rotas que, juntos, traçaram em busca da reexistência. Este cartaz-zine, portanto, não é apenas uma publicação gráfica; é um mapa que propõe uma nova leitura do corpo negro e sua história, um território de reexistência onde a palavra e o corpo se tornam instrumentos de resistência contra a colonialidade.

A palavra, para os corpos negros, nunca foi só palavra, neste trabalho, ela retorna como imagem. Retorna como possibilidade de redesenhar o mundo a partir de outras referências, outras estéticas, outras epistemologias. Insistir na palavra é recusar o apagamento. É desenhar novos mapas, onde o território não é uma linha imposta, mas um gesto de pertencimento. Que

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

este trabalho seja uma dessas palavras que não voltam vazias. Que ele carregue o que nos foi negado: memória, identidade, voz e por fim nos permita, a *palavra*.

Figura 1 – Cartaz Zine - Cartografia invisível contra-colonial



Fonte: AUTOR, 2025. Cartaz-zine "Cartografia Invisível Contra-Colonial".

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Duas Cidades, 2012.
- BROWN, Michael L. Hair, Identity, and the Politics of Black Resistance. 2015. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/44969560>. Acesso em: 17 maio 2025.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil: A busca por uma nova epistemologia*. 1. ed. São Paulo: Editorial Eléfant, 2019.
- COELHO, Teixeira. *A arte como experiência*. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas de la libertad (ou equivalente, caso o livro específico seja relacionado com a temática)*. São Paulo: Editora XYZ, 2018.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

FERNANDES, Fernanda. Maria Carolina de Jesus: a escrita como resistência e denúncia. Revista Afro-Ásia, Salvador, n. 53, p. 1–25, 2016.

FERNANDES, Fernanda. A escrita de Maria Carolina de Jesus: uma contribuição para a literatura marginal. São Paulo: Editora Selo, 2016.

FULLANA ACOSTA, Mariela. Cartografía del Cabello. Nuevas Rutas para Trazar el Mapa. Fundación Gabo. Disponível em: <https://fundaciongabo.org/es/beca-gabo/2016/cartografia-del-cabello-nuevas-rutas-para-trazar-el-mapa> Acesso em: 17 maio 2025.

HARVEY, David. A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

IRUN ORÍ. Irun Orí: Cabelo e Memória (Projeto). 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/498141008>. Acesso em: 17 maio 2025.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBDENBE, Achille. Crítica da razão negra. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. O negro e o poder: o negro e a mulher. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 11–15, 1995.

NASCIMENTO, Beatriz. O feminismo negro e a escrita de mulheres. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

DISCURSIVIDADES DO HIV NAS FOTOGRAFIAS DE KIA LABEIJIA

Camila Soares Couto (UFPel)¹

Ricardo Henrique Ayres Alves (UFPel)²

Resumo: esta investigação apresenta uma análise de seis fotografias realizadas pela artista Kia LaBeija, abordando a temática do HIV em um contexto pós-coquetel. As obras *Kia and Mommy* (2014), *In my room* (2014), *Eleven* (2015), *MY BODY IS NOT A BIOLOGICAL WEAPON* (2020), *SHE KNOWS AND SHE LOVES ME EVEN MORE* (2021), e *I Love a Positive Woman* (2024) foram analisadas a partir da metodologia de Artur Freitas (2014), que compreende os aspectos formais, semânticos e sociais da obra de arte. Como resultado, foi possível identificar que LaBeija produz trabalhos que abordam interseccionalidades importantes em relação ao HIV ao apresentar, a partir da imagem de seu corpo, debates de raça, gênero e sexualidade.

Palavras-chave: Kia LaBeija; HIV; discurso; fotografia.

Introdução

O presente trabalho surge a partir da exposição *Histórias LGBTQIA+*, com curadoria de Adriano Pedrosa, André Mesquita, Julia-Bryan Wilson, Leandro Muniz e Teo Teotonio, realizada em São Paulo no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) entre dezembro de 2024 e abril de 2025. Entre as perambulações no museu, conversas e pausas para observar as mais de duzentas obras presentes no espaço expositivo, deparei-me com a fotografia *Mother's Day* (1997) da artista estadunidense Kia LaBeija (1990-), que não conhecia. Ao observar aquela singela fotografia de uma mãe se divertindo com sua filha em um carrossel, certa afeição foi despertada, principalmente ao estar como observadora daquela cena que me parecia familiar a momentos vividos em minha infância. Essa sensação foi seguida pela leitura do texto que compunha a descrição da obra, abordando não somente o contexto da fotografia,

¹ Graduanda do curso de Artes Visuais – Licenciatura (CA/UFPel). Bolsista de Iniciação Científica CNPq do projeto Histórias da arte e histórias da aids desde o Brasil: discursos sobre o corpo e a enfermidade na arte contemporânea.

² Doutor e Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS) e Bacharel em Artes Visuais (FURG). Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), atuando na graduação em Artes Visuais e Museologia, e na pós-graduação em Artes (Especialização e PPGArtes). Coordena o projeto Histórias da arte e histórias da aids desde o Brasil: discursos sobre o corpo e a enfermidade na arte contemporânea.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

mas trazendo luz para a sorologia da artista em decorrência de transmissão vertical e evidenciando que o HIV é uma temática recorrente em seu trabalho.

Deste modo, não podendo fechar os olhos para o que havia se acendido como uma chama em minha frente, proponho analisar e abordar as discursividades acerca do HIV/aids nas fotografias de LaBeija em um contexto pós-coquetel. Assim, saliento a relevância em tratar sobre as obras de uma artista mulher que vive com o HIV pouco conhecida no Brasil, o que fica evidente pela ausência de estudos e textos sobre LaBeija no país. Além disso, é importante destacar que ao longo da crise da aids, e mesmo após a chegada do tratamento antirretroviral, as mulheres foram constantemente invisibilizadas e marginalizadas nas narrativas sobre a enfermidade, sendo necessário desenvolver investigações sobre as suas produções no campo da arte e da cultura.

Buscando embasar teoricamente o modo como as narrativas positivas são construídas nas fotografias de LaBeija, apresento os principais autores que embasam e sustentam os alicerces desta pesquisa. A filósofa Susan Sontag (2007) evidencia os estigmas e metáforas que constituem os imaginários e discursos acerca das enfermidades, trazendo à tona contextos sociais e históricos que serviram de base para a consolidação de ideias munidas de preconceitos em relação às moléstias. Por sua vez, Alexandre Nunes de Sousa (2016), debate o conceito de narrativas pré e pós-coquetel, pensando em como o surgimento e a consolidação do tratamento antirretroviral (TARV) impacta expressivamente as discursividades sobre o vírus em obras literárias e cinematográficas, oferecendo uma perspectiva que também pode ser aproximada do campo das Artes Visuais.

Já Ricardo Henrique Ayres Alves (2020), em sua tese de doutorado, estabelece uma relação intrínseca entre a temática da aids e as artes visuais no Brasil, investigando os discursos de invisibilidade que permeiam o cruzamento dessas duas esferas. Abordando as problemáticas que rondam a perspectiva científica, Néstor Perlongher (1987) ressalta a não neutralidade dos discursos médicos, destacando que esses mesmos discursos perpetuam ideias homofóbicas e racistas acerca do surgimento do vírus. No entanto, o autor também utiliza informações científicas para desmistificar estereótipos que cercam a doença e que estavam se solidificando no imaginário popular, comprovando que uma ciência atenta para as problemáticas sociais pode auxiliar no combate de uma moléstia.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Através da metodologia tríplice proposta por Artur Freitas (2014) que consiste em se debruçar sobre as três dimensões da obra de arte: a formal, a semântica e a social, analiso as seguintes obras: *Kia And Mommy* (2014), que aborda a solução que a artista encontrou para tirar uma fotografia ao lado de sua mãe que faleceu em decorrência da aids, colocando em xeque as ausências latentes geradas pela moléstia; *In My Room* (2014), em que a artista trata da solidão e do isolamento de ser uma pessoa que vive com o HIV; *Eleven* (2015), apresentando a realidade das inseguranças fomentadas pelo ambiente hospitalar em indivíduos que vivem com o HIV; *MY BODY IS NOT A BIOLOGICAL WEAPON* (2020), na qual traz a tona os estigmas e as metáforas militares que permeiam os discursos presentes na vida de quem vive com o vírus; *SHE KNOWS AND SHE LOVES ME EVEN MORE* (2021) e *I Love a Positive Woman* (2024), que tratam de aceitação e autoestima, sobre subverter o discurso hegemônico, criando narrativas em que mulheres que vivem com o HIV são amadas e respeitadas.

A arte de Kia LaBeija à luz do HIV

Em decorrência dos tratamentos antirretrovirais introduzidos ao final da década de 1980 e início de 1990, que foram progressivamente aprimorados ao longo dos anos na busca de efeitos colaterais menores e maior qualidade de vida, a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, aids, deixa de ser uma sentença de morte iminente. A partir da possibilidade de tratamento eficiente, que se consolida em meados da década de 1990, ela deixa de ser letal, mas o imaginário e os discursos sobre ela não acompanham a evolução científica, e ainda continuam latentes os estigmas e preconceitos sobre a enfermidade, atravessando a vida de pessoas que vivem com o vírus. Partindo de um contexto estadunidense, no qual a enfermidade foi negligenciada pelo estado, pontua Alexandre Nunes de Sousa:

O início da epidemia de AIDS foi marcado pelo pânico moral e o processo de desmonte dos direitos sociais na implementação das políticas do neoliberalismo em diversas partes do mundo. Tal contexto levaria o então Presidente dos EUA, Ronald Reagan, a pronunciar o nome da síndrome em público apenas em 1987, próximo ao final do seu segundo mandato. Naquele momento já faziam mais de quatro anos desde que o vírus tinha sido identificado e contabilizava-se milhares de mortes (SOUSA, 2016, p. 1).

Os resquícios desse passado fomentam um esquecimento em relação à vivência de pessoas que vivem com o HIV, frequentemente invisibilizadas e silenciadas até hoje. Por sua vez, Kia LaBeija realiza autorretratos como forma de marcar sua existência em uma sociedade

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

que insiste em invisibilizá-la, realizando também fotografias que evocam o amor entre mulheres negras que vivem com o vírus, rompendo com o imaginário racista que se fundou ao entorno da enfermidade devido às especulações de seu surgimento:

Assim, seguindo-se à risca a visão clássica da peste, julga-se que a AIDS surgiu no “continente negro”, espalhou-se para o Haiti, depois para os Estados Unidos, depois para a Europa, depois... A AIDS é encarada como uma doença tropical: mais uma peste oriunda do chamado Terceiro Mundo (...) Tem razão os africanos que assinalam a presença de estereótipos racistas em boa parte das especulações a respeito da origem geográfica da AIDS (SONTAG, 2007, p. 117).

Iniciando a análise das imagens, na obra *Kia And Mommy* (2014) é possível visualizar LaBeija usando um vestido de paetê e um sapato dourado de salto alto, enquanto está deitada no chão de um quarto com paredes vermelhas segurando um porta-retrato com a imagem de sua mãe, Kwan Benett, que faleceu em decorrência da enfermidade. O uso de uma vestimenta normalmente utilizada fora do ambiente doméstico parece espantar a melancolia que insiste em rondar as narrativas sobre o HIV, assim a iluminação quente da fotografia, gera uma sensação de acolhimento: é como se ela nos convidasse a adentrar uma esfera bastante pessoal em sua vida. Já a rememoração de sua figura materna torna-se um meio para mantê-la viva e colocar em questão que o seu contato com o vírus se deu por transmissão vertical, ou seja, quando a mãe transmite o vírus para sua prole por meio da gestão, parto ou amamentação. As mulheres, e em especial as mulheres negras, foram e ainda são bastante apagadas das narrativas sobre o vírus, tendo em vista a origem da enfermidade, o que torna a narrativa de LaBeija importante por demarcar a sua história e a de sua mãe.

O fato de os primeiros casos identificados nos EUA serem em homens homossexuais, assim como a forte presença da enfermidade nesse grupo, marcou profundamente o entendimento da epidemia como uma exclusividade dos homens que adotavam práticas homoeróticas (ALVES, 2020, p. 25).

Figura 1: *Kia and mommy* (2014)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: Disponível em: <https://visualaids.org/artists/kia-labeija>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

O quarto é um ambiente recorrente em seus trabalhos, como na fotografia *My Room* (2014), em que se pode observar Kia usando roupas íntimas enquanto está sentada em um sofá. Ao seu redor um teclado coberto por perucas, um guarda-roupa abarrotado de vestimentas com tecidos reluzentes e um grande espelho. As vestimentas e as perucas estão atreladas à participação de LaBeija nos *balls*, eventos pertencentes à cultura *ballroom*³, assim como à origem do sobrenome da artista, que se dá com a sua participação na *House of LaBeija*.

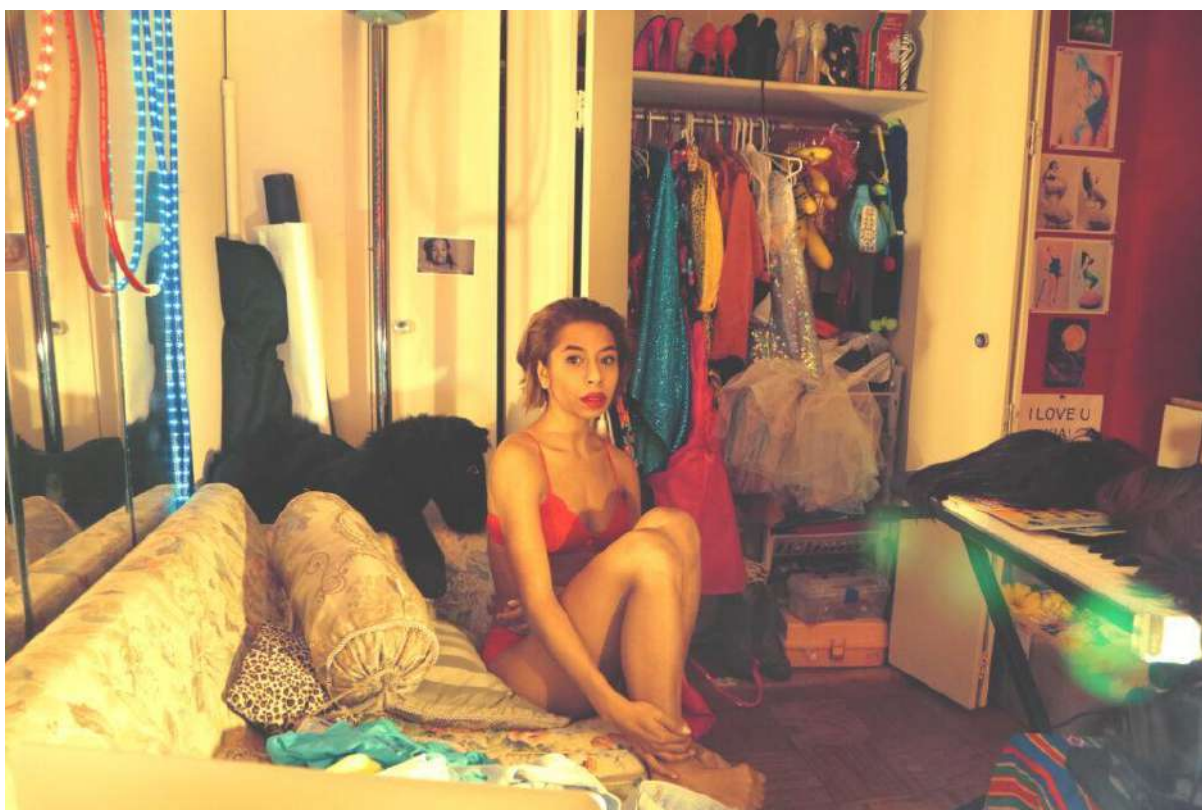
O dormitório se parece com um camarim, e a iluminação amarelada preenche todo o espaço, enquanto a artista olha diretamente para a câmera, de maneira que nos sentimos observados por ela. A atmosfera intimista da obra coloca em questão o isolamento de LaBeija

³ A cultura ballroom é um movimento cultural que se originou nos Estados Unidos, principalmente em Nova Iorque, na década de 1970, tornou-se um lazer e ferramenta para que a autoestima de pessoas negras e latinas fossem constituídas. Através das “balls” ou bailes ocorriam competições, nos quais aconteciam uma série de atividades como desfiles, apresentações musicais e de dança para medir qual ‘house’ era melhor. As houses eram como famílias, em suma constituídas por membros da comunidade queer que foram expulsos de suas famílias biológicas, assim os acolhendo e fornecendo apoio para seus membros.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

em relação ao mundo exterior, como se somente dentro desse espaço interno estivesse imune aos preconceitos de uma sociedade misógina, racista e sorofóbica. Porém, também faz questionar se o ambiente ideal para liberdade e criação seria o próprio quarto, como destaca a escritora Virginia Woolf (2025), ao salientar a importância de mulheres possuírem estabilidade financeira e um espaço só seu para se dedicarem a escrita, considerando que durante séculos as mulheres não possuíam a possibilidade de privacidade, sempre compartilhando todos os espaços com seus familiares e cônjuge. Nesse contexto, a ideia de um espaço só seu é elaborada na obra da artista, realizando um diálogo com esse espaço de criação artística.

Figura 2: *In my room* (2014)



Fonte: Disponível em: <https://visualaids.org/artists/kia-labeija>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

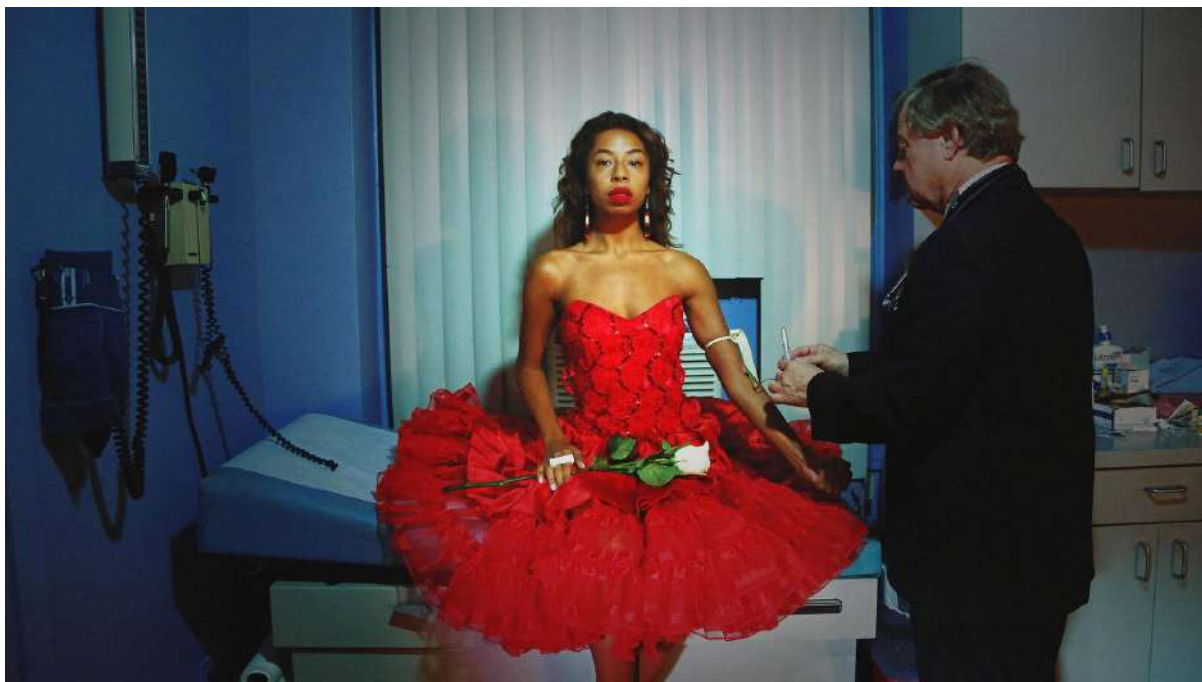
Em *Eleven* (2015), visualizamos a artista em um ambiente hospitalar com um vestido vermelho, segurando uma rosa branca com sua mão esquerda, enquanto um médico retira sangue de seu braço direito. O nome da obra faz referência ao tempo de falecimento de sua mãe, onze anos, e a vestimenta faz alusão aos vestidos de baile utilizados nos Estados Unidos,

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

evocando certa insegurança acerca da longevidade de pessoas que vivem com o HIV: Kia estaria viva para vivenciar seu primeiro baile no colegial?

Figura 3: *Eleven* (2015)



Fonte: Disponível em: <https://visualaids.org/artists/kia-labelija>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

A coloração vermelha da roupa remete ao sangue sendo retirado e também ao contexto do HIV/aids, como é possível aferir pelo uso do laço vermelho como símbolo da resposta à enfermidade ao longo dos anos. Para pessoas vivendo com o HIV, é a partir de exames de sangue que é possível saber se o vírus continua indetectável. Como aponta Perlongher (1987, p. 30) no início da epidemia “os testes sorológicos (sanguíneos) comumente praticados permitem inferir indiretamente a passagem de vírus pelo sangue, detectando anticorpos, ou seja, moléculas capazes de “marcar” o vírus”. A rosa branca, normalmente utilizada em rituais funerários como símbolo de respeito, traz à tona o estigma da morte que ronda indivíduos que vivem com a doença. Por fim, a figura do médico vestindo terno ao invés do jaleco nos induz a pensar que ele pode ser seu parceiro de baile. Talvez seja o vírus ou até mesmo a necessidade constante de acompanhamento de seu quadro clínico. De qualquer forma, LaBeija demarca um contexto específico, ligado à saúde, que assinala a singularidade de sua subjetividade.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Na fotografia *MY BODY IS NOT A BIOLOGICAL WEAPON* (2020), a artista está nua, posicionada frente para a câmera, centralizada no enquadramento e olhando diretamente para o espectador. O quarto é desarrumado e possui uma iluminação amena, em que somente uma luz laranja ilumina lateralmente o corpo da artista enquanto sua sombra se projeta na parede do dormitório. O título da obra faz menção às metáforas militares utilizadas pela medicina, principalmente aquelas que ganharam força durante a epidemia de HIV/aids ao pontuar o corpo que vive com o HIV como perigoso, tal qual como uma arma biológica. E o que Kia faz ao se posicionar despida diante do olhar do outro é evidenciar que nada em seu corpo apresenta perigo para a sociedade. Segundo Sontag:

A metáfora mais generalizada sobrevive nas campanhas de saúde pública, que rotineiramente apresentam a doença como algo que invade a sociedade, e as tentativas de reduzir a mortalidade causada por uma determinada doença são chamadas de lutas e guerras. As metáforas militares ganharam destaque no início do século XX, nas campanhas de esclarecimento a respeito da sífilis realizadas durante a Primeira Guerra Mundial, e nas campanhas contra a tuberculose do pós-guerra (SONTAG, 2007, p. 84).

Figura 4: *MY BODY IS NOT A BIOLOGICAL WEAPON* (2020)



Fonte: Disponível em: <https://visualaids.org/artists/kia-labeija>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Nos trabalhos *SHE KNOWS AND SHE LOVES ME EVEN MORE* (2021) e *I Love a Positive Woman* (2024) é possível observar certa semelhança. Nas duas fotografias LaBeija utiliza a pele como base para projetar frases relacionadas ao contexto de quem vive com HIV. Na primeira obra, visualizamos duas mulheres negras abraçadas: uma está despida e a outra utiliza calça jeans, enquanto é projetada em rosa a frase “ela sabe e ela ainda me ama ainda mais” no braço da mulher que está nua, evocando a realidade de um relacionamento sorodiferente que declina dos preconceitos, oferecendo respeito e amor em uma relação amorosa. Porém, ao ir além, é possível observar que existe certo erotismo presente nesta fotografia, assim Audre Lorde (1978, p. 67) irá pontuar que a retomada do erótico na vida de mulheres negras é uma realização e afirmação da “força vital das mulheres, daquela energia criativa empoderada cujo conhecimento e uso estamos agora recuperando em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nosso amor, nosso trabalho e nossas vidas”.

Figura 5: *SHE KNOWS AND SHE LOVES ME EVEN MORE* (2021)



Fonte: Disponível em: <https://visualaids.org/artists/kia-labeija>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

Na segunda fotografia, a frase “eu amo uma mulher positiva” é projetada em letra cursiva, como uma tatuagem ou um colar sobre o colo de uma mulher. O enquadramento, assim como na imagem anterior, não permite ver seu rosto, e a frase projetada manifesta o desejo de romper com o discurso sorofóbico e originar narrativas de amor e autoestima. A artista aponta que as pessoas vivendo com HIV amam e merecem ser amadas, que suas realidades não sustentam mais narrativas de dor e sofrimento, sendo necessário fundar novos imaginários acerca de pessoas que vivem com o HIV.

Figura 6: *I Love a Positive Woman* (2024)



Fonte: Disponível em: <https://visualaids.org/artists/kia-labeija>. Acesso em: 15 de maio de 2025.

Considerações finais

A partir das obras investigadas neste artigo, em relação com a bibliografia estudada, compreende-se que o advento dos fármacos no tratamento de pessoas vivendo com a enfermidade alterou expressivamente seu modo de viver e se relacionar. Porém, as ideias

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

estigmatizantes oriundas do período epidêmico se consolidaram nos imaginários alheios, ao se acreditar que a moléstia era um castigo divino contra aqueles que não respeitavam os preceitos morais tradicionais de uma sociedade conservadora. Desse modo, ainda se concebe nos dias atuais o pensamento de que viver com o vírus é estar fadado à morte, ignorando a eficácia dos medicamentos em relação ao tratamento da doença. Além disso, a vigência dos preconceitos e ausências de informações se fortalecem para aqueles que habitam a dissidência, como mulheres e pessoas negras.

Desse modo, discursividades pós-coquetel se apresentam nas fotografias de Kia LaBeija, gerando novas possibilidades para a subversão de narrativas desumanizadoras, abrindo espaço para a inserção de mulheres em discussões de gênero e racialidade, temáticas essas, fortemente ligadas ao contexto do vírus. Buscando trazer luz para a vivência de mulheres que vivem com o HIV, LaBeija rompe com o que se espera: ao invés de criar imagens atreladas ao sofrimento, ela gera fotografias imponentes ao confrontar o espectador com o seu olhar marcante e vestir-se ou cerca-se de roupas brilhantes. Assim como quando está despida, não a vemos em situação degradante diante da lente da câmera.

O trabalho da artista desvia da centralidade e prevalência de discursos sobre homens brancos homossexuais ao entorno da temática do HIV/aids, como pontua Alves (2020). Desse modo, ela traz uma série de discussões interseccionais, ao construir narrativas e visualidades acerca de corpos normalmente invisibilizados, abordando a sua vivência como uma mulher negra que vive com HIV, assim como ao rememorar a figura de sua mãe que faleceu em decorrência do vírus, buscando nas narrativas positivas dar voz àqueles que não foram ouvidos durante a epidemia e que sucumbem ao apagamento histórico. A artista também aborda em suas obras o amor entre mulheres, frequentemente negligenciado nas narrativas positivas, construindo a partir de suas fotografias a importância do fortalecimento do elo entre mulheres dissidentes, produzindo fissuras nos discursos hegemônicos.

Referências

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. **Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades**. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 446. 2020.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

FREITAS, A. **História e imagem artística: por uma abordagem tríplice.** Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.34, p. 3 - 21, 2004.

PERLONGHER, Néstor. **O que é aids.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUSA, Alexandre Nunes de. Da epidemia discursiva à era pós-coquetel: Notas sobre a memória da Aids no cinema e na literatura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM MEMÓRIA SOCIAL, 2., Rio de Janeiro, 2016. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016, n.p. Disponível em: <http://seminariosmemoriasocial.pro.br/wp-content/uploads/2016/03/B019-ALEXANDRE-NUNES-DE-SOUSA-normalizado.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.

WOOLF, Virginia. **Um quarto só para mim.** 1 edição. São Paulo: Editora 34, 2025.

Seres como nós e a vivência sapatão: o ato do diálogo como um dispositivo metodológico para produzir uma escrita insurgente aliada a liberdade coletiva

Sophia Hiriart Porto Alegre (FURG)¹

Tamires Lopes Podewils (FURG)²

Resumo: Neste artigo temos como pretensão partilhar os resultados do Trabalho de Conclusão de Curso “Seres como Nós: narrativa coletiva sobre a vivência sapatão”, realizado no ano de 2023, no Curso de Artes Visuais Bacharelado da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). A pesquisa teve como base principal os diálogos estabelecidos com outras pessoas que se identificam como sapatão e a partir desses diálogos, sustentadas pelo conceito de estética proposto por György Lukács, assim como pela perspectiva histórica de Silvia Federici sobre a ascensão do capitalismo, foram feitas relações entre os diálogos e outras referências, como a de Audre Lorde (2019), bell hooks (2017), Dri Azevedo (2023) e Gloria Anzaldúa (2021). Isso permitiu reflexões sobre a maneira como a sociedade capitalista percebe e recebe seres como nós.³

Palavras-chave: sapatão; gênero dissidente; capitalismo; diálogos; LGBTQIA+.

[...] para sobrevivermos na boca desse dragão que chamamos de américa, tivemos de aprender esta primeira lição, a mais vital: que a nossa sobrevivência nunca fez parte dos planos
Audre Lorde

Identidade Sapatão

Esta escrita é um recorte do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), tendo como temática central a metodologia que possibilitou a estruturação do mesmo. Dessa maneira, compreendemos que para iniciar este trabalho vale apresentar alguns conceitos que irão dar sustento ao que entendemos como identidade sapatão, nesse sentido temos o Professor Dr. Dri Azevedo (2023), que faz um belo trabalho ao contextualizar brevemente os processos históricos que permitiram intensificar o processo de invisibilização da comunidade sapatão na

¹ Graduada em Artes Visuais Bacharelado - FURG. Graduanda em Artes Visuais Licenciatura - FURG. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental - FURG, bolsista de mestrado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: sophia.hpoa2@gmail.com

² Professora do Instituto de Educação da Universidade Federal do Rio Grande-FURG, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental. Doutora em Educação Ambiental e Licenciada em Filosofia. E-mail: podewils.t@gmail.com

³ Este artigo é um desdobramento do Trabalho de Conclusão de Curso “Seres como Nós: narrativa coletiva sobre a vivência sapatão”, Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Rio Grande, 2023. Disponível em: <http://argo.furg.br/?RG001534257>.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

sociedade brasileira na atualidade conceituando a emergência do termo “sapatrans não binária”.

Azevedo escreve que:

No Brasil temos a figura da “sapatão”, ou “mulher-macho”, que faz parte de um imaginário social popular. A sapatão é percebida no nosso território cultural como a lésbica que possui uma expressão de gênero que passeia por entre os gêneros e que desafia os comportamentos cisheteronormativos próprios das mulheres no mundo patriarcal. (2023, p.1)

Então aponta a música Maria Sapatão⁴ popularizada por Chacrinha em 1981, como um marco no processo de afastamento do termo “sapatão” pelo movimento lésbico em ascensão da época, caracterizado por mulheres de classe média/alta, brancas e femininas⁵. Assim, para o autor na década que se segue - anos 90 - o termo lésbica começa a receber maior aceitação e popularização ao se referir a “expressão da sexualidade de mulheres brancas, femininas, ‘que amam mulheres’ ” (2023, p.2), acentuando a invisibilização de lésbicas não brancas, periféricas e identidades sapatão que se encontram na dualidade da sexualidade e identidade de gênero.

Com esse pano de fundo podemos traçar alguns paralelos que categorizam o ser sapatão atualmente, pois em acordo com Azevedo notamos que o movimento lésbico tem retomado o uso da palavra sapatão de forma descontextualizada, ao percebermos cada vez mais mulheres femininas, de classe média/alta e brancas usando-o como forma de se reconhecer (2023). Dessa maneira, identificamos a partir dessa ação mais uma maneira de manutenção de poder, pois como escrevemos anteriormente “se na década de 1990 o termo ‘sapatão’ foi escanteado para ascensão de um grupo específico de lésbicas, agora ele retorna ‘higienizado’, se apaga seu sentido crítico e, ao fazer isso, se perpetua a invisibilização de sapatões gênero dissidentes” (2023, p.16). É nesse cenário que Azevedo discute o termo sapatrans não-binária:

A emergência da identidade sapatão não-binária se aloca nesse lugar de disputas de forças, de reposicionamentos do termo “sapatão”, e de um tensionamento crítico duplo bastante frutífero tanto com o movimento trans quanto lésbico. As sapatões gênero-dissidentes são “forças recalcadas”, que sempre estiveram aí, mas que estão insurgindo neste momento para resistirem e se negarem a se colocar como ponto-cego dentro do próprio movimento LGBTQIA+. (Azevedo, 2023, p.3)

Apresentamos algumas reflexões de Azevedo pois foram elas que deram amparo a muitas das percepções que tínhamos a partir do nosso cotidiano como sapatão, compreendemos

⁴ Trecho da música: Maria sapatão, sapatão, sapatão de dia é Maria, de noite é João. O sapatão está na moda. O mundo aplaudiu. É um barato, é um sucesso dentro e fora do Brasil.

⁵ Quando escrevemos femininas durante o texto estaremos nos referindo ao que é “dito” como feminino dentro da lógica binária que se estabelece a partir da heteronorma na sociedade.

então que nossa vivência se encontra no conceito que o autor cunha. Ainda assim, no TCC e aqui optamos por seguir usando o termo Sapatão, pois em um primeiro plano compreendemos que a identificação com a palavra Sapatão para nós e as outras pessoas que construíram o TCC conosco vem com uma grande naturalidade, mas também como um ato de respeito a nosso passado ao recobrar seu sentido crítico e gênero disruptivo. Com esses primeiros conceitos estabelecidos, entendemos que podemos seguir para nosso próximo tópico - O Complexo Sapatão - no qual aprofundaremos nossa reflexão sobre o ser sapatão na sociedade capitalista a partir do que Azevedo comenta junto dos escritos de Silvia Federici (2017), Anzaldúa (2021), Podewils (2019), Lukács (1966) e Artur Bispo dos Santos (2013). Logo após apresentaremos a metodologia que guiou o trabalho, seguindo com os relatos e concluindo com as possibilidades para seguirmos refletindo sobre o ser sapatão.

O Complexo Sapatão

Na obra *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), Silvia Federici tece uma crítica a falta de menção ao papel da mulher na produção de Marx em relação ao processo de acumulação primitiva que permitiu a ascensão do modelo capitalista de produção. De acordo com a autora, “[...] não encontramos em seu trabalho nenhuma menção às profundas transformações que o capitalismo introduziu na reprodução da força de trabalho e na posição social das mulheres” (Federici, 2017, p.118). A partir dessa constatação Federici elabora um estudo do processo de acumulação primitiva pela perspectiva da mulher, pelo qual ela reconhece que o mesmo se amparou a partir de quatro processos: a colonização, os cercamentos, a escravização e a caça às bruxas.

A autora então demonstra que somente com a retirada das terras não seria possível o estabelecimento do modo capitalista de produção, assim sustenta que concomitante a colonização e a escravização, na Europa foram postos em prática uma série de processos reconhecidos ao todo como a caça às bruxas, responsável por retirar a mulher de seus espaços de sociabilidade rumo a nova família nuclear composta pela mulher, agora como cuidadora do homem trabalhador e seus filhos, mudando a ordem social de gênero, possibilitando a ascensão do modelo capitalista. Nessa perspectiva, no contexto das colônias “[...] ‘a conquista, a escravização, o roubo, o assassinato: em uma palavra, a violência’ foi o pilar desse processo”

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

(Marx, 2006 *apud* Federici, 2017, p.116), com isso Federici reflete que, com interesse de replicar a realidade europeia na América Latina, o trabalho doméstico - de cuidado e criação de futuros trabalhadores - recai primordialmente sob os ombros de mulheres negras.

[...] para ele, ela era uma mercadoria fragmentada cujos sentimentos e escolhas raras vezes eram consideradas: sua cabeça e seu coração estavam separados de suas costas e mãos, e divididas de seu útero e vagina. Suas costas e músculos eram forçados do trabalho do campo [...] As suas mãos se exigia cuidar e nutrir o homem branco [...] Sua vagina, usada para o prazer sexual dele, era a porta de acesso ao útero, lugar para os investimentos dele - o ato sexual era o investimento de capital, e o filho, a mais-valia acumulada. [...] (Omolade, 1983, p. 113 *apud* Federici, 2017, p. 113)

Nessa esteira de pensadoras que nos ajudaram a escrever sobre o que chamamos de Complexo Sapatão temos também Podewils, pois a partir de escritos de Marx a professora reflete que ao compreender como trabalho a relação do ser humano com a natureza, também o podemos compreender como a origem do ser social⁶ na linha materialista de análise da sociedade, assim, a partir dessa barreira a sociedade vai se complexificando e se afastando da mesma. Trazemos esse novo conceito pois traçando um paralelo com o contexto histórico apresentado por Federici, compreendemos que para manutenção dessa ordem social de gênero que sustenta o Capital na atualidade se instituiu um entendimento de que o dito papel social da mulher é parte dessa mesma barreira natural, para que socialmente aceitemos que a mulher cabe casar, procriar e criar futuros trabalhadores, pois seria esse seu instinto natural.

Com essa base teórica podemos começar a refletir sobre a diversidade de afastamentos existentes a partir dessa barreira natural, porque é lá que se encontra o ser sapatão. Percebam, ao refletir sobre o conceito de estética do filósofo marxista Gyorgy Lukács, o pesquisador Artur Santos Neto escreve o seguinte “[...] compreendendo que o trabalho é o critério de toda a práxis social, Lukács considera que é possível observar a presença dos elementos musicais no interior do próprio desenvolvimento do trabalho humano” (Neto, 2013, p.21).

Nessa perspectiva, tal como exemplificado por Neto, “o trabalhador que canta é um explorado, muito frequentemente um escravo” (Lukács, 1966, p. 277 *apud* Neto, 2013, p.22), assim nos diz que inicialmente o ritmo existe junto ao trabalho para amenizá-lo e ainda não possui autonomia perante a ação utilitária. Dessa maneira, é justamente no processo de

⁶ O conceito de Ser Social é utilizado filosoficamente na esteira da ontologia materialista para tratar as formas de desenvolvimento do ser humano em ser social a partir das suas relações com a natureza e com outros seres humanos - motores da sua transformação em ser social.

complexificação do ser social apresentado previamente, que “essa ritmicidade que inicialmente caminhava junto ao trabalho para torná-lo mais suportável, ganha autonomia ao se transformar, por exemplo, em música, poesia, dança e um sem fim de possibilidades.” (Porto Alegre, 2023, p.29). Assim, recordamos os corpos de fronteira de Gloria Anzaldúa (2021) a partir de Dri Azevedo quando escreve que “sou um corpo de fronteira, um corpo que não está lá-nem-cá, um corpo que está lá & cá.” (2023, p.1) e então delineamos o que é o Complexo Sapatão:

Não servimos de forma imediata a reprodução do capitalismo, à medida que nos libertamos da sexualidade heterossexual e do papel de gênero feminino - tal qual como o ritmo ao se libertar do trabalho e se transformar em música - podemos colaborar para a criação de outra cultura que não mais sustente a reprodução capitalista (Anzaldúa, 2021). Somos uma forma de complexificação social, uma maneira de experienciar o mundo a partir do que Lukács apresenta como estética e o que Anzaldúa chama de corpos fronteiriços. Vejam bem, se o ritmo estava ali para amenizar o sofrimento do trabalho, nós estamos aqui nas fronteiras do ser, relembando que existe algo para além do capital. (Porto Alegre, 2023, p.32)

A partir desse panorama do ser sapatão podemos seguir para a maneira pela qual conseguimos materializar esse estudo metodologicamente e, logo, para os diálogos que surgiram a partir do mesmo.

Conversar é uma forma de fazer comunidade: o ato do diálogo como uma metodologia possível a partir de bell hooks

Quais locais do seu cotidiano você vê Sapatão? Foi com essa pergunta que começamos o longo e complexo trabalho de refletir sobre a solidão sapatão dois anos atrás quando estávamos iniciando a elaboração do TCC, que hoje se desdobra nesta outra escrita. Revivemos essa indagação porque ainda acreditamos que essa reflexão pode auxiliar a apresentar-nos junto deste trabalho e mostrar a vocês quais vivências amparam as escolhas metodológicas que deram corpo ao TCC. Dessa maneira, vale também revisitar a resposta que demos a esse questionamento naquele momento:

Para nós a resposta vem fácil, a primeira sapatão que vimos esteve no reflexo do espelho, inicialmente ainda sem esse nome e o motivo disso talvez esteja na resposta dessa pergunta. Vejam bem, para quem desenha muito se fala no rascunho anterior ao desenho, aquele rabisco que guia a linha final que vai transformar aquela ideia em realidade. A partir disso podemos dizer que para nós não havia sequer o rascunho, quem dirá o desenho. Quem nós somos veio antes do nome que temos e devemos confessar que por muito tempo a única sapatão do nosso cotidiano foi a que vimos nesse reflexo. (Porto Alegre, 2023, p.16)

No momento dessa resposta estávamos refletindo realmente a partir da nossa vivência individual, ainda assim temos motivos para acreditar que essa resposta com frequência seja

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

muito semelhante a de outras pessoas LGBT's, principalmente às gênero dissidentes. Dessa maneira é por isso que a trazemos para cá, pois a partir dela podemos apresentar a metodologia que elaboramos para o TCC e principalmente o motivo pelo qual despendemos de um bom tempo para refletir sobre a maneira pela qual íamos realizar as conversas que sustentaram o TCC.

Suspeitamos que a forma que fazemos pesquisa diz tanto sobre ela quanto os chamados resultados e foi, também, a partir desse pensamento que começamos a procurar uma metodologia para orientar os diálogos feitos para o TCC. Sabíamos pela nossa individualidade que íamos tratar com outros seres que assim como nós foram lapidados pela opressão e justamente por isso era essencial para nós que os espaços de conversa propostos não fossem mais um momento de desconforto e desrespeito, era importante para nós propiciar um espaço horizontal e de acolhimento e foi em bell hooks que encontramos a teoria para amparar esse desejo.

Ao escrever sobre propostas pedagógicas transgressoras que possibilitam o alcance das comunidades educativas a liberdade coletiva, hooks nos diz o seguinte “[...] quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar” (2017, p.35). Esse trecho do livro *Ensinando a Transgredir - A Educação como Prática da Liberdade* de bell hooks, representa um dos nossos grandes desconfortos com as metodologias acadêmicas que apresentam essa necessidade inquestionável de dividir os ditos pesquisadores dos ditos temas de pesquisa. Desconfiamos que para nós esse mal estar fosse mais acentuado porque nós de fato somos também nosso tema de pesquisa, e foi com esse conjunto de desconfortos que começamos a perceber que o que hooks escrevia era para além da escola, notem:

a prática do diálogo é um dos meios mais simples com que nós, como professores, acadêmicos e pensadores críticos, podemos começar a cruzar as fronteiras, as barreiras que podem ou não ser erguidas pela raça, pelo gênero, pela classe social, pela reputação profissional e por um sem-número de outras diferenças (hooks, 2017, p.174)

Com esse contexto começamos a estruturar uma metodologia do diálogo a partir das propostas de bell hooks, assim conversamos com quatro mulheres que se identificavam como sapatão, durante os diálogos fomos falando nossas experiências quanto sapatão e, como escrito no TCC, “à medida que nos permitimos ser vistas e ouvidas, elas também foram se deixando ver e ouvir.” (2023, p.23). Entendemos que o encontro com os escritos de bell hooks

possibilitam transformar o ato do diálogo em uma metodologia acadêmica que contribui para legitimar outras maneiras de perceber e produzir a partir do cotidiano, reconhecendo o processo da conversa e da escrita como uma forma de pesquisar rumo à liberdade coletiva, pois como bell hooks também nos contou “conversar é uma forma de fazer comunidade” (2021, p.165). Assim, podemos ir para a próxima parte do artigo, na qual trazemos recortes da narrativa elaborada para o TCC a partir dos diálogos realizados.

A escrita como uma forma de se desfazer do trauma

Neste outro espaço apresentaremos brevemente algumas das discussões que os diálogos nos possibilitaram, assim como feito no TCC seguiremos a ordem cronológica pela qual nossas vivências sapatão com frequência começam, a infância e a adolescência. Esse sub-capítulo foi nomeado *"Vou me fechar, eu não vou fazer com que eles falem assim de mim"*. Nessa perspectiva, em um artigo dedicado a refletir sobre a escrita como uma forma de reparação para adultos LGBTQIA+, a escritora Natalia Borges Polesso (2020) questiona quem protege as infâncias e adolescências LGBTQIA+, foi a partir dessa questão orientadora que tecemos nossas reflexões no sub-capítulo dedicado a esse período inicial. Dessa maneira, a partir dos diálogos discorremos sobre como é primeiramente no núcleo familiar e nos espaços educacionais da educação básica que, explícita e implicitamente, sofremos as primeiras agressões. Trazemos então alguns relatos que podem colaborar com a contextualização dessa reflexão.

Eu ouvia os comentários sobre ela e eu me reprimi, eu me fechei porque "ah tu viu como ela tava, tu viu como ela tá se vestindo" e é sempre assim e eu no mesmo lugar ouvindo, só ouvindo e pensando "tá não vou fazer assim". Então, partiu de mim, mas a origem não foi de mim. Então eu reprimi muito mais, daí eu não me lembro de quando foi isso, porque de novo, trauma apagou tudo. Então sei lá, lá pelos 9/8/7 anos, eu tava nessa fase de *"vou me fechar, eu não vou fazer com que eles falem assim de mim"* [...] (07/07/2023)⁷

E aí tinha essa professora de português que chegava na sala todo dia me olhava e falava "o que te falta mesmo é alguém que cuide desse cabelo, um dia a gente vê isso", chegou um dia que ela pegou e disse "é hoje" me olhou no meio da aula e eu olhei pra ela travada, eu era muito tímida e daí ela me fez ficar em pé na frente de toda a turma e solta meu cabelo na frente de todo mundo e pra mim solta o cabelo naquela época era o equivalente a ficar pelada assim. [...] daí ela pegou e tirou um creme da bolsa, tá ligado e sei lá o que fez no meu cabelo, fez várias paradas assim e eu tava travada e

⁷ Os diálogos foram escritos de forma fiel à fala. As datas ao final das falas são referentes a cada participante, com exceção das datas 08/06/2023 e 15/08/2023 que representam a mesma pessoa.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

todo mundo olhando, tinha gente na minha frente se rindo tá ligado e foi uma experiência horrível. (07/07/23)

[...] me sentia meio estranha naquele colégio porque todo mundo falava que se duas guria andasse de mão dada a diretora xingava. (31/07/23)

[...] e tipo eu acho que no início do nosso processo, quando a gente tá se conhecendo, quando a gente entra na escola e começa a ter contato, eu acho que a agressividade é uma forma de tentar se defender e depois tu acaba ficando tímido também por defesa. [...] eu sofria muito bullying, porque como eu te disse eu era mais masculina que as outras meninas, então me chamavam de gurizinho sem tico, que sexo que te define [...] (26/07/2023)

Acreditamos que a resposta da pergunta colocada primeiramente por Polesso já esteja presente nesses poucos recortes das nossas falas, ainda assim compreendemos que as palavras usadas pela autora ao responder essa mesma questão em seu artigo denotam a complexidade e gravidade da problemática, pois como ela nos disse “[...] neste e em muitíssimos outros casos, tem como resposta um eco no vazio de um abismo” (Polesso, 2020, p.13). Com esse cenário que nos dirigimos ao segundo sub-capítulo, nomeado *até porque né o amor não vem pra gente tão natural*, no qual nos detivemos para pensar sobre as barreiras criadas entre o amor e nós na vida adulta pelos processos de opressão sofridos.

[...] a primeira vez que raspei minha cabeça foi no auge da pandemia, lá em 2020, foi acho que maio de 2020 por aí, eu sempre segurei esse desejo, por que eu tive vontade de fazer isso, porque realmente dane-se o cabelo, sempre tive essa vontade de raspar a cabeça e daí quando eu realmente raspei eu lembro que o primeiro comentário que recebi foi "que coisa horrível, porque que tu fez isso com teu cabelo lindo" "tu enlouqueceu?" (07/07/23)

Pessoa II: [...] sempre que eu penso em referências pra nós, num grande geral as pouquíssimas que tem são ligadas ao fracasso.

Pessoa I: é.

Pessoa II: a solidão, o desemprego, a falta de amor na vida sabe, infelizmente as referências que eu penso são essas.

Pessoa I: é aquela coisa, tipo assim, se a gente vê pessoas como nós em relacionamentos geralmente é mostrado como tóxico, dependentes emocionais também né, é uma coisa bem grande, *até porque né o amor não vem pra gente tão natural*. (07/07/23)

Notem, bell hooks nos fala que “[...] definições são pontos de partida fundamentais para a imaginação. O que não podemos imaginar não pode vir a ser” (2021, p.55). Assim, passamos a questionar “Como podem sapatões se imaginarem quanto sujeitos de afetos, se não encontramos a abertura para isso? Quais definições para si mesmo cria um ser que não consegue se produzir a partir do amor?” (2023, p.53). Com essa perspectiva seguimos para nosso terceiro

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

sub-capítulo, intitulado “*Quando tu larga o currículo a pessoa já te olha e já sabe que tu não vai ser chamada*”, onde passamos a pensar sobre o acesso ao emprego, e dessa maneira entendemos que cabe revisitar uma pergunta já feita aqui, quais locais do seu cotidiano você vê Sapatão?

[...] quando fui procurar, foram meses de currículos largados, meses de nenhuma ligação no celular, meses de nem uma possibilidade de uma entrevista e foram milhares de currículos, eu tenho certeza que sem sacanagem, se quase todas as lojas do calçadão tiverem uma cópia do meu currículo, eu não tô brincando [...] (07/07/23)

[...] tu vê tipo, tu vê muita mulher na cadeia tipo sapatão. Tipo, por quê? [...] é um bagulho foda, porque aí as mina tão tipo, a gente pensa assim, a gente tem imagem aquela das mina na cadeia, ou então as mulher motoboy [...] (31/07/23)

[...] ali que me dei por conta, porque no cachorro quente que eu vi que todo mundo que era parecido comigo tava lá, tinha uma sapatão que trabalhava na outra franquía, tinha gay, tinha um cara foragido da polícia que trampava lá. Então foi ali que eu me liguei, que bateu, esse é meu lugar, é esse o tipo de lugar que as pessoas esperam me ver, que quando eu vou atender uma senhora, fazer um cachorro pra ela, ela não me olha surpresa, faz sentido eu tá ali, tá ligado [...] (07/07/2023)

E aí, ela me chamou na mesma hora, tipo eu tava no banheiro, e entrei no banheiro pra ver se tinha lixo e ela pegou e me disse assim “aí fulana, me diz o motivo que tu acha que tem que ser contratada” bem assim, do nada, eu não sabia nem o que responde. Eu olhei pra ela disse “cara, eu sei que assim como entrei aqui pra fazer uma coisa mínima, eu sei o espaço que já ganhei e eu sei que tenho muito mais pra conquista porque eu tenho muita força de vontade e eu quero muito isso, porque eu preciso, eu sou nova, eu não quero fica o resto da minha vida limpando vaso”[...] (26/07/2023)

não né “mulher pode botar saia, ok eu não uso saia, pode usar vestido, também não uso vestido, te rala” [...] (07/07/23)

Trazemos novamente essa pergunta pois foi no trabalho que encontramos outros seres como nós, como dissemos na escrita:

Nos reconhecemos coletivamente como sapatão por meio dele, muito mais pela falta de seres como nós, do que pela presença. Mas, estamos aqui falando sobre isso porque sentimos que somente nós percebemos essa ausência. Olhem ao redor, para seus colegas, seus amigos, seus professores e seus alunos, os rostos deles são parecidos com os nossos? Agora intensifiquem esse movimento, olhem para trás das paredes nos olhos daqueles que vocês quase nunca veem, as portarias, as cozinhas das comidas que vocês pedem, as cobradoras de ônibus e as funcionárias da limpeza, agora conseguem nos ver? Porque, infelizmente, nós sim. (Porto Alegre, 2023, p.61)

Assim, neste sub-capítulo discorremos sobre o trabalho pela perspectiva de classe e raça, contra a narrativa neoliberal meritocrática, ao lado de escritoras como Audre Lorde (2019), cujos escritos seguem reverberando em nossa vivência cotidiana lembrando que nossa responsabilidade coletiva é reconhecer nossas diferenças como um potencial nas lutas diárias.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Compreendemos então que falar de emprego é um trabalho complexo pelos diversos atravessamentos que o constitui, ainda assim nos atentamos a coletividade, pois como dito no texto “não queremos subir nos ombros de outras para chegar em um suposto lugar melhor” (2023, p.60), é pela prática coletiva que por hora podemos criar brechas em um sistema que quer nos ver sem sonhos.

Assim, nos dirigimos a parte final do capítulo, que nomeamos “*Eu tinha cabelo curto, eu me vestia como um homem, então eu tinha que apanhar como homem, literalmente as palavras dele*”, no qual nos dedicamos a refletir sobre o acesso aos banheiros, espaços públicos e por fim a agressão física.

Pessoa I: Eu não gosto de ir a banheiro público, no shopping a Fulana me fala "ah vamo no banheiro?" eu falo "vou no do cadeirante". Agora no verão a gente foi pra um arroio e aí tinha aqueles banheiros que eles fizeram de container e o do cadeirante era separado, eu fui no do cadeirante, porque tu entrou na fila fica todo mundo te olhando.

Pessoa II: as mulheres ficam com medo de nós né.

Pessoa I: exatamente, parece que tu vai estupra alguém dentro do banheiro. (26/07/23)

Há um tempo atrás, eu apanhei na festa, tipo e a justificativa do dono da festa foi que *eu tinha cabelo curto, eu me vestia como um homem, então eu tinha que apanhar como homem*, literalmente as palavras dele. (31/07/23)

[...] esses tempo eu tava fumando no cais, fumando, era uma ponta, aí veio a inspetora lá de polícia, elas queriam me prender, me prendeu e eu falando que não tinha necessidade disso. Enfim, me levaram pra delegacia, aí lá na delegacia eu comecei a chorar né, tipo chorar, chorar assim, porque eu fiquei muito nervosa. E aí passou, passou o delegado, eu não sabia que ele era delegado, e aí qualquer uma pessoa que passava eu tentava chamar pra explicar o que tava acontecendo, pra ele ver que eu não tinha culpa, que eu não tinha porque tá ali. E aí o delegado, o cara começou a rir da minha cara e eu me levantei e falei “por que ele tava rindo?” e ele “senta pra falar comigo” “mas, por que? Tipo, eu não tô te fazendo nada” “te senta que eu sou homem e tens que me respeitar pra falar comigo” e eu “não vou me sentar que eu não tenho porque, não sei o quê” e aí ele me deu um empurrão no peito, aí eu comecei, tipo comecei a me debater e aí ele me jogou no chão, assim começou a me apertar, torcer, começou a torcer, a torcer meu braço e ele tava agachado assim eu boom, agarrei nas bolas dele pra ele me soltar assim e aí ele começou a gritar que eu tinha tentado pegar a arma dele não sei quê, não sei quê e aí deu um rolo [...] (31/07/23)

Aqui fizemos um breve recorte de algumas das camadas de opressão que vivemos por sermos corpos de fronteira (Anzaldúa, 2021), e como isso nos leva a uma brutalização do ser sapatão no sistema capitalista. Nessa perspectiva, durante a escrita desse capítulo do TCC fomos guiadas por uma suposição que com frequência presenciamos ao falar sobre o ser sapatão, uma ideia de que ao não existir na dita lógica feminina herdamos os privilégios dos

homens cis, ricos e brancos. Assim para finalizar esta parte recordaremos o trecho com o qual concluímos respondendo essa questão ao final daquele capítulo:

Quais os privilégios que herdamos dos homens brancos, cis e ricos? Não conhecemos nenhum que duvide de cada passo que já deu pelo seu próprio bem, não conhecemos nenhum que renuncie ao seu próprio prazer, não conhecemos nenhum que não tenha direito ao choro, não conhecemos nenhum que tenha seu currículo negado antes mesmo de abrir a boca para se apresentar, não conhecemos nenhum que seja impedido de sequer usar um banheiro, não conhecemos nenhum que corra perigo de morte por fumar um beck no cais aos 19 anos. (Porto Alegre, 2023, p.77)

“Eu quero que tu fale sobre amor”: alguns horizontes possíveis para seguir conversando

Essa fala nomeou nosso último capítulo, ela representa um pedido que recebemos quando estávamos perdidas em meio aos traumas que as conversas trouxeram à tona, foi ela também que se colocou como um horizonte possível para finalizar o TCC. Podemos dizer que o trabalho que deu origem a esta escrita foi construído pelo ato do diálogo, nessa perspectiva alicerçadas em escritos como os de Audre Lorde (2019), Gloria Anzaldúa (2021) e essencialmente bell hooks (2017), vale reconhecer a dureza que essa metodologia coloca para quem a utiliza, mas também vale recordar a importância de se colocar com um ser íntegro nos espaços, pois percebam o que hooks fala sobre o poder da língua:

Para curar a cisão entre mente e corpo, nós, povos marginalizados e oprimidos, tentamos resgatar a nós mesmos e as nossas experiências através da língua. Procuramos criar um espaço para a intimidade. [...] Aí, nesse lugar, obrigamos o inglês a fazer o que queremos que ele faça. Tomamos a linguagem do opressor e a voltamos contra si mesma. Fazemos das nossas palavras uma fala contra-hegemônica, libertando-nos por meio da língua. (hooks, 2017, p. 233)

Nessa mesma perspectiva temos Lorde, que ao refletir sobre transformar silêncio em linguagem e ação, escreve:

Cada uma de nós está aqui hoje porque, de uma forma ou de outra, compartilhamos um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós. Na transformação do silêncio em linguagem e em ação, é essencial que cada uma de nós estabeleça ou analise seu papel nessa transformação e reconheça que seu papel é vital nesse processo. (Lorde, 2019, p.52)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Nesse cenário, antes de iniciar as conversas que estruturaram os relatos anteriores, nós fizemos uma outra, essa dedicada a refletir sobre o afeto enquanto cortamos o cabelo, gostaríamos de apresentá-la⁸.

Figura 1 – Capturas de tela de vídeo.



Fonte: Jéssica Leal Munhoz e Sophia Hiriart Porto Alegre, 2023. Disponível [aqui](#). Acesso em: 3 mai, 2025.

Reconhecemos que a possibilidade de dialogar com semelhantes pode propiciar práticas de rebeldia que permitam um estudo aliado a liberdade coletiva e principalmente uma maneira de anunciar nossa ruptura com o desamor, pois tal como escrevemos anteriormente:

[...] todos nossos diálogos são tentativas de romper com as barreiras existentes para alcançarmos o amor. O motivo pelo qual começamos pelo afeto, foi para manter viva a lembrança de que quando nos propomos a falar e ouvir algumas das piores e das melhores memórias, dividimos os fardos e as levezas de ser o que somos e criamos a possibilidade de nos perceber e sermos percebidas por uma perspectiva amorosa. (Porto Alegre, 2023, p.84)

Assim, podemos dizer que este trabalho segue reverberando em nós, agora no Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental - FURG, assim seguiremos tentando transformar os silêncios em linguagem e ação (Lorde, 2019), acreditando que podemos caminhar rumo a um horizonte onde falar sobre o ser sapatão para além do trauma seja possível.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands / La frontera: La nueva mestiza**. Madrid: Capitán Swing Libros, 2021.

⁸ Acesse o vídeo clicando [aqui](#).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

AZEVEDO, Dri. A emergência do termo “Sapatão - não Binário” como disputa discursiva no Brasil Contemporâneo. **Revista Z Cultural**: Programa Avançado de Cultura Contemporânea (UFRJ), v. XVII, p. 12, 2023.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa** : mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GADSBY, Hannah. **Nanette**. [S.l.]: *Streaming online*. Netflix, 2018.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: ensaios e conferências. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. **A unicornia preta**. Minas Gerais: Relicário Edições, 2020.

LUKÁCS, G. Estética. **La peculiaridad de lo estético**. 1. Cuestiones preliminares y de principio. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966a

HOOKS, bell. **Ensinando a Transgredir**: a educação como prática de liberdade. 2.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

PORTO ALEGRE, Sophia Hiriart. **Seres como nós: narrativa coletiva sobre a vivência sapatão**. Trabalho de Conclusão de Curso, Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Rio Grande, 2023. Disponível em: <http://argo.furg.br/?RG001534257>

NETO, Artur Bispo dos Santos. **Estética e ética na perspectiva materialista**. São Paulo: Instituto Lukács, 2013.

PODEWILS, Tamires Lopes. **Educação Ambiental como complexo orientador da práxis humana: uma análise a partir de György Lukács**. Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental [Tese de Doutorado]. Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Rio Grande, 2019. Disponível em: <https://argo.furg.br/?BDTD12236>

POLESSO, Natália . **A vontade de narrar**: Estratégias de reparação para infâncias queer. Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v. 3, p. 138-153, 2020.

PROJETOAFRO.COM E AÇÕES ANTICOLONIAIS EM REDE: CONTRIBUIÇÕES PARA UM ARQUIVO-VIVO DE ARTISTAS NEGRAS NO EIXO-SUL (RS E SC)

Thays Tonin (UFSM)¹

Adriele Nunes Alves (UFSM)²

Flávia Samira Baltezan Villanueva de León (UFSM)³

Sofia Oliveira Silva Santos (UFSM)⁴

Resumo:

Esta pesquisa busca colaborar para espaços virtuais de divulgação e de ações anticoloniais tal como o PROJETOAFRO.COM, através de métodos digitais de salvaguardar/construir a história da arte de diferentes corpos-artistas, na inclusão de mulheres negras artistas e curadoras no eixo sul do Brasil. Pensando a partir de um “encontro virtual” (POLLOCK, 2010), este artigo mostra o processo de pesquisa e criação de verbetes acerca de mulheres artistas negras em Santa Maria (Rio Grande do Sul), como uma forma de somá-las à cartografia coletiva digital “Projeto Afro”. O referido site visa a busca e o mapeamento de artistas de todo o Brasil, contemplando a partir dele a possibilidade de arquivos como uma estratégia decolonial (VERGES, 2023). Ademais, o artigo apresenta como foram escolhidos os critérios de seleção para convidar artistas: formação acadêmica, publicações e/ou participação em exposições ou outros tipos de acesso a produção artísticos destas artistas. Esta proposta faz parte das pesquisas vinculadas ao LEEDA/UFSM, para a criação de histórias das artes como inscrições em/da/desde a subjetividade de mulheres, assim, uma narrativa a partir dos corpos das mesmas e através da inclusão destas, contribuimos para uma prática de construção de um “arquivo-vivo”, um arquivo-por- vir de histórias das artes brasileiras.

Palavras-chave: Corpo negro; Mulheres; Arquivo; projetoafro.com; Arte contemporânea.

Introdução

Pensando da história da arte, como uma área do pensamento construída a partir de experiências ditas como coletivas. O conceito de arquivo pode se dar a partir de uma série de

¹ Thays Tonin. Professora Doutora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGART-UFSM.

² Adriele Nunes Alves. Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Tem experiência na área de Artes, com ênfase na pesquisa Poética.

³ Flávia Samira Baltezan Villanueva de León. Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte

⁴ Sofia Oliveira Silva Santos, Graduanda em Artes Visuais Bacharelado pela UFSM. Pesquisadora bolsista /FIPE/PIVIC - LEEDA/UFSM (2024). Membro do Grupo de pesquisa CNPQ Epistemologias desde as artes: teorias estéticas e arquivos políticos indisciplinados, sob orientação da Profa Dra Thays Tonin. Produz pesquisa na área de decolonialidade, corpo negro, iconologia.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

documentos e informações que constituem o nosso conhecimento e entendimento do mundo e da sociedade, sendo como um grande “arquivo-coletivo”. No entanto, é importante ter em vista que esses documentos não se tratam de uma história verídica e concreta, mas sim de fragmentos de fatos que, organizados de uma determinada maneira, vão inscrever narrativas que poderão ser utilizada para fins diversos: aprisionar, oprimir, conter, libertar, reconstituir, afirmar, fabular ou esquecer (PEDROSA; KLINGER; WOLFF; CÁMARA; 2018). Desse modo, entendemos que possuir/acessar um arquivo é uma relação de poder simbólica com a memória histórica, já que, quem o possui, pode operar sob narrativas que melhor favorecem a sociedade que se deseja construir, podendo ainda, *destacar* ou *descartar* as informações e enunciados presentes, fazendo com que possamos lembrar ou esquecer artistas e discursos artísticos. Entende-se, dessa forma, que a história da arte enquanto disciplina acadêmica esteve criando uma memória coletiva e institucional e que sempre existiu sob o perigo da *história única e universalizante*. Essa memória única mantém relações de dominação de saberes, uma vez que, reforça nos corpos brancos a posição de superioridade, (entendida por eles como de direito de autoria), e intensifica nos corpos negros a posição de submissão e inferioridade, utilizado muitas vezes do discurso da meritocracia e do pacto não verbalizado da branquitude (BENTO; 2022). Uma das maneiras mais efetivas dessa dominação ao longo dos anos vem sendo o apagamento histórico e cultural que corpos e saberes negros sofrem desde o processo colonizador no Brasil, tendo suas crenças, línguas e dialetos, seus nomes, os nomes de seus grupos e suas heranças culturais, seu corpo e, por fim, sua condição de humanidade retirados da história da arte brasileira. Aqueles que têm posse do poder de “arconte” (DERRIDA, 2001) e, portanto, posse da forma como se utiliza os arquivos, escolhem qual história vai ser contada, mantendo uma narrativa de glória daqueles que dominam as instituições nacionais, e do fracasso de quem é, para tais, somente *objetos-temas* de estudos.

Durante boa parte do projeto moderno brasileiro para seus museus históricos e artísticos, estes “representa[m] um desejo de modernização cultural e de ser parte de uma narrativa da história da arte já consagrada” (p.5, 2018). Neste sentido, corpos negros vem sendo sub representados em nossos arquivos históricos e culturais, muitas vezes sendo associados com objetos-paisagens (cenógrafos) ou como tema de etnografias: maneiras estas de retirar sua humanidade, sendo colocados numa posição de objeto ou de selvagem, e

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

representados por fim, como povo cujo único aspecto de sua história é a dor e o sofrimento. Desde os estudos de Lélia Gonzalez, Anne Lafont e Françoise Vergès, nos resta visível que nos arquivos artísticos, as mulheres negras estão dentro as mais afetadas com os impactos das narrativas construídas, com a objetificação de gênero, a desumanizadas pela cor da pele e por consequência a desvalorização para com suas produções no campo artístico e intelectual. E fato é, assim como os demais arquivos, isso é um reflexo claro da memória coletiva que foi e continua sendo cultivada em nosso país, por meio de filmes, novelas, músicas, livros, no ensino institucional e nos meios de divulgação em massa das redes sociais. Na ausência de reconhecimento da capacidade de intelectuais/artistas negras em ocupar lugares nas instituições acadêmicas e políticas influentes do sistema das artes, o que vemos é um grande e cansativo processo de afirmação de seu lugar, uma luta contínua de resistência por ocupação em espaços privilegiados de saber. Dessa forma, é fundamental uma operação que mapeie e torne público o material produzido por essas mulheres artistas negras, tal como dito por Nuncia Guimarães: “Cada obra, cada estudo, cada criação é um ato de enfrentamento” (p. 8, 2025.)

Logo, construir um espaço pensado para salvaguardar essas narrativas, demonstra sua importância para restabelecer nossa memória social que reconhece, não mais de maneira única, mas sim, de forma plural e diversa. Assim, a existência de um arquivo pensado por pessoas negras para pessoas negras, que não reproduz uma hierarquização não haver como pensar a história da arte sem reconhecer as contribuições negras e de gênero. Buscou-se, assim, as formas pelas quais projetos vigentes no Brasil formaram-se como ambiente seguro para partilhar, reconstituir, criar e resgatar essas histórias, e propõem-se a possibilitar um arquivo para enunciar discursos anticoloniais, pois estabelece uma democratização da “posse dos fatos” que a história da arte disciplinar finge possuir. Dessa maneira, quais corpos, quais fazeres e saberes artísticos passariam a narrar as histórias das artes e de artistas? Quais dissidências são possíveis? A colonização deixou marcas na sociedade brasileira em cada uma de suas esferas relacionais, de modo que uma epistemologia colonizada faz parte do cotidiano da pesquisa acadêmica, dos museus nacionais, e dos financiamentos culturais. Na filosofia, na cultura, nos saberes e não diferentemente, na arte, que foi utilizada como ferramenta de dominação cultural, são impostos valores e ideais eurocêntricos excludentes.

Na história da arte canônica, o processo de colonização foi marcado por diversas

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

lacunas não preenchidas, e é impossível não se questionar *onde estão os corpos negros* nas narrativas artísticas, pois, se não os temos como presença visual, questionamo-nos se de fato existiram nesse meio. A colonização não somente apagou, mas também definiu pelos próximos séculos quais corpos produzem artes, participam ativamente do discurso artístico, assim como ditou as respostas para a pergunta *o que é arte*. “As desigualdades sociais de raça, gênero e classe que existem no museu são o reflexo das desigualdades estruturais globais criadas pela escravidão, pela colonização, pelo capitalismo racial e pelo imperialismo (VERGÈS, 2020. p. 12). Metaforicamente ou não, estamos em um processo pós-abolicionista desde 1822, com os fazeres artísticos acadêmicos tendo suas raízes cravadas e firmes em nossa cultura e na maneira como a percebemos, pensamos e (sobre)vivemos o mundo. “A temporalidade escravidão/abolição coloca a escravidão colonial em um passado histórico, e assim ignora o fato de que as estratégias de racialização e sexualização continuam projetando suas sombras em nosso tempo”. (VERGÈS, 2020. p. 43) Mesmo agora, séculos depois, a maneira ocidental e eurocêntrica de pensar e fazer arte conseguem se impor no campo, apesar das fendas sendo abertas por ações anticoloniais nas últimas décadas. As tensões discursivas se fazem presentes nas exposições museológicas, ainda muito excludentes quanto aos corpos que as frequentam; na ausência de narrativas diversas e de corpos dissidentes na universidade que produzem no campo das artes visuais; na inferiorização da cultura e dos saberes de povos tradicionais e vivências negras, dentro e fora da arte; na formação (ou falta dela) de alunos(as) e professores(as) racializados(as) na academia; na valorização exacerbada da cultura eurocêntrica, enquanto a cultura artística de grupos locais e nacionais apresenta-se como técnica e materialmente inferior, marginal, “urbana” e, por vezes, de “experiências isoladas” (em contraposição à uma arte que inscreva-se nas “questões universais”). Dado a repressão dos corpos negros - como artistas; partilhando, fazendo, estudando - se exclui eles de locais institucionais se tornando necessária a inclusão deles em outros meios, ou estratégias as quais mudem esse quadro abordado.⁵

⁵ De maneira geral, o corpo negro é bem vindo no museu, mas apenas aquele que permanece invisível: na área da limpeza, na construção do lugar, ou então como objeto pendurado em uma moldura na parede, enunciando uma narrativa que na maioria das vezes prevalece uma história contada pela metade, distorcida, manipulada (VERGÈS, 2023). Emerge então, o anticolonialismo e a decolonização, duas linhas de pensamento que andam de mãos dadas na luta pela igualdade racial, representando a luta contra a colonização, o imperialismo e o capitalismo racial, uma batalha constante contra seu legado e sua persistência.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

No ramo da arte, a decolonização é a emancipação das raízes eurocêntricas que insistem em dominar a maneira como vemos o outro e a nós mesmos. Assim, vemos nos fazeres e saberes artísticos possíveis, uma forma de desobediência, um programa de desordem (FANON, 1961), uma operação para pensar além da diversificação do que colocamos nas paredes do museu; um fazer e o pensar coletivo; uma luta pela democratização da arte; uma intervenção da arte urbana que denuncia e narra histórias invisíveis; corpos dissidentes que produzem e pesquisam arte, que resistem em um ambiente certamente tão hostil; uma batalha discursiva e arquivística para reescrever a história da arte⁶.

O mapeamento virtual projetoafro.com: outras narrativas possíveis

Pensando na história da arte e seus métodos de se contar as narrativas, levamos aqui em consideração a produção de pensamento artístico de corpos racializados. Poucos são os espaços nos quais encontramos os arquivos destes corpos, e dado a iniciativas contemporâneas e tendo em vista a necessidade de tornar estes corpos-artistas mais presentes como construtores(as) de discursos, surge o Projeto Afro.

Projeto Afro é uma plataforma afro-brasileira de mapeamento e difusão de artistas negros/as/es. O projeto deseja ampliar e visibilizar a produção artística de autoria negra no Brasil, apresentando sua multiplicidade, seus inter-relacionamentos e sua abrangência. Um espaço de descoberta e ressignificação. (projetoafro.com.br)

Uma plataforma afro-brasileira criada pelo pesquisador, curador e jornalista, Deri Andrade, que busca realizar o mapeamento de artistas negras(os) do Brasil. Através desta iniciativa, são coletados dados das(os) artistas e suas publicações (monografias, artigos

⁶ Destacamos que com relação ao século XX, a arte desde os anos 2001 tem aberto espaço para uma maior diversidade. Desde exposições que contam narrativas negras e decoloniais, como a mostra Vozes Contra o Racismo, realizada pela prefeitura de São Paulo em 2020 e a performance de Grada Kilomba apresentada na Galeria Galpão do Instituto Inhotim, em Minas Gerais, intitulada “O Barco”, que trouxe narrativas que denunciavam a violência colonial; a inclusão de artistas negras nos museus, a criação de cotas em concursos públicos (Lei nº 12.990, de 9 de junho de 2014) que geraram um aumento de docentes negras nas universidades. Porém, mesmo com essa “virada decolonial” (PAIVA, 2022), a presença de artistas negros em espaços culturais e acadêmicos ainda é desigual. “Onde estão as artistas visuais negras do Brasil?” Fazendo com que questionemos qual seria a trajetória e o destino das(os) artistas visuais negras(os) dentro e fora da universidade.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

acadêmicos, dissertações e teses). Sua iniciativa conta com entrevistas, curtas, opiniões, reflexões e artigos. O projeto também é alimentado no Instagram, onde é frequentemente atualizado. Essa iniciativa se entende como um manifesto em defesa da igualdade racial, quando observados os dados sociais que ainda mostram o negro à margem do processo social. O Projeto Afro expressa o protagonismo negro para além dos limites territoriais, refletindo sobre os processos históricos hegemônicos que validaram o sistema de arte no país, propondo um novo olhar para as narrativas a partir da colaboração e da troca. Fruto de uma pesquisa que compreende mais de seis anos e continua a crescer com contribuições tanto dos organizadores do site como dos próprios artistas que se colocam a ajudar nessa cartografia. O conteúdo reunido convida cada visitante a navegar por diferentes aspectos dessa produção: mapa interativo, perfis de artistas, artigos colaborativos e entrevistas, escritos acadêmicos, sugestões de eventos.

Figura 1 - ProjetoAfro.com



Fonte: ANDRADE, Deri. Disponível em: <https://projetoafro.com/>

Pensando nesse site/projeto como um arquivo decolonial, através de sua plataforma virtual, gratuita e acessível ao público, faz-se o reconhecimento de artistas e intelectuais afro-brasileiras(os), dos quais geralmente são postas(os) às margens da sociedade e, consequentemente, da arte. É uma maneira de resistir aos colonialismos da arte, dar

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

visibilidade àqueles que a história da arte tenta tornar invisível, é uma forma de emancipação colonial, uma batalha contra as estruturas desiguais do ramo da arte. Sua importância vai além: é um programa feito de pessoas negras para pessoas negras, e ressalta a importância de existirem mais projetos pensados e realizados por artistas e curadoras(es) negras(os).

Ademais, as narrativas contadas pelo Projeto Afro, geram um senso de coletividade. Ao expor as conquistas alcançadas por uma pessoa negra, a celebração não é apenas dela, e sim de toda a comunidade que a envolve, pois entra para a história, vira uma marca, é uma forma de conseguir espaço. E é isso que o Projeto Afro é: a afirmação de um espaço, de pertencimento, é a afirmativa de que as negras e negros do Brasil podem e devem ocupar o museu, a universidade e a história da arte, pensando na correlação que esse site cria com a própria instituição museológica.

Os museus, desde a sua gênese no século XVIII, têm sido o meio mais utilizado para a preservação e a exposição das artes visuais. Ao longo desse período, vemos o museu como um agente discursivo, que escolhe, descarta, conserva, pesquisa, expõe e comunica as obras de arte, legitimando o fazer artístico (XAVIER, 2016).

Além disso, o site também expõe a ausência das mulheres negras que ainda assombra o meio artístico. Ao todo, são 334 artistas no site, e apenas 112 são mulheres e, quando falamos do eixo sul (RS e SC), 4 dos 9 artistas são mulheres. A presença de mulheres é minoria no site, e apenas representam a realidade fora do virtual, como na exposição realizada pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul, “Presença Negra no MARGS”, que reuniu 70 artistas negros(as) para o projeto e, de todos eles, apenas 20 eram mulheres, menos da metade do total de artistas presentes. Dessa maneira, fica claro que a presença negra feminina ainda faz falta no ramo artístico-acadêmico, evidenciando a urgência de inclusão desses corpos nesse meio. Para isso, a contribuição coletiva tem papel fundamental, seja na divulgação do projeto para alcançar mais pessoas, seja somando no site com indicações de mais artistas negras que ainda não estão lá. Ao divulgar o projeto, além de serem reconhecidas mais artistas afro-brasileiras já inseridas nesse espaço, a possibilidade de presença negra feminina na arte é reforçada, indicando que esses corpos devem estar presentes ali, e têm espaço para isso.

Possuindo um local, um arquivo o qual essas artistas negras estão presentes e salvaguardadas, talvez em um “futuro da arte” teremos uma nova narrativa construída e

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

contada a partir delas. Ocupar um lugar de validação poderia gerar, como descrito na LEI FEDERAL nº 11.904/2009 - que define o que é o espaço do museu -, um “arquivo”, um local para se salvaguardar valores históricos, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, à serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Pensando no museu (espaço físico) como o verdadeiro local o qual deve se encontrar obras de arte e corpos artistas, os museus representam a história da arte mas não só isso, representam nossa sociedade e como ela decidiu se expressar durante séculos, através de quadros, esculturas, pedras e ferramentas, como a sociedade contou e criou narrativas a partir de certos corpos. *Se os corpos que contaram essas narrativas durante a história da arte não são em sua maioria corpos de mulheres artistas negras, que narrativas temos, que contam suas histórias? Se não temos artistas mulheres presentes nos museus, se considera que elas não existam? “[...]as coisas ditas são as que se inserem em suas escrituras”* (MARTINS, 2021), o que temos em museus, ou em grandes arquivos, são o que valem para nossa história, se não os temos ali, o que temos em nossa história por consequência, é a falta. Com isso, devemos pensar em outros meios os quais se torna possível encontrá-las, ocupando qualquer local que seja (institucional ou rural) pois, se possuímos visibilidade, possuímos corpo presente. Devemos colocar amostra para que se saiba que existe: o fato de existir uma plataforma que possui uma coletânea de artistas e que as mesmas podem se colocar para dentro deste site, geraria por consequência um grande arquivo decolonial em constante movimento.

Metodologia: contribuições para um arquivo-vivo.

Artistas negras no eixo-sul (RS e SC). Propostas para o Projeto Afro.

Como metodologia e proposta de contribuição, nos baseamos tanto em estudos de mulheres negras, quanto em destacar para o Projeto Afro mulheres que afirmam-se como artistas negras, para que componham este arquivo-vivo *decolonizante*, em um meio digital.

Foi pensando a partir de meios acessíveis para se obter materiais que enunciem outras histórias das artes, que propomos salvaguardar os materiais biográficos, artísticos e teóricos das artistas-curadoras-pesquisadoras à seguir. Dito isso, selecionou-se artistas as quais atendessem a critérios de “acessibilidade” de imagens e textos que reafirmam sua forma de ocupar o sistema das artes no Rio Grande do Sul:

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

- 1) Exposições individuais registradas por instituições ou pesquisa publicada sobre o tema;
- 2) Formação acadêmica, por tornar disponível em repositórios de acesso público suas pesquisas de TCC, ou Mestrado e Doutorado;
- 3) Mais de uma forma de acesso (formas de fonte primária e secundária distintas) às imagens das obras (de 3-6 obras), a saber: site-fonte direta e/ou indireta sobre a artista e autorização para a escrita do verbete no projeto, para que se torne de fácil acesso a produção dos corpos destas mulheres artistas; produções acadêmicas para fins de pesquisa, assim como utilizamos bibliograficamente para essa.

Considerando estes critérios de valorização do pensamento-saber de corpos de mulheres negras artistas pesquisadoras (teóricas e práticas em conjunto), propomos três artistas que formaram-se na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), para somarem no “projetoafro.com”. Seus currículos, obras e projetos são elementos que foram usados para selecioná-las e incluí-las como proposta para o site Projeto Afro, constando em textos que contemplam o próprio modelo presente dentro do site.

LIARA DE MELLO TRINDADE

TRINDADE, Liara de Mello, graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), pesquisa em Poéticas Visuais, trabalhando pintura através de investigações e indagações nos seguintes temas: processos de criação artística, ato criador, memórias, vivências e sentimentos. (ID Lattes: 8878417011444072), Propondo ela como artista visual, vemos muito de sua perspectiva e experiências de vida como o corpo que produz. Através de suas produções, Trindade explora a memória e os fragmentos do cotidiano por intermédio de reflexões e provocações socioculturais, abordando seus sentimentos e vivências por meio de representações que variam entre a realidade e a imaginação.

THAIS OLIVEIRA ROSA

ROSA, Thais Oliveira, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria PPGART/UFSM na Linha de Arte e Tecnologia. Possui

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

linhas de pesquisa em Arte e Cultura, e é integrante do grupo de pesquisa LABINTER - Laboratório Interdisciplinar Interativo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em gravura, pintura e fotografia. Atualmente produz obras e atua em exposições como a *Algoritmo do in/visível: Códigos de (re)existências. Exposição individual. Sala de exposições SIPEH - CAL/UFSM. 2025* e a *DENEGRIR II - Arte Negra em Movimento; Exposição coletiva, Monet Plaza Arte - MASM, Santa Maria - RS, 2024*. Com temáticas voltadas para a presença do corpo negro artista, atua como mulher negra artista, preservando essa memória do corpo e trazendo para espaços institucionais a presença do mesmo. (CV:<http://lattes.cnpq.br/6445365282695520>)

Figura 2 - Sem título; **Figura 3** - Sem título, série “Série: Visualidades afro-brasileiras.”



Fonte 2: TRINDADE, L. M. 2023; **Fonte 3:** ROSA, Thais Oliveira. 2019. [Aproximações de si: visualidades afro-brasileiras]. Disponível em: <https://www.ufsm.br/outros-orgaos/cc/galeria-virtual/aproximacoes>

Fonte: Figura - Modelo de perfil da artista - Liara Trindade; ProjetoAfro.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

LIARA DE MELLO TRINDADE

RIO GRANDE DO SUL (RS), 1994

TRINDADE, Liara de Mello, graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), pesquisa em Poéticas Visuais, trabalhando pintura através de investigações e indagações nos seguintes temas: processos de criação artística, ato criador, memórias, vivências e sentimentos. Vemos muito de sua perspectiva e experiências de vida como o corpo que produz. Através de suas produções, Trindade explora a memória e os fragmentos do cotidiano por intermédio de reflexões e provocações socioculturais, abordando seus sentimentos e vivências por meio de representações que variam entre a realidade e a imaginação.

Vive e trabalha em Santa Maria (UFSM)

Fontes de pesquisa:

(ID Lattes: 8878417011444072)

Mídia da artista:

ig: @liaramt

Exposições e projetos que participou:

Mulheres estudantes: Assistência Estudantil pra quem?. 2022. (Encontro).

16º Simpósio de Arte Contemporânea: Propagação Digital do In loco ao Online. 2021. (Simpósio).

7º Fórum Regional Permanente de Extensão UFSM 2021 Campus Sede. 2021. (Outra).

Encontros (per)formativos: diálogos entre arte e Pedagogia?, palestra ?As Coisas do Mundo como Coisas da Arte?. 2021. (Seminário).

Encontros (per)formativos: diálogos entre arte e Pedagogia?, palestra ?Instalações Efêmeras de Jogo na Educação Infantil: Interlocuções com a Arte Contemporânea?. 2021. (Seminário).

Entrelaçando Arte e Diversidade no Trabalho Pedagógico com Crianças. 2021. (Outra).

I congresso nacional multidisciplinar de covid-19. 2021. (Congresso).



"SEM TÍTULO", 2024

Foto: disponibilizada pela artista.

Fonte: Site canva.com

Figura - Modelo de perfil da artista - Thais Oliveira; ProjetoAfro.

THAYS OLIVEIRA

RIO GRANDE DO SUL (RS), 1994

ROSA, Thais Oliveira, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria PPGART/UFSM na Linha de Arte e Tecnologia. Possui linhas de pesquisa em Arte e Cultura, e é integrante do grupo de pesquisa LABINTER - Laboratório Interdisciplinar Interativo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em gravura, pintura e fotografia. Atualmente produz obras e atua em exposições como a Algoritmo do in/visível: Códigos de (re)existências. Exposição individual. Sala de exposições SIPEH - CAL/UFSM. 2025 e a DENEGRIR II - Arte Negra em Movimento: Exposição coletiva, Monet Plaza Arte - MASM, Santa Maria - RS, 2024. Com temáticas voltadas para a presença do corpo negro artista, atua como mulher negra artista, preservando essa memória do corpo e trazendo para espaços institucionais a presença do mesmo.

Vive, estuda e trabalha em Santa Maria (UFSM)

Fontes de pesquisa:

(CV: <http://lattes.cnpq.br/6445365282695520>)<https://www.ufsm.br/outras-orgaos/cc/galeria-virtual/aproximacoes>

Exposições individuais:

- Algoritmo do in/visível: Códigos de (re)existências. Exposição individual. Sala de exposições SIPEH - CAL/UFSM. 2025.
- (Des)co(n)strução II - Exposição individual - Monet Plaza Arte - MASM, Santa Maria, RS. 2023.
- (Des)co(n)strução. Exposição individual - Câmara dos vereadores de Santa Maria, Sala Eduardo Trevisan - Santa Maria/RS. 2022.
- Uma poética de aproximação. Exposição Individual. Sala Monet Plaza Arte. MASM. 2022.
- Etnicidade através da gravura. Exposição individual. MASM - Sala Monet Plaza Arte. Santa Maria / RS. 2021.
- Ver(Se) Através. Exposição individual. MASM - Sala Monet Plaza Arte. Santa Maria / RS. 2021.
- Aprox(S)imações: Visualidades Afro-brasileiras. Exposição individual. Centro de Gravura UFSM - Santa Maria - RS. 2020.



"SEM TÍTULO", 2019

Foto: Site da UFSM. Exposição: [Aproximações de si: visualidades afro-brasileiras]. Obra da série "Visualidades afro-brasileiras."

Fonte: Site canva.com

Conclusões

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Dado a conceitualização de história da arte e arquivos que foi apresentada, e que mostra se como sendo um arquivo individual que conta certas narrativas, excluindo muitos corpos dessas histórias, construiu em nossa sociedade um imaginário coletivo que para nós de forma individual, e coletiva, é arte. Sobrepondo os corpos que produzem arte, de forma aos que não produziam, mas sim eram representados, são vistos atualmente como não artistas. A partir disso, tornaram-se invisibilizadas e não dignas de serem preservadas por grandes instituições, acabando por se perder no tempo da arte. Artistas negras, que sofrem com o apagamento e a falta de presença do corpo negro na história da arte, são as mesmas em busca de um lugar digno de suas auto-narrativas. Não podemos mostrar tudo com os “nossos corpos”, mas podemos mostrar nossas artes como vivência de todos os nossos corpos. Se falamos de corpos, falamos de plural, se falamos de plural, falamos de dúzias de sujeitos - de que vale a quantidade se nos é mostrado um por todos (ESBELL, 2020). Buscamos formas de incluir estas artistas negras em um meio artístico/social, através do contemporâneo “arquivo digital”, propostas 02 artistas para somar neste site, porém no meio artístico social, existem milhares de artistas negras que podem vir a ser incluídas no mesmo - tornando essa uma atividade contínua para que então, seus corpos e suas produções anticoloniais e contemplando as vertentes de escolha culturais no campo das artes visuais. E assim, pretendemos contribuir para uma inclusão dos corpos de artistas negras, ao que se possa construir um mapeamento coletivo e um arquivo anticolonial - por um futuro da arte com narrativas que alcancem e que contemplem todos os corpos artistas.

Referências

- BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022;
- CHAUÍ, Marilene. O universo da arte. In: CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: África, 1999;
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUARTE, S; ROÉSLER, S; LOPES, F. **Arte Brasileira Contemporânea: um prelúdio**. Rio de Janeiro, 2008;
- GUIMARÃES, Nuncia. “prefácio”. In: COLETIVO ARTE NEGRA EM MOVIMENTO (org.). **Catálogo denegrir II**: visibilidade e resistência. Santa Maria: ANEM, 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu. Um projeto cultural de Empresas Dow, São Paulo, 1984;

JESUS, Flávia Q. Pereira. Acervo Artístico da Ufsm: Reconnectando Memórias das Artes Visuais no Ambiente Virtual. **Manancial - Repositório Digital da UFSM.** mai. 2024.

LAFONT, Anne. **Uma Africana no Louvre.** Rio de Janeiro: Editora. Bazar do Tempo, 2022;

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Editora de livros Cobogó Ltda, 2021;

MELENDI, Maria A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes.** São Paulo: Cobogó, 2021;

PAIVA, A. M. S. A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?. Bauru, SP: Mire Veja, 2022;

PEDROSA, Célia; KLINGER, Diana; WOLFF, Joca; CÁMARA, Mario. **Indicionário do Contemporâneo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018;

PEDROSO, A. **Maps de Bolso: Museu de Arte de São Paulo.** São Paulo, 2024;

PERÉZ, A. A identidade à flor da pele: etnografia da prática da tatuagem na contemporaneidade. 2006.

PRANDO, Felipe. **Efeitos de museu sem museu.** A crítica institucional em contextos precários. São Paulo: Par(ent)esis, 2018.

POLLOCK, Griselda. **Encuentro em el museo feminista virtual.** Tiempo, espacio y el archivo. Trad. Laura Trafi-Prats. Madrid: Ed. Cátedra, 2010.

SIMÕES, Igor; MENDES, Lorraine; CAMPOS, Marcelo. **Dos Brasis - Arte e Pensamento Negro.** Exposição Itinerante. São Paulo, 2023.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta.** São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

XAVIER, J. **Os museus e a preservação da arte contemporânea: Particularidades e Processos.** Centro Universitário Adventista de São Paulo Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2016;

Transformações identitárias: Reflexões sobre gênero e cisnormatividade a partir de uma psicanálise situada

Gustavo Pires Ibeiro (UFPel)¹

Prof^a Dr^a Camila Peixoto Farias (UFPel)²

Prof^a Dr^a Aline Accorssi (UFPel)³

Resumo: O presente artigo busca tensionar a cisgeneridade no seu lugar de modelo hegemônico de se vivenciar o gênero na sociedade ocidental. A ação dos regimes de poder e da cisnorma caracteriza um movimento de violência e opressão à multiplicidade de formas possíveis de existir, onde somente o caminho “cis” parece possível, possui reconhecimento e obtém privilégios, enquanto vidas plurais, como a de pessoas trans, são marginalizadas e violentadas. Discutimos, a partir do método psicanalítico e aprofundamentos teóricos, o processo de constituição psíquica, embasados por uma perspectiva laplancheana em diálogo com perspectivas contemporâneas. Evidenciamos que todos somos transformados singularmente no que se refere ao gênero, mas que essa transformação é invisibilizada quando se trata de pessoas cisgênero.

Palavras-chave: pluralidade de gênero; transformação; cisnormatividade; psicanálise.

Como seria se Freud tivesse tido uma Drag Mother? Se Lacan tivesse frequentado algum ballroom? Melanie Klein teria sido uma das “legendary children”? Jung frequentaria algum dark room? Carl Rogers adotaria um nome de guerra? [...] Por que nos acalma tanto uma semiótica cisgênera? Quais associações entre “ciência” e branquitude temos feito? Há um limite para uma prática ocidental quando nosso objetivo é desocidentalizar nossas escutas? Vamos na Mamba (Negra) pensar sobre isso? (Favero, 2022, p. 173) .

¹ Psicólogo pela Universidade Federal de Pelotas. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, participante dos grupos de pesquisa Pulsional (Psicologia/UFPel) e Mariposas: minorias sociais, resistências e práticas de transformação (PPGE/UFPel). E-mail: gustavoppires7@gmail.com. CL: <https://lattes.cnpq.br/9157227647017523>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6609-4500>.

² Psicóloga/Psicanalista. Mestre e Doutora em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora adjunta do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do Núcleo de estudos e pesquisa em Psicanálise - Pulsional. pfcamila@hotmail.com. CL: <http://lattes.cnpq.br/6945786986849951>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3442-5512>.

³ Psicóloga. Especialista em Gestão Social. Mestre em Psicologia Social e da Personalidade, doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Coordenadora do Grupo Mariposas: minorias sociais, resistências e práticas de transformação. E-mail: alineaccorssi@gmail.com. CL: <http://lattes.cnpq.br/7571571217332694>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8361-3475>.

Introdução: Meu rosto é a fachada da loja

O presente resumo se constitui a partir de uma das discussões do trabalho de conclusão de curso produzido pelo mesmo autor no curso de Psicologia, pela Universidade Federal de Pelotas, em vínculo com o grupo de pesquisa em psicanálise Pulsional, coordenado pela Profa. Dra. Camila Peixoto Farias. Inicialmente, propomos a reflexão sobre como podemos pensar nossa constituição subjetiva tendo em vista as múltiplas possibilidades de gênero - em sua absoluta maioria cerceadas na sociedade ocidental (Oyèwùmí, 1997/2021) -, mas onde a cisgeneridade (pessoas que se identificam com o gênero atribuído em relação ao sexo genital) toma o espaço enquanto forma “universal” de se experienciar o gênero.

Temos como exemplo o chá de revelação do “sexo” do bebê, o furo na orelha no nascimento de bebê do sexo feminino, as brincadeiras e brinquedos oferecidos e proibidos durante a infância, a aparência que a criança assume pelas formas como é vestida e tratada por adultos, as permissões e proibições, os modos de agir que são instituídos. Nota-se que praticamente todos investimentos possíveis são realizados para que os sujeitos experienciem, performem e representem o gênero que lhes é atribuído através do sexo genital: o nascimento da criança com pênis implica o gênero masculino, o que desencadeia investimentos que dialoguem com o que é lido enquanto a existência de um homem, da masculinidade para o social. O nascimento da criança com vagina implica o gênero feminino, irrompendo uma série de simbolizações para aquela vivência que estejam de acordo com a representação da mulher, da feminilidade para a sociedade. Desde o início da vida, podemos já passar a enxergar o gênero “não como um dado do corpo, mas como um efeito produzido sobre os corpos” (Favero, 2022), o que incessantemente é reforçado com o tempo através de um universo de simbolizações em qualquer esfera de nossas convivências.

Através do presente trabalho, buscaremos tensionar a cisgeneridade no seu lugar de modelo hegemônico de se vivenciar o gênero na sociedade ocidental, onde o “cis” se torna a norma - “cisnormatividade”, e o quanto a perpetuação dessa universalidade caracteriza um movimento político de violência e opressão social. Enquanto isso, a pluralidade de gênero, que engloba pessoas trans, não-binárias, agêneros, etc., é colocada em um espaço de marginalização, patologização e da sujeira (Favero, 2022). Consideramos importante trilhar esse caminho analisando campos que exercem forças sobre as categorias de gênero, articulando

colonialidade, lógicas sociais hegemônicas, binarização e a própria posicionalidade do sujeito-pesquisador para com o campo de pesquisa.

Utilizaremos de recursos das teorias psicanalíticas, entre as clássicas e as contemporâneas, que nos auxiliem a evidenciar os processos que mostram como somos igualmente transformados, independente do sexo/gênero (Oyěwùmí, 1997/2021), na intenção de refletirmos sobre a disparidade perpetuada no meio social, principalmente em relação às violências incididas sobre pessoas não-cis. Reforçamos nosso compromisso com uma construção de conhecimento ética e situada, estando atentos aos referenciais que estão a serviço de regimes de poder estruturantes das normas de sexo/gênero e buscando formas de problematizar e atualizar conceitos teóricos que não condizem com as necessidades sociais atuais.

Além disso, apesar de aqui focarmos em discussões teóricas específicas, consideramos importante destacar que no trabalho original produzimos debates a partir e dialogando com letras de músicas, poemas e histórias de artistas que se identificam no espectro da ampla multiplicidade de gênero e alguns aliados à causa lgbtqia +, mas, sobretudo, nos articulamos à elementos que envolvam a arte de artistas transvestigêneres, como Linn da Quebrada, Lineker, JUP do Bairro e Urias. Construímos um espaço de pista de dança à escrita, onde as narrativas selecionadas denunciam aspectos invisibilizados das diferentes posições sociais perpetradoras de violência e precarização, o que nos parece uma potente forma de transformar perspectivas.

Sua lei me tornou ilegal
Me chamaram de suja, louca e sem moral
Vão ter que me engolir por bem ou por mal
Agora que eu atingi a escala mundial (Urias, 2019)

“O Corre”: Metodologia do percurso

Como referencial metodológico para o desenvolvimento deste trabalho, nos baseamos no método psicanalítico. Neste tipo de produção, desfazem-se as barreiras colocadas entre pessoa pesquisadora e referencial teórico/objeto da pesquisa: tudo se constrói a partir das reverberações insurgentes nesse encontro corpo-a-corpo, nas relações transferenciais e contratransferenciais do processo (Figueiredo; Minerbo, 2006). A partir do método

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

psicanalítico, ao analisarmos um campo sociocultural e seus fenômenos, como aqui abordaremos os reflexos da cisgenderidade inscrita como norma no social, estamos assumindo uma posição de colocar em jogo a possibilidade de cada aspecto no caminho ser transformado (Figueiredo; Minerbo, 2006). Utilizarmos a abordagem de forma responsável para pesquisar e, conseqüentemente, impulsionamos uma nova estratégia de deslocar o olhar para as bases, produzindo algo que movimenta a nós, (aqui) ao cis-tema, as pessoas leitoras e, não obstante, trazem contribuições à própria psicanálise (Dockhorn; Macedo, 2015).

O que destacamos no presente espaço está de acordo em adotar uma metodologia que se dá no encontro, na articulação produto de uma “brecha analítica” onde se abriram os encaixes entre o “eu”- considerando também o inconsciente- e o “campo” (Favero, 2020, p. 8). As questões de gênero abordadas neste trabalho são influenciadas pela minha posição corporificada (Haraway, 1995) enquanto um pesquisador homem, branco e cisgênero, e os efeitos singulares produzidos por esses marcadores na minha subjetividade. O fato de me encontrar nessas posições indubitavelmente garante uma percepção única (e privilegiada) sobre o campo que estou pesquisando, agenciando impactos no que escrevo e lugares onde me é permitido chegar ou não. E isso posto em diálogo com as posições das pessoas que me orientam e constroem comigo a pesquisa.

Assim, me atento ao que minhas identidades (Favero, 2020) produzem em contato com o campo em que pesquisamos, já que a metodologia de envolvimento com a pesquisa que desenvolvemos está sob limitações da minha própria objetividade parcial posicionada (ou simplesmente “saber localizado”) (Haraway, 1995). Em outras palavras: o que pesquiso, escrevo e as considerações colocadas são efeitos do que consigo perceber, ouvir e falar enquanto sujeito atravessado por diversos marcadores constituintes de identidade. Toda a subjetividade tangenciada ao processo da pesquisa nos revela, por fim, que os resultados aqui encontrados não dão fim às questões inicialmente propostas - nosso intuito, inclusive, é fazer surgir em cada pessoa que ler o trabalho, novas possibilidades interpretativas e de novos futuros (Figueiredo, Minerbo, 2006).

Caffé (2018) denomina a prática de estabelecer uma relação ético-política com o campo de pesquisa e colocar em diálogo teorias clássicas e contemporâneas (além de todos seus atravessamentos) como um manejo teórico-clínico-político: segundo ela, uma forma de movimentar o que já está dado, nos atentando às bases teóricas, das relações de poder e também

aos contextos, que inegavelmente se atrelam à produção de conhecimento, para então podermos transformar determinadas realidades.

“Foi Mal”? Reflexões sobre gênero e (im)possibilidades

O processo de colonização europeia impôs, para a sociedade ocidental, sistemas de organização em que narrativas são construídas e atribuídas às pessoas em relação à sua própria história, possibilidades, escolhas e caminhos. O gênero, nesse sentido, surge como uma das categorias estruturantes, principalmente embasado pelo determinismo biológico, fator que acaba sendo determinante para constituição de identidades (Oyěwùmí 1997/2021). Para Butler (2018), a identidade de gênero se define não só como uma característica descritiva, mas como um ideal normativo consoante às práticas reguladoras que buscam preservar a coerência entre o genital, sexo biológico e o gênero produzido na cultura. É apenas a cisgeneridade que demarca o reconhecimento social de uma subjetividade, e independente da identidade de gênero, somos regulados a partir dessa métrica cisnormativa, onde o alinhamento à norma determina o que é legitimado no campo social: ser homem ou mulher (cis) e as formas únicas possíveis de performatividade/desejo baseados no sexo anatômico e no sentido reprodutivo (Firmino, Porchat, 2017).

Se há esse “alinhamento”, a pessoa é reconhecida, obtém privilégios e está menos suscetível a sofrer violências de gênero - “menos”, porque não se trata apenas da ideia de conformidade. Supomos uma mulher cis que se veste ou se comporta de formas que são vistas socialmente como masculinas: é muito provável que possa ser hostilizada, justamente por não ser considerada adequada o suficiente nas exigências cisnormativas de expressão de gênero. Além disso, a cisnormatividade está intimamente articulada ao patriarcado e ao racismo, apresentando uma hierarquia nítida: homens brancos cisgêneros estão no topo e desfrutam de todos os privilégios desse cis-tema. Mulheres brancas cisgêneras não possuem os mesmos privilégios, estão expostas a muitas violências. Homens pretos cisgêneros estão expostos a ainda mais violências e as mulheres cisgêneras negras estão na base da hierarquia desse sistema.

Quando analisamos categorias em geral, no entanto, percebe-se um tratamento bastante diferente para as pessoas que experienciam suas vivências alinhadas ao que é considerado hegemônico e as que dissidem dos regimes de poder. A respeito das categorias de gênero e

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

sexualidade, não se questiona, por exemplo, uma causa ou “problema” que leva a pessoa heterossexual a ser hétero, ou da pessoa cisgênera a ser cis. Já o que foge desse lugar universalizado se torna objeto de investigação, de dúvidas, correspondendo ao projeto colonizador presente nas estruturas opressoras: patologizante, invisibilizador e excludente de subjetividades minorizadas/racializadas (Ayouch, 2015).

O Brasil, por exemplo, é o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo pelo 16º ano consecutivo (Benevides, 2025) - afirmação praticamente naturalizada depois de tanto tempo sendo repetida. Segundo o Dossiê da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), em 2024, foram 122 assassinatos, principalmente de jovens pretas, pobres e nordestinas (Benevides, 2025). Desde 2009, estampamos manchetes revelando aspectos de violência, estigmatização, ódio, atentado a direitos humanos e subalternização de existências trans na sociedade, inclusive 28 menores de 18 anos. O que resta quando pensamos na saúde, autonomia financeira, educação, moradia, direito à cidadania e também afeto dessas pessoas? E qual o papel de nós, pessoas cis, nessa situação? Procuraremos aprofundar essas questões recorrendo às teorias psicanalíticas, como forma de construir um raciocínio que ajude a tornar nítido a importância de estarmos abertos à pluralidade de gênero e à multiplicidade de formas possíveis de existir no mundo.

A relação do gênero com a ciência, em específico a psicanálise, é um ponto que gostaríamos de destacar primeiramente. Não é atoa que Da Quebrada (2021), travesti, negra, canta: “Histericamente histórica / Historicamente estóica, estou cá”. A patologização ainda é uma batalha intensa travada no campo da saúde mental, e aspectos teóricos nos ajudam a evidenciar isso: as mulheres “históricas” para Freud, a paranoia sobre pessoas negras, a perversão que agencia a homofobia no campo da sexualidade e a psicose/perversão atrelada às pessoas transvestigêneras (Molinier, 2020). Somente em 2019 a Organização Mundial da Saúde (OMS) oficializou a desassociação da transexualidade como um transtorno mental na 11ª versão da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas de Saúde (CID) em vigor desde 1º de janeiro de 2022. No entanto, tal categorização ainda está a serviço e sustenta ideias científicas conservadoras de que “existe algo”, “uma causa”, “um problema” na base da não-cisgeneridade que precisa ser definido e explicado. A seguir, discutiremos a partir da psicanálise o processo de constituição psíquica visando complexificar esse debate.

As danças no escuro: sobre constituição psíquica e psicanálise

Segundo Freud (1905), no início da vida, o bebê precisa de suporte para as atividades, encontrando-se em um estado de desamparo físico e subjetivo. As pulsões, consideradas como o motor da energia do psiquismo, circulam no corpo de forma anárquica (Freud, 1905), sem direcionamentos objetivos específicos, o que nos leva a concordar com Laplanche (2015) que o pulsional anárquico do início da vida se estende à inúmeras possibilidades em qualquer âmbito, classificando-o como polimorfo. Logo, se os investimentos em si e no outro e as escolhas objetivas não foram direcionadas ainda, podemos pensar no gênero, neste momento, como aberto a uma pluralidade, onde qualquer caminho futuro de identificação possa ser estabelecido.

Por meio das trocas afetivas realizadas no processo do cuidado desta criança, onde há o encontro do bebê com o adulto, ocorre sua inserção na cultura (Freud, 1930), levando o bebê a despertar a organização das pulsões, e, portanto, constituir o “Eu”. As comunicações verbais e não-verbais, o toque, o cuidado, os afetos e sentimentos, movimentos, gestos, etc., se caracterizam como mensagens que são transmitidas nessa relação alteritária adulto-criança. O bebê, por ainda não ter recursos suficientes para elaborar todos estes códigos, precisará realizar um trabalho de tradução destas mensagens, um processo de simbolização/representação conforme for se inserindo no meio social (Laplanche, 2015), espaço que destacamos aqui ser interceptado por forças que sustentam as normas hegemônicas, como o patriarcado, a branquitude e a cisheteronormatividade.

Conforme a criança traduz as mensagens no meio em que se encontra, as pulsões, ora anárquicas, irão começar a tomar direcionamentos, bem como definir objetos de investimento. A constituição daquela subjetividade, portanto, por provavelmente se dar em espaços onde a cisheteronormatividade (o que aqui, mesmo que de forma interseccional, iremos focar) influencia e regula as experiências, se dará contribuindo para certo recalçamento daquele pulsional perverso-polimorfo (Laplanche, 2015) inicial. Ou seja, os códigos transmitidos na relação da criança com adultos, com o ambiente, etc., tenderão a seguir direcionamentos cisnormativos em função da facilitação social, e aquela pluralidade inicial da vida irá se limitar de acordo com os regimes de poder que as sustentam grande parte das relações de poder que nos cercam.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Neste processo de constituição do Eu, com a ideia do envio das mensagens comprometidas - inclusive com o inconsciente do adulto - e a necessidade de tradução, Laplanche (2015) propõe que, ao invés de pensarmos na identificação da criança “com” o adulto cuidador, como propõe a teoria freudiana, a constituição do Eu se daria a partir de uma identificação “por” este adulto, já que é através dos códigos do seu pequeno *socius* que a criança será direcionada a se constituir e se subjetivar.

Vamos um pouco além e propomos, em relação ao trabalho de transformação/simbolização dessas mensagens, uma identificação “a” - a algo singular. Em outras palavras, pensamos que o sujeito, conforme se desenvolve, precisará transformar aquilo que lhe foi ensinado (como, por exemplo, o gênero designado) em algo próprio, de acordo com a experiência subjetiva que compõe seu existir. Esse processo de transformação pode ter como resultado uma identificação que se adequa à designação inicial - pela ação incessante da cisnorma, o que consideramos destacar aqui este como o caminho “facilitado” socialmente. No processo vivenciado por pessoas não-cis, a apropriação/tradução das mensagens enigmáticas que constituíram a designação inicial - a identificação *por* - não resultou em uma adequação, mas sim na construção de uma identificação a um gênero diferente do que lhe foi atribuído. Por contrariar/questionar o que está na norma, essa transformação ganha visibilidade e é patologizada, lida como transtorno, considerada “anormal”. Já a transformação que as pessoas cisgêneras realizam (o processo de passagem de uma *identificação por* para uma *identificação a*) fica invisibilizado, pois resulta numa adequação em maior ou menor grau à norma, mas ainda sim dentro dela.

Podemos pensar que talvez esse seja um dos principais privilégios de nós, pessoas cis: ter seu processo de transformação invisibilizado e naturalizado, o que, paradoxalmente, nos torna visíveis, reconhecidos e com privilégios sociais (Favero, 2022). Nos perguntamos qual seria o motivo de tantas violências cisnormativas contra pessoas trans, não-binárias, agêneras, etc., se elas se identificaram “a” algo singular à suas experiências dentro da enorme gama de possibilidades? Por que se preza tanto pela conservação da cisgeneridade como forma única de vivenciar o gênero e se preserva a ideia de que não há transformação possível ou aceitável - quando, na verdade, todos somos transformados?

Por considerarmos uma infinidade de caminhos plurais que podem resultar a identificação subjetiva de gênero, julgamos importante destacar que a cisgeneridade, em si, não

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

é o problema - se a julgássemos aqui como portadora de parte do vilanismo das questões sociais não estaríamos nos abstendo de reproduzir todas as violências de identificação de gênero que nos opomos ao longo deste trabalho. O problema se encontra no lugar em que a cisgeneridade ocupa como norma - e a acomodação que sujeitos cisgêneros têm ao não refletirem sobre os seus privilégios, responsabilidades, contribuindo para o cenário de subjugação de vidas não-cis. Logo, a reflexão das pessoas cis sobre o que é agenciado a partir da cisnormatividade é um ponto crucial que buscamos destacar como uma forma de gerar aberturas a esse recalçamento do pulsional perverso-polimorfo, e, conseqüentemente, à pluralidade das existências.

É importante dizer que consideramos necessário parte deste recalçamento, tanto de forma defensiva como constitutiva, para que o sujeito seja capaz de conseguir organizar-se psiquicamente e manter a vida dentro do regime civilizatório (Freud, 1905). Entretanto, o que gostaríamos de colocar em pauta é a dimensão da intensidade desse processo, o que impacta diretamente as aberturas que aqui consideramos essenciais existirem para transformarmos nossas bases. Conforme nos desenvolvemos, nos tornamos adultos, as simbolizações representadas ao longo da vida vão se modificando a partir da cultura e de novas traduções, ou seja, vamos nos tornando mais ou menos permeáveis a presença desse sexual perverso-polimorfo múltiplo, plural, que constitui nosso inconsciente (Laplanche, 2015). É justamente essa brecha de abertura pulsional às possibilidades de existência, à deriva das normas e da universalidade, que devemos nos atentar. Há diversos caminhos a serem seguidos, mas a lógica social facilita a perpetuação da cisnormatividade. Logo, procurar movimentar as vigas de sustentação hegemônicas e trazer consciência às pessoas de todo agenciamento criado pelo sistema do eixo sexo-gênero, pode ser uma via facilitadora no sentido contrário da norma: no sentido da abertura ao plural.

Assim, podemos pensar que nossa subjetividade segue uma lógica fluida: novas exigências surgem durante nossa existência, acabando por exigir que nos reorganizemos, que façamos novas traduções e simbolizações, para que assim possamos ressignificar nossas identidades. Os efeitos que incidirão sobre nós a partir desse processo irão depender diretamente da nossa capacidade de abertura ao mundo, ao múltiplo, ao plural. É justamente por esse motivo que propomos pensar na nossa identidade sendo constituída por arranjos provisórios. Esses arranjos não se mantêm: se deformam, transformam, vêm, vão, baseados em novas traduções e nas forças que as restringem ou facilitam. Transformar a ideia do fixo e engendrado para o

plástico e em movimento é um possível caminho para nos posicionarmos criticamente diante o que está na base constitutiva do modelo universal de existência - nos abrindo à possibilidade da mudança.

Considerações para novas aberturas: indigo borboleta anil

Os apontamentos retratados neste artigo buscam sintetizar uma longa discussão sobre identidade de gênero e efeitos da cisnormatividade no social a partir de uma reflexão psicanalítica situada de que todos somos transformados. Se trata, principalmente, de dar visibilidade às violências que o cis-tema produz, para que possamos construir novas respostas diante dos dilemas e disparidades acerca da identidade de gênero, bem como suas contribuições servindo para estruturar todo um sistema que reproduz o determinismo biológico enquanto marcador fundamental na nossa sociedade. Além disso, buscamos abrir a discussão para pensarmos novas possibilidades, atualizações e contribuições à forma de se pensar a partir da psicanálise: ao invés de abrimos mão das teorias, utilizarmos-as de forma responsável, renovando cenários pelos quais essa ciência tem muito a contribuir, desde que seja situada.

O trabalho de conclusão de curso que originou o presente artigo também gerou o desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado, na Faculdade de Educação, na Universidade Federal de Pelotas, orientada pela Profa. Dra. Aline Accorssi. Dialogando com boa parte da construção inicial, sustentada por reflexões, letras de música e poemas de artistas transvestigêneres que expõem a realidade de vidas não-cis, buscamos ampliar nossa pista de dança e debater questões de gênero e sexualidade dentro da área da educação num amplo sentido, a partir da linha de pesquisa “Saberes Insurgentes e Pedagogias Transgressoras”. O foco adquirido é o de aprofundar as questões de constituição subjetiva, colocando em diálogo as relações da métrica cisheteronormativa com as experiências plásticas e plurais que podemos ter durante a vida, e assim refletir sobre a importância de festas e eventos voltados à comunidade lgbtqi+ para as pessoas que dissidem da cisnorma em Pelotas/RS.

Referências

AYOUCHE, Thamy. Da transsexualidade às transidentidades: psicanálise e gêneros plurais. *Percursos*, 2015, **Exigências da clínica e da cultura à psicanálise**, 54, p. 23-32. Disponível em: <https://hal.science/hal-01498414>.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Judith P. Butler; tradução Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. [recurso eletrônico].

CAFFÉ, Mara. **Norma e subversão na psicanálise: reflexões sobre o Édipo**. Percurso, Rio de Janeiro, V. , 2018

DA QUEBRADA, Linn. **eu matei o júnior**. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cfp9qfzvlw>. Acesso: 12 mai 2025.

DOCKHORN, Carolina Neumann de Barros Falcão; MACEDO, Mônica Medeiros Kother. Estratégia Clínico-Interpretativa: um recurso à pesquisa psicanalítica. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, [S. l.], v. 31, n. 4, p. 529–535, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistapt/article/view/18068>.

FAVERO, Sofia. Pesquisando a dor do outro: os efeitos políticos de uma escrita situada. **Pesqui. prá. psicossociais**, São João del-Rei , v. 15, n. 3, p. 1-16, set. 2020 . Disponível em .

FAVERO, Sofia. **Psicologia Suja**. Sofia Favero. 1.ed. Salvador, BA: Devires, 2022.

FIGUEIREDO, Luís Claudio; MINERBO, Marion. Pesquisa em psicanálise: algumas ideias e um exemplo. J. psicanal., São Paulo , v. 39, n. 70, p. 257-278, jun. 2006 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352006000100017&lng=pt&nrm=iso. Acesso: 23 jan. 2025.

FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patricia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. **DOXA: Revista Brasileira de Psicologia e Educação, Araraquara**, v. 19, n. 1, p. 51–61, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/view/10819>.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. (P. C. Souza, Trad.) São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 1930.

FREUD, Sigmund. **Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade** (P. C. Souza, Trad.). Brasília: Companhia das Letras, 1905.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu, v. 5, p. 7-41, 1995

LAPLANCHE, Jean. **Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano**. 2000-2006. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

MOLINIER, Pascale. **Becoming Cisgender**. Translated from French by Kristina Valentinova In Research in Psychoanalysis, v. 29, n. 1, p. 47-55. Publishers Laboratoire CRPMS, Université de Paris, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/rep2.029.0047>. Acesso: 1 jul 2024. [Tradução livre].

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero.** Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 1997/2021.

ERA REALMENTE CAPAZ DE TODAS AS LOUCURAS E TODOS OS DEVANEIOS?

Prof^a Dr^a Catiuscia Bordin Dotto (IFSUL/UFRGS)¹

Prof^a Dr^a Teresinha Barachini (UFRGS)²

Resumo: Este texto pretende uma reflexão sobre o condicionamento ao qual os corpos femininos estão sujeitos no sistema patriarcal através de dois trabalhos que estão interligados em sua concepção, mas que carregam o passar de duas décadas. *Era realmente capaz de todas as loucuras e todos os devaneios?* (2025) foi concebido a partir de *Era capaz de todas as loucuras e todos os devaneios*. (2008) constituem continuidade da pesquisa poética que venho desenvolvendo onde a presença do que denomino *corpo-escultora* atua como sujeito do processo e considera, neste percurso poético, as demarcações de gênero impostas para a mulher e para a artista. Identificando as violências simbólicas ao feminino, nesses trabalhos, esse *corpo-escultora* resgata o que foi, como sujeito desejante reprimido, e reconsidera o que pode ser, quanto corpo feminino em um sistema que segue oprimindo. Reage, então, de maneira combativa.

Palavras-chave: Arte e Feminismo; *Corpo-Escultora* ; Arte Contemporânea; Artistas mulheres; Processo criativo

Se eu fosse um menino, eles teriam me encorajado a falar, acreditando que assim, algum dia, eu poderia ser chamado para pregar. Não havia nenhum 'chamado' para garotas falantes, nenhum discurso recompensado e legitimado. As punições que eu recebi por erguer a voz pretendiam reprimir qualquer possibilidade de criar minha própria fala. Aquela fala deveria ser reprimida para que a fala 'correta da feminilidade' emergisse.
 (hooks, 2019, p.32)

¹ Escultora, pesquisadora e professora EBTT – Artes, no IFSUL - Campus Camaquã. Sua investigação poética permeia o feminino, que, ao longo do tempo, vai se constituindo a partir da desconstrução formal e da reconstrução simbólica, em uma busca, inicialmente, de certa simbiose com a natureza. O transitar pelo território confere uma nova percepção do (ser)feminino, a qual se traduz no trabalho recente da artista e que materializa em sua poética as inquietações sobre habitar um corpo feminino na arte e na sociedade contemporânea. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9073393306271304>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5691-7024>, Ig:@catiusciadotto

² Artista, pesquisadora e professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS). Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFRGS), na linha de pesquisa Poéticas de Processos Híbridos (2020) como professora e orientadora de mestrado e doutorado e participa do projeto de MINTER e DINTER com a Universidade Federal do Amazonas. Atualmente é Coordenadora do PPGAV - UFRGS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2118563938166344>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7249-1641>,

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

O meu corpo realmente me pertence? Este, que agora completa quatro décadas, foi o corpo que brincou na areia e que pedalou no barro, quando, então, diziam que eu deveria ter cuidado para não me machucar ao correr na chuva ou subir em árvores, mas o sangue nos joelhos raspados era inevitável. Lembro do dia em que o sangue foi mais intenso, e eu sabia que esse sangramento viria. Não o recebi com a alegria de um corpo que é cíclico, mas com o peso de, a partir de então, ser um corpo que sangra. Compreendia que implicava mudanças, mas as desconhecia. Ensinaram outras formas de controle que deveriam prevalecer: “comporta-te como mocinha!”, exatamente quando, adolescente, o corpo ardia em desejos que deveriam ser contidos, mas eram saciados às escondidas, quando intuitivamente descobria meu próprio corpo, e logo se traduziam em sentimento de culpa pela falta de recato. Um dia ganhei de presente uma roupa nova. Era um short de malha, justo e curto e uma mini blusa que deixava a barriga à mostra, ambos nos tons neons que estavam na moda na década de 1990. Na alegria infantil de um corpo que ganha uma roupa nova é que saí para a escola. Logo na entrada o corpo foi visto como sexualizado e convidado a voltar para casa, em frente a todos os demais olhares curiosos, para então vestir-se adequadamente. Foram amargas as descobertas de que meu corpo não era livre. É dessa maneira agredida que ele foi deixando de brincar na terra, e que foi deixando de ser meu espaço de liberdade, prazer, riso, para ser um que, tímido, passa a comportar-se atento ao julgamento do outro. Em que momento a gente passa a viver nosso corpo a partir do decoro que lhe é infligido? Nos ensinam a esconder o sangue, não devemos tocar, devemos cobrir com recato, os desejos devem ser disfarçados: deixamos de olhar para nosso corpo para estar alerta à forma como os outros o observam.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Figura 01: CATIUSCIA DOTTO. *Era realmente capaz de todas as loucuras e todos os devaneios?*, 2025. Detalhe de uma das réplicas do seio da artista, realizada em cerâmica e que compõe a instalação. Acervo pessoal.

São sutis os movimentos que nos conduzem a esta atitude de submeter-se aos padrões impostos à nossa existência. Também são constantes e, por fim, naturalizados. O trabalho que apresento aqui *Era realmente capaz de todas as loucuras e todos os devaneios?* (2025), criado especialmente para a exposição no VIII Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória, retoma *Era capaz de todas as loucuras e todos os devaneios* (2008) e contém, na crueza de sua concepção as absorções de meu corpo feminino durante as duas décadas que separam ambas as propostas. Ao mesmo tempo em que possui uma mensagem objetiva também questiona como,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

ainda agora, tanto tempo depois das primeiras reivindicações feministas, seguimos escutando as mesmas coisas que nos oprimem.

Conheci Jaqueline enquanto andava pelos sebos das ruas centrais de Habana Vieja, buscando por escritoras feministas cubanas. Essa reconhecida crítica de arte que, aos quarenta anos, resolveu escrever e publicar seu primeiro romance, passa a me acompanhar por quase todas as noites dessa minha viagem solitária por Cuba³, e descubro que sua decisão em escrever esse romance é vivida com muita angústia, pois no texto pretende narrar a recente traição sofrida. Algum tempo antes de nos conhecermos, o seu marido, com quem foi casada por dez anos, resolveu divorciar-se para assumir um relacionamento com uma de suas melhores amigas, uma moça de apenas vinte anos. Escrever significa para Jaqueline expor as pessoas ao seu redor e, especialmente, dilacerar algumas de suas feridas. Mas ela está decidida a contar sua história:

Por complacer a los demás siempre he quedado mal conmigo misma y he terminado publicando reseñas mediócras sobre pintores em revistas que nadie lee. Ser escritora [o ser artista] implica poner al descubierto realidades.⁴ (BOBES, 2012, p. 141)

Ao escrever, Jaqueline resgata momentos de sua vida, e se percebe uma mulher que, aos quarenta anos, toma consciência da existência oprimida a qual foi submetida e se define como “em permanente sensación de fracasso”. Jaqueline, na verdade, é apenas a protagonista de *Fiebre de Invierno*, obra da escritora cubana Marilyn Bobes. O que parecia inicialmente ser uma história clichê, de uma mulher de quarenta anos que é “trocada” por outra de apenas vinte pelo marido, acaba por se apresentar como uma narrativa sensível sobre o conflito que nós mulheres vivemos ao falar sobre nossas existências a partir de uma perspectiva feminista. Conforme vou adentrando na leitura, vou me identificando com o percurso de “liberação e de catarse” pelo qual a autora conduz Jaqueline que, aos quarenta anos, resolveu apropriar-se de seu corpo-mulher e de seu corpo-escritora.

A atitude em assumir um corpo sujeito, que fale de si, que não tenha pudor ao se expor é uma construção repleta de receios. Por muito tempo, meus trabalhos que trazem como elemento central o duplo do meu próprio seio, e que, por sua vez, carregam questões muito

³ Realizei uma viagem de pouco mais de 20 dias para Cuba em outubro de 2023 com o objetivo de participar do VIII Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica.

⁴ Tradução livre: Para agradar aos outros sempre me fiz mal e acabei publicando críticas mediócras sobre pintores em revistas que ninguém lê. Ser escritora [ou ser artista] implica revelar realidades.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

íntimas, ficaram silenciados em mim mesma por um pensamento de não importância, pensava não ser relevante falar a partir de mim. E por isso, da mesma forma como nos conta bell hooks (2019, p. 23) “este trabalho se estruturou bem devagar dentro de mim”, são processos que vão se configurando e sendo assumidos de maneira lenta, pois transparecem das dores e dos sorrisos, e dizem respeito “a sentimentos sobre representações do eu”. Ao pensar sobre a construção destes trabalhos, me identifico com a experiência descrita pela autora ao relatar seu processo de criação na obra *Erguer a voz* (2019), cujo texto encorajou essa escrita.

Sentia o desejo de ser voz latente em meu trabalho artístico, mas existiam motivos para não o fazer, razões que me levavam a buscar alegorias para tentar expressar visualmente o que eu desejava dizer, e que o faziam de maneira docilizada, me mantendo sentada no jardim, cultivando raízes e tecendo flores. Falar diretamente, neste caso, tem sabor amargo, pois “tem a ver com revelar o pessoal”, muitas vezes trazendo coisas as quais são complexas de abordar “pois o medo da punição estava à minha espreita – o medo de dizer algo sobre pessoas amadas que sentiriam que aquilo não deveria ser dito” (hooks, 2019, p. 25). Falar como falo nestes trabalhos me transporta para um lugar vulnerável. “Estoy muy vulnerable” confessa também minha amiga Jaqueline que admite “es la inseguridad la que no me deja escribir y la que me hace dudar de mi capacidad.”⁵ (BOBES, 2012, p. 33)

Se a personagem Jaqueline tivesse acessado a obra de hooks, talvez sua necessidade de escrever tal romance sobre a traição que sofreu e tudo que este fato desencadeou em sua vida tivesse sido um processo mais sereno. bell hooks (2019, p. 265) nos afirma que “o ato de falar é uma forma da mulher chegar ao poder”. Mas sobre o que falar? E com quem construir nosso diálogo? “Quem está ouvindo e o que escutam?” Ela indica que devemos “contar nossas histórias e nos envolvermos na discussão feminista”, pois dar voz às mulheres tem sido uma das propostas do movimento feminista que acaba conduzindo, segundo a autora “uma maneira de, pela primeira vez mulheres falarem sobre os seus sofrimentos, suas angústias pessoais, sua amargura e até sobre o ódio profundo”:

(...) encontrar a voz é um ato de resistência. Falar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito. Apenas como sujeitos é que nós podemos falar. (HOOKS, 2019, p.45)

⁵ Tradução livre: É a insegurança que não me deixa escrever e que me faça perder minha capacidade.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A efemeridade de Jacqueline, cuja existência concreta se finda na última página do livro, não a permite saber que ler sua história, tal como atesta hooks, contribuiu para que eu assumisse protagonizar a minha própria história. Utilizo aqui a arte para libertar minha voz, para dizer as coisas que sinto e as que eu senti. Para explicar o que penso como *corpo-escultora*⁶. Meu trabalho artístico sempre foi uma maneira de manter minha voz ativa. Porém, demorei para apresentar abertamente a potência do discurso provocado pelo corpo oprimido. Nos trabalhos que o precedem, tal como declara hooks (2019, p. 37), “parte de mim ainda era mantida em cativeiro por forças dominadoras da história, pela vida familiar que havia traçado um mapa de silêncio, de fala correta. Eu não tinha me libertado totalmente do medo de dizer a coisa errada, de ser punida”. Talvez por isso construía um corpo-metáfora de sementes que germinavam e logo de raízes que buscavam existir nas profundezas da terra⁷. Em decorrência disso, talvez considere a lentidão na construção das propostas que determinam esse trabalho atual, um processo que transcorria entre a fúria eufórica do dizer, logo, pelos medos silenciados.

“Qué es eso de escribir tu historia y la de Marcelo? No hay que ir pregonando a los cuatro vientos las intimidades”⁸ (BOBES, 2012, p. 50). Na ficção, minha amiga Jacqueline é desencorajada em seu projeto pela mãe, momentos depois de afirmar em uma entrevista em rede nacional que estará se dedicando a escrever uma novela sobre a história de uma mulher que fica sozinha aos quarenta anos. Interrompo minha leitura e fico pensando sobre o peso em assumir o protagonismo de nosso trabalho criativo. A personagem criada por Bobes (2012) relata que seus primeiros poemas foram destruídos após mostrá-los, alguns anos antes, a um prestigiado escritor que fazia parte de suas relações, o homem a desencoraja seguir na literatura. Mas a escritora estava ali, escondida dentro de si, esperando um momento para erguer sua voz. Quantos trabalhos artísticos que carregam vozes femininas foram calados em toda a história? Alguns se aquietaram em gavetas que nunca mais se abriram; outros sabemos que vêm sendo resgatados, mas já lhe foi roubada a euforia de seu acontecimento.

⁶ Utilizo o termo *corpo-escultora* para determinar o sujeito que produz o trabalho artístico como um sujeito que possui consciência da demarcação de gênero que sofre quanto artista mulher e logo, que determina sua trajetória no campo das artes.

⁷ Aqui faço referência aos trabalhos que realizei entre 2008 e 2021 que determinavam uma relação metafórica entre o feminino e a natureza.

⁸ Tradução livre: O que é isso de escrever a sua história e a do Marcelo? Você não precisa pregar intimidades aos quatro vientos.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Descobri recentemente a existência de Nannerl Mozart, a irmã mais velha de Mozart: “uma musicista excepcionalmente talentosa, muitas vezes considerada melhor que o irmão, e que foi retirada pelos pais da vida artística para aprender a ser uma boa esposa” (CORRÊA, 2022, p. 42). Dizem que acompanhava o irmão em seus concertos até os 18 anos, idade que, então, deveria se casar. A partir das cartas trocadas entre ambos se sabe que ela nunca deixou de compor e que ele a tinha como uma inspiração. Renata Corrêa (2022, p. 67) reforça o coro de Jacqueline e bell hooks a respeito da vulnerabilidade, e acrescenta a auto ideia de incapacidade. Ela diz que todas nós carregamos juntas uma impostora cuja voz tem um timbre semelhante ao da nossa própria voz: “confunde as mais talentosas e espertas, pois sussurra uma ameaça do patriarcado: ser mulher é ser inferior. Ser mulher não é o suficiente nesse mundo”. Marcia Tiburi complementa que esse “sussurro” nada mais é do que a misoginia de associar as mulheres a uma “inconfiabilidade natural”:

Essa inconfiabilidade mítica foi criada pelo próprio patriarcado para abalar as relações das mulheres entre si. Se as mulheres confiarem em si mesmas e umas nas outras, o sistema sustentado na diferença hierárquica entre homens e mulheres e na estúpida desconfiança sobre a potência das mulheres pode ruir. (TIBURI, 2018, p.39)

Essa ideia construída e naturalizada pelo mundo ao nosso redor pode fazer com que sejamos sabotadas por nós mesmas ao desacreditar no valor e na importância de nossas produções. Somos desacreditadas e em consequência nos desacreditamos.



Figura 02: CATIUSCIA DOTTO. *Era capaz de todas as loucuras e todos os devaneios*, 2008. Diversas peças de cerâmica que formam um painel de dimensões variáveis. Acervo Pessoal.

O momento inicial da minha investigação em arte recorria ao corpo como referência e como refúgio, ligação que foi se intensificando e se desdobrando em pronúncia de algo contido.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Existiam conflitos que não eram totalmente compreendidos, mas que foram se elaborando no decorrer de todo o meu processo artístico, e que necessitaram de tempo para que se tornassem consciência. Neste momento inicial realizei algumas manifestações que traziam a referência explícita do meu corpo. Evidentemente o fazia com a mesma culpa do corpo que descobre o prazer. Um desses trabalhos é denominado *Era capaz de todas as loucuras e todos os devaneios* (2008) e no qual a réplica de meu seio está presente pela primeira vez como elemento da minha produção. Realizei moldes dos meus próprios seios utilizando atadura gessada. Este molde posteriormente reforçado foi empregado para a reprodução em argila deste recorte do corpo. Foram produzidas diversas peças em cerâmica, cada uma contendo uma textura diferente calcada no barro ainda molhado. Tais texturas eram realizadas a partir de elementos que diziam respeito ao meu cotidiano; ora as rendas e os crochês, como sabemos, tradicionalmente relacionados ao feminino; ora tecidos rasgados e até mesmo fios soltos, linhas emaranhadas, vestígios de um tecer não realizado. Nestas texturas impressas como epiderme em cada uma das reproduções do meu peito, pretendia expressar a dualidade entre o que se espera que seja o feminino e o que talvez se encontre nele.

Beauvoir (2019, p. 24) explica como a passividade é determinada às mulheres quanto característica de feminilidade, “é um erro pensar que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade.” Ou seja, espera-se da mulher que seja “bem-comportada”, que possua controle da sua espontaneidade e que sua existência seja de delicadeza e submissão, renunciando sua autonomia. Os crochês e as rendas, em contraponto aos fios e aos rasgados, remetem ao conflito de entender-se mulher nesse sistema patriarcal e pensar subverter. Assim, as rendas e os crochês estão historicamente relacionados ao feminino e mais “o têxtil foi associado ao trabalho feminino e apontado como fator de marginalização de artistas mulheres” (CARNEIRO e MESQUITA, 2019, p.11). No entanto, os fios soltos e desordenados, remetendo aos novelos não cuidados, simbolizam essa desobediência do feminino que já não se submete ao androcentrismo. Nesse sentido, o painel composto pelas dezenas de seios em cerâmica, manifesta sensações, tendo nuance aos alentos e insurgências, das condutas e dos devaneios. Assim, pretendem figurar desejos reprimidos, que, quando libertos, são denominados histeria, doença nervosa que supostamente originava-se no útero e que nada mais é do que uma forma de subjugar o feminino, calcando-lhe a ideia de que não é capaz de racionalidade, conferindo negatividade à sua liberdade.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

“A invenção da histeria está intimamente ligada à produção de uma imagem louca e doente das mulheres rebeldes.” (LAURENTIIS, 2015, p. 69). Consistiu em uma forma de controlar os corpos femininos transgressores. Quando já não poderiam queimá-las em fogueiras, como um grande espetáculo em praça pública, trancafiaram-nas em supostos hospitais com o discurso de que seus “corpos descontrolados” deveriam ser curados. A guerra contra o feminino, agora, seria psicológica e rasteira. E até hoje a ideia de “loucura” é levantada para aniquilar a transgressão feminina.

Quando realizo o trabalho em 2008, pensava que era realmente capaz de todas as loucuras e todos os devaneios, mas também sabia que não seriam permitidos, pois “o controle a respeito de nossos corpos começa muito cedo e é extremamente eficiente, e nós somos tanto alvo dessa vigilância quanto as próprias vigilantes” (CORRÊA, 2022, p.142). Pertencemos, Renata Corrêa e eu, a uma geração que foi (des)educada sexualmente através de uma repressão aos nossos desejos, manifesta através do medo e da vergonha, conduzindo ao desconhecimento sobre nossos corpos que, por fim, geram experiências (inclusive sexuais) frustradas, como afirma Corrêa (2022, p. 144) “nem sei quanto tempo demorou para eu gozar numa relação heterossexual, e para mim o sexo era muito mais uma coisa que eu fazia para agradar e exercer poder do que para me divertir”, confirmando o dado de que no Brasil em torno de 55% das mulheres possuem dificuldade para gozar⁹. Existe toda uma estrutura social, de aspectos morais pré-estabelecidos, que educa nós mulheres a reprimir nosso desejo sexual. E até chegar ao desejo sexual muitas outras repressões perpassam esse sistema.

Era capaz de todas as loucuras e todos os devaneios (2008) foi apresentado uma única vez, no mesmo ano em que foi realizado, no Salão Jovem Artista, organizado pela RBS Tv, cuja mostra aconteceu na Galeria Monet Plaza Art, em Santa Maria-RS. Depois disso os seios cerâmicos foram guardados em uma caixa em meu atelier, de onde só os retirei alguns meses atrás. Quantos desejos dos corpos femininos são guardados em gavetas por décadas, como ficou este trabalho realizado em 2008? A descontinuidade desta pesquisa naquele momento, quando,

⁹ No Brasil, 21% das mulheres nunca tiveram um orgasmo. Para 30% a 36% delas é possível alcançá-lo por meio da penetração. A maioria —60% a 70%— precisa de estimulação do clitóris. Esses são dados apontados em pesquisas da FEBRASGO disponível em <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2024/01/30/o-que-acontece-no-seu-corpo-quando-voce-tem-um-orgasmo.htm#:~:text=No%20Brasil%2C%2021%25%20das%20mulheres,precisa%20de%20estimula%C3%A7%C3%A3o%20do%20clit%C3%B3ris> Sobre a relação destes índices com o machismo estrutural e o consequente desconhecimento dos nossos corpos é possível ver mais em: <https://azmina.com.br/reportagens/por-que-tantas-mulheres-nao-gozam/>

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

pela primeira vez, envolvia duplos do meu corpo, é prova da falta de espaço que desencoraja os trabalhos de mulheres quando falam do feminino de maneira que afronte o sistema patriarcal. *Era capaz de todas as loucuras e todos os devaneios* (2008), foi meu único trabalho selecionado em um concurso de arte naquele período, e mesmo tendo sido, de certa forma, legitimado, foi abandonado. Lembro que nesse momento eu procurava outras formas de trazer meu corpo à superfície de minha investigação, de dizer, através do trabalho, o que estava reprimido debaixo da pele, onde ardia uma juventude de vontades. Por qual motivo não continuei essa pesquisa? Este trabalho foi silenciado por mim através do contexto onde me inseria, acabei por seguir o caminho onde era aceita, e fazer esculturas que falavam do feminino de uma maneira não agressiva.



Figura 03: CATIUSCIA DOTTO. *Era realmente capaz de todas as loucuras e todos os devaneios?* 2025. Cerâmica e areia das margens da Lagoa dos Patos, dimensões variáveis. Acervo Pessoal.

Quase duas décadas depois, desembulho cada uma daquelas peças de cerâmica como quem vai abrindo uma caixa de memórias. Recordo do meu corpo aos vinte e poucos anos e de

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

toda a energia vibrante que essa idade contempla. Posso sentir minhas mãos, ainda jovens, modelando cada uma daquelas peças enquanto os pensamentos vagavam entre o que eu podia e o que eu queria. Desembrulho, também agora, as duas décadas que me separam daquele momento, e junto questiono se realmente fui capaz de todas as loucuras e todos os devaneios que ansiei.

Era realmente capaz de todas as loucuras e todos os devaneios? (2025) evoca o trabalho *Era capaz de todas as loucuras e todos os devaneios*, realizado em 2008, e carrega junto as reminiscências do corpo-escultora que os produz, ao percorrer as duas décadas que os separam. O trabalho de 2025 utiliza-se do mesmo material: centenas de réplicas do seio da artista, produzidas em cerâmica através de moldes de silicone. Cada um desses seios, ao ser desmoldado, com o barro ainda cru, sofreu uma pequena deformação. Não é possível existir em um corpo feminino por duas décadas sem carregar marcas que vão nos transformando. Os seios estão abrigados sobre uma superfície de areia, no chão. O público, que em 2008 apenas se aproximava de uma parede para observar os detalhes das inscrições têxteis nas peças cerâmicas, agora precisa sair da sua zona de conforto para reconhecer as inscrições que essas novas peças carregam. É possível, ao agachar-se — e com o esforço de mover-se —, ler frases machistas que nós, mulheres, ouvimos frequentemente. São frases que escutei, que amigas relataram ter escutado, ou mesmo que coletei da internet, lembrando quando foram utilizadas em meu contexto social. Frases que parecem inofensivas, mas que arranham a superfície de cada peça cerâmica e, quando proferidas, vão sutilmente rasgando nossos interiores, alcançando nossas entranhas. São símbolo de uma violência naturalizada que, a menos que façamos um esforço para sair da nossa zona de conforto — tal qual o trabalho sugere ao público —, não será combatida. Passa despercebida.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Figura 04: CATIUSCIA DOTTO. *Era realmente capaz de todas as loucuras e todos os devaneios?* 2025 (detalhe). Cerâmica e areia das margens da Lagoa dos Patos, dimensões variáveis. Acervo Pessoal.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

O trabalho de 2008 pretendia uma perspectiva de desobediência dos corpos femininos. Ao mesmo tempo que alguns seios traziam um crochê exemplar como textura — trabalho manual historicamente atribuído ao fazer feminino —, outros traziam linhas emaranhadas, sinônimo, dentro do tecer, de descuido. Propunha, através desse emaranhado, o rompimento de padrões impostos aos nossos corpos e a possibilidade de sermos corpos desejantes. O trabalho atual busca apresentar a realidade, quase duas décadas depois, dos corpos femininos e questionar o quanto eles realmente são capazes de desejar. Se, em 2008, a mensagem era de sutileza, aqui a violência à qual esses corpos estão cotidianamente expostos é apresentada de maneira objetiva, por meio das experiências narradas que estão ali transcritas. Desta vez, não está disposto na parede, mas no chão, sobre um “ninho” de areia, obrigando que o público se abaixe para ler o que essas mulheres reclamam. Exige movimento, exige desconforto escutar as vozes oprimidas. O barro e a areia são simbólicos: o primeiro, presente em toda a minha investigação, é um material plástico com o qual é possível construir de maneira tão tênue quanto tecer. Na tradição da escultura, é utilizado como material temporário, sem a permanência imponente do mármore e do bronze. A areia foi meu primeiro contato escultórico com o mundo: na infância, sempre tive um monte de areia para brincar no quintal de casa. Aqui, em específico, utilizo a areia coletada à margem da Lagoa dos Patos, na Costa Doce, que, em todo meu circular pelo território — experimentando com meu corpo o que é ser um corpo feminino em movimento —, é o lugar que agora tem acolhido minha deriva com suas calmas águas. Tem sido meu lar.

A violência simbólica abordada por esses trabalhos, e que permanece ao longo do tempo, mesmo com o avanço da luta feminista, faz com que, como afirma Perrot (2019, p. 22), “sejamos convencidas de nossa insignificância”. Nossa memória é destruída, assim como nossos desejos e nosso potencial. Nossa coletividade foi historicamente devastada. No lugar, o diálogo entre as mulheres foi substituído por um sentido de competição que nos impede de perceber a força que reside na nossa união. Nossos processos criativos são desvalidados, nossas narrativas, apagadas. O desejo pulsante de ser e de existir de maneira plena, presente no trabalho de 2008, foi sendo aniquilado a cada movimento e se torna, então, um grito combativo no trabalho de 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências

BEAUVOIR, Simone de, **O segundo sexo**. Vol 2: A experiência vivida / trad. Sérgio Milliet –5ª edição –Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2019.

BOBES, Marilyn, **Fiebre de invierno**, Ediciones UNIÓN: La Habana, 2012.

CORRÊA, Renata, **Monumento para a mulher desconhecida: ensaios íntimos sobre o feminino**, 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.

DOTTO, Catiuscia Bordin, **Corpo-escultora: ausência e permanência no suscitar de um novo jardim**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2025.

hooks, bell, **Artistas mulheres: o processo criativo**, in PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André, (org.), História das Mulheres, histórias feministas, vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019

hooks, bell, **Erguer a Voz Pensar como feminista, pensar como negra**, São Paulo: Editora Elefante, 2019.

LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi De, **Louise Bourgeois e os modos feministas de criar**. Dissertação de Mestrado Universidade Federal de Campinas, Campinas, SP, 2015.

PERROT, Michelle, **Minha história das mulheres**, trad. Angela M. S. Correa, 2ª Ed., São Paulo: Contexto, 2019.

PARKER, Rozsika, **A criação da feminilidade**, in PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André, (org.), História das Mulheres, histórias feministas, vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019.

TIBURI, Marcia, **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018.

À meia-noite performarei em minha carne: uma análise das obras literárias e cinematográficas do horror subversivo

Mariana Telles Bueno (UFPel)¹

Gabriela Rodrigues Silveira (UFPel)²

Lisandra Berni Osorio (UFPel)³

Resumo: Historicamente, várias produções de horror reforçam estereótipos de como mulheres e homens devem existir e os alicerces patriarcais da sociedade, repercutindo modelos simplórios e delimitados do ser humano. Nesse contexto, por meio de uma revisão bibliográfica, estudo qualitativo, o presente artigo busca questionar modos possíveis de superar as noções binaristas hegemônicas de gênero, visualizando o cinema e a literatura sob a lente de Deleuze na forma de construtores de realidade. Com base na análise do protagonismo feminino, não só nas atuações, mas na direção e na escrita, destacamos novos olhares sobre as formas de expressões artísticas. As obras citadas podem ser conectadas diretamente à teoria *Queer* de Judith Butler, na qual o gênero não seria algo inerente ou engessado, seria performatividade. Dessa forma, nota-se uma mudança significativa na maneira como as subjetividades passam a transmitir um devir, o que é evidenciado pela desconstrução de preconceitos misóginos relacionados à figura feminina e na diversidade de existência das personagens em livros e filmes de terror.

Palavras-chave: Gênero; Performatividade; Teoria *Queer*; Terror; Feminino.

*Quantos corações precisam ser guardados
em caixas para que a dor se transforme em
outra coisa?*

Agustina Bazterrica

Considerações iniciais: O horror em forma de cotidiano

Ao encarar o número exorbitante de violência contra as mulheres, até o começo do mês de maio de 2025, o Sistema Nacional de Informações de Segurança Pública (SINESP) contabiliza 338 vítimas de feminicídio no Brasil, isso seria o equivalente a quatro vítimas por dia, evidenciamos o horror cotidiano. Frente a isso, propomos uma discussão inicial

¹ Graduanda do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Lattes <<https://lattes.cnpq.br/1039847312798527>>, ORCID <<https://orcid.org/0009-0005-2011-2522>>, e-mail marianabueno01@hotmail.com.

² Graduanda do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Lattes <<http://lattes.cnpq.br/3660734884793372>>, ORCID <<https://orcid.org/0009-0002-5205-5743>>, e-mail gabrielaarsilveira2@gmail.com.

³ Psicóloga da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (UFPel), Mestra e Doutora em Educação (UFPel). Lattes <<http://lattes.cnpq.br/0613506101389870>>, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5665-13773>> e-mail lisabosorio@gmail.com.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

questionando produções de terror que incitam papéis conservadores atribuídos à figura feminina coletivamente, com o intuito de problematizar os modos de dominação masculina e posteriormente sugerimos linhas de fuga que possibilitem resistir e criar brechas a diversas formas de ser.

Para tanto, estabelecemos como procedimento metodológico a realização de uma revisão bibliográfica com caráter qualitativo (MINAYO, 2012), com foco na análise de produções literárias e cinematográficas de Horror criadas por pessoas que fazem um deslocamento da ordem misógina, sejam elas autoras ou diretoras. A seleção das obras se deu pelo critério de autoria feminina, com o propósito de demonstrar como apresentam seus personagens e narrativas divergentes das tradicionalmente marcadas pelo machismo.

Nossa análise parte de conceitos sobre o pensamento político do cinema nas sendas deleuzianas, e percorre aspectos da teoria *Queer* em Judith Butler (2018), sobretudo nas suas contribuições acerca da performatividade de gênero. As produções são examinadas como dispositivos estéticos que articulam medo e gênero, sendo possível debater acerca de subjetividades dissidentes e formas de resistência à normatividade sexista. Por meio dessa abordagem, buscamos compreender como a diversidade de autoria no Terror tensiona e subverte discursos patriarcais historicamente associados à natureza humana.

Nessa direção, percebemos que o cinema pode oferecer uma imagem que provoca uma experimentação contínua e dinâmica. Encontramos na tese de Gomes (2021) sobre o filme *Bacurau* (2019) e suas cenas acerca de populações minoritárias, a conexão com o pensamento deleuziano acerca da sétima arte, uma vez que este é capaz de fazer nascer a voz de comunidades invisibilizadas pelas opressões cotidianas, uma expressão artística que constrói um devir revolucionário. A potência de narração de tal filme não busca a realidade como verdade cristalizada, mas produz política ao liberar a imagem de seu aspecto representacional de um povo até então sem voz.

Dessa forma, ao analisarmos algumas criações artísticas masculinas, a voz que grita mais alto é aquela que faz entrar em cena uma simplificação misógina desprovida da complexidade que compõe o ser humano. Afinal, nas palavras de Deleuze e Parnet (1998, p. 74): "os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação". A imagem que inquieta nosso pensar faz-nos perguntar: O gênero seria algo engessado, biológico, passível de representações unilaterais? As mulheres que dependem exclusivamente

de um homem, subalternas, ou que sofrem violações por fugir da submissividade, são as únicas formas de existir para pessoas femininas?

Em consonância à teoria *Queer*, repensamos as noções conservadoras do gênero, das formas de existir, colocando em cheque as imposições retratadas em inúmeras obras feitas por homens. Nesse sentido, indagamos a detenção dos discursos dentro das mídias disseminadas culturalmente e, dentro disso, contestamos a normalização da violência contra mulher representada nas telas e nas páginas dos livros. Abordando nessas esferas - os atores que participam da criação artística - destaca-se a necessidade de reconhecimento de novos olhares, uma visão não limitante sobre o ser humano.

Ao entendermos o cinema e a literatura como possíveis caminhos de manifestação política e coletiva, de questões subversivas no âmbito social, podemos contextualizar a importância dessas estruturas nas expressões de subjetividade contemporânea. Desse modo, o objetivo do presente trabalho consiste em propor como a diversidade de criação em obras no terror pode ser uma alternativa de trazer à tona a performatividade do gênero, em contraste principalmente com as produções que incitam a perspectiva patriarcal. Tal debate sobre as composições que fogem da lógica hegemônica nos possibilita vislumbrar novas produções de realidade.

Arte como produtora de realidade

Na perspectiva de Deleuze e Guattari (2010), a arte é capaz de produzir intensidades nos corpos, em devir. Nessa direção, na experiência artística que nos captura podemos compreender que o ser da sensação enlaça forças como perceptos e devires como afectos, por meio dos quais comparece uma sensibilidade outra que promove uma mudança no estado de um corpo, o nosso, sendo afetado por outro corpo, quer seja a arte. Nas palavras dos autores:

Os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras e um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 207).

Dessa maneira, uma afecção não é o mesmo que um afeto, mas indica um afeto que pede passagem, um movimento, assim como gênero não é algo que *somos*, mas sim, algo que *fazemos*, pois somos o que podemos em ato. Nessa direção, o que fazemos pressupõe performatividade, a qual Butter (2018) utiliza para descrever o ato de se distanciar da definição de identidade imposta ou esperada pela sociedade. Nesse viés, a autora questiona sobre o fato

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

da construção identitária compulsória de ser homem ou mulher possuir suas bases em disposições primitivas. Tendo isso em pauta, a teoria *Queer* afirma o desejo como uma ação, algo construído e performado, que possibilita escapar das linhas de dominação sobre o próprio ato de desejar para atravessar zonas de multiplicidade, uma forma de resistência criadora de si.

Nessas linhas de multiplicidade do ser em ato, o que entra em cena é o devir. Para Deleuze e Guattari (2012), o devir é uma aliança que não se produz por filiação ou imitação, de maneira que não basta uma pessoa compulsoriamente ser considerada mulher para devenir-mulher, pois é algo que se passa em uma zona de vizinhança em um espaço-tempo entre pontos para formar, em processo, linhas existenciais que não fixem às formas de ser em um determinado modo fechado em si mesmo. Kastrup e Passos (2014, p. 25) afirmam que "não basta afirmarmos que as mulheres são diferentes e que respeitar seus direitos implica defender necessidades de gênero". Por isso, escapar de dualismos é uma via possível para problematizar o estereótipo feminino de submissão e passividade.

O julgamento pela aparência de uma mulher forte, frágil, submissa ou transgressora; a imagem sobre a ação que se revela como a arte de construir pontes invisíveis para que ela fuja de um lugar que aprisiona sua existência-, talvez façam das personas femininas em obras de terror, personas que demarquem a violência como ruptura necessária para se libertar ou ser libertada.

Nesse sentido, a vontade de potência nietzscheana mencionada por Deleuze (2018) em "As potências do falso" em sua obra *Cinema 2*, nos provoca a pensar sobre o poder de afetar e ser afetado pela imagem quando a mesma consegue mover o corpo de sua inércia em graus variados de sua forma de atuar em um papel que lhe fora pré-determinado. Por conseguinte, "não é o conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise" (Deleuze, 2018, p. 190), verdade sobre a qual aflora como a mulher é capaz de performar sua própria existência, camadas em processo subjetivo em constante movimento.

Performar é criar resistências à violência patriarcal?

Ao analisar inúmeros filmes e livros de horror produzidos por homens, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, constatamos padrões na interpretação artística de gênero. Nesse sentido, há o reforço dessas obras em apresentar ideais patriarcais: mulheres submissas a homens que expressam uma masculinidade ideal na concepção machista. As personagens parecem ser compostas por camadas simplistas, e invariavelmente, acabam recaindo em estereótipos, tais como uma dependência emocional da figura masculina para resolverem

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

conflitos ou descobrirem evidências contra o mal, sendo atribuído ao sujeito másculo o uso da inteligência ou de uma determinada racionalidade.

Tendo em vista a discussão exposta, Barros (2022) discorre sobre os filmes de horror apresentar personagens femininas delimitadas, analisando e criticando a utilização do sofrimento e da marginalização da mulher, focando no período da adolescência. Nesse estudo, acompanhamos a sexualidade como fator importante, levando em conta a problematização da fetichização das meninas mesmo antes da puberdade, não só dentro do âmbito de terror, sendo que os atributos sexuais femininos apresentam consequências negativas quando reprimidos ou explorados.

Seguindo o debate, Silva (2020) afirma que a sétima arte torna-se reflexo do social, sendo que o horror tem raízes na misoginia. A feminilidade é posta como frágil, incompreendida, subalterna, em que a mulher seria aquela que dedica tudo de si à espera do amor de um homem. Outrossim, uma das investigações feitas no estudo tem um destaque maior para discussão presente, a adaptação de *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) por um diretor homem. Nesse ponto, a autora coloca em pauta a interpretação deturpada da direção, vemos um livro que expõe explicitamente um personagem que não consegue lidar com as responsabilidades da paternidade ser transformado em um filme sobre punição de quem profana contra a moral cristã.

Outro ponto relevante trazido pela autora, é o padrão de vítimas dos assassinos em filmes denominados *Slashers*⁴, evidenciando a normalização da violência contra a mulher. Isso porque, considerando o exposto no texto, é possível observar que as mulheres assassinadas costumam demonstrar sexualidade aflorada, durante ou depois do ato sexual. O homicida se considera legitimado a efetuar o crime, pois, aquela personagem vai contra o que as regras sociais determinam de como uma jovem pode se portar, devendo ser então, punida.

Com base nos estudos mencionados, é possível observarmos como as mulheres nesses contextos de produção masculina são compelidas a performar subjetividades específicas, isso inclui a personagem virgem que atende às exigências da moral conservadora - o que a torna elegível para sobreviver. E, a outra (aquela que deve servir como alerta), a coadjuvante com

⁴ Conforme Larocca (2016), *slasher* ou *stalker* é um subgênero do terror que surgiu na década de 1970, principalmente nos Estados Unidos, os filmes apresentam características semelhantes de enredo, na qual uma pessoa vista como psicopata persegue e mata um grande número de pessoas. As vítimas são em sua maioria adolescentes e considerados “transgressores sexuais”, tendo comportamentos e envolvimento com bebidas alcoólicas, drogas ilícitas e sexo. Nesse contexto, a morte feminina se mostra mais violenta e explícita, o corpo feminino acaba sendo extremamente erotizado e sexualizado.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

comportamentos sexuais, de personalidade chamativa, que vai contra as normas impostas - geralmente sofre violências absurdas e que acaba morta em vários casos.

A partir da teoria *Queer*, o gênero perde sua condição naturalista tradicional, criando novos olhares sobre as formas de ser socialmente. Nessa perspectiva, o indivíduo não nasce com essência pronta para ser mulher ou homem, o gênero e o sexo biológico são postos em discussão, ambos considerados construídos culturalmente.

Butler (2018) tece uma crítica à questão identitária dentro das teorias feministas, e de maneira mais pontual, indaga que, ao delimitar um sujeito, ocorrem processos de exclusão e naturalização. Na argumentação da autora, existem instâncias reguladoras de poder que impõem discursos hegemônicos e uma heterossexualidade compulsória. Essas relações binárias, culturais e consideradas naturais, promovem uma hierarquização, uma imposição de como as pessoas devem ser, repercutindo o modelo padrão de dominação social.

Conforme a autora, não existem sujeitos estáveis ou permanentes - socialmente, as identidades são construídas. Por isso, contrariar a explicação naturalista e essencialista do ser “mulher” também implica entender o sexo e o gênero como produtos de uma criação cultural. Posto isso, a teoria *Queer* sustenta a necessidade de abertura a várias formas de existência, incluindo pessoas lésbicas, transexuais e intersexuais.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (Butler, 2018, p.17).

Para a autora, o ser humano, ao contrário do que os discursos hegemônicos imprimem sobre nós, compõe um devir, um processo, uma relação de movimento com o mundo. O gênero apesar de parecer cristalizado, também estaria em devir, algo em constante transformação, instituído no campo externo por meio da repetição estilizada de atos.

Nessa perspectiva, o gênero pode ser considerado como um estilo corporal, um “ato”, sendo dessa forma intencional e performativo, em que esse “performativo” perpassa uma construção dramática do sentido. Por isso, a autora traz a ideia de performatividade das identidades de gênero. Somando a isso, ao considerarmos as expressões artísticas *Drag Queens*, por exemplo, vemos algumas paródias como ato subversivo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero — assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada. (Butler, 2018, p. 184-185).

Portanto, as expressões artísticas nos shows *Drags*, nas telas dos cinemas, podem ser relacionados às afirmações de Butler (2018), uma vez que as atuações retratam maneiras diversas em que as pessoas conseguem interpretar múltiplas formas de existir. Em paralelo, ao considerar as manifestações na arte em comparação às ações em sociedade, também associamos que existem várias performances ocorrendo nas interações pessoais e culturais.

Entre páginas e telas: devir

Frente a crítica sobre as páginas literárias de algumas obras masculinas, alicerçadas na ótica patriarcal de discursos binaristas, evidenciamos que existem outras maneiras de retratar sujeitos dentro da literatura. Em consonância a isto, propomos a análise de alguns livros de terror escritos por mulheres na demonstração do caráter performático de gênero, no devir múltiplo das formas de existência.

Em “Saboroso Cadáver”, a argentina Augustina Bazterrica (2022) desenvolve seu terror distópico expondo uma sociedade que regulariza criar, reproduzir e matar pessoas como animais para abate. O personagem central, Marcos, apresenta comportamentos distantes do esperado formato de masculinidade. Diversas vezes, ele mostra um sentimentalismo incomum nesse mundo, uma agonia, uma confusão frente à barbárie feita a outros que nem sequer são considerados seres humanos.

Distante de uma imagem simplista, nesse livro, as coadjuvantes mulheres são expostas com camadas complexas tendo papel essencial na trama. Um exemplo prático, a amante do protagonista, se apresenta segura do que quer sexualmente, não demonstra características nem um pouco submissas e, ao contrário das produções criticadas anteriormente, não ocorre punição sobre ela.

Ele bebe o vinho porque precisa, para poder olhá-la nos olhos, para não se lembrar de como ela o empurrou para a mesa que geralmente estava coberta de vísceras de vaca, mas estava limpa como uma mesa de operação, e abaixou as calças sem dizer uma palavra. A forma como ela levantou o avental, que ainda estava manchado de sangue, subiu na mesa onde ele estava nu e se abaixou com cuidado, agarrando os ganchos usados para mover as vacas. Não é que ele ache Spanel perigosa ou louca, ou que a imagine nua (porque nunca a viu nua), ou que só conheceu algumas açougueiras e

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

todas elas foram inescrutáveis, impossíveis de decifrar. É que ele também precisa do vinho para poder ouvi-la com calma, porque as palavras dela atingem seu cérebro. São palavras frígidas, cortantes, como quando ela disse “não” e agarrou os braços dele e os segurou contra a mesa com força, depois que ele tentou tocá-la, tirar o avental, passar os dedos pelos cabelos dela. Ou quando ele foi até ela no dia seguinte e a única coisa que ela disse foi “tchau”, sem explicação, sem beijo na saída. (Bazterrica, 2022, p. 41-42).

Seguindo a análise, “Iluminadas”, de Lauren Beukes (2022) conta histórias de personagens através de décadas, acompanhamos diferentes pessoas narrando o livro. Aqui, constatamos uma diversidade de performances: os homens sendo imersos e tomados por suas emoções - um assassino em série com vulnerabilidades, inseguranças. Mulheres cisgênero, transgênero, cientistas, jornalistas ou artistas - que focalizam o protagonismo. O feminino não é sinônimo de vítima, as personagens investigam, são colocadas no centro e, apesar da violência sofrida, elas possuem nomes, vidas e desejos não passíveis de punição.

“Nossa parte de noite”, escrito por Mariana Enríquez (2021) envolve uma mistura arrebatadora de diversos aspectos: terror sobrenatural, seitas, sacrifícios humanos e rituais. A ambientação é construída sob as transversalidades das diferenças de classe, de poder, da atroz ditadura militar argentina, dos desaparecidos e da instabilidade política. Dessa forma, acompanhamos Juan e Gaspar, pai e filho, protagonistas da história, pessoas de personalidades diferentes em contextos ameaçadores. A paternidade tem uma profunda desenvoltura, entre as faltas e acertos da figura adulta. Também, as masculinidades ultrapassam a imponência, as figuras femininas representam alicerces imprescindíveis e ao longo do enredo as performatividades representam inversões da hegemonia binária.

O livro “Em Carne Viva”, organizado por Joyce Carol Oates (2024), reúne contos de diversas escritoras, nesta antologia, o *Body horror*, horror corporal, ganha outra roupagem. Divergindo do habitual feito por homens, a coletânea debate assuntos como identidade, maternidade, racismo, questionando as violências direcionadas às mulheres. Entre as histórias, “Metempsicose”, de Margaret Atwood, narra um caracol encarnado no corpo de uma mulher, nesse sentido, encaramos as tentativas do interior em lidar com expectativas de gênero impostas socialmente e a performatividade alcançada por alguém não habituado às convenções culturais ou dimensões corpóreas do ser humano.

Em consonância às páginas literárias, ao buscarmos novas formas de expressões sobre personagens na ficção, encontramos também nas telas a importância de analisar obras cinematográficas dirigidas e escritas em outras perspectivas diferentes das masculinas, demonstrando olhares diversos sobre as questões de existência, sexualidade e atravessamentos

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

sociais. Nesse sentido, a seguir são postos em destaque exemplos da sétima arte que mostram a profundidade da temática do terror perante histórias e formas de representação do ser humano.

Sabrina Fidalgo (2016) em “Rainha”, escreve e dirige a história de Rita, uma jovem que sonha e se esforça muito para ganhar o título de rainha da escola de samba de seu bairro. Nesse ambiente, quem assiste se depara com machismo estrutural, as relações de poder e o sofrimento da mulher negra. Não só as pressões estéticas e as representações masculinas são problemáticas, mas a violência hostilizada por outras mulheres. Assim, o carnaval é materializado sem sexualização das mulheres, com outro tom, sem cores, em preto e branco.

Em “Alfazema”, outro curta de Sabrina Fidalgo (2019), vemos o falocentrismo invadir a casa da personagem principal, por meio da figura de um amante que se nega a deixar a casa. Dessa forma, Flaviana começa a lidar com uma culpa acerca de seus atos durante o carnaval, sentimento que parece advindo das restrições sociais daquilo que a mulher pode ou não fazer. Isso porque, quando ela afirma o que quer, o discurso do amante - que nem sabe o nome da dona da casa - vem carregado de julgamento, e ele a aconselha a se dar o respeito. Nesse contexto, ela recebe aparições femininas: uma “demônia” e sua “anja da guarda”, que começam a participar da discussão. Posteriormente, vemos a figura de “Deus” sob a forma de mulher negra, no momento em que o curta introduz a metalinguagem sequencial.

Já em “O Animal Cordial”, Gabriela Amaral Almeida (2017) coloca em pauta luta de classes, misoginia, patriarcado, homofobia e diversas desigualdades sociais brasileiras, compondo um *Slasher* completamente diferente. Dentre os personagens, o cozinheiro Djair enfrenta as opressões do patrão, performa algo divergente do modelo de masculinidade compulsória -apesar das ofensas e hostilidades, mesmo nos momentos de maior tensão, mostra ser a única figura humana que não se curva ao medo ou ao ódio. Em uma das cenas bem violentas do longa, o corte de seu cabelo reflete o preconceito, demonstrando a crueldade da imposição hegemônica perante a quem não se enquadra no ideal exigido.

Na outra ponta, Verônica, a freguesa rica, demonstra a fragilidade esperada da mulher, entretanto, em comparação aos estereótipos dos filmes masculinos, isso não resulta numa ação estrondosa do marido. Na verdade depois de sofrer violência sexual, ela própria se impõe, apesar de nitidamente abalada, em reivindicar reação. Inácio, dono do restaurante, apresenta características esperadas de um homem na posição de chefe - exigente, agressivo com os funcionários e extremamente polido com os clientes - porém, conforme ameaçado por

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

condições ambientais, na quase posição de vítima, aos poucos ele perde sequencialmente sua máscara de cordialidade, construindo um cenário brutal que se desenrola num poço de sangue.

Sara, a garçonete do restaurante de Inácio, demonstra complexidade singular, aparentemente ela seria simplesmente alguém que nutre desejo pelo patrão, sendo submissa e acatando as relações de poder masculinas. Entretanto, conforme o filme segue a personagem revela ter várias camadas, não sabemos quais decisões ou ações virão dela, que pode ser até o fim do enredo considerada a centralidade da história. Assim, compreendemos outras manifestações artísticas sobre subjetividades das personagens na ambientação do horror em contraste com conceitos sociológicos brasileiros.

Na obra “Medusa”, roteirizada e dirigida por Anita Rocha da Silveira (2023), uma estética autêntica nos leva a encarar as intolerâncias, a repressão sexual e as violências de gênero dentro das relações fundamentalistas religiosas. O enredo acompanha Mariana, uma jovem que faz parte de um grupo de mulheres de uma igreja, no qual fervorosamente atuam como influência virtual e presencial na fiel agenda da idealizada pureza e feminilidade cristã. Os dias são preenchidos com canções e orações, contudo, nas noites elas saem como uma gangue de adolescentes perseguindo, humilhando e intimidando outras mulheres que julgam ser pecadoras, coagindo as vítimas a afirmar seus preceitos religiosos.

Conforme a história mostra suas nuances, são expostas as hipocrisias do conservadorismo evangélico, quem é modelo de mulher nesses locais esconde a tortura diária das violações sofridas em diversas instâncias, desde físicas até psicológicas. Desse modo, a frustração de se enquadrar no ideal inalcançável, de machucar outras mulheres, de contrariar os próprios desejos e sentimentos acabam alçando exponencialmente o pesadelo vivenciado por essas jovens.

Considerações finais: Um ato por vir

A partir das considerações apresentadas, compreendemos que o gênero - longe de ter uma essência fixa ou natural, reflete uma performatividade, constantemente atravessado por contextos históricos, culturais e afetivos. Assim, ao tensionar as concepções normativas criticadas por Butler (2018), podemos propor a arte no horror cinematográfico e literário, produzida em contextos que rompem com o machismo, como alternativas ao devir, quebrando com as interpretações cristalizadas da feminilidade e da masculinidade.

As obras analisadas não apenas subvertem as estruturas narrativas dominantes - centradas na punição da mulher desejante -, como encarnam a potência das populações

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

minoritárias, no qual a subjetividade não é um ponto de chegada, mas um processo inacabado, múltiplo e em constante fuga das capturas patriarcais. Nesse contexto, a ideia de movimento e de tempo acerca das imagens criadas pelas lentes da sétima arte nos ajuda a problematizar aspectos retratados historicamente como identitários das mulheres em obras de terror, uma vez que seus corpos e subjetividades podem ganhar expressões outras que as libertem, por meio das variações e das intensidades que desenham do passado, presente e futuro.

O cinema, portanto, mais do que representar, abre espaço para experimentações; para além de fazer da realidade uma imagem fixa no tempo, produz uma nova forma de existir. É no fluxo e contrafluxo das imagens que o devir-mulher ganha uma potência artística que rompe com o pensamento dogmático que estanca a criação de mundos. O horror exemplificado mobiliza essa potência, que é também política, por via da estética, pois ao performar o gênero nessas narrativas, as personagens questionam sua contingência, explicitam suas normas e, por fim, traçam linhas de fuga que recusam a obediência à ordem do mesmo. A arte, assim, torna-se um espaço propício para o exercício da resistência, do dissenso e da multiplicidade, instaurando devires que convocam novas realidades possíveis.

Destarte, é imprescindível debater a falta de pessoas negras na criação de produções do terror, apesar da crescente presença de diretoras mulheres, majoritariamente esse espaço ainda está ocupado por autoras brancas. Nesse sentido, destaca-se a importância de dar visibilidade e suporte a criadoras como Sabrina Fidalgo, demonstrando a potência artística da diversidade e do cinema brasileiro.

Referências

O ANIMAL CORDIAL. Direção de Gabriela Amaral Almeida. Brasil. California Filmes, 2018 (98min).

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Pernambuco: Globo Filmes, 2019 (131 min), Dolby digital, Color, 4k DCP.

BARROS, Thaís Maciel. **O Adolescer Da Menina-Monstro A Sexualidade Feminina Como Veículo Do Terror**. 2022. 69 p. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10923/26430>. Acesso em: 30 abr. 2025.

BAZTERRICA, Augustina. **Saboroso Cadáver**. 1. ed. [s.l.] Darkside, 2022.

BEUKES, Lauren. **Iluminadas**. [s.l.] Editora Intrínseca, 2022.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero [recurso eletrônico]: feminismo e subversão da identidade** / Judith P. Butler; tradução Renato Aguiar. – 1. ed- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

DA SILVA, Maria Luiza Correa. **O Horror Brasileiro É Feminino: O Cinema De Medo De Gabriela Amaral Almeida**. *Rascunho*, v. 14, n. 22. Niterói, 2020. Disponível em <<http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/273>> Acesso: 08 abr. 2025.

MEDUSA. Direção de Anita Rocha da Silveira. Vitrine Filmes, 2023 (187 min).

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – volume 4: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

ENRÍQUEZ, Mariana. **Nossa parte de noite**. [s.l.] Editora Intrínseca, 2021.

ALFAZEMA. Sabrina Fidalgo. Cavideo Produções. Brasil: Fidalgo Produções, 2019 (24 min).

RAINHA. Sabrina Fidalgo. Mutuca Filmes e Fidalgo Produções. Rio de Janeiro, 2016 (30 min).

GOMES, Ivan de Angelis. **DELEUZE E O PENSAMENTO POLÍTICO DO CINEMA: O caso Bacurau**. Niterói, 2021. TESE Disponível em <http://www.pgfi.uff.br/wp-content/uploads/2016/03/2021_Ivan_Gomes.pdf> Acesso em: 08 abr. 2025.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. In: PASSOS, E.; KASTRUP V.; TEDESCO, S. (Orgs). *Pistas do Método da cartografia: a experiênciada pesquisa e o plano comum*. v. 2 Porto Alegre: Sulina, 2014.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)** / Gabriela Müller Larocca – Curitiba, 2016.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 621–628, mar. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-81232012000300007>.

Ministério da Justiça e Segurança Pública. (2025). *Mulheres e Segurança Pública*. Sistema Nacional de Informação de Segurança Pública. Acesso: 10 mai 2025. Disponível em: <<https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoiZWUwOWJhYmYtZjAzNi00ZmRkLWJlZmMtODQ3NjdlZmZjNTZlIiwidCI6ImViMDkwNDIwLTQ0NGMtNDNmNy05MWYyLTRiOGRhNmJmZThlMSJ9>>

OATES, Joyce Carol. **Em carne viva**. 1. ed. [s.l.] Darkside, 2024.

SUBJETIVIDADE E GÊNERO NA RELAÇÃO CORPO/TERRITÓRIO EM UM CONTEXTO PÓS CATÁSTROFE CLIMÁTICA NO RS

Emily Bavaresco Rosa (UFSM)¹

Max Frutuoso Guimarães (UFSM)²

Nathalia Schramm Silva³

Thays Tonin (UFSM)⁴

Resumo: No presente texto buscamos pensar de que modo a experiência das enchentes ocorridas em 2024 no Rio Grande do Sul podem impactar a relação de sujeitos socialmente identificados como mulheres em meio a cultura tradicionalista gaúcha rio-grandense. Que desestabilizações a vivência da calamidade produz sobre as memórias e afetações em um corpo determinado, dentro das interpretações desta cultura, ao lugar/papel de “prenda”? Como dispositivo disparador para pensar tais questões, utilizaremos duas performances realizadas pela artista e autora Emily Bavaresco Rosa na Universidade Federal de Santa Maria ao longo de 2024 e 2025. A utilização das performances carrega o entendimento de que estas disparam questões problemáticas acerca do lugar das mulheres no tradicionalismo gaúcho. Nosso aporte teórico se situa em uma perspectiva contra-canônica da história da arte e na crítica cultural feminista, principalmente a partir de Silvia Federici e Griselda Pollock. A partir das proposições da artista, foi possível perceber como eventos sociais extremos podem operar colocando em questão elementos culturais naturalizados, bem como, permitindo tensionamentos de grupos sociais subalternizados. No caso específico das performances analisadas, fica evidente que o processo de elaboração de um evento social levou a artista e a(o)s pesquisadoras(es) a repensar a própria relação com elementos culturais regionais exaltados como formadores de comunidade, ficando evidente a importância da arte como ferramenta de questionamento e transformação política e social, assim como a necessidade de aprofundar as críticas no que se refere aos papéis sociais na cultura gaúcha rio-grandense.

Palavras-chave: Rio Grande do Sul; Enchente; Cultura Tradicionalista Gaúcha Rio-grandense; Performance; Estudos de Gênero e Artes Visuais.

1 Artista, estudante de graduação do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), bolsista PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) e pesquisadora PIVIC do Laboratório de Estéticas e Epistemologias Descentradas das Artes (LEEDA). CV: <https://lattes.cnpq.br/6040196928938881>. E-mail: emily.bavaresco@acad.ufsm.br

2 Artista, estudante de graduação do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), pesquisador PIVIC do Laboratório de Estéticas e Epistemologias Descentradas das Artes (LEEDA), membro do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais (LABART). CV: <http://lattes.cnpq.br/5354780189860451>. E-mail: max.guimaraes@acad.ufsm.br

3 Psicóloga, formada pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pesquisadora colaboradora voluntária do Laboratório de Estéticas e Epistemologias Descentradas das Artes (LEEDA/UFSM). CV: <http://lattes.cnpq.br/1103322844651051>. E-mail: nathaliaschramms@gmail.com

4 Professora Adjunta da graduação do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e da Pós-Graduação em Artes Visuais pela mesma universidade (PPGART-UFSM). CV: <http://lattes.cnpq.br/1361834796813729>. E-mail: thays.tonin@ufsm.br

Introdução: papéis performativos em uma era de catástrofes

No final de abril e início de maio de 2024 o estado do Rio Grande do Sul sentiu os impactos das mudanças climáticas a partir de uma série de enchentes e alagamentos gerados por chuvas fortes e intensas. Além do trauma causado pelas perdas materiais, humanas e *mais-que-humanas*, houve o abalo em ver lugares importantes simbólica e culturalmente tomados pela água e pela lama. Tal experiência, além de dolorosa, pode nos levar a olhar e questionar a relação com esses símbolos culturais e suas narrativas. Como os papéis/funções sociais de gênero inserem em nossos processos de vida? O que operam em nossas subjetividades e na forma como nos compreendemos? Como atuam em momentos de exceção, tal como as enchentes no Rio Grande do Sul em 2024?

Dessa forma, percebemos a necessidade de possibilitar o debate coletivo sobre um evento traumático compartilhado e como ele reconfigura a relação com o espaço, a cultura e o território, principalmente no que se refere às relações de gênero e o lugar determinado às mulheres na cultura tradicionalista gaúcha rio-grandense⁵. Além disso, em cenários como esse, se faz necessário destacar a importância da arte enquanto ferramenta política nos debates e tensionamentos sociais levantados.

Não basta que busquemos como forma de enfrentamento de um evento social e ambiental extremo retornar a uma mesma organização sociocultural anterior a esse evento, pois foi justamente tal organização que oferece base para que catástrofes como tal aconteçam. Essa premissa é válida ao pensarmos tanto as relações com o meio ambiente e uso da terra, quanto as relações simbólicas e culturais presentes no estado.

Assim, nos parece urgente colocar em questão, a partir do abalo simbólico e material das águas, elementos culturais fortemente naturalizados. A desestruturação de elementos cotidianos, e pensar que valores e tradições que vinham sendo cultivados são condizentes com o novo modo de existência a partir da percepção de que eventos como enchentes tornam-se cada vez mais frequentes. Aqui, parece-nos particularmente importante pensar a partir das artes visuais como uma dita cultura tradicionalista gaúcha rio-grandense pensa suas relações de

⁵ A escolha do termo “cultura tradicionalista gaúcha rio-grandense” se deu a fins de explicitar a especificidade relacionada à experiência de corpos brasileiros, que habitam o estado do Rio Grande do Sul e são atravessados pela cultura gaúcha. Essa cultura é praticada não só nesse estado brasileiro, como também em outros estados e países como Uruguai e Argentina, por exemplo. Portanto, esse termo limita nossa análise a contextos e manifestações culturais específicas do estado do Rio Grande do Sul, no Brasil.

gênero e que lugares oferece como possíveis aos sujeitos em um cotidiano do estado de exceção que se instaura no estado, em cada evento climático. Além disso, de que forma o trauma coletivo de tal evento socioambiental marca sujeitos identificados no papel de “mulheres” dessa maneira, e o que produz em suas subjetividades.

Dessa forma, buscamos ao longo do texto discutir relações de gênero e os papéis performativos da cultura tradicionalista gaúcha rio-grandense pós catástrofe ambiental de 2024, tendo como objeto de estudo duas performances artísticas realizadas pela artista visual Emily Bavaresco Rosa, uma das autoras da pesquisa, sendo elas: “sou rio também”, realizada em 2024 na exposição *Mostra de performances*, e “não serve mais”, realizada em 2025 na *ExpoArte 2025*, ambas realizadas após o retorno das atividades acadêmicas da UFSM (decorrente da paralisação das atividades em vista das chuvas e enchentes).

Águas, ruínas e o projeto social moderno

Compreendendo o desastre no Rio Grande do Sul em 2024 enquanto a ruína de um projeto de sociedade que envolve fatores políticos e culturais, articulamos neste texto a experiência do corpo em performance na elaboração do luto - de uma tradição, de um estado que a representa - e que marcas tal elaboração produz às subjetividades, sobretudo àquelas identificadas no espectro do feminino. Envolver de forma clara o que aconteceu com todos os corpos (humanos, vegetais e animais) que habitam as diferentes localidades do estado do Rio Grande do Sul, com todas as suas particularidades, é algo que não se concretizará em um futuro próximo.

A produção acadêmica e econômica tentou ferozmente voltar a uma “normalidade” inalcançável poucos dias após o desastre - desastre, esse, inicialmente chamado de “natural” -, alienadas da pulsação da natureza e dos corpos em processo de trauma, continuando um ciclo antropocêntrico de destruição. Dentre os impactos, grupos de pessoas perderam suas moradias. Essas pessoas, desabrigadas, foram organizadas e habitaram durante semanas locais de abrigo coletivos. Roupas, alimentos, cobertores, mantimentos, utensílios e móveis domésticos recebidos de todos os lugares do Brasil, foram separados, divididos e doados à essas pessoas; ainda assim, meses depois das enchentes, muitos ainda não tinham uma casa para voltar enquanto biquínis e salto-altos ainda eram descartados das doações à essas pessoas durante o período de inverno (Moura, 2024).

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

O sentimento partilhado era de que o tempo linear dos acontecimentos cotidianos havia parado e nunca mais voltaria a andar de fato. Logo em seguida, atividades econômicas, acadêmicas, jornalísticas e cotidianas voltaram a operar perambulando em um curso sem rumo. Das muitas coisas que submergiram no território rio-grandense após o baixar da água, além de descobertas arqueológicas (Paz; Rebelatto, 2024), há a necessidade de uma nova interpretação antropológica do estado de luto que o corpo-território rio-grandense se encontrava. Elaborar o trauma da catástrofe no Rio Grande do Sul se torna, então, imperativo.

Adrienne Rich em “Notas para uma política da localização” propõe começar sua análise pela “geografia mais próxima - o corpo” (Rich, 2002. p. 17). Tal proposta ecoa de diferentes maneiras quando pensamos as experiências vividas nas enchentes do Rio Grande do Sul em maio de 2024. O corpo constantemente afetado pelo território, seja pelo medo frente ao risco de morte e perda, ou pelas memórias experienciadas antes e durante a catástrofe com aquilo que se encontrava embaixo da água. Ecoam, então, dos muitos apelos produzidos à época de nos “unirmos pelo Rio Grande” (Brasil, 2024), as seguintes perguntas: O que é o Rio Grande? E pra quem? Que memórias meu corpo carrega desse território-cultura que a água levou? O que salvar frente aquilo que emerge?

Rich (2002) seguirá sua análise pensando não um corpo genérico, mas sim um corpo situado nas demarcações de gênero e raça, no seu caso, um corpo dito branco e dito feminino. Da mesma forma, nos interessa pensar os efeitos simbólicos das enchentes não em um corpo genérico, mas em um corpo dito feminino, branco, com traços europeus, situado geograficamente e culturalmente no estado do Rio Grande do Sul: um corpo de “prenda”.

O momento pós catástrofe é um momento de desintegração social. Com a transfiguração do espaço, transfigura-se a si ontologicamente para reconhecer o território e corpo novamente. Essa afetação nos corpos que habitam o estado do Rio Grande do Sul gera um movimento de resgate da memória. Os diferentes resgates da memória, então, tentam se encontrar em um mesmo caminho através da partilha de uma vivência comum. Nesse caso, a tradição se apresenta como um caminho possível, que como recurso tende a “manter as coisas como estão [...], como recusar espaços ao novo [...]” (Coelho, 2008, p.24).

Os Centros de Tradição Gaúcha (CTG's) se popularizaram em uma configuração histórica similar, principalmente apoiada em uma outra desintegração social, nesse caso, frente a modernidade e a modernização do campo agrário (Kern, 2008). A tradição gaúcha, arraigada em performatividades de papéis de gênero, sistemas patriarcais de dominação e exploração de

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

corpos, territórios e um apagamento cultural da mulher, surge como alvo desse resgate: ela é historicamente construída e aplicada.

As danças, as indumentárias e as práticas culturais juntam-se em um movimento de comoção orgiásticas das massas que cria uma memória coletiva (Warburg, 2015, p.355), compartilhada entre todos que perpetuam essas tradições, constituindo uma herança visual, sensorial e subjetiva passada de geração à geração até hoje. A figuração - enquanto figuras do imaginário da cultura tradicionalista gaúcha rio-grandense - torna-se uma memória transfigurada em uma temporalidade e espacialidade carregada de forma física (Pollock, 2019) dentro dos papéis de gênero enquanto imagens dessa cosmologia através da cultura.

Em “Autobiografia nas artes visuais: feminismos e reconfigurações de intimidade”, a pesquisadora Luane Tvardovskas (2010) propõe um olhar atento a elementos autobiográficos em obras de artistas mulheres. Esses elementos, adereços e alusões, ainda que não sempre factuais, traçam um paralelo entre o público e o privado, pensando como os corpos ditos femininos - mais especificamente os corpos identificados como mulher - são limitados e condicionados à somente estabelecer relações em lugares específicos, como a casa, a cozinha e/ou o quarto. Sendo assim, o tensionamento de uma memória pessoal somada à uma memória compartilhada.

Além disso, esses elementos podem proporcionar um deslocamento desse corpo dito mulher - pertencente a um determinado contexto cultural - dos lugares comuns a ele, dessa forma mostrando o seu atravessamento por eventos de suas vivências. Ao olhar para as performances “Sou rio também” e “Não serve mais” questionamos aquilo que somente elas, dentro de suas materialidades e especificidades, podem evocar sobre uma suposta cultura “tradicionalista gaúcha rio-grandense”, principalmente em relação ao gênero e ao corpo.

Como ferramentas de análise, abordamos debates teóricos no campo da história da arte, sociologia e psicologia. O material analisado é constituído por vídeos, fotos e relatos de experiência das performances, bem como das vivências da enchente. A escolha pela utilização das performances da artista se deu por as entendermos como um potente dispositivo (De Carvalho, 2008) para agenciar um tensionamento nas relações culturais do Rio Grande do Sul, abordando uma subjetividade dissidente dentro da percepção cultural na tradição gaúcha rio-grandense em momento pós-catástrofe.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A potência das performances escolhidas está presente na mnemosyne evocada ao pensá-las, a partir de toda a cosmologia que essas imagens-memória carregam, assim como elabora Leda Maria Martins (2021):

[...] um corpo que é também memória e traduz, portanto, os mesmos atributos das artes que pulsionam Mnemosine, *mater* da função poética: tradição e improviso, lembrança e esquecimento, perenidade e fugacidade, permanência e efemeridade, inacabamento e completude, presença e lacunas, ser e devir. (Martins, 2021, p. 107)

O registro do objeto-arte que tornaram-se as indumentárias de uma das performances - a realizada em 2024, poucas semanas após as enchentes: “sou rio também” - integra a publicação “Arte e memória em tempos de catástrofe”, realizada pelo grupo de pesquisa do Laboratório de Estéticas e Epistemologias Descentradas das Artes. Nessa publicação coletiva, outros artistas abordam o impacto das enchentes do Rio Grande do Sul de 2024 em seus trabalhos artísticos, esses em diferentes suportes. Elegemos como objeto de análise, porém, somente as performances.

Figura 1 – Fotografia do objeto-arte advindo da performance “sou rio também”.



Fonte: TONIN, T; (et. al). Arte e memória em tempos de catástrofe. Edições-por-vir. Imprensa Universitária: UFSM, 2025. Disponível em: <https://www.ufsm.br/projetos/pesquisa/leeda/publicacoes> (último acesso em 06/05/2025)

A performance torna-se ponto focal; que, enquanto manifestação artística, propõe, além de uma imagem, uma experiência estética que não pode ser simplesmente expectada pelo público; como um dispositivo agenciado pelo tempo presente da performance, ela propõe gerar

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

relação pela sinestesia, pelo atravessamento de experiências (De Carvalho, 2010). A partir do entrecruzar dessas afetações, entende-se assim, a performance, como mais do que um saber-ser (Martins, 2021), tornando-se um saber-sentir.

O imaginário e os saberes que diferentes corpos propuseram através das imagens que foram legitimadas pelas instituições reguladoras do cânone artístico formulam o que a História da Arte Canônica no Rio Grande do Sul lembrará e contará. Essa História da Arte no estado é marcada e indissolúvel das relações culturais e tradicionais presentes no território. As cosmologias do cânone artístico e da cultura gaúcha se misturam na produção artística dos artistas que aqui habitam/habitaram, guiando seus gestos em suas produções entre a herança visual que carregam e seus próprios ímpetos artísticos (Warburg, 2015).

Pensando um dos pontos de encontro da tradição gaúcha e essa narrativa da história da arte, retornamos ao próprio surgimento dos CTGs (Kern, 2008). Sendo o primeiro fundado em 1948, surgem como lugares de cultivo das práticas culturais relacionadas ao gaúcho rio-grandense. Ao mesmo tempo, no fim da década de 40 e início da década de 50 no século XX, grupos de artistas como o Clube de Gravura de Porto Alegre, a Associação Francisco Lisboa e a Associação Araújo Porto Alegre realizam um resgate de heranças culturais. Isso, pois, muitos artistas no Brasil nessa época procuravam uma emancipação do cânone europeu, tentando expandir seus referenciais e iniciando processos vanguardistas para com as Belas Artes da tradição europeia.

No Rio Grande do Sul, a busca por esses símbolos de *Avant-garde*, uma linha de enfrentamento para esse inimigo em comum, encontra na figura do “gaúcho” uma representação de heroísmo, força e resistência. Os CTGs tornam-se palcos para essa expressão cultural e visual, sendo então representada em diversas obras comuns lembradas pela História da Arte Canônica do estado. O imaginário de trabalhos de Carlos Scliar, Vasco Prado, Antônio Caringi e outros, constitui diversos dispositivos agenciadores dessa cultura tradicional gaúcha rio-grandense, com o próprio Gaúcho no centro; o colono, forte e viril que ao seu redor possui todas as suas posses em uma relação estamental e dominativa. Os símbolos, a indumentária, os acessórios e as cores se tornam elementos mnemônicos dessa herança, que correspondem a uma cosmologia específica baseada em ritos e dominações referentes a figura do gaúcho: homem, branco, que se apropria de elementos de uma cultura inventada (Coelho, 2008) que partem da romantização da miscigenação.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Nestor Canclini em “Culturas Híbridas” (2000), seu estudo da complexa formulação das culturas latinoamericanas durante e após a modernização e dos modernismos no século XX, nos apresenta as origens dessas hierarquias, baseadas em justificativas de ordem antiga, onde sociedades, especialmente as localizadas em zonas agrárias - como é o caso de grande parte estado do Rio Grande do Sul - mesclam tradições indígenas e hispânico-católicas em um mesmo imaginário dito como “nativo”, gerando por vezes releituras, interpretações ou até mesmo invenções.

Pensar a performance enquanto metodologia a partir de seus modos de transmissão e intervenção no mundo, é imaginar uma nova episteme, um descentramento (Martins, 2021), uma quebra com cânone limitante e a tradição excludente. A performance “não serve mais”, ocorrida no Hall do prédio original do Centro de Artes e Letras da UFSM, propõe uma literal desconstrução dos símbolos dessa tradição. Utilizando uma tesoura, a artista descostura, corta, rasga e reconfigura um vestido de prenda que a mesma usou em diversas apresentações em CTGs durante sua infância. Em um trecho retirado do relato da artista sobre a performance, ela desenvolve:

“Elaboro depois de um tempo, se seriam esses tecidos o ‘encobrimento’ de tantas subjetividades pessoais que se desdobram em um apego à uma tradição, costumes de uma época que nem é a sua, de algo que não viveu e apenas reproduz? Seria esse tecido o que esconde o ‘despudor’ das dissidências de gênero?”

Figura 2 – Registro da performance “não serve mais”.



Fonte: FRUTUOSO, M. Fotografia digital, 2025. Acervo pessoal.

O uso de elementos autobiográficos na performance, como o vestido usado na infância pela artista ou a indumentária tradicional gaúcha rio-grandense ilusória/alusiva, coloca em foco

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

a experiência das mulheres dentro da tradição gaúcha no estado, tensionando a região limítrofe entre o particular e o público (Tvardovskas, 2010), questionando se as pressões sociais, os apagamentos sistemáticos e alienação sobre o controle do próprio corpo são experiências individuais afinal dentro dessa cultura.

Figura 3 – Registro da performance “não serve mais”.



Fonte: TONIN, T. Fotografia digital, 2025. Acervo pessoal.

Rasgar o tecido, descosturar essa tradição, enquanto acontecimento compartilhado promove um movimento orgiástico de satisfação coletiva (Warburg, 2015), agenciando uma memória compartilhada dessa tradição. Todos acabam por descosturar essa trama de fios conjuntamente, enfrentando etapas da elaboração desses traumas de forma coletiva, tornando o símbolo do vestido algo focal para a performance.

Em ambos os trabalhos da artista, a roupa não é um elemento acessório. Ela une formal e contextualmente as duas performances em um debate dos papéis de gênero a partir desse elemento autobiográfico de sua experiência enquanto corpo em um CTG, afirmando a performance enquanto um saber-sentir. Sobre o trabalho “sou rio também”, a artista escreveu

“O preciosismo com a vestimenta da prenda ficou bastante evidente quando, ao realizar a performance, (que consistia em tentar lavar insistentemente a roupa em um rio lamacento) ouvi comentários do tipo ‘quero ver lavar isso depois’, ou recebia dicas de como recuperar aquele artigo imaculado. Eu me via inundada de tristeza, sentindo a dor coletiva de quem viu todas as suas roupas, memórias, sonhos, casas, vidas, cobertas por barro e pensava ‘é isso, isso é irreversível’.”

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO****Figura 5** – Registro da performance “sou rio também”.

Fonte: STUMM, R. Fotografia digital, 2024. Acervo pessoal.

O preciosismo observado pela artista nos faz pensar diretamente sobre o lugar que é dado à prenda na cultura tradicionalista gaúcha rio-grandense. A prenda enquanto categoria identitária representa um tipo de feminilidade destinada às mulheres brancas e de classes sociais mais abastadas. Ela é constantemente descrita como a mulher dócil que tem a função de “suavizar” e “embelezar” os espaços que compõem e dedica seu tempo aos cuidados do lar e da família. (Schlee, 2019)

A prenda, portanto, vive alheia aos processos políticos e sociais, à terra e ao trabalho. Silvia Federici (2017) em “Calibã e a Bruxa” mostra que o sistema capitalista baseou-se na alienação das mulheres europeias em relação à terra e ao trabalho produtivo. A prenda, ao ser vista descolada dos eventos sociais que a cercam, se mostra como herdeira do tipo de feminilidade forjada a base de perseguição e violência descrito por Federici (2017).

A roupa era simplesmente uma alegoria utilizada para simbolizar o Rio Grande do Sul; uma veste típica. Porém, durante a performance, esse elemento acabou tomando tanto espaço, seja na experiência subjetiva da artista quanto na percepção do público, que surge a necessidade de produzir uma nova performance onde o vestido ocupa uma posição central, como objeto a ser debatido, como é o caso em “não serve mais”, realizada meses depois de “sou rio também”, quase um ano após as enchentes.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Em “sou rio também” a artista, vestindo uma indumentária tradicional gaúcha rio-grandense - que consistia em uma saia azul, uma saia de armação, uma camisa branca e uma sapatilha preta, sujou suas roupas no barro em um ato de tentar lavá-las com lama.

O estranhamento que a imagem do vestido de prenda sujo de barro na performance causa pode ser compreendido como um deslocamento do próprio lugar social determinado à prenda. Esse ser “bibelô” (Schlee, 2019), restrito ao âmbito doméstico e alheio aos tensionamentos sociais, é visto na performance como centro da representação de um evento social extremo. Há, portanto, o corpo-objeto imaculado sendo afetado, colocado no centro de um conflito social e político e refazendo uma relação direta com a terra e com o que nela se passa.

Figura 4 – Registro da performance “sou rio também”.



Fonte: STUMM, R. Fotografia digital, 2024. Acervo pessoal.

Como elaborar ou finalizar?

Um ano após a catástrofe, mesmo sendo “[...] testemunhas da maior inundações registrada na história do Rio Grande do Sul.” (De Carli; Conter; Proto. 2024, p. 210), a elaboração dos acontecimentos parece ter-se tornado tabu, passando a ser tratado como fatalidade, um acontecimento isolado que desloca-se do contexto global de emergência climática. A queda do céu (Kopenawa; Albert, 2010) sob a forma de chuva não parece ter ficado evidente à sociedade gaúcha rio-grandense. A insistência sistemática em manter tradições que

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

envolvem uma forma de produção baseada em exploração, especismo e dominação antropocêntrica urge sob a forma um elo que manteria a “estabilidade” de um tempo outro, que na contemporaneidade apenas se reproduz, mascarada de um saudosismo por algo que nunca se viveu. A necessidade de reflorestar o imaginário (Núñez, 2023) e discutir novas formas de habitar e sentir o mundo se torna urgente, iniciando o debate a partir do que pensam, sentem e produzem os corpos dissidentes.

O desastre nos é contemporâneo. Cartografado está, por diferentes áreas, o impacto de mantermos práticas insustentáveis a esse corpo território marcado pelas ruínas do desastre. As ruínas físicas e subjetivas seguirão como uma ferida aberta, uma pele lacerada e sensível, com a qual negociamos formas de con-viver, *apesar de tudo*, e que sangrará até que passemos a nos movimentar reconhecendo-nos *diante da dor dos outros*, (Sontag, 2003), *da perda irreparável da sensibilidade. É preciso nomear e fazer sentir, diante de todos os corpos humanos e mais-que-humanos*.

A história e a cultura - tramadas entre si - que marcam o corpo-território do estado do Rio Grande do Sul emergem para um novo olhar frente as operações que são realizadas nessa geografia. Partindo das performances da artista como dispositivos agenciadores da discussão aqui presente, traçou-se uma linha entre o desastre, a história do estado, as culturas miscigenadas e as tradições inventadas que limitam a maneira de tatear o sensível, o que assolou os corpos que aqui habitam. Não é possível remediar os acontecimentos, porém, parece-nos inegociável denunciar a negligência com o presente e não esquecer seus executores e juízes. Partilhar de uma outra sensibilidade, com novos papéis e prática de comunidades, pode ser uma operação que começa nas formas de experienciar os saberes artísticos, e assim, destina-se a anunciar que uma nova relação entre **presente, corpo-território e futuro** é preciso.

Referências

BRASIL. Secretaria de comunicação social. **Selo Brasil unido pelo Rio Grande do Sul**. Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/central-de-conteudo/manuais/selo-brasil-unido-pelo-rs> . Acesso em: 30/04/2025

CARVALHO, V. de. (2008). Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. **REVISTA POIÉSIS**, 9(12), 39-50.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. Elefante: São Paulo, 2017.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

KERN, M. L. B. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. IN.: GOMES, P. (Orgs.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. 1 ed. Porto Alegre: Lathu sensu, 2007, p. 50-75.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOURA, S. A. Doações em mal estado no Rio Grande do Sul. **Uol**. São Paulo. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2024/05/07/doacoes-em-mau-estado-no-rio-grande-do-sul.htm> . Acesso em: 30/04/2025.

NÚÑEZ, Geni. **Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar**. São Paulo: Paidós, 2023.

PAZ, Maurício; REBELATO, Maurício. Sítio arqueológico de povo que viveu há 10 mil anos no RS é encontrado em lavoura de arroz após a enchente. **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2024/07/24/sitio-arqueologico-de-povo-que-viveu-ha-10-mil-anos-no-rs-e-encontrado-em-lavoura-de-arroz-apos-enchente.ghtml> . Acesso em: 30/04/2025.

RICH, A. Notas para uma política da localização. IN: MACEDO, A. G. (org.). **Gênero, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Lisboa: Cotevia, 2002. p.15-35.

SCHLEE, A. G. **Dicionário da cultura pampeana sul-rio-grandense**. 2v. Fructos do paiz: Pelotas, 2019.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

TVARDOVSKAS, L. S. Autobiografia nas Artes Visuais: Feminismos e reconfiguração da intimidade. **Labrys, études féministes/ estudos feministas**, jan-jun, 2010.

TONIN, T; (et. al). **Arte e memória em tempos de catástrofe**. Editora-por-vir. Parc. c/ Imprensa Universitária: UFSM, 2025. Disponível em: <https://www.ufsm.br/projetos/pesquisa/leeda/publicacoes>. Acesso em: 10/05/2025.

POLLOCK, Griselda. Para onde vai a História da Arte? (S. Salzstein , Trad.). **ARS**, São Paulo, n 19(42), p. 1427-1521, out. 2021.

WARBURG, A. **Histórias de fantasmas para gente grande**. Companhia das Letras: São Paulo, 2015.

DA SOMBRA DIGITAL AO SIMBÓLICO FEMININO: REFLEXÕES POÉTICAS SOBRE IMAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Isadora Forner Ribeiro (UFSM)

Gisela Reis Biancalana(UFSM)

Resumo: Este artigo parte de uma investigação iniciada no Trabalho de Conclusão de Curso, quando, inspirada pelo Mito da Caverna, utilizei a metáfora das sombras para refletir sobre a construção da identidade digital nas redes sociais. Através de fotos performances, explora-se o corpo como material simbólico e o ambiente virtual como suporte para discutir visibilidade, projeção e apagamento. O rosto oculto e a silhueta distorcida tornaram-se estratégias críticas para questionar o olhar normativo e a lógica de exposição. Com o tempo, e movida por inquietações íntimas, o projeto ganhou novos contornos: o corpo feminino passou a se apresentar como território de pesquisa, carregado de memórias, ausências e potências. Este trabalho propõe uma transição da crítica às imagens digitais para uma investigação mais profunda sobre as formas de representação do feminino. A prática artística segue como linguagem central, agora voltada à criação de imagens que resistem, desafiam e reinventam os sentidos.

Palavras-chave: artes visuais; fotoperformance; corpo-performance;

Introdução

Esta reflexão escrita é parte de uma pesquisa de mestrado que propõe investigar a intersecção entre poéticas visuais, arte e tecnologia focando no papel das redes sociais para construção de identidades contemporâneas plurais da artista. Ao utilizar as técnicas de fotoperformance e videoperformance, busca-se explorar como as imagens que postamos nas plataformas digitais servem como narrativas que moldam as percepções de nós mesmos e a forma como somos percebidos pelos outros. Essa busca, torna-se, então, pulso para criação na arte. A pesquisa visa, sobretudo, compreender as complexidades envolvidas na representação de identidades, revelando como aspectos de autenticidade e construção social se entrelaçam nesse contexto. A reflexão proposta dialoga com a Alegoria da Caverna de Platão (300 a.c, Livro VII.), questionando a natureza da realidade percebida e as ilusões criadas pela mediação digital. Atualmente, fazemos parte de um mundo em que o telefone celular é uma ferramenta essencial para o cotidiano. Assim, entendemos como pode ser complexo absorver conteúdo imagético em grande quantidade todos os dias sem filtro. Como pesquisadoras em arte, acreditamos que esta investigação pode contribuir para o entendimento de como se colocar dentro dessa rede a qual podemos nos visualizar diariamente e como podemos construir uma poética questionadora do bombardeio de informações reinante neste

domínio dissimulado. Além disso, buscamos interseccionar questões de gênero como recorte do olhar para as redes sociais. Com essa poética, o estudo proposto pode colocar a arte junto às questões sociais latentes no mundo contemporâneo que surgem por debate sério e comprometido no campo da arte. A arte está em muitos lugares. No entanto, especificamente como estudo acadêmico, a pesquisa tende a contribuir para a produção de conhecimento na arte pensando as questões das realidades atuais fragmentadas, multifacetadas e plurais. As redes sociais têm transformado radicalmente a forma como nos expressamos e nos identificamos. A Alegoria da Caverna, que retrata a diferença entre a realidade percebida e a realidade verdadeira, pode ser uma ferramenta poderosa para analisar essa transformação. Através da arte, é possível questionar e explorar as sombras que surgem nesse processo de construção identitária, revelando as limitações e as possibilidades das representações nas mídias digitais. Esta investigação, portanto, pode ser relevante não apenas para o campo das artes, mas também perpassa a filosofia, sociologia e estudos de comunicação, oferecendo uma abordagem transversal sobre as questões em foco. A escolha da fotoperformance como meio poético se justifica pela sua capacidade de explorar, através de uma linguagem visual, os limites entre o corpo, a identidade e a representação. Essa prática é capaz, ainda, de questionar as intencionalidades das imagens e explorar o modo como as redes sociais podem produzir um mundo em que as identidades podem ser simuladas ou hiper-realizadas. Portanto, o problema central desta investigação é tentar entender, de que maneira as tensões presentes em um contexto de vigilância e consumo digital nas redes sociais podem influenciar a construção e a percepção da identidade pessoal da artista na elaboração de uma poética em fotoperformance e videoperformance? Esta questão busca aprofundar-se nas narrativas visuais que emergem das postagens nas redes sociais, investigando como essas imagens revelam ou ocultam aspectos das identidades móveis, emaranhadas em fluxo ininterrupto. Além disso, o olhar sobre o impacto da vigilância digital e da pressão social sobre a apresentação de si levanta questões sobre a autenticidade das representações e o papel que o consumo de imagens desempenha na formação da identidade contemporânea. Desse modo, a pesquisa não apenas pretende contribuir para o campo das artes visuais, mas também oferecer uma reflexão crítica sobre a experiência humana na era digital. Essa abordagem permitirá questionar a linha tênue entre o que é real e o que é uma construção social, oferecendo uma reflexão profunda sobre a natureza das identidades na era digital e como essas identidades são continuamente moldadas e reconfiguradas sem um ambiente de

constante interconexão.

A pesquisa está em andamento e intenta criar uma série de obras artísticas que explorem essas interseções entre fotografia, videoperformance e redes sociais, promovendo uma reflexão crítica sobre a realidade mediada por essas plataformas. Este artigo vai debruçar-se, especificamente, sobre alguns dos referenciais teóricos que sustentam o percurso para, enfim, determinar-se sobre uma das obras produzidas intitulada Grito. Neste contexto, simultânea e inevitavelmente, emerge uma reflexão sobre os impactos da tecnologia no mundo contemporâneo pelo olhar lançado às implicações das redes sociais e da tecnologia na construção da identidade, considerando questões de vigilância, controle e consumo. Assim, fomentamos o diálogo interdisciplinar entre a arte, a filosofia e as ciências sociais utilizando como principais eixos norteadores, Platão, Oliver Grau e Susan Sontag. A metodologia deste projeto, por sua vez, é composta por uma abordagem qualitativa e prática, dividida em três etapas principais: pesquisa teórica, criação artística e análise reflexiva. Esse texto propõe uma breve reflexão sobre a construção de identidades na era digital, utilizando a arte como meio de questionamento e criação. Através das redes sociais, acreditamos ser possível explorar as nuances das representações e das realidades construídas, inspirando um diálogo sobre o que é real e o que é ilusão em um mundo mediado pela tecnologia. A performance é praticada em áreas como a dança e o teatro e, em particular, nas artes visuais. A fotoperformance ou videoperformance assentam sobre meios tecnológicos para captar ações que desembocam em um trabalho híbrido, misturando fotografia, vídeo e áudio com arte e, assim, trazem uma proposta que dialoga facilmente com o espaço na internet.

Em primeiro momento, estamos realizando uma revisão sistemática da literatura sobre as temáticas poéticas visuais, de identidade e redes sociais. Essa etapa inclui a leitura dos autores supracitados como marco teórico, bem como outros estudos relevantes que abordam a interseção entre arte e tecnologia, assim identificando artistas contemporâneos que exploram questões semelhantes em suas obras. Esse estudo funciona como referência artística para a criação de obras utilizando diferentes mídias que abordam as questões levantadas na pesquisa teórica, refletindo sobre a construção de identidades nas redes sociais, não desconsiderando as experimentações com diferentes técnicas e formatos, permitindo que a prática artística informe e dialogue com as teorias discutidas. Essa etapa inclui o registro do processo criativo por meio de anotações, esboços e reflexões, a documentação será fundamental para a análise crítica

posterior. A obra Grito, consiste do primeiro trabalho realizado nesta pesquisa e que foi recentemente inserido em uma exposição coletiva. Por meio dessa abordagem metodológica, esperamos não apenas responder ao problema de pesquisa, mas também contribuir para uma compreensão mais ampla das dinâmicas identitárias na era digital, destacando o papel das poéticas visuais na construção de sentido e significado nas redes sociais.

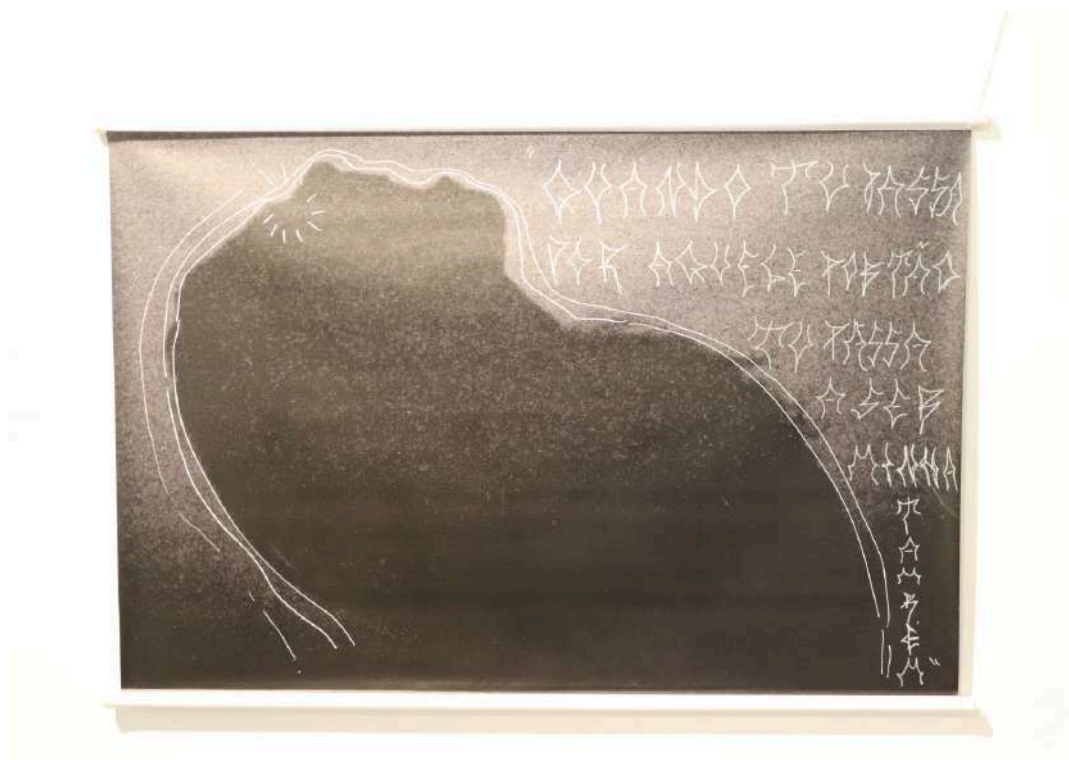
Referencial Teórico

O referencial teórico desta pesquisa se baseia nos três eixos principais apontados : filosofia, arte e tecnologia, com ênfase na construção de identidade, imagem, performance e na relação entre o real e o virtual. A Filosofia oferece um olhar crítico sobre como percebemos e interpretamos a realidade. Assim, a obra de Platão, especialmente sua Alegoria da Caverna (A República, 300 a.C.), ilustra a diferença entre a realidade percebida e a verdadeira. O objetivo deste projeto, como dito anteriormente, é investigar como as redes sociais influenciam a construção de identidades individuais e coletivas, utilizando essa alegoria como uma metáfora para compreender as dinâmicas de representação e percepção na era digital. Platão foi escolhido porque ele debate, neste escrito, prisioneiros acorrentados em uma caverna. Esses prisioneiros apenas veem sombras projetadas na parede, simbolizando uma percepção distorcida da realidade. Essa metáfora se aplica à forma como as imagens nas redes sociais podem criar representações superficiais de identidade, levando a uma desconexão entre a aparência e a essência do indivíduo. As "sombras "que observamos online frequentemente não refletem a verdade, mas sim versões editadas e idealizadas de nós mesmos. Neste contexto, dialogamos com um pensamento sobre a intersecção entre corpo e tecnologia, aprofundada por Oliver Grau (2005) em sua obra *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, na qual o autor discute a arte digital e as novas mídias. Grau (data, p.) destaca a importância da realidade imersiva e da hiper-realidade, elementos centrais para entender como as imagens digitais criam experiências que ultrapassam a realidade física. Essa noção é fundamental para investigar a relação entre imagem, corpo e identidade nas redes sociais, onde a tecnologia não apenas expande nossas capacidades expressivas, mas também pode distorcer a percepção do eu, criando uma nova forma de existir no mundo virtual Manuel Castells (2001), em *A Galáxia da Internet*, também oferece uma análise profunda das transformações que as tecnologias digitais impõem à comunicação e à formação de identidades. Ele ressalta como as redes

sociais permitem a construção de narrativas pessoais e coletivas, transformando a maneira como nos relacionamos e como nos vemos. Castells argumenta que as novas formas de comunicação moldam não apenas nossas interações, mas também as concepções de identidade, trazendo à tona questões de autenticidade e pertencimento em um espaço cada vez mais digital. A análise crítica de imagens é um tema abordado por John Berger(1972) em Modos de Ver. Aqui, o autor discute como as representações visuais influenciam a nossa percepção do mundo. Berger (data, p.) sugere que a forma como vemos uma imagem é condicionada por contextos culturais e sociais implicando, ainda, no fato de que as imagens, nas redes sociais, são observadas através de filtros diversos que moldam nossa visão de nós mesmos e dos outros. Isso reforça a ideia de que a construção da identidade nas redes sociais não é um processo neutro, mas sim influenciado por uma multiplicidade de fatores que afetam como nos apresentamos e como somos percebidos. Os meios de comunicação não são neutros, sempre tiveram o poder de moldar informações. O que difere a atualidade é que, cada vez mais, estes recursos estão ao alcance das pessoas nos seus celulares fazendo com que as distorções se expandam de modo avassalador confundindo o mundo com desinformação, simulacros e espetacularização geradores de um mundo distópico. Susan Sontag (1977), em Sobre Fotografia, contribui com uma visão sobre o impacto da fotografia na nossa percepção da realidade. Sontag argumenta que as imagens não apenas documentam, mas também moldam experiências e memórias. Essa perspectiva é crucial para compreender como as fotografias compartilhadas nas redes sociais não apenas capturam momentos, mas também reconfiguram nossas lembranças e identidades. As imagens têm o poder de moldar a forma como nos lembramos de nós mesmos e dos outros, transformando a experiência da identidade em um campo de constante negociação. Bill Viola (1995) investiga, em sua prática de videoperformance, temas de percepção, presença e identidade. Sua obra destaca que a percepção é uma interação complexa entre o que vemos e o que sentimos, permitindo uma reflexão profunda sobre como as experiências audiovisuais influenciam nossa compreensão de nós mesmos. Essa investigação se relaciona com a forma como as redes sociais utilizam multimídia para criar experiências que envolvem os usuários de maneira imersiva, contribuindo para a construção de identidades que são tanto pessoais quanto coletivas. Por fim, Eli Pariser (2011), em The Filter Bubble, discute como os algoritmos das redes sociais afetam a percepção e a construção da identidade, criando realidades personalizadas que podem distorcer nossa visão de mundo. Pariser argumenta que as “bolhas informativas”

resultantes das escolhas algorítmicas moldam não apenas o que vemos, mas também como nos identificamos, ressaltando a importância de ser crítico em relação ao que consumimos nas redes. Essas referências fornecem uma base consistente para a investigação em curso sobre a construção de identidades nas redes sociais através das poéticas visuais. Ao integrar conceitos filosóficos, sociais e artísticos, a pesquisa busca não apenas refletir, mas também questionar as dinâmicas contemporâneas de representação e percepção, considerando o impacto das novas mídias na formação do eu em um mundo cada vez mais interconectado. Assim, a obra *Grito* foi concebida com base nos argumentos acima quando nos enveredamos da sombra digital ao simbólico feminino no intuito de materializar em fotoperformance as primeiras reflexões poéticas sobre imagem na arte contemporânea.

Figura 1 – Fotografia da obra “Grito”.



Fonte: Isadora Forner Ribeiro, 2025, exposição no evento *PerformAções* realizado pelo Laboratório de Pesquisa em Performance, Arte e Cultura.

Do Digital ao Simbólico

Passado o tempo do convívio forçado com a própria companhia durante a Pandemia do Covid-19, surgiram inquietações profundas sobre construções imagéticas dentro das

redes sociais, utilizando o Mito da Caverna de Platão para formular uma metáfora onde o elemento “sombras” inserido no mito pode ser contemplado como um figura para a construção de identidade digital. Foi um ambiente propício para que o corpo fosse utilizado como material e o ambiente on-line fosse um suporte para uma pesquisa sobre as projeções imagéticas e o aprisionamento simbólico do sujeito na contemporaneidade. Essas inquietações se tornaram o tema de meu Trabalho de Conclusão de Curso que ao decorrer de percepções mais subjetivas e íntimas encontrou uma nova direção e sentido. Durante um hiato na pesquisa e uma certa conversa com a analista, insurgências intrinsecamente ligadas ao projeto formam-se tão subitamente relevantes que a falta de um aprofundamento de minha parte se torna angustiante. Um corpo com sede de pesquisa e de fazer poético, um corpo feminino almejando falar sobre suas reflexões de imagem inserido na arte contemporânea. Este artigo propõe uma transição conceitual: do corpo performance inserido nas redes sociais para o corpo feminino como território simbólico e político. Essa transição pretende discutir como a imagem feminina é moldada por discursos sociais e históricos, e como ressignificá-la por meio da prática poética. Em uma nova busca de referenciais teóricos, encontro na crítica feminista de Griselda Pollock uma chave para compreender essas ausências e reinscrever presenças. Para ela, “a história da arte não é apenas uma narrativa do que foi visto, mas também uma narrativa do que foi sistematicamente invisibilizado” (POLLOCK, 1988, p. 72). Assim, pensar o corpo feminino como território simbólico e político é também um gesto de reinscrição — um esforço para criar novas imagens, memórias e sentidos possíveis a partir da margem, da sombra e do silêncio.

No desenvolvimento do TCC, utilizei o conceito de sombra, tanto literal quanto simbólico, como elemento central na construção das fotos performances. Inspirada pela obra de Regina Silveira, que trabalha com a distorção e projeção de sombras como estratégia estética e conceitual, investiguei como a silhueta do corpo pode conter narrativas que extrapolam a imagem visível. A sombra revela a forma, mas esconde os detalhes. É justamente essa opacidade que a torna potente enquanto linguagem. A partir da metáfora da Caverna de Platão, estabelece uma analogia entre os prisioneiros da caverna e os usuários de redes sociais: ambos assistem a projeções que tomam como verdade, mesmo que tais imagens estejam distantes da realidade. No contexto digital, essas “sombras” são representadas pelas fotos cuidadosamente editadas, pelas performances de felicidade e sucesso, pelos corpos idealizados que se repetem no feed. Nas minhas experimentações visuais, busquei evidenciar esse mecanismo ao ocultar o

rosto nas imagens ou ao trabalhar apenas com a silhueta do corpo. A ausência de identidade facial permitia que a persona performada ficasse suspensa entre o real e o imaginado, abrindo espaço para que o espectador projetasse suas próprias expectativas sobre aquela figura. Essa estética do não-dito, do corpo que se revela por contorno e não por detalhe, tornou-se também um recurso crítico para refletir sobre a política da imagem e os modos de ver. Em um ambiente onde a visibilidade é capital, negar o rosto é também um gesto político.

Minha presença nesses trabalhos é ambígua: estou lá, mas não totalmente; sou eu, mas não completamente reconhecível. Essa estratégia, embora inicialmente pensada para criticar a lógica das redes, começou a se conectar com outras camadas: o silenciamento histórico das mulheres, a ocultação do feminino na história da arte, e os dispositivos do olhar normativo que moldam o que pode ser visto. Griselda Pollock propõe uma “leitura feminista do invisível”, sugerindo que devemos não apenas olhar para o que está ausente nas imagens, mas entender porque certas presenças foram historicamente apagadas. Segundo ela, “o olhar masculino estruturou a tradição da arte ocidental, determinando o que é visível e o que deve permanecer oculto” (Pollock, 1988). Assim, a escolha de não mostrar o rosto pode ser lida como recusa de exposição passiva, como um ato de reinscrição do corpo feminino em outros códigos — mais opacos, mais afetivos, mais disruptivos. Essa camada se aprofunda quando observamos que, historicamente, as mulheres foram muito mais representadas do que representantes. A crítica Laura Mulvey, em seu texto seminal *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, afirma que “nas representações clássicas, a mulher aparece como imagem como portador do olhar” (Mulvey, 1975). Ao negar o rosto e fragmentar o corpo, proponho uma torção neste jogo: o corpo deixa de ser objeto do olhar e se torna sujeito do gesto artístico, uma imagem que desafia o consumo imediato exige leitura mais sensível e simbólica.

REFERÊNCIAS

- PLATÃO. **A República**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3.ed. Belém: EDUFPA, 2000.
- GRAU, Oliver. **Arte Virtual: da ilusão à imersão**. Editora Unesp, 2005. Capítulo VI: Telepresença: arte e a história de uma ideia. (p.305 a p.335)
- CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: Reflexões sobre Internet, o Negócio e a Sociedade**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução: Léo Jorge M. de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- TURKLE, Sherry. **Sozinhos Juntos: O Que a Tecnologia Está Fazendo com Nossas Relações**. Tradução: José Carlos S. de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2012.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Tradução: Ana Maria de A.S. Alencastro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art**. London: Routledge, 1988.
- SILVEIRA, Regina. **Sombras, projeções e outras imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

O DIÁRIO COMO LIVRO DE ARTE: COMPARTILHANDO SUBJETIVIDADES

Matheus Rafael Tomaz de Moraes Faria(UFSM)¹

Rosa Maria Blanca (UFSM)²

Resumo: O presente artigo pesquisa e explora o tema do diário de artista, fazendo um levantamento do seu histórico e importância para os mais diversos assuntos e subjetividades, tendo como objeto de estudo as práticas artísticas da quadrinista cearense Sirlanney, e do artista paulista Raff. Utilizando do conceito de *ars vivendi*, e tendo como principais referências Michel Foucault, Hans Rudolph Picard, e Pia Sójka. A pesquisa tem foco em entender as subjetividades compartilhadas com o (a) espectador e na vida dos próprios artistas, dada a interatividade que as redes sociais permitem, assim como na formação e manutenção do cuidado de si junto à exposição da sexualidade na internet, tema presente nas produções de Sirlanney. Sugere-se que apesar da individualidade das experiências humanas existe um leque de sensações e sentimentos que todos sentem diariamente e, portanto, são facilmente identificáveis, fazendo dessas ações, meios mais palatáveis e afetuosos de contato com as artes.

Palavras-chave: arte contemporânea; diário de artista; redes sociais; livro de artista; subjetividades.

Introdução

Este artigo investiga o diário do artista na contemporaneidade. Insere-se num contexto de arte contemporânea e produção artística eletrônica onde são discutidos os processos de subjetivação em diários de artistas publicados em redes sociais. Em primeiro lugar, os diários de artista são considerados livros de artista, assim, tanto as imagens criadas pelo artista quanto a escrita em si são consideradas. As narrativas visuais e gráficas são tecnologias de si; por isso, utiliza-se a noção de cuidado de si, de Michel Foucault (1994).

Este trabalho contribui para a expansão da pesquisa em artes, pois considera teorias e autores tanto das artes visuais quanto da literatura. Assim, fazendo parte de um projeto de pesquisa denominado *Arte e ficção: Implicações da literatura na subjetividade do(a) artista*.

¹ Matheus Rafael Tomaz de Moraes Faria é artista, pesquisador e discente. Atualmente graduando em Artes Visuais (UFSM, Brasil) e bolsista pelo Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB-CNPq/UFSM) onde investiga diários de artista na contemporaneidade. CV: <http://lattes.cnpq.br/7367390338121890> <https://orcid.org/0009-0006-5050-2369> email: matheus.faria@acad.ufsm.br

² Rosa Maria Blanca é escritora, docente, curadora e artista. Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC, Brasil); Mestrado em Artes Visuais (UFRGS, Brasil); Doutorado Sanduiche na Universidad Complutense de Madrid, Espanha. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM) e é Coordenadora do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB-CNPq/UFSM). CV: <http://lattes.cnpq.br/2502746878890998> <https://orcid.org/0000-0001-9100-4266> email: rosa.blanca@ufsm.br

Dessa forma, na busca por autoras de contextos que fizessem sentido para o andamento do trabalho, isto é, publicassem nas redes sociais, possuísem em sua produção um conceito de explorar a própria vida em prol de suas poéticas e fossem expoentes de debates mais atuais, foi encontrado na cearense Sirlanney - ou Sir, como também é conhecida - uma candidata perfeita. Devido à experiência da artista com as redes sociais, onde publica seus trabalhos há mais de 10 anos, e a sua constante dedicação a temas como a liberdade sexual feminina e o impacto das redes na autoimagem, a artista pareceu uma escolha óbvia. Aqui, será possível dar mais visibilidade ao seu trabalho, engrandecer o debate sobre as novas formas de difundir e dispersar arte na contemporaneidade, além, é claro, de questionar, entender e buscar novas formas de se relacionar com o outro.

Raff, por sua vez, integra a pesquisa não apenas como autor, mas também trazendo seu estilo de produção para o debate da presença das redes no cotidiano e o uso de diário de artista como forma de encontro consigo, e reprodução da sua subjetividade.

Uma jornada pela história dos diários de artista

Do ponto de vista literário, o diário se caracteriza pelo tom autobiográfico. No entanto, é preciso levar em conta que na área da literatura sua inserção não é conclusiva. Uma das justificativas é que, ao escrever um diário, o autor escreve para si mesmo. Esse seria um dos princípios da revista. Por outro lado, embora o escritor saiba que o texto pode se tornar público, ele pode pensar em um destinatário imaginário.

Outro aspecto que se discute sobre o diário é que sua escrita é geralmente realizada de forma fragmentada (Picard, 1981). Na ausência de um compromisso formal, o autor escreve com interrupções e comentários inesperados. Alguns dos eventos narrados podem estar inacabados. O autor tem permissão para usar linguagem direta e fazer comentários durante o desenvolvimento de um pensamento altamente complexo.

A obra descompromissada, até certo ponto segmentada e inacabada, do autor pode ser transformada em uma narrativa viva, justamente por não seguir um formato linear. Nesse sentido, o tempo do diário se diferencia do tempo de outros gêneros literários em que a sequencialidade deve ser coerente. Não é que o diário seja incoerente, pelo contrário,

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

inconscientemente, o autor trabalha por um tempo na ordem da subjetividade. Um diário não é uma crônica, ele produz seu próprio tempo.

O espaço do diário também não é necessariamente o espaço onde os eventos aconteceram. Bem, muitas vezes a narrativa pode ser decorrente de um delírio ou de um sonho. Assim como o tempo, o espaço é subjetivo. Podemos dizer que um diário evoca temporalidades e espacialidades que potencializam ou vivificam a subjetividade de quem o escreve. Há uma necessidade de produzir um significado particular a partir do espaço íntimo. Esse espaço íntimo é elástico porque pode ser modificado durante a escrita. A espacialidade de um diário toma forma à medida que o autor esclarece percepções de si mesmo e dos outros, fomentando dimensões introspectivas, que, ao mesmo tempo, são nutridas pelos diálogos que são incorporados à narrativa.

Pode parecer apenas introspecção, mas ao incorporar diálogos, personagens são inventados. As conversas que podem aparecer nos jornais também são interpretações. Um diário, tal como é concebido como um romance que nunca será publicado, está aberto a qualquer enunciação. Tudo é possível em um diário.

Nesse contexto, a natureza do diário pode até ser ficcional, já que há uma interpretação constante dos fatos. O formato livre permite ao autor transitar entre o ocorrido e o percebido, deixando uma ambiguidade no exercício da veracidade. Um escritor de diário não pretende escrever segundo as exigências da história ou da pesquisa. É por isso que escrevemos diálogos com ficção. Compreendendo o grau de ficcionalidade como uma dimensão aberta à livre interpretação entre o ocorrido e o percebido, havendo uma ambiguidade no exercício da veracidade. Quem escreve um diário não se propõe a escrever dentro das exigências da história ou da investigação. Por isso é que a escrita dialoga com a ficção. Entendendo o grau de ficcionalidade como uma dimensão aberta à livre interpretação.

O autor de um diário usa a ficção como uma estratégia inconsciente de autocuidado, uma maneira de operar por meio de sua escrita, para conhecer a si mesmo, aos outros e ao mundo ao seu redor.

Para Paulo Silveira, os diários de artista, entre outros documentos igualmente importantes, pertencem ao campo dos livros de artista (2008). Isso significa que um diário de artista pode ser considerado um livro de artista e, portanto, pode vir em diferentes formatos, como um objeto, um livro de poesia, um livro ilustrado ou um livro gráfico. A indefinição do

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

livro de artista é o que o constitui não apenas como obra de arte, mas como objeto, seja ele físico, discursivo ou virtual, como dispositivo estético.

Ao considerar o diário como um livro de artista, podemos entender sua linguagem como uma forma de produção artística que abrange narrativas cotidianas, memórias, pensamentos e até emoções. Diferentemente de um diário pessoal, que é mantido sem comunicação constante, um diário como livro de artista está sempre em antecipação à sua exposição, divulgação ou publicação. Portanto, podemos afirmar que no diário de um artista a intersubjetividade está em construção.

No campo dos diários de artista, consideramos relevante a pesquisa de Andréia Cristina Dulianel, intitulada *O diário de artista como suporte na criação de narrativas documentais: reflexões sobre a produção contemporânea e uma experiência do PIBID Puc-Campinas* (2014). Dulianel visualiza narrativas por meio do manuseio de desenhos, imagens e outros tipos de registros pelo artista (2014). A noção de arquivo é o conceito que o autor propõe para compreender a dinâmica do diário do artista. Ele utiliza autores como Jacques Derrida, especificamente a obra *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1995/2001). O arquivo refletiria as intenções e relações de poder entrelaçadas nas decisões do artista e suas classificações para configurar o corpo do diário. São analisados os diários de Renina Katz, Luise Weiss e Lygia Eluf.

Nem todos os artistas mantêm diários. No Brasil, destaca-se o diário de Anita Malfatti. A artista utilizou o diário para escrever sobre seu aprendizado e outras histórias importantes, como sua primeira exposição individual (Pires, 2022). O diário da artista é um registro importante como documento que nos informa sobre seus pensamentos em um momento importante de sua carreira.

Os diários das mulheres fazem parte do processo de civilização. Norbert Elias explica que o processo de civilização acompanha a individuação (1994). A noção de indivíduo é moderna. Os diários femininos, nesses termos, são uma forma de autocuidado por parte do sujeito feminino. Lembrando que o cuidado de si se realiza por meio de técnicas de si, como forma de autocuidado e autoconhecimento (Foucault, 1994). A partir do momento em que as mulheres ganharam acesso à alfabetização, a escrita de diários se tornou uma tecnologia do eu, uma forma de individualização e constituição de si mesmas como sujeitos.

É por isso que na presente pesquisa o diário é sugerido como modo de subjetivação.

Propõe também explorar a produção de intersubjetividade por meio da tecnologia de diários de artistas no espaço virtual das redes sociais. Sabemos que a exposição da privacidade nas mídias sociais está aumentando. Artistas mostram seus processos artísticos e suas vidas privadas.

Artistas como Sirlanney e Raff convidam à intersubjetividade ao dialogar à luz — eletrônica— de outros. Eles compartilham suas vidas cotidianas, pensamentos, raivas, desastres pessoais, lições aprendidas e experiências, em diálogo com a comunidade virtual nas redes sociais. Intersubjetividade é entendida como a ação de compartilhar experiências, pensamentos, sonhos, visões e qualquer tipo de subjetividade. Assim, busca-se compreender como cada um desses artistas (re)produz a sua subjetividade por meio das redes, tal como seus impactos e objetivos.

Sirlanney, Raff e as mais diversas formas de se confeccionar um diário de artista

A cearense Sirlanney usa de sua página no Facebook intitulada *Magra de Ruim* como meio de divulgação para sua produção. Formada em moda pela Faculdade Federal do Ceará, mudou-se para o Rio de Janeiro em 2008 e, a partir de 2012, iniciou suas publicações na página. No ano de 2016, publicou seu primeiro livro de mesmo título e segue ativa nas redes sociais desde então.

A artista possui um trabalho autoral muito marcado pelas suas aquarelas bem coloridas, desenhos em giz e algumas pinturas em preto e branco. Uma identidade muito importante de sua produção, é o tema do erotismo. A artista, que se descreve como uma pessoa mais lasciva, optou por trazer em suas obras esse traço marcante de sua personalidade, fazendo com que as mesmas possuam um ponto de vista interessante e ousado a respeito da vida sexual das mulheres, respeitando e atendendo desejos, com linguagem direta e sem a habitual pampa ao retratar o tema do ponto de vista feminino.

Figura 1 – Quadrinho de Sirlanney (fevereiro de 2014)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Disponível em: [Facebook](#). Acesso em: 07 de mai de 2025.

O trabalho de Sirlanney nos ajuda a refletir a respeito do lugar da mulher como parte funcional da sociedade, trazendo histórias de um cotidiano identificável, expressivo e pouco buscado nas tradicionais narrativas femininas (por anos escrita por homens).

Erotismo e sexualidade são temas não só presentes, mas importantes demais para a construção do indivíduo que Sirlanney busca expressar. Segundo a artista, sexualidade não é um tema tabu na sua vida já desde a adolescência, e o erotismo foi base importante para o início da sua produção - inicialmente escrita -, e seguiu como tema central de várias de suas obras.

A ideia é justamente expressar os sentimentos, ocasiões e situações pelas quais passa uma mulher jovem, solteira e sexualmente ativa. Desilusões amorosas, recaídas com um ex, momentos de embriaguez, experiências com drogas e o enfrentamento dos próprios medos e inseguranças são algumas das pautas que a arte de Sirlanney aborda, e são, sem exceção, extremamente presentes na vida de inúmeras(os) jovens brasileiros, fazendo dessa, uma narrativa generalista, expressa de forma única.

Outra grande característica do trabalho da artista é a de pensar na relação das mídias com a formação da autoestima, seus impactos nos relacionamentos e na forma como nos enxergamos e somos enxergados, visto que existe um extenso debate sobre as diversas maneiras de se criar um outro eu por meio das redes sociais. Como descrito nesse trecho do artigo O impacto das redes sociais na constituição do eu e narcisismo: um olhar psicanalítico:

Dentro das redes sociais podemos presenciar um retorno ao Eu ideal e uma fixação do Ideal do Eu, visto que o sujeito tem a liberdade de escolher o que mostrar, qual

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

pensamento compartilhar, qual foto postar, no intuito de alcançar likes e com isso atingir a aprovação e a validação do Outro ou em contrapartida, tendo que lidar com a frustração ao não receber aquilo que deseja.(Oliveira, 2023, p. 10)

Os impactos dessa validação ou não, são, por vezes, temas centrais das produções de Sir, que se apoia nessa narrativa para entender os resultados disso no seu cotidiano e nas obras que propõe. Assim, toda a sua produção pode ser lida em forma de um diário de artista, que usa de todas essas ferramentas como forma de retratar suas vivências e questionar seu lugar em meio aos mais diversos papéis sociais.

Raff, por sua vez, publica seus trabalhos no perfil *fodartes*, no Instagram, onde mantém a conta ativa desde 2023, produz a maioria de seus trabalhos em nanquim sobre papel sulfite, existe uma similaridade poética na razão de produzir: usar a própria obra e escrita como forma de manifestação do seu eu.

Figura 2 – Desenho de Raff (maio de 2024)



Disponível em: [\(@fodartes\) • Instagram](https://www.instagram.com/fodartes). Acesso em: 07 de mai de 2025.

Para começar a ilustrar as similaridades, pode-se notar em primeiro lugar o uso da escrita em ambas as produções artísticas, inclusive, com a presença de temas análogos, principalmente quanto aos seus respectivos cotidianos. Nesse sentido, a diferença vem somente no tom das artes, sendo Raff menos erótico e muito mais sônico, irônico e por vezes vingativo.

Outro ponto marcante nas duas, é a necessidade da publicação. Durante uma reunião entre os artistas, ficou claro que para ambos havia uma necessidade não apenas de produzir, mas de divulgar e fazer chegar as pessoas. O impacto, os *feedbacks* dos apreciadores e amigos, as respostas nas postagens, tudo isso serve de combustível para a continuidade das produções,

fazendo com que a maior contribuição do público seja o simples ato de se permitir ser impactado pela arte.

Em *Writing travel, writing life* (2022), da pesquisadora alemã, Pia Sójka, é discutido como podemos utilizar do conceito clássico *ars vivendi* (do grego arte de viver ou arte da vida) para entender mais a fundo as literaturas de viagem, vide o apelo pessoal de cada escrita, pois cada autor tem por interesse empregar em sua obra o seu ponto de vista do local visitado. Dessa forma, entende-se que *ars vivendi* é um conceito mais amplo, onde cada pessoa vai sempre aplicar nas suas produções, sejam artísticas ou literárias, impressões das experiências de sua vida.

Esse tipo de marca, de característica, é o que traz a individualidade de cada artista, portanto, quem quer que tenha contato com a sua obra e identificar nela traços de individualidade que conversem com a sua própria, serão impactados das mais diferentes formas e de maneira mais, ou menos, profunda por isso. Fazendo com que apesar das razões, porquês ou significados que o artista empregue a tal produção, ela tenha sempre uma vida útil estendida por conta das mais diversas interpretações.

Michel Foucault e a escrita como manifestação da subjetividade

Em *A Escrita de Si* (1992), Michel Foucault nos apresenta uma grande diferença na forma de escrita dos antigos povos gregos e na razão para suas produções, é dito que para eles, a escrita era não necessariamente uma forma de informar, mas de autocuidado, isto é, a escrita refletia o íntimo do seu escritor para ele mesmo, tornando-a quase uma espécie de terapia consigo. Dessa forma, é retomado o conceito de “cuidado de si” (*epimeleia heautou*) como filosofia principal direcionada à razão de escrever, instruindo o indivíduo a cuidar do seu eu por meio de si mesmo.

Esse conceito foi sendo perdido ao longo dos anos, principalmente pelo crescimento das correntes de filosofia cristãs, que incentivavam o autoconhecimento acima do autocuidado, as confissões eximiram a necessidade de cuidar do seu eu, visto que agora Deus cuidaria. Conforme o trecho:

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A escrita dos movimentos interiores aparece [...] como uma arma no combate espiritual: enquanto o demônio é uma potência que engana e faz com que o sujeito se engane sobre si mesmo [...], a escrita constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior. (Foucault, 145, 1983)

Assim, o cristianismo tira do indivíduo a responsabilidade pelas suas ações e as troca por culpa, fazendo da literatura uma ferramenta de controle de todo um grupo populacional, e criando novas demandas literárias.

Na contemporaneidade, trabalhos como o de Sirlanney nos ajudam a interpretar o papel da escrita no autocuidado. Para a autora, a escrita em suas obras tornou-se não apenas uma forma de comunicar suas ideias, mas também de refletir sobre o seu íntimo, organizar ideias, entender relações e politizar um discurso feminino e libertário, dando mais do que vida à sua arte, mas direcionamento mental e político. Toda a narrativa da artista remonta um presente de constante questionamento à violência de gênero, questão ainda muito presente em inúmeros âmbitos da sociedade, ainda mais nas discussões envolvendo liberdade sexual, tema constante na produção da artista.

Raff, no entanto, faz do uso das palavras uma forma de dar vida e simbolismo às suas produções. Transforma seu diário em algo lúdico, variando entre sátiras e reflexões, deixando para quem o lê a sensação de que está, de fato, acompanhando um cotidiano misto, onde nada é definitivamente sério, nem engraçado, apenas real.

Considerações finais

A partir deste artigo, percebemos que as tecnologias do eu, estudadas por Michel Foucault, continuam operando na contemporaneidade. A realidade virtual é um espaço que atualiza e empodera ao (à) artista por meio da arte e da literatura, assim como os diários de artista contemporâneos compõem uma nova forma de contato entre artista e público, criando narrativas íntimas que permitem a completa identificação de quem consome para com quem a produz. Tudo isso facilitado pelo amplo acesso às redes sociais, tornando essa prática um meio mais palatável para leigos e pessoas de fora da bolha artística consumirem arte. Conceitos como *ars vivendi* e *epimeleia heautou* tornam-se não apenas direcionais para esse tipo de produção, como também ajudam a compreender a raiz pessoal dessas práticas que, mesmo produzidas em forma de pequenos fragmentos, unem-se a um complexo e reflexivo diário que conta sempre

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

com a possibilidade de (re)visitas dada a natureza pública dos perfis onde são divulgados. Por fim, nota-se que tal facilidade permite dar luz às mais diversas pautas, seja no erotismo de Sirlanney ou na ironia cotidiana de Raff.

Referências

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 2001.

DULIANEL, Ana Cristina. O diário de artista como suporte na criação de narrativas documentais: reflexões acerca dessa produção contemporânea e de uma experiência do PIBID Puc-Campinas. 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”. – Belo Horizonte - MG. 15 a 19 de setembro de 2014.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de Si. Disponível em [Foucault-A escrita de si.pdf](#) **Ditos e Escritos - Vol. X - Filosofia, Diagnóstico do Presente e Verdade: Volume 10**. Brasil. Forense Universitária, jan 2014, p 129-160.

FOUCAULT, Michel. “Les techniques de soi”. In: FOUCAULT, Michel. Dits et écrits. Vol. IV, pp. 783-813. Paris: Gallimard, 1994.

OLIVEIRA, Maria Eduarda; RESENDE, Larissa Granato; GOMES, Sarah Elizabeth Ribeiro Diniz. O impacto das redes sociais na constituição do eu e narcisismo: um olhar psicanalítico. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Centro Universitário Una, rede Ânima Educação. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/bitstreams/d40311c9-0a24-4094-9d6a-befb388f1c0a/download>. Acesso em: 9 maio 2025.

PICARD, Hans Rudolph. El diario como género entre lo íntimo y lo público, 1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 4, pp. 115-122, 1981. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/316086880_El_diario_personal_en_la_literatura_teoría_del_diario_literario [accessed May 06 2025].

PIRES, Carlos. O diário de Anita Malfatti de 1914. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. n. 81, pp, 190 - 204, 2022.

SILVEIRA, Paulo. Definições e indefinições do livro de artista. In: A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, pp. 25-71. ISBN 978-85-386-0390-0. Disponível em: doi: 10.7476/9788538603900. Também em: ePUB from: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>.

SÓJKA, Pia. Ars Vivendi – The Term and its History. Disponível em: [\(PDF\) Writing travel, writing life](#) **Writing travel, writing life**. Alemanha: Editora: Power, jan 2022, p.43 - 53.

PALAVRA E IMAGEM, PRÁTICAS DE CO-EXISTÊNCIA: A PESQUISA ARTÍSTICA COMO UTOPIA

Thays Tonin (UFSM)¹

Liara de Mello Trindade (UFSM)²

Resumo: Este artigo apresenta investigações prático-teóricas em artes visuais que propõem a pesquisa como um território de utopias. Através de processos orientados pelo conceito de campo expandido (KRAUSS, 1979), de encontros feministas virtuais (POLLOCK, 2010) e pela produção de visualidades-textuais, a artista-pesquisadora propôs um diálogo com práticas e temas de artistas brasileiros(as) contemporâneos(as). As pesquisas adotam como eixo metodológico uma forma de desobediência estética (SPERIDIÃO, 2019) e a proposta de que toda teoria das artes é teoria-em-processo (TONIN, 2024), tensionando as convenções da historiografia da arte como discurso unicamente textual e propondo imagens e práticas como formas centrais de análise crítica. O artigo ressalta o atravessamento de afetos e memórias na experiência estética, propondo o desejo e o pensamento utópico como força-vital no fazer artístico, além de uma forma de operar os saberes artísticos produzidos pelas visualidades na escrita e pesquisa acadêmica, resultando em textos performáticos ou performances da escrita.

Palavras-chave: palavra e imagem; processos artísticos; utopia; teoria-em-processo.

Introdução

Este artigo apresenta formas de pesquisar a prática artística como espaço de invenção e operação teórica entre palavras e imagens, entre “teorias” e “poéticas”, a partir de diálogos visuais e virtuais com diferentes artistas e pesquisadoras(es) contemporâneos(as). Partindo das questões que levaram a filosofia e a história a mostrar a influência (e a necessidade, portanto) do pensamento utópico nas artes (TONIN, 2015), as autoras investigaram, em diferentes processos, como o fazer artístico (entendido sempre como um *fazer-saber*) pode operar a construção crítico-teórica a partir da visualidade, deslocando a centralidade do texto escrito para processos visuais e suas diferentes formas de “partilhas do sensível” (RANCIÈRE, 2009). O terreno da utopia aqui é entendida como disparador do fazer artístico, especialmente em tempos marcados pelo medo e por um imaginário afundado em “fins do mundo”, ou, como analisa Anna Tsing (2019), Suely Rolnik (2018), Donna Haraway (2021) e outras pensadoras, uma era de catástrofes e de ruínas onde o trabalho artístico pode ocupar uma

¹ Thays Tonin é Professora Adjunta de Fundamentos e Críticas das Artes no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGART-UFSM. Contato: thays.tonin@ufsm.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1361834796813729>

² Liara de Mello Trindade é artista-pesquisadora, graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Contato: liaramtrindade@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8878417011444072>

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

maneira de co-existência e de (re)composição subjetiva, ajudando-nos a nos desidentificar com os modos de vida cafetinada que a produtividade acadêmica insiste em fazer parecer o único possível (Rolnik, 2018).

Nas proposições de Liara Trindade e Thays Tonin a seguir discutidas, sugerem-se como **operações teóricas-práticas** o uso de **zonas de indistinção**: entre referência bibliográfica e referência artística, entre escrita acadêmica e escrita-poiesis, entre imagem e palavra, entre os regimes de verdade das artes e dos discursos *cientificizantes*.

Liara Trindade³, portanto, propõe essa indistinção (ou talvez, *deserção*) construindo diálogos visuais e textuais com as práticas de Randolpho Lamonier, Gustavo Speridião, Anna Bella Geiger, Lenora de Barros e Panmela Castro, o processo de pesquisa explorou a relação entre memória, política, cotidiano e subjetividade, afirmando a pesquisa em arte como prática de um corpo-vivo, que não pode dissociar o pensamento do gesto artístico, a força-vital (Rolnik, 2018) da força retórica. Os textos apresentados são registros de diálogo imaginados, de “encontros virtuais” (POLLOCK, 2010) utópicos, e de vivências e criações imagéticas que mesclam fragmentos da realidade com referenciais teóricos.

Tal como nas performances textuais de Thays Tonin⁴, coloca-se em jogo um desejo de ignorar predicados (artista, *aquela que cria “imagens”* x historiadora, *aquela que escreve textos*), e de desertar certas normativas que existem só pelo seu efeito falsificador de “pensamento acabado”, “texto finalizado”, “questões resolvidas” (à saber: que a escrita de uma pesquisa acadêmica deva estar em modelos que sugerem uma linearidade do pensamento, e um efeito-de-verdade provindo da diagramação organizada, da “limpeza do texto”, do efeito-autor experienciado na segurança que o texto deve propor a(o) leitor(a), de que para a autora não restam dúvidas sobre o que foi escrito.

Ao utilizar palavras como ferramenta visual e elemento plástico, as autoras buscaram construir novos disparadores do pensar-escrever, reivindicando a palavra como elemento imagético, epifânico por vezes, e não apenas como linguagem-outra que “suporta” narrativas textuais. Ao romper com os limites disciplinarizantes do suporte pictórico, a criação artística pode contaminar-se com a palavra, o gesto caligráfico, a fotografia e o(s) corpo(s) – corpos reais e *corpus* artístico-literários –,

³ Este artigo apresenta alguns dos resultados das pesquisas desenvolvidas por Liara Trindade em: TRINDADE, Liara. **Quando a pesquisa sonha com a utopia**. Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais (Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Orientação de Thays Tonin.

⁴ Este artigo apresenta alguns dos resultados das pesquisas desenvolvidas por Thays Tonin, em: I). TONIN, Thays. **Paulo Gaiad: arquivos visuais**. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina. PPGART/UDESC. Florianópolis, 2022.

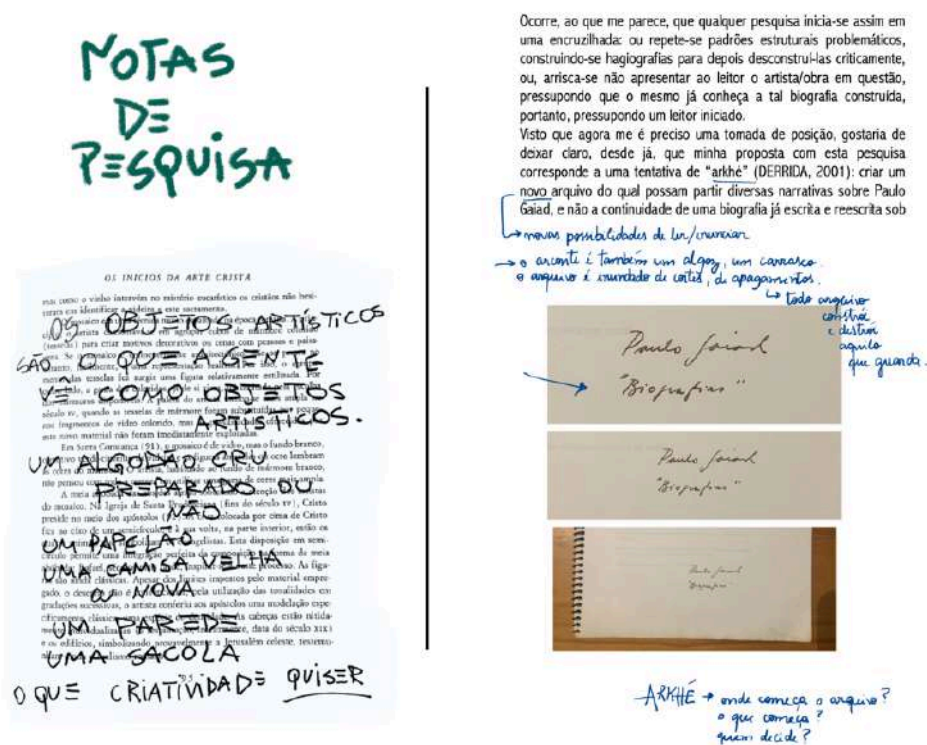
II). Performances apresentadas: TONIN, Thays. **Bibliofilia I** (2023). Performance em instalação tridimensional. Duração: Performance em 3 atos. 6'30"00. Festival Internacional FUNDO. CVC Rendez-vous e Corredor 14, Pelotas, 2023.; TONIN, Thays. **As mulheres que não existem** (2024). Duração: Performance em 2 atos. 4'30"00. Registros em: BLANCA, R. M.; ZANATTA, C; MERCADO, R. Rotas/Rutas II. Exposição internacional. Universidade Federal de Santa Maria, UFSM – PPGART, 2024. p.68-69.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

transformando o gesto de pintar ou de escrever em um território híbrido e fluido. O fazer artístico se estabelece como imagem-processo, atravessada por múltiplas linguagens e por um fazer indisciplinado (figura 1).

A pesquisa de Trindade, por exemplo, adota a perspectiva de que a pintura pode ser compreendida como palavra de ordem pintada (SPERIDIÃO, 2019), enfatizando o encontro entre palavra e imagem como território expandido de criação/percepção do mundo. Assim, este processo de pesquisa tentou propor que “teoria”, “crítica”, “prática” e “imaginário visual” podem entrelaçar-se para produzir *saberes-outros* no campo das artes visuais contemporâneas, questionando se é possível transformar *imagens em referenciais teóricos-biográficos*, e textos críticos em *referenciais visuais*.

Figura 1 – Fragmentos de escrita de Liara Trindade (2024) e fragmentos de escrita de Thays Tonin (2022)



Fonte: : à esq. TRINDADE, L. 2024 (p.15) – à dir. TONIN, T. 2022. (p.23)
(as referências completas encontram-se ao final do artigo)

A pesquisa como prática utópica

As pesquisas aqui apresentadas partiram da compreensão da prática artística como um exercício utópico, e da pesquisa como uma experiência estética (Tonin, 2021). Propondo digressões visuais a partir do conceito de pensamento utópico problematizado pela autora (Tonin, 2015),

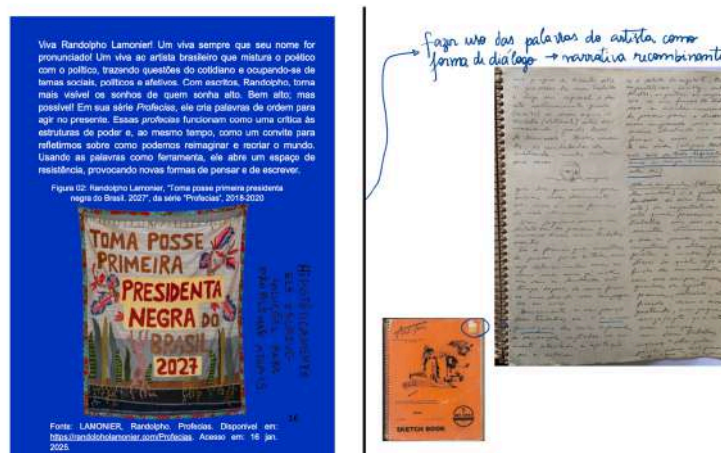
MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

entende-se que a criação artística, quando associada ao termo “utópico” não visa alcançar um “ideal inalcançável”, mas, precisamente, produzir deslocamentos *no presente*, instaurando possibilidades de existência e de pensamento crítico. Nas *práticas dissidentes*, em diálogo com Paul Preciado (2022), a utopia surge como um motor que desafia a normatividade, gerando novas possibilidades e conjecturas de existência. Como Preciado (2022) aponta, a dissidência é uma prática radical que desestabiliza as estruturas de poder e sugere novas maneiras de habitar o mundo. Ao criar e viver a partir da retomada de um desejo utópico pela vida (de um *ser-fazer utópico* que imagina presentes e futuros possíveis), opera-se a arte como forma fluída, como um espaço de potencialização e subversão.

Neste contexto, a prática artística se configura como uma forma de resistência, capaz de reimaginar mundos, reorganizar realidades estruturantes, atravessar a “história do medo do ocidente” da qual fala Delumeau, e acolher os atravessamentos subjetivos que emergem do cotidiano, disparados muitas vezes do desejo de criar pra dialogar, para co-existir (em um sistema que insiste na singularidade total e intransponível dos(as) artistas).

Assim, perguntamo-nos: a qual projeto de futuro serve um fazer artístico *não-contaminado* por outros artistas? Para qual sistema de arte serve a imagem do(a) artista melancólico e solitário em um ateliê, castrado pelos limites intransponíveis entre escrever, ler e produzir imagens? Para qual mundo da arte – além do mercadológico – serve um(a) artista que não pode arriscar sua “singularidade gestual” ao construir diálogo com outros, ao produzir com interferências, com uma comunidade de saberes? Entre construir diálogos (imaginários) com outros artistas e a repreensão da crítica a partir do conceito de “originalidade genial”, o qual constrói o medo da confluência de ideias entre artistas, arriscam-se os terrenos utópicos da arte em sua co-existência de imaginários, formas, corpos e possibilidades. (figura 2).

Figura 2 – Fragmentos de escrita de Liara Trindade (2024) e fragmentos de escrita de Thays Tonin (2022)

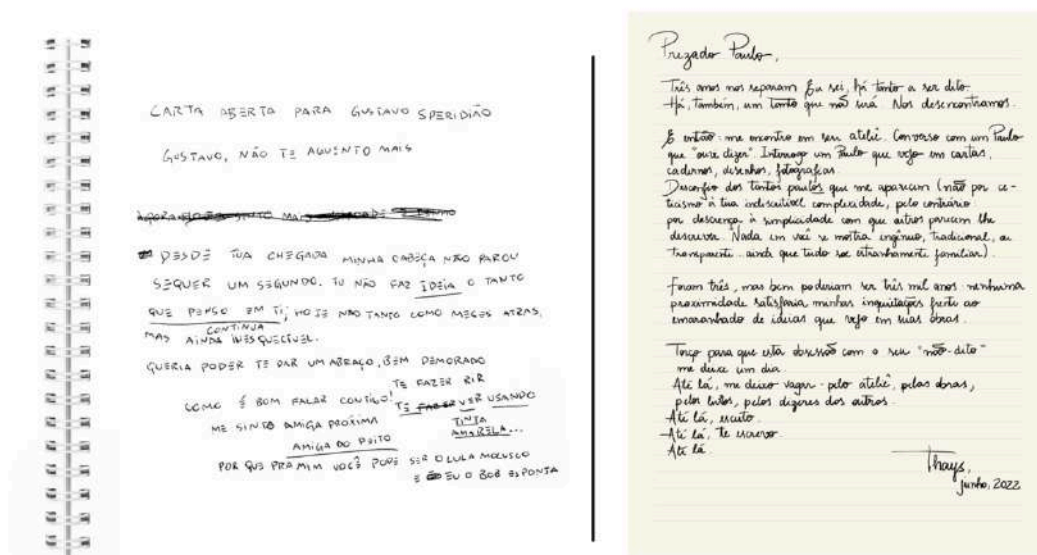


Fonte: : à esq. TRINDADE, L. 2024 (p.16) – à dir. TONIN, T. 2022. (p.51)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

As pesquisas aqui apresentadas abraçaram a dúvida como gatilho de conversas imaginárias, e o desejo de conversar-com (aquele que também se faz presente nos textos acadêmicos, sob a forma de citações e referências), como uma maneira de produção crítica e criativa, compreendendo que o fazer artístico não se limita à materialização de ideias, mas é, sobretudo, um campo de invenção cartográfica entre palavras, imagens, memórias e sensibilidades. Assim, a prática torna-se também espaço de pensamento, em que as fronteiras entre teoria crítica e criação artística são constantemente tensionadas e ressignificadas (figura 3).

Figura 3 – Fragmentos de escrita de Liara Trindade (2024) e fragmentos de escrita de Thays Tonin (2022)



Fonte: à esq. TRINDADE, L. 2024 (p.34) – à dir. TONIN, T. 2022. (p.10)

Operar a prática visual como metodologia de escrita implica romper ou desidentificar-se com modelos de escritura acadêmicos tradicionais, deslocando certos limiares para que o questionamento sobre a disciplinarização da escrita coloque-se em foco no campo de pesquisa das artes visuais. Nesse sentido, o fazer artístico assume o papel de ferramenta crítica e investigativa, onde imagens, palavras e gestos pictóricos constroem sentidos e co-existem nas mesmas páginas e telas. A pesquisa, portanto, se materializa como uma prática utópica na medida em que propõe um modo de existir no presente através da criação de diálogos visuais, buscando instaurar brechas entre a experiência sensível, a experiência político-estética e um imaginário desejante no campo das artes visuais contemporâneas.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Nesta linha, as artistas-pesquisadoras re-operam inclusive o sentido de “palavra de ordem”, ou da estrutura psicanalítica como “ordem da psique humana”, que *inscreve* a linguagem como realidade (figura 4 e 5). Questiona-se, assim, certos lugares comuns do imaginário social, como os usos de citações a Lacan (figura 5), e a percepção de que a pintura não tem suas próprias densidades políticas.

Figura 4 – Fragmentos de escrita de Liara Trindade (2024)

PINTURA
NÃO É PINTURA
É PALAVRA DE
ORDEM PINTADA

Fonte: à esq. TRINDADE, L. 2024 (p.31)

Figura 5– Registro da performance “as mulheres que não existem”, 2024. Registro de instalação/objeto da Performance. 22 cm x 3000 cm (pergaminho). Duração: média de 6 horas.



Fonte: arquivo pessoal da artista.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Artistas como interlocutoras e interlocutores: proposições e processos

Por meio da interlocução com as práticas de seis artistas brasileiros(as) contemporâneos(as), apresentamos, primeiramente as proposições da autora Liara Trindade, publicadas em 2024, a saber, os processos artísticos disparados pelo estudo das obras de Randolpho Lamonier, Gustavo Speridião, Anna Bella Geiger, Lenora de Barros e Panmela Castro. Cada um deles(as), por meio de suas pesquisas e estratégias visuais, apresentaram modos distintos de pensar e existir na e com arte, transbordando uma percepção sobre o gesto criador, a qual por muito tempo dizia depender dos limites formais ou de linguagem das artes. O estudo dessas poéticas não teve como objetivo nenhuma *maneirismo* ou apropriação parcial, mas sim, aquilo que aqui entendemos por provocar encontros virtuais (POLLOCK, 2010) — e por vezes desencontros — que marcaram a prática-pesquisa de maneira a tornar visível os atravessamentos críticos entre artista e obras estudadas, assim como as interferências visuais, incitando debates imaginários.

Randolpho Lamonier, com sua pesquisa entre o bordado, a escrita e as incertezas culturais frente ao contemporâneo, trouxe questões do ordinário/cotidiano que ocupa-se de temas sociais, políticos e afetivos, evidenciando a força das pequenas narrativas, como um convite para refletirmos sobre como podemos re-imaginar e recriar o mundo. (figura 6)

Figura 6 – Fragmentos de escrita

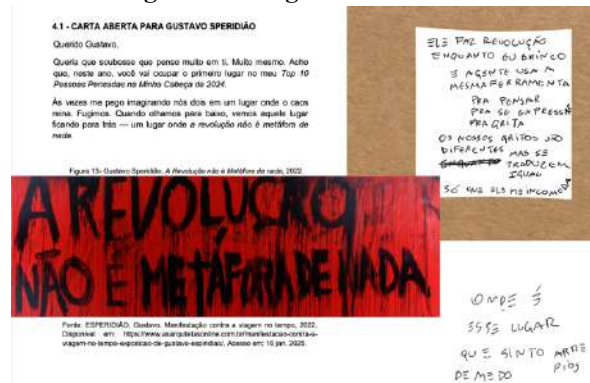


Fonte: TRINDADE, L. 2024 (p.19)

Gustavo Speridião, com suas frases incisivas e pinturas como palavras de ordem, fez repensar a função política da arte e a potência da palavra no campo pictórico. Como um dos (des)encontros da pesquisa, Speridião disparou conversas inteiras sobre a possibilidade de criar, em um mundo onde “a revolução não é metáfora de nada”.

Neste percurso, a palavra passou a ocupar um lugar central na prática da pesquisa, não como legenda ou explicação, mas como matéria sensível. Inspirada nas proposições de Gustavo Speridião

Figura 7 – Fragmentos de escrita



Anna Bella Geiger e Lenora de Barros orientaram a reconhecer o corpo e o texto como extensão da linguagem visual, rompendo fronteiras entre arte e vida, mas talvez, principalmente, demonstrando como se interpelam os saberes que as imagens podem produzir com os saberes que a escrita propõe, de modo a operarem, ambos, continuamente, em nossa forma de pensar e ler/ver o mundo (figura 8)

Figura 8 – Fragmentos de escrita



MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Fonte: TRINDADE, L. 2024 (p.52 e 53)

Pannela Castro, por sua vez, impacta profundamente com sua atuação nas ruas, trazendo a urgência do corpo feminino e da voz periférica como elementos centrais da criação artística, a mesma que, o tempo todo, produz *teorizações sobre o mundo e as artes* (figura 9).

Figura 9 – Fragmentos de escrita



Fonte: TRINDADE, L. 2024 (p.30)

A aproximação com essas poéticas permitiu compreender a arte como território de resistência, onde as memórias e gestos de cada artista são operados para narrar subjetividades e questões sociais, demonstrando, em suas obras, como em cada imagem emerge de maneira crítica e sensível uma experiência estético-política em diálogo (ainda que fantasioso, ainda que virtual).

Esses diálogos carregam uma analogia ao processo da leitura de textos, ou, em outras palavras, carregam uma metáfora ao modo como a escrita acadêmica “referência” seus teóricos, sem, muitas vezes, dar a ver o modo pelo qual essas “referências” alteram os gestos poéticos, os fazeres imagéticos e o processo de pensamento utópico sobre o presente-futuro.

Outro exemplo que aqui trazemos é o da proposição de uma série de performances feita pela autora, em que cada apresentação é, em si, um momento de pesquisa, produção textual e produção imagética, concomitantemente.

São inseparáveis as camadas simbólicas produzidas pela escrita dos nomes, pelo registro visual da pesquisa histórica, e pela obra visual (fotografias, instalações, vídeos) produzida a partir das performances da artista. A bibliofilia torna visível uma experiência –que já poderia ser entendida como

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

óbvia - entre palavra, imagem e performance, no gesto de ler histórias, de estudar artes, e ainda, de produzir artes, entre os livros que registram esse arquivo-vivo - o qual sempre pode ter algo novo a enunciar, algo novo a operar quando se reconhece sua incompletude.

Figura 10 – Registros da performance “Bibliofilia I”, 2023.



Fonte: arquivo pessoal da artista.

O texto é, antes de tudo, uma performance de negociação da e com a realidade. A estratégia que se propõe aqui é: reoperar, a partir do texto - a forma de maior poder da herança ocidental -, o arquivo de uma história da arte canônica. Se o arquivo é um dispositivo usado para legitimar ações, ele é também uma ferramenta que pode ser usada tanto contra quanto a favor de si mesmo, e a partir do qual se pode barganhar, dentro da mesma episteme, uma outra forma de registrar e nomear. Assim, a longa lista de ausências, de defasagens e de apagamentos das artistas e teóricas que existem-mas-não-existem em nossas bibliotecas, em nossas referências visuais/intelectuais e em nossos estudos são realocadas, em uma grande e infindável sequência escrita a mão, neste pergaminho. A performance, portanto, propõe tornar visível a imensidão de um arquivo que a história do pensamento ocidental não cansa de dizer inexistente, mas que existe apesar de tudo; e que nunca deixou de existir. (TONIN, 2024 - ver nota de rodapé 4).

Assim, essas dinâmicas se propuseram a uma experiência de pesquisa-viva, de uma teoria-em-processo (inseparáveis na prática, senão na disciplinarização do fazer acadêmico) na qual o

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

fazer artístico não apenas questionava-se frente às referências estudadas, mas instaurava novos percursos, novas operacionalidades críticas e políticas a partir de atravessamentos pessoais das artistas com as obras e artistas. Como propõe Gustavo Speridião (2019), ao incentivar o abandono de velhas referências para a construção de novas, as pesquisas assumiram o desafio de buscar uma visualidade intencionalmente no entre *palavra-imagem*, alimentando-se do desejo de tornar possível um encontro entre artistas, obras e formas de pensar-fazer. Assim, a interlocução proposta, seja diretamente com as obras visuais, seja com os catálogos de obras e seus arquivos documentais (de presenças e de ausências), evidenciou a multiplicidade de estratégias possíveis no campo das artes visuais contemporâneas. Cada encontro, marcado por desencontros, ressonâncias, interferências e rupturas, impulsionou a compreensão da prática artística como espaço de reinvenção contínua, reafirmando a percepção da artista-pesquisadora como participante ativa (em co-existência com outras(os)) na realidade social, como alguém com possibilidade operativa no mundo (um mundo em trânsito, um mundo-em-obra), e que pode se apropriar das contaminações e dos atravessamentos que o contemporâneo tem a oferecer.

Arte expandida: o cotidiano e o político

Figura 11 – Fragmentos de escrita

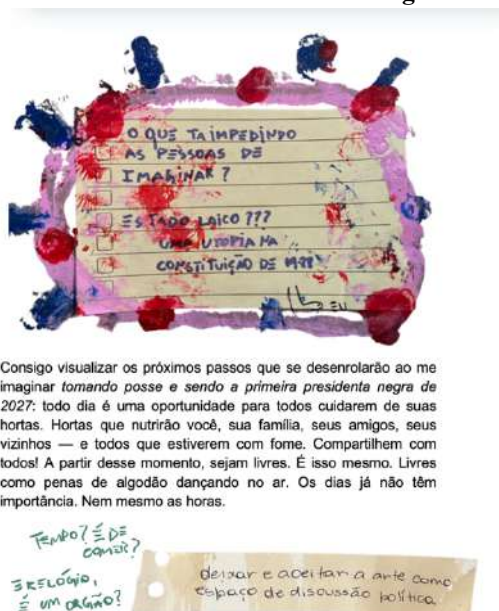
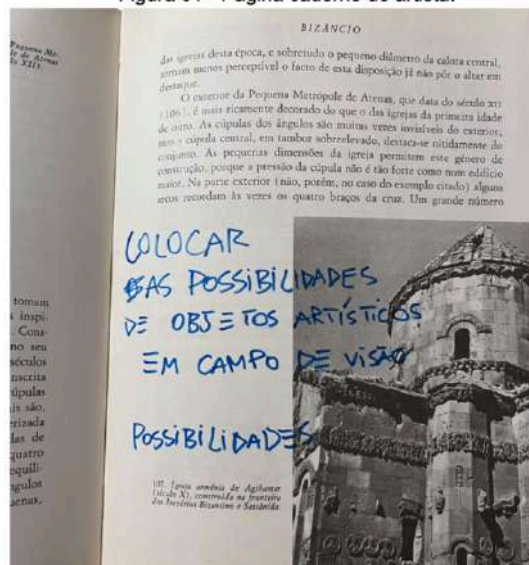


Figura 01 - Página caderno de artista.



Fonte: Acervo pessoal

Fonte: TRINDADE, L. 2024 (p.17)

Se por um lado, as partir das experimentações realizadas ao longo das pesquisas, deixaram de ser compreendidas apenas como técnicas e passam a habitar o campo do fazer expandido, conforme

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

proposto por Krauss (1979), por outro, essa integração entre imagem e palavra - sustentada por procedimentos como colagem, repetição e erros/afetos interpretativos - revela a potência da linguagem escrita como ferramenta crítico-visual, como operação de diálogo. Dada a complexidade do modo como nossas subjetividades afetam nossos signos visuais, gestos, símbolos e fazeres em geral, a escrita da pesquisa, apesar de indisciplinada visualmente, não deixa de propor-se como acessível, visto que o uso da linguagem textual é, ainda, um meio de comunicação tomado como central para a divulgação de saberes acadêmicos. Nessa abordagem, não se trata apenas de visualizar ou de escrever, mas de construir um pensamento visual atravessado por disparadores sensíveis, entre crítica e imaginação utópica.

Anotações finais

As pesquisas artísticas apresentaram percursos em que a teoria é pensada como processo visual, e compreendida como campo de pensamento e invenção utópica. Ao priorizar a construção de disparadores híbridos, visuais-textuais, questionamos as estruturas acadêmicas convencionais da imagem como “ilustração” de um saber textual, e propomos uma forma visual de construir conhecimento, pautada na pesquisa como uma experiência estética sinestésica, contaminada não só por palavras, mas por afetos, linguagens e subjetividades múltiplas. O diálogo com artistas contemporâneos(as) funcionou como motor de deslocamento e questionamento acerca das complexidades que envolvem a produção de saberes artísticos visuais, os quais jamais perdem de vista uma arte como território político, subjetivo e coletivo – e, quando possível, como território de utopias.

Ao operar a pesquisa em arte como espaço de construção crítica, reivindica-se a relação entre palavra e imagem como força comunicativa, como aparato dialógico propondo que suas dimensões simbólicas se entrelaçam e se fortalecem na construção de um saber artístico comprometido com o presente e com o porvir.

As artes visuais, neste contexto, emergem como possíveis linguagens disparadoras, as quais podem servir para narrar aquilo que não se enquadra, para visibilizar-comunicar o que foi imaginado e para conceber outras formas de existir para artistas e pesquisadoras.

We defend words as deeds of conviction.
[defendemos as palavras como actos de convicção]
Jenny Holzer, 2017.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências

- BLANCA, R. M.; ZANATTA, C; MERCADO, R. **Rotas/Rutas II**. Exposição internacional. Universidade Federal de Santa Maria, UFSM – PPGART, 2024.
- HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras**. Cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo expandido**. Tradução de "Sculpture in the Expanded Field". Gávea: revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 1, p. 87-93, 1984.
- PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: Editora 34, 2022.
- POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Tiempo, Espacio y el archivo. Madrid: Akal, 2010.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**. Notas para uma vida não cafetizada. São Paulo: edições n-1, 2018.
- TONIN, Thays. **Paulo Gaiad: arquivos visuais**. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina. PPGART/UDESC. Florianópolis, 2022. Para acessar o trabalho completo:
https://www.academia.edu/89492592/TONIN_Thays_Paulo_Gaiad_Arquivos_Visuais_Disserta%C3%A7%C3%A3o_de_Mestrado_Programa_de_P%C3%B3s_Gradua%C3%A7%C3%A3o_em_Artes_Visuais_pela_Universidade_do_Estado_de_Santa_Catarina_UDESC_Linha_de_Teoria_e_Hist%C3%B3ria_das_Artes_Visuais_2022_165p Acesso em: 03/05/2025.
- TONIN, Thays. **Os fantasmas da modernidade e as imagens distópicas em quadrinhos e outras artes**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/169635>. Acesso em: 30 de abril de 2025.
- 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, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/19749>. Acesso em: 03/05/2025.
- TRINDADE, Liara de Mello. **Quando a pesquisa sonha com a utopia**. Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais (Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Orientação de Thays Tonin. UFSM. 2025.
- TSING, Anna. **Viver nas ruínas**. Paisagens multiespécies no antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

SER E ESTAR DENTRO DA UNIVERSIDADE: A PARTIR DO OLHAR DE UMA MULHER NEGRA

Pamela Oliveira da Rosa (Universidade Federal de Pelotas)¹

Camila Peixoto Farias (Universidade Federal de Pelotas)²

Aline Accorssi (Universidade Federal de Pelotas)³

Resumo: Este trabalho visa produzir reflexões quanto a presença do corpo da mulher negra dentro de um ambiente acadêmico alicerçado pelo racismo, tendo em vista que este espaço foi construído socialmente a partir da ausência de corpos negros. O objetivo deste trabalho surge a partir da necessidade de evidenciar as experiências que uma mulher negra pode vivenciar dentro de um ambiente que é alicerçado por estruturas que produzem violência, silenciamento e exclusão, possui também a intenção de tornar nítido a importância e as possibilidades que podem surgir através da presença de corpos de mulheres negras na universidade. É uma forma de visibilizar nossas histórias e mostrar que elas podem ser contadas por nós mesmas. É por parte de vivências e da realidade de quem propõe esta escrita que a construção deste trabalho se dá. A escritivência (Evaristo, 2020) é aqui entendida enquanto um caminho metodológico possível para propor as potencialidades que encontram-se envolvidas na produção de escritas por mulheres negras. Lélia Gonzalez (2020), Grada Kilomba (2019) e outras (os) autoras (es) ancoram esta produção, auxiliando assim para que se tenha coerência com a temática proposta. Concluímos, deste modo, que a afirmação do sujeito negro dentro do ambiente acadêmico é um processo de construção de pertencimento a um lugar que é de seu direito, o ser mulher negra dentro da universidade é um meio potencializador do fazer sentir, pensar e resistir ao sistema.

Palavras-chave: Mulheres negras; Ambiente acadêmico; Racismo; Escrivência.

¹ Psicóloga pela Universidade Federal de Pelotas. Mestranda em Educação pela Universidade Federal de Pelotas. <http://lattes.cnpq.br/5077772662104668>; <https://orcid.org/0000-0002-1034-5323>; pamela_oliveira91@outlook.com

² Psicóloga/Psicanalista. Mestre e Doutora em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora adjunta do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do Núcleo de estudos e pesquisa em Psicanálise - Pulsional. pfcamila@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3442-5512>; <http://lattes.cnpq.br/6945786986849951>

³ Psicóloga. Especialista em Gestão Social. Mestre em Psicologia Social e da Personalidade, doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Coordenadora do Grupo Mariposas: minorias sociais, resistências e práticas de transformação. alineaccorssi@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/7571571217332694>; <https://orcid.org/0000-0001-8361-3475>

⁴ Uma versão deste artigo foi publicada na 9ª semana integrada UFPel 2023 (IX CEG - Congresso de ensino de Graduação). Anais 2023 - Relato de Experiência na Graduação. <https://wp.ufpel.edu.br/ceg/anais/anais-2023/>

Introdução

Inquietações e anseios me movem para a construção de um trilhar digno e marcante dentro da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), minhas experiências enquanto uma pessoa pertencente a este espaço foram construídas através da graduação já concluída no curso de Psicologia e depois com o ingresso no Programa de Pós Graduação em Educação. A intenção inicial que sustentou a construção deste trabalho perpassa pela vontade de evidenciar o que ocorre dentro da academia. Farei isso a partir das experiências vividas por mim, de forma a provocar as pessoas, especialmente brancas, a pensarem sobre a pouca presença de pessoas negras nesses espaços e até mesmo a permanência ou não destes corpos. Meu caminhar se articula, de maneira que vou me afirmando e produzindo recursos que mantenham a minha presença viva e ativa, apesar de existir todo um movimento com o objetivo de que as pessoas negras, e principalmente as mulheres negras, permaneçam em um lugar invisível, de servidão e de subalternidade (Gonzalez, 2020). Esta escrita parte de uma mulher negra, cis, cotista, bolsista, periférica.

A universidade é um ambiente que contém em sua maioria, pessoas brancas, sendo estas as que ocupam os lugares mais altos de poder e como Cida Bento (2022) afirma: os brancos possuem um pacto de cumplicidade - silencioso - onde eles se protegem e preservam seus privilégios. Logo no meu primeiro contato com a universidade foi possível notar a falta de representatividade de mulheres negras nesse espaço, assim como um todo de pessoas negras, é a partir disso que o sentimento de (não) pertencimento surge assim como a (não) identificação com todas aquelas pessoas que tentam de toda forma moldar nosso jeito de agir, de estar e de viver dentro daquele espaço.

Colocar os pés dentro da universidade e conseqüentemente dentro do curso que escolhi foi impactante, pois foi impossível não ter aquela ação de contar quantas pessoas iguais a mim também compartilhavam aquele mesmo lugar em que eu estava e iria estar por longos anos. A Pós Graduação, contou com este mesmo receio de não saber o que me esperava, e ao adentrar este lugar sinto que o sentimento foi parecido com o que tive anos atrás ao iniciar a graduação. Essa trajetória até o presente momento foi baseada em tentar conquistar espaços em um lugar onde a falta de representatividade é assombrosa e também carregada de momentos de

autoquestionamento sobre a minha capacidade de aprendizagem e a pressão de precisar me mostrar melhor em tudo que me propunha a fazer.

Foi então que tive a oportunidade de ocupar um espaço dentro do *Pulsional - núcleo de pesquisas e estudos em psicanálise* na graduação e agora do *Grupo de Pesquisa Mariposas: Minorias Sociais, Resistências e Práticas de Transformações*, e é a partir desses grupos que surgem problematizações sobre a presença do racismo estrutural, assim como também o direcionamento de um olhar para o sofrimento da população negra e foi através destes encontros que contei com a possibilidade de iniciar um caminho acadêmico dentro da pesquisa.

Desenvolvimento

Este trabalho surge a partir das experiências que meu corpo negro – enquanto uma mulher negra – vivenciaram dentro de um espaço que é carregado de lógicas opressoras e que possuem o poder de invisibilizar a presença de pessoas iguais a mim. Pretendo problematizar essa lógica e visibilizar vivências que são frequentemente invisibilizadas no contexto universitário. Para isso, utilizo da Escrivivência cunhada por Conceição Evaristo (2020) para conseguir contar minhas histórias a partir do meu viés e olhar, compreendendo o compartilhamento de histórias como fortalecedora da vivência de quem narra e escreve (Evaristo, 2020).

“Escrivivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também”(Evaristo, 2020, p. 30).

Por mais que eu possa existir dentro da universidade como pessoa que passou por processos seletivos, encontrar um contexto em que eu posso ser quem eu sou e ser vista para além do que o meu corpo apresenta enquanto herança histórico-social não é simples, e isto se dá principalmente pela falta de representatividade para as pessoas negras que a academia apresenta, e isso vai para além do sentimento permanente de não pertencimento dentro desse espaço. Apesar de existir um discurso sobre a universidade ser um ambiente que é contra as lógicas de opressões, que é um lugar seguro, minha experiência comprova que este ambiente é propiciador de violência contra corpos negros e que por muitos momentos não acolhem

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

verdadeiramente, e além disso, beneficia pessoas que apresentam junto de si, lógicas de privilégios em detrimento de pessoas que não as possuem.

As cobranças e pressões junto com o questionamento se eu era capaz de saber falar ou estudar alguma coisa entraram comigo dentro das salas de aulas, acompanhar a dinâmica de funcionamento de cada professor foi um processo árduo pois a maioria das metodologias eram e ainda são baseadas na perspectiva branca, patriarcal, racista, heteronormativa e sexista, o que faz com que caia por terra aquele discurso falasíoco que muitos carregam que a universidade é aberta para a pluralidade de ideias. Grada Kilomba (2019) evidencia que o meio acadêmico não é neutro, [...] “ele é um espaço branco onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras [...]” (p. 50). Portanto a suposta neutralidade não passa de uma perspectiva sendo colocada na posição de ideal: perspectiva masculina, branca, heteronormativa, europeia e opressora.

Notar a dimensão de cada violência que acontece é doloroso, de forma a paralisar e emergir a sensação de que aquele lugar não nota o teu corpo para além do lugar do outro, outro estranho, desumanizado, aquele que pode ser usado como exemplo do período da escravização, invisibilizando e silenciando nossas dores. E é nesse momento que por pressão de toda uma sociedade racista, que nós pessoas negras e principalmente as mulheres negras, nos entendemos como indivíduos que não são destinados a ocupar os espaços que existem, sejam eles acadêmicos, de poder, de centralidade ou qualquer um que não seja de “inferioridade” Kilomba (2019). Silvio Almeida (2019, p. 15) aponta que o racismo estrutural “[...] é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade [...], e desta forma assim como um todo da sociedade, a academia é construída a partir de estruturas racistas que vão dar visibilidade para aqueles que vão ao encontro com aquilo que foi perpetuado antigamente e que ainda permanece vivo: as pessoas brancas são quem podem e convivem dentro dos lugares sociais de poder. A questão racial é estrutural.

Alguns dos atravessamentos que me acompanham dentro do processo de graduação é aquela sensação de que a minha voz não alcança os ouvidos das pessoas que frequentam o mesmo lugar que eu. A percepção de que eu não posso falar sobre minhas vivências partindo de uma ótica que me tira de uma lógica de inferioridade é difícil, visto que existe uma logicidade racista perpetuando pelos corredores da sociedade de que eu não sou uma pessoa que pode falar e se eu falar serei vista com frequência como vitimista. Kilomba (2019) torna exposto um ponto

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

que é essencial para que se entenda o mecanismo engendrado na nossa sociedade para que os nossos corpos negros se mantenham em um lugar invisível e nossas vozes não sejam escutadas, “não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós” (p.51).

Além de tentarmos nos manter dentro da academia, ainda temos que lidar com todos os estereótipos que depositam sobre nossos corpos além de ter que lidar com as pessoas brancas que se dizem antirracistas mas que perpetuam ações opressoras. A experiência como pessoa negra já é difícil, mas enquanto mulher negra, partindo de vivências minhas é algo ainda mais custoso, visto que o racismo e o sexismo andam de mãos dadas empenhados em fazer com que a vida da mulher negra seja cansativa e dolorosa, já que existe uma imagem que perdura pela sociedade, de que esta mulher deve ocupar um lugar de subalternidade, representando um ideal de submissão e mercadoria (Gonzalez, 2020). Por muitos momentos me peguei fazendo comparações com outras pessoas, que em sua maioria eram brancas, e me questionando se eu era inteligente o bastante para conseguir aprender ou até mesmo entender o que estava sendo discutido dentro da sala de aula e em outros locais.

Entrar para o Pulsional - núcleo de estudos e pesquisas em psicanálise, fez com que eu entendesse que era possível encontrar lugares em que apesar da violência do racismo, era possível me sentir capaz de produzir e dialogar com aqueles que se mostrassem disponíveis para o aprendizado. Nas reuniões do grupo eu conseguia falar sobre inquietações e opiniões, assim como também criticar de forma construtiva algo que surgisse. Sabia que de alguma forma eu iria ser escutada e entendida. Isso me faz afirmar que o contexto é um fator importante em meio a tudo que nos envolve enquanto uma sociedade racista e que faz de tudo para não tornar os espaços acadêmicos frequentados por pessoas negras. O Mariposas encontra-se junto ao Pulsional, no quesito de possibilitador de oportunidade para o crescimento tanto do pensamento quanto da escrita crítica. É também em formato de grupo onde as pessoas se mostram empenhadas em abrir portas para a diversidade e transformar de maneira certa as dimensões de opressão estruturantes da nossa sociedade.

O ato de iniciar uma escrita acadêmica que vai contra o modelo academicista tradicional e neutro, é uma tarefa difícil e longa visto que para se manter dentro da academia é necessário

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

por muitos momentos abrir mão daquilo que entendo como indispensável para falar e compor as histórias que quero contar sobre minhas experiências. Encontrar espaços que acolhem as dores, impulsionam a permanência e fomentam a escrita a partir de um modelo que não se ampare na neutralidade e sim no âmbito de experiências e pluralidade é primordial. Estar dentro de uma Universidade é um sinal de resistência diária, lidar com a desmoralização e a falta de incentivo foram pontos que me ocorreram, mas que de certa forma moveram-me para o lugar de hoje. Pensar que é sempre necessário mostrar que o meu trabalho ou fazer é algo que vale a pena ser seguido, por muitas vezes mesmo que sem a intenção de que seja assim, muitas pessoas perpetuam a lógica de que o meu corpo vai precisar sempre fazer mais.

Estar e permanecer, são coisas que necessitam de um longo caminho. Ser uma mulher negra dentro de um espaço majoritariamente branco é enfrentar diariamente olhares de descontentamento, é notório o desconforto que estas pessoas – brancas – sentem quando enxergam que aos poucos, como um processo lento mas existente, o espaço entendido por eles como somente deles, vai sendo preenchido e ocupado por corpos negros, e principalmente por corpos de mulheres negras. Ocupar é enfrentar e denunciar a história racista e sexista que é perpetuada diariamente pelos corredores, é mostrar que somos capazes de estar dentro daquele lugar que por muito tempo nos foi negado.

Refletir sobre o que está no imaginário das pessoas sobre como é um espaço acadêmico é se deparar com uma expectativa de que dentro deste lugar o acolhimento é algo que está sempre presente e em manutenção para que possa ser a realidade de todas as pessoas. Mas se pararmos para pensar, a partir de uma lógica crítica e totalmente realista tendo a consciência de como a nossa sociedade se constituiu e mostra ainda hoje essas raízes, acredito ser fácil notar que muitos dos discursos de diversidade dentro da academia são em suma fantasiosos e mentirosos. Parto deste lugar tanto pelas experiências que tive quanto por relatos de pessoas próximas.

Estar dentro de uma Universidade e se entender enquanto pesquisadora é um lugar ainda a ser explorado, parto do meu lugar enquanto mulher negra que já se encontra em um âmbito de pós graduação e que ainda se sente atravessada pelas lógicas opressoras que insistem em se mostrar contra a minha presença neste espaço. Lógicas estas que são nomeadas como racismo e violência de gênero, pois ser uma mulher negra carrega em si uma multiplicidade de possibilidades de violências. São muitos os desafios que enfrentamos quando escolhemos

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

trilhar uma trajetória envolvida com a pesquisa, escolho trazer aqui um olhar mais nítido do que é estar em constante questionamento sobre a capacidade de fazer ou não parte de um lugar totalmente embranquecido e em sua maioria composto por homens, cis, e sua lógica colonial.

Ao escolher discutir sobre esta temática, que envolve as noções sobre o que o espaço acadêmico pode ocasionar na vida de uma mulher negra relacionando com a minha experiência traz para a cena a ideia de que este lugar assim como qualquer outro ambiente escolar, carrega em si duas vertentes que podem ser discutidas com um aprofundamento maior. Existe, a partir de um entendimento recente, uma ambivalência dentro dos espaços acadêmicos, trago isto a partir da minha experiência ao colocar meu pés em um ensino superior. Explico melhor ao entender que ao mesmo tempo que a academia pode reproduzir padrões racistas e sexistas, violentar nossos corpos negros e tentar de todas as formas silenciá-los, encontramos neste caminho também, o outro lado da ambivalência que são as oportunidades e as brechas existentes. A ideia aqui não é uma tentativa de romantizar ou trazer um olhar positivo para as violências que acontecem, mas sim trazer para o pensamento que pode ser através não só da resistência, mas também da união do coletivo, que portas se abram e que com isso o caminho apesar de árduo seja um lugar de ascensão, de possibilidades de sobrevivência, acolhimento e transformação frente às dificuldades existentes em nossa sociedade relacionadas ao racismo.

Considerações Finais

Diante do exposto sobre as minhas vivências enquanto uma mulher negra e acadêmica, reconheço que meu percurso de escrita é atravessada pelo racismo sofrido, pelas desqualificações e todas as outras violências que me são direcionadas, entendo ser movida também por emoções e sentimentos que me auxiliam a continuar lutando para que meu corpo não seja sinônimo de subalternidade, assim como amplio a minha consciência de que eu me encontro em um lugar que não é neutro.

Falar sobre a universidade e tudo que engloba o espaço acadêmico é ter a consciência que este local ainda hoje é preenchido em suma por pessoas brancas que propagam a ideia de que fazer pesquisa só é científico se for nos modelos tradicionais, ancorados na neutralidade. Permanecer em um lugar assim não é fácil e muito menos atrativo, é cansativo e desanimador, olhar para os lados e quase não encontrar pessoas que se parecem comigo. E estou falando em uma época que não posso negar o crescente número de pessoas negras dentro da academia, e

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

em específico mulheres negras, mas ao mesmo tempo tenho a noção de que é um processo lento, mas existente.

Enfrentar e resistir, por mais que canse, são ações que entendo ser um caminho para alcançar a permanência real da população negra dentro do mundo universitário. Encontrar lugares que te fortalecem e buscam te amparar é também um dos caminhos que penso existir, é então que entendo a importância que tem eu ter participado do *Pulsional* e hoje em dia fazer parte do *Mariposas*. É estar próxima de pessoas empenhadas para alcançar um mundo melhor, escolhendo seguir e alavancar a pluralidade de saberes e formas de aprender.

Entendo por assim, que seja necessário a ampliação de espaços que ofereçam conforto e acolhimento para pessoas iguais a mim, de forma que as pessoas negras entendam que elas são capazes de chegar onde elas quiserem e que a escrita acadêmica pode ser fundada a partir das suas vivências, que é possível contar suas histórias partindo do lugar de onde os seus pés foram e estão fincados.

Referências

- ALMEIDA, Silvio Luiz. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência: a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.
- GONZALEZ, Lélia. 2020. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos** Rio Janeiro: Zahar. 375 pp
- KILOMBA, Grada. 1968 **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

A PORTA-BANDEIRA COMO SÍMBOLO DE RESISTÊNCIA DO CARNAVAL BRASILEIRO

Eliane da Rosa (Feevale)¹

Ana Cleia Christovam Hoffmann (Feevale)²

Resumo: Este artigo analisa a figura da porta-bandeira no carnaval brasileiro como expressão de resistência das mulheres negras contra estruturas patriarcais e racistas. Com objetivos de compreender sua manifestação de resistência feminina e resgatar trajetórias de apagamento, adotou-se metodologia bibliográfica conforme Prodanov e Freitas (2013) e Gil (2008), examinando fontes que revelam processos de silenciamento e ressignificação. O referencial teórico articula Foucault (1996, 1999) sobre disciplinamento corporal, Butler (2007) na análise da performatividade de gênero, e Sodré (1998) quanto às estratégias de resistência cultural negra. Os resultados demonstram que a porta-bandeira simboliza a resistência negra desafiando estereótipos de gênero e raça ao mesmo tempo em que preserva tradições culturais. Conclui-se que seu papel nas escolas de samba opera afirmando identidades plurais através do corpo em movimento. A pesquisa demonstra como o carnaval, embora marcado por contradições, segue sendo território de reinvenção cultural e espaço de produção de conhecimento, onde as mulheres negras inscrevem novas narrativas e trazem discussões sobre gênero, raça, identidade e memória cultural, através da manifestação de resistência.

Palavras-chave: porta-bandeira; carnaval; resistência cultural; gênero; mulheres negras.

Introdução

Este artigo investiga o carnaval como fenômeno cultural, em que os corpos, gêneros e raças se entrelaçam em relações de poder e resistência. Analisa-se o papel das mulheres negras, nas festividades carnavalescas, como forma de reconhecer e valorizar suas raízes culturais, fundamentais para a preservação da memória coletiva. A pesquisa destaca a figura da porta-bandeira, como símbolo de resistência, apresentando uma análise crítica de paradigmas associados ao evento e ao gênero feminino, muitos deles enraizados em estruturas históricas de opressão, como racismo, sexismo e exclusão cultural.

Apesar de o carnaval ser uma manifestação artística que reflete a cultura popular, promove inclusão, preserva identidades e ser celebrado como espaço democrático (Damatta,

¹ Graduada em Direito pela Unisinos. Mestranda em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Graduada em Moda pela Universidade Feevale. <http://lattes.cnpq.br/0014201409179318>. <https://orcid.org/0009-0002-0654-7587>. e-mail: elianeninadarosa@gmail.com.

² Doutora e Mestra em Educação (UFRGS). Professora e pesquisadora na Universidade Feevale, junto ao Curso de Moda e Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais. Performer e figurinista. <http://lattes.cnpq.br/8380090076778971>. <https://orcid.org/0000-0002-5514-9545>. e-mail: anahoffmann@feevale.br.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

1997), persistem contradições. Se, por um lado, a festa permite a subversão temporária de hierarquias ("pobre e rico, chefe e subordinado"), por outro, reproduz estruturas patriarcais e racistas. Corpos femininos, especialmente negros, são julgados mesmo em meio à festividade (Soares, 2024), enquanto suas contribuições históricas, como as de Tia Ciata e Dona Ivone Lara, foram sistematicamente apagadas (Pereira e Abreu, 2020). Estudar a porta-bandeira, portanto, significa resgatar as lutas históricas das mulheres por ocupar espaços tradicionalmente masculinos, evitando que suas conquistas caiam no esquecimento. Além disso, busca estimular novas discussões acadêmicas, ampliando o debate e incentivando futuros trabalhos sobre o tema. A pesquisa problematiza: como a porta-bandeira representa essas tensões históricas, mediante o confronto de gênero e raça em símbolo de resistência?

Assim, o objetivo geral é analisar o papel da porta-bandeira no carnaval como símbolo de resistência, como síntese das lutas históricas das mulheres negras, explorando os conceitos de cultura, memória e identidade e sua relação com a sociedade, o carnaval e as escolas de samba; refletir sobre o corpo como ferramenta de libertação no carnaval, representando resistência feminina e analisar a trajetória das mulheres nesses festejos, da marginalização a posições de destaque, especialmente ao assumirem o papel de porta-bandeira e passarem a carregar o símbolo máximo das escolas de samba.

Para desenvolvimento da investigação, optou-se por realizar uma pesquisa bibliográfica para contextualizar historicamente o tema e fundamentar conceitos importantes como resistência e poder. Prodanov e Freitas (2013) destacam que a pesquisa bibliográfica se baseia em fontes já publicadas, tais como: "livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet". Já Gil (2008) ressalta a importância do levantamento bibliográfico como ferramenta de coleta de dados, podendo ser parte integrante de uma investigação mais ampla. Segundo o autor esse método possibilita ao pesquisador abranger um espectro muito mais amplo de fenômenos do que seria possível através de investigações diretas. No entanto, adverte para a necessidade de atenção rigorosa durante a realização de pesquisas bibliográficas. Recomenda que os pesquisadores verifiquem cuidadosamente as circunstâncias de produção dos dados consultados, examinem minuciosamente cada informação para identificar eventuais inconsistências e comparem diferentes fontes de maneira sistemática, a fim de garantir a confiabilidade dos resultados. Por analogia ao entendimento do autor, podemos afirmar que os

temas que envolvem resistência e poder, a pesquisa bibliográfica pode revelar como determinados discursos foram construídos ou silenciados ao longo do tempo, oferecendo base para uma análise histórica e social mais robusta.

Carnaval e samba como expressão da cultura popular

Entende-se que a cultura é tecida com muitos significados, símbolos e práticas que um grupo compartilha, como forma de moldar identidades e formas de interação com o outro. O carnaval emerge nesse contexto como espaço da construção coletiva, onde as fronteiras entre “eu” e o “outro” se desfazem temporariamente, através do uso de máscaras, fantasias e brincadeiras, permitindo que as pessoas possam sentir papéis sociais diferentes, através da inversão das hierarquias e normas estabelecidas. Não existe sem a coletividade, seja nas escolas de samba, nos trios elétricos ou nos blocos de rua, porque a festa é uma construção através de grupos que reforça pertencimento e identidade. A festividade mostra que a cultura é viva, em mutação, feita de trocas, de conflitos e reinvenções coletivas. Sob um entendimento antropológico Damatta (1997) explica que o carnaval, enquanto cultura popular é uma instituição social que permite sentir a própria continuidade como um grupo, fora do tempo e do espaço, ocorrendo inversões de hierarquias. Essa análise encontra harmonia na perspectiva de Góes (2002) sobre o carnaval como elemento constitutivo da identidade brasileira, por ter sido reinventado por nós de forma plural. Esse entendimento se coaduna com a concepção de Hall (2003) sobre a cultura popular, não como um conjunto fixo de tradições ou folclore, mas como um campo de luta e negociação, onde significados são contestados e reinventados. A cultura popular é um terreno onde grupos subalternos (como negros, trabalhadores, migrantes) resistem e ressignificam sua identidade. Surge da tensão entre imposição cultural das elites e as respostas das classes populares, ou seja, a cultura popular íntegra e autônoma está situada dentro do campo das relações de poder e de dominação. O autor não analisa diretamente a festividade, mas por analogia ao entendimento teórico, o carnaval brasileiro é negro mesmo quando embranquecido, porque carrega gestos, ritmos e memórias da diáspora africana, assim como a identidade é representada pelas fantasias de reis e rainhas. A festividade é uma das mais potentes representações da cultura negra no Brasil.

Essa descrição do carnaval como expressão da alma brasileira, que integra diversidade e resistência mesmo em contextos de força, poder e dominação, dialoga diretamente com Magalhães e Schemes (2023) onde destacam que a trajetória do carnaval, que começou como

uma celebração das elites foi transformada e popularizada por pessoas negras no Brasil, tornando-se a maior festa do país, por decorrência da resistência popular.

Na sequência de tomada das festividades pelas classes marginalizadas, surge o samba. Conforme dispõe Sodré (1998) sua origem remonta as matrizes africanas, por decorrência da diáspora e carrega memória do corpo negro através da dança, gestos e religiosidade afro-brasileira, o que expressa à resistência cultural. Analisa que em diversos momentos da história afro-brasileira, as manifestações culturais negras, incluindo reuniões comunitárias e rodas de batuque, enfrentavam constante repressão policial e hostilidade por parte das autoridades brancas. No entanto, a comunidade negra desenvolveu estratégias de resistência, estabelecendo seus espaços culturais em locais estrategicamente protegidos. Um dos principais redutos era a casa de Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata (ou Aceata), que transformou sua residência em um importante espaço de preservação cultural, demonstrando como a comunidade negra articulava proteção institucional com manutenção de suas tradições. A partir daí, o samba ultrapassou sua condição inicial de manifestação musical marginalizada, transformando-se em uma poderosa ferramenta de resistência e afirmação da identidade negra no contexto da sociedade urbana brasileira. Também expõe que o samba faz parte da cultura brasileira formado pela música, a dança, a arte e a performance e possui o corpo como sendo o primeiro e mais importante instrumento.

Gênero, poder e resistência no carnaval e no samba

O corpo e seus gestos estão carregados de significados e através da expressão corporal, o ser humano influencia os sentimentos do outro, porque o corpo é visto como uma ferramenta de comunicação. No bailado incessante dos foliões o corpo transcende o espaço físico e transforma-se num dispositivo onde se registram construções sociais de gênero, estratificação de classe e demarcações étnicas (Thompson e Hirschman, 1995). Como demonstram os autores, a percepção corporal é socialmente construída, o que se coaduna ao entendimento de Hoffmann (2024) que trata em sua pesquisa sobre biopoder e trás uma construção discursiva a respeito do corpo, o qual é moldado por forças sociais, históricas e ideológicas, dispondo que identidades e estruturas fisiológicas são produtos de relações de poder. Segundo a autora, o biopoder atua sobre os corpos, não somente regulando suas materialidades, mas também os discursos que o definem.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

É nesse contexto que Foucault (1999) descreve o poder sobre a vida – o biopoder – o qual se organiza a partir da disciplina que molda os corpos e as normas que regulam as populações e revela como o corpo não é uma entidade meramente biológica, longe de ser passivo, mas um campo de forças históricas, onde existem relações de poder que abrem espaço para as resistências. Assim, para Foucault (1996) “onde existe poder, existe resistência”, onde a resistência não é algo externo ao poder, mas coexistem de forma intrínseca. No entendimento de Foucault (1999), o poder é difuso e a resistência também se manifesta de forma múltipla e localizada, em diferentes contextos e instituições. Em relação ao poder, não existe apenas um lugar de recusa, mas inúmeras resistências. Scott (1990) dialoga com os conceitos de Foucault (1996, 1999) ao destacar que as categorias sociais são construídas em meio a conflitos e passíveis de transformação histórica, o que converge com a análise de Bourdieu (2005) que leva a compreender o gênero como “habitus sexuado”, ou seja, como sendo um conjunto de disposições culturais inerentes a um determinado período histórico e à posição social ocupada.

Esse conceito ajuda a analisar as relações de gênero em contextos como o carnaval, onde as mulheres, mesmo em um espaço aparentemente festivo e libertário, reproduziam normas sociais que as subjugavam e obedeciam a regras impostas pelo meio social, demonstrando como o habitus opera mesmo em situações que parecem transgressoras. Essa discussão sobre normas de gênero se coaduna com a perspectiva de Butler (2007) que argumenta nesse contexto que as normas de gênero não são naturais, mas construídas pelos mecanismos sociais e de discursos. Sua perspectiva sobre o gênero e o sexo como construções reguladas por normas sociais está relacionada diretamente com sua crítica à fixação de categorias identitárias no feminismo, o que, no seu entendimento, é uma luta em favor das mulheres. Contudo, dispõe sobre uma desconstrução do conceito “mulheres” e “homens”, assim como da categoria de gênero no todo. A autora trata esse o movimento feminista que atrela a categoria de mulher como pilar para as lutas, aprisiona os indivíduos em categorias ontológicas ao invés de libertar. Essa perspectiva sobre a formação do gênero, que desvincula completamente a identidade feminina da rigidez biológica, encontra um diálogo importante na análise de Bourdieu (2005) sobre a materialização concreta das relações de gênero na sociedade e revela como esse processo ocorre dentro de estruturas de dominação já consolidadas. Descreve o corpo como um campo de poder, cuja identidade é socialmente determinada desde o nascimento.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Nessa linha de análise a respeito de como a construção do gênero e a dominação simbólica atuam sobre corpos de maneira estrutural, Oliveira, Pinheiro Júnior e Simões (2017) ampliam o tema ao destacar como a soma entre raça e gênero intensifica as formas de violência sobre o corpo da mulher negra. Discorrem que a opressão sobre as mulheres negras é ainda mais brutal, pois combina a subjugação de gênero com o racismo histórico. No entanto, ressaltam que a consciência crítica dessas mulheres negras, expressa em sua resistência, rompe com o ciclo de silenciamento, reafirmando que o corpo, enquanto espaço de poder, também pode ser lugar de insurgência.

Essa perspectiva se revela com clareza na própria essência da festa carnavalesca. Como espaço de quebra de repressões, o carnaval tem no corpo seu principal instrumento de transformação social o qual possibilita o rompimento das hierarquias, o que faz da festividade um período democrático e com liberdade. Durante as festividades, o corpo do folião pode experimentar o prazer através dos estímulos decorrentes da celebração, deixando de prezar pelo pudor, a chegar pela satisfação em exibir o corpo. Esse prazer faz com que o corpo do folião seja um mecanismo para sair da ordem em que fica obrigado a seguir, na sociedade onde está inserido (Damatta, 1997).

Nesse extravasar de emoções, que revela tudo o que fica contido e oculto no cotidiano, chegamos às palavras de Le Breton (2011) que descreve o carnaval como o momento em que os corpos chegam ao ápice, misturados, indistintamente, aqueles que participam da festividade, com ideia de espetáculo, entregando-se ao fervor, tornando-se impossível ficar arredo à propagação coletiva, onde é eleita a transgressão e conduz os foliões à libertação de emoções, normalmente reprimidas, cujos os limites são excedidos e o corpo rompe com suas delimitações. A análise de Le Breton (2011) sobre o corpo como local de experiências encontra ressonância na reflexão de Martins (2019) no tocante ao samba e ao carnaval, que representados pelo magnetismo e espetáculo, são grandes manifestações culturais, eivadas de simbolismos, que nasce através do corpo e a partir dele se reinventa e contagia.

E, nesse frenesi, as mulheres “ficam limitadas” à exposição do corpo e da aparência. No entanto, como aponta Soares (2024), o carnaval é o momento em que os corpos femininos desfilam com poucas roupas, os quais sofrem fiscalização, repressão e objetificação. Esses corpos não estão sob o julgamento e avaliação da sociedade, somente no carnaval, mas o tempo todo. A autora dispõe que a história revela que nos grandes feitos da humanidade, a participação

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

da mulher foi ocultada em vários momentos, as quais chegam a ser julgadas até por seu posicionamento social, mediante a alegação de que alguns trabalhos não podem ser feitos por mulheres, o que confirma a continuidade do patriarcalismo tão enraizado nas sociedades, que as mulheres precisam constantemente provar sua capacidade para ocupar os espaços que desejam, mesmo quando já estão presentes em diversos deles. No carnaval não é diferente: embora seja um momento em que os foliões priorizam a diversão e se vestem de forma livre os corpos das mulheres permanecem em julgamento e, mesmo que os homens se dispam, pulem e se exibam da mesma forma, não são julgados como as mulheres, o que nos faz entender que no contexto das relações de gênero, a persistência de estruturas patriarcais se manifesta de formas sutis e cotidianas, exigindo das mulheres uma constante comprovação de sua capacidade intelectual e profissional. No contexto carnavalesco, a porta-bandeira representa o quanto descrito por Soares (2024) porque na sua figura transforma a exposição do corpo imposta pelo patriarcado em sinônimo de autonomia. Cada giro e movimento constituem atos de representação das mulheres que aprenderam a transformar “a objetificação de seus corpos em ferramentas de empoderamento” (Pereira; Abreu, 2020, *on-line*). Conforme o autor, a função de porta-bandeira surgiu durante a época dos ranchos e cordões, grupos marcados pela rivalidade e o estandarte era um símbolo cobiçado, alvo de ataques pelos rivais. Protegido e carregado por homens, auxiliados pelos balizas, o pavilhão só garantia vitória se chegasse ao final do desfile mais belo e inteiro. Relata a autora que os participantes portavam navalhas para cortar o estandarte adversário, com o objetivo de chegar despedaçado e causando perda de pontos. Nesse momento, não havia dança, somente movimentos de capoeira e luta para defender a bandeira.

Naquela época, as mulheres tinham acesso limitado às atividades públicas do carnaval. Como destaca Pereira (2020), elas ficavam nos bastidores, fazendo pequenos serviços, preparando alimentos e recebendo os participantes, enquanto as funções de rua eram exclusivamente masculinas. Com a entrada das mulheres nas agremiações, surgiu a porta-estandarte e, depois, a porta-bandeira. A autora narra que Heitor dos Prazeres, então atuando como baiana (função em que homens de vestiam de baianas e portavam navalhas para defender o pavilhão) teve um gesto simbólico: tirou o pano das costas, enrolou-o num mastro como uma bandeira e mostrou que, se uma mulher a carregasse poderia evoluir melhor. Nesse momento ocorreu a transição de confronto e defesa para graça e movimento nos desfiles.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Observa Pavão (2016) que nesse novo contexto, a porta-bandeira destaca-se como figura central da escola, combinando simpatia, técnica e espalhando bênção com o tremular da bandeira em sua apresentação. Seu bailado segue regras precisas mantendo o corpo coberto por fantasias repletas de significado, expressão facial alegre e cativante, e movimentos leves e belos, enquanto rodopia na avenida. Como descreve Afonso ([2023]) a coreografia da porta-bandeira é carregada de simbolismo, cujos movimentos, representam uma rainha. Dessa maneira, as mulheres saíram da sua histórica invisibilidade nos bastidores para assumirem o papel de guardiãs do maior símbolo das agremiações: o Pavilhão.

Com as mudanças apontadas, onde as mulheres passaram a carregar a bandeira, veio também a formalização da dança e da indumentária. Segundo Pereira (2020), a roupa tinha que seguir as vestimentas refletindo a influência portuguesa. Os passos, agora, deviam remeter à nobreza, distanciando-se da ginga improvisada dos antigos balizas: “Não era para ter capoeira, como era nos tempos dos balizas e dos porta-estandartes”, que dançavam livremente, soltos e de forma natural. A autora ressalta ainda que por haver inspiração nos brancos, não poderiam dançar o samba: “Samba é coisa de negro, o samba é negro”, mas tinha que ser outro ritmo. Assim, nasceram as técnicas de condução, os gestos cerimoniais e as reverências. A evolução mostra o contraste entre a herança colonial e a essência negra que acabou moldando o carnaval moderno.

É justamente neste contexto, conforme destaca Pereira (2020) de resistência cultural que as escolas de samba emergem como expressão da sabedoria, resistência e cultura negra, preservando valores africanos em sua essência. Por isso, aquele que carrega o pavilhão assume um papel de extrema importância e recebe destaque de realeza - rainha. Essa reverência explica a tradição dos reis e rainhas no Carnaval, mas não como uma mera imitação da nobreza europeia. Refere que quem carrega o símbolo maior da escola tem que estar vestido à altura, como reis e rainhas africanos.

Dessa maneira, as mulheres transcenderam sua histórica invisibilidade dos bastidores para assumirem o papel de guardiãs do maior símbolo das agremiações. Ao empunhar o pavilhão, a porta-bandeira materializa a resistência cultural negra, transformando o antigo estandarte de combate em emblema de identidade e pertencimento, conduzido agora com majestade e significado renovados. No entanto, essa conquista não apaga os séculos de opressão que marcaram (e ainda marcam) a trajetória das mulheres, especialmente das mulheres negras,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

na construção social e, muito menos, o apagamento de suas contribuições fundamentais para a história do carnaval e do samba.

A resistência negra feminina

Conforme analisado no decorrer do artigo, as mulheres tiveram papel crucial no desenvolvimento das festividades, ainda que muitas vezes tenham sido relegadas ao esquecimento. Como exemplificam Albuquerque e Fraga Filho (2006), o Rancho Rosa Branca destacou-se não somente por sua relevância cultural, mas por ter tido em Tia Ciata sua principal organizadora, figura que representa essa trajetória de resistência. Sua atuação revelava aspectos fundamentais da vivência negra no período e sua influência era tamanha que outros ranchos prestavam-lhe homenagem ritualizada antes de seus desfiles, num cerimonial que mesclava deferência e bênção espiritual.

Este contexto de organização da comunidade contrapunha-se a natureza espontânea dos primeiros carnavais. Como narra Alcântara (2020), os desfiles da época, além de não serem organizados como hoje, sequer eram controlados, o que resultava em dispersões por caminhos aleatórios por diversas ruas, podendo seguir qualquer trajeto. Todavia, existia a obrigação de cruzar na frente da casa de Tia Ciata, para receber a bênção antes de brincar o carnaval.

Albuquerque e Fraga Filho (2006) destacam como Tia Ciata, além de sua liderança comunitária, dedicava-se à confecção e venda de doces, trajando as vestes tradicionais baianas: saia rodada, pano da costa, turbante e adornos religiosos do candomblé. Esses trajes, produzidos artesanalmente por ela, tornaram-se elemento cênico do Rosa Branca e, posteriormente, objeto de venda. Assim, as mesmas vestimentas que simbolizavam a cultura negra, inicialmente marginalizada, converteram-se em artigo cobiçado por outras sociedades carnavalescas, gerando fonte de renda alternativa para a comunidade afrodescendente. A história revela que o mesmo carnaval que tentava excluir expressões culturais negras fora gradualmente assimilados pelo próprio carnaval, num processo de ressignificação e valorização econômica da herança africana.

Tia Ciata destacou-se grandemente por sua capacidade de estabelecer relações estratégicas com personalidades influentes e abastadas. Sob sua liderança, a comunidade negra organizada não apenas se inseriu no cenário carnavalesco carioca, mas transformou os ranchos em elemento central da festa, demonstrando como a resistência cultural pode operar simultaneamente nos campos simbólico e econômico. Se inicialmente as expressões africanas

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

eram relegadas aos bastidores, figuras como Tia Ciata as trouxeram para o centro do palco, convertendo símbolos de diferença em elementos de orgulho e valorização coletiva.

A trajetória de Tia Ciata como articuladora cultural e estratégica pavimentou o caminho para outras mulheres negras ocuparem espaços de destaque no cenário musical e carnavalesco. Seu legado demonstra como a resistência negra operou em múltiplas frentes, a contar da organização comunitária até a valorização econômica de elementos culturais africanos. Essa mesma luta por reconhecimento refletiria décadas depois na história de Dona Ivone Lara, que enfrentou barreiras ainda mais explícitas de gênero no mundo do samba. Como revelam Pereira e Abreu (2020), a consagrada "Diva do Samba" dos anos 1960 precisou creditar suas composições ao primo para vê-las reconhecidas pelo Império Serrano, já que as normas vigentes não admitiam mulheres como compositoras. Dona Ivone Lara é um símbolo da trajetória das mulheres no samba que "foram apagadas da memória coletiva e da historiografia oficial sobre essa manifestação cultural eminentemente popular."

A trajetória de resistência de Tia Ciata, Dona Ivone Lara e tantas outras mulheres negras ecoa hoje no giro majestoso das porta-bandeiras, que carregam nos ombros todo esse legado de luta. Se Tia Ciata organizou comunidades e Dona Ivone Lara conquistou espaço na música, a porta-bandeira hoje representa essa vitória coletiva, onde seu corpo em movimento sintetiza séculos de resistência negra e feminina. Assim como suas antecessoras tiraram a cultura africana dos bastidores, ela conduz o pavilhão, provando que a tradição não se preserva parada, mas evolui, rodopia e se renova tal qual o samba que nunca deixou de ser negro, mesmo quando tentaram negá-lo.

Considerações Finais

O estudo da figura da porta-bandeira no carnaval brasileiro revela-se como um potente caminho para compreender os complexos processos de resistência cultural consubstanciados nos corpos negros. Ao analisar sua trajetória histórica, desde os ranchos do século XIX até as escolas de samba contemporâneas, evidencia-se como essa função representa as lutas das mulheres negras por visibilidade, através dos corpos que foram simultaneamente territórios de dominação, mas trincheiras de insurgência.

A pesquisa evidenciou que o corpo da porta-bandeira funciona como palco para demonstrar como a cultura popular pode ser simultaneamente espaço de conservação e transformação. A porta-bandeira emerge não apenas como personagem central do desfile, mas

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

como verdadeiro símbolo da memória afro-brasileira. Seus movimentos coreografados carregam em si a história de exclusão e superação, traduzindo em gestos de beleza as marcas de um passado de resistência. Cada giro com o pavilhão reencena a dinâmica contraditória entre poder e resistência: o mesmo corpo que foi disciplinado pelo racismo e patriarcado torna-se veículo de subversão, transformando a obediência em elegância e a submissão em majestade. Seu bailado vai além da mera exibição artística, é ato que afirma a presença negra e feminina num cenário historicamente dominado por narrativas hegemônicas.

Por fim, a trajetória analisada sugere que a força da cultura afro-brasileira reside justamente em sua capacidade de metabolizar as pressões do dominador, convertendo-as em formas originais de expressão. A porta-bandeira, em sua majestade, não apenas preserva tradições, mas as atualiza, provando que a verdadeira tradição é aquela que sabe se reinventar sem perder sua essência. Nesse sentido, seu giro com o estandarte simboliza o movimento contínuo da cultura negra - que roda sobre si mesma sem nunca perder o eixo, carregando no corpo as marcas do passado e os pulsares do futuro.

Referências

AFONSO, Lucas. **Mestre-sala e porta-bandeira**. Brasil Escola. [2023]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/carnaval/porta-bandeira.htm>. Acesso em: 30 jun. 2024.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FRAGA FILHO, Walter. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO/UFBA); Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. 320 p. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/uma-historia-do-negro-no-brasil.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2025.

ALCÂNTARA, Paulo César. **Conheça um pouco da origem dos casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira**. 2020. Site Carnavalizados. Disponível em: <https://carnavalizados.com.br/noticias/conheca-um-pouco-da-origem-dos-casais-de-mestre-sala-e-porta-bandeira/>. Acesso em: 08 jan. 2024.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4300332/mod_resource/content/1/BOURDIEU%2C%20Pierre.%20A%20domina%C3%A7%C3%A3o%20masculina.pdf. Acesso em: 19 jan. 2025.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. O corpo educado. Pedagogias da sexualidade. 2 ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2007.

CARNAVAL e resistência: pelo direito de se expressar! artigo19, 2024. disponível em: <https://artigo19.org/2024/02/16/carnaval-e-resistencia-pelo-direito-de-se-expressar/>. acesso em: 17 jul. 2024.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis** : para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro, RJ; Rocco, 1997. 350 p.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996. Disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf. Acesso em: 13 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1226/foucault_historiadasesexualidade.pdf. Acesso em: 09 fev. 2025.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 2008. Ed.6. Ed. Atlas. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6598370/mod_resource/content/1/Livro%20Gil%2C%20Antonio%20Carlos.pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

GÓES, Fred. **Imagens do Carnaval Brasileiro**: do Entrudo aos Nossos Dias. Brasileira da Biblioteca Nacional; guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional /Nova Fronteira, 2002, p. 573-588. Disponível em: https://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/09/Pre-Leitura_A-IMAGEM-DO-CARNAVAL-BRASILEIRO.pdf. Acesso em: 16 abr. 2025.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003. Disponível em: <https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/da-diaspora-stuart-hall.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2025.

HOFFMANN, Ana Cleia Christovam. Moda e Biopoder: a nudez nas performances de Vanessa Beecroft. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 17, n. 42, p. 01–29, 2024. DOI: 10.5965/1982615x17422024e0011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/23804>. Acesso em: 9 fev. 2025.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução: Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ. Ed Vozes, 2011.

MAGALHÃES, Magna; SCHEMES, Claudia.. Abram alas que eu quero passar: uma microanálise do carnaval do clube Floresta Montenegrina nos anais do jornal Ibiá (1985-2007). **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 17, n. 33, 2023. p. 342-359. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/370542748_Abram_alas_que_eu_quero_passar_um_a_microanalise_do_carnaval_do_clube_Floresta_Montenegrina_nos_anais_do_jornal_Ibia_1985-2007. Acesso em: 09 fev. 2025.

OLIVEIRA, R. da S.; PINHEIRO JÚNIOR, B. U. de S.; SIMÕES, M. do P. S. G. Gênero, feminismo, poder e resistência na contística de autoria negra feminina. **Revista Territórios e Fronteiras**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 133–151, 2017. DOI: 10.22228/rtf.v10i2.711. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/711>. Acesso em: 26 jan. 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

PAVÃO, Fábio. **O sorriso da porta-bandeira**: ritual, simbolismo e performances no mundo do samba carioca. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p.19-31, nov. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/30988/22161>. Acesso em: 05 abr. 2024.

PEREIRA, Vivian. Bailado ancestral: **história e origem do casal de mestre-sala e porta-bandeira**. Quilombo do Samba. 2020. Disponível em: <https://quilombodosambacom.wordpress.com/2020/11/24/bailado-ancestral-historia-e-origem-do-casal-de-mestre-sala-e-porta-bandeira/>. Acesso em: 30 jun. 2024.

PEREIRA, Bárbara; ABREU, Regina. Revista: **Ciência Hoje**. Artigo: Mulheres do carnaval: uma história quase invisível. Jan/fev. 2020. Disponível em: <https://cienciahoje.org.br/artigo/mulheres-do-carnaval-uma-historia-quase-invisivel/>. Acesso em: 30 maio. 2024.

PESTANA, Marcus. Carnaval, retrato da alma brasileira. uol. 2017 atualizado 2021. disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/blogs-e-opinioao/colunistas/carnaval-retrato-da-alma-brasileira/>. acesso em: 23 jul. 2024.

PRODANOV, Cléber Cristiano; FREITAS, Ernani César de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2 ed. Novo Hamburgo. Uniersidade Feevale. 2013. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/ebook-metodologia-do-trabalho-cientificoprodanovfreitaspdf/255734987>. Acesso em: 29 jun. 2024.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria de análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, v.16, n.2, jul/dez 1990, p.15. Disponível em: https://edisiplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf. Acesso em: 17 jan. 2025.

SOARES, Luzimar. **Carnaval, mulher e o julgamento do corpo**. Box digital de humanidades. Guarulhos. 2024. disponível em: <https://www.boxdigitaldehumanidades.com/post/carnaval-mulher-e-o-julgo-do-cor>. Acesso em: 25 jul. 2024.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. Disponível em: <https://www.passeio.pt/wp-content/uploads/2021/04/Samba-o-Dono-do-Corpo.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.

THOMPSON, C. J.; HIRSCHMAN, E. C. **Understanding the socialized body**: A poststructuralist analysis of consumers' self-conceptions, body images, and self-care practices. Journal of Consumer Research, v. 22, p. 139-153, 1995.

PISTAS PARA UM DIÁLOGO METODOLÓGICO: PESQUISA SITUADA E DECOLONIALIDADE

Rafaela Soares Villar (UFPel)¹

Sthefany Lacerda da Silva (UFRGS)²

Camila Peixoto Farias (UFPel)³

Resumo:

O presente artigo objetiva propor pistas para um possível diálogo entre o conceito de colonialidade do saber e a proposta metodológica de pesquisa situada. Para isso, trazemos para o horizonte de reflexão uma experiência de pesquisa localizada em um grupo de pesquisa, além de pressupostos teóricos trabalhados por autores e autoras como Haraway, Quijano, Favero, Collins e Grosfoguel. Procuramos apontar, por meio de um diálogo reflexivo, para a indissociabilidade do sujeito que pesquisa de sua produção, bem como algumas pistas para a realização da pesquisa na perspectiva situada. Além disso, ressaltamos a importância de trazer para a discussão acadêmica o tensionamento dos pressupostos universais de imparcialidade e neutralidade, os quais compõem grande parte das pesquisas hegemônicas em psicologia.

Palavras-chave: Metodologia; Pesquisa situada; Interseccionalidade; Colonialidade; Feminismo.⁴

Introdução

O presente artigo propõe uma discussão metodológica e epistemológica, tendo como pano de fundo uma pesquisa já em desenvolvimento. A pesquisa em questão vem sendo desenvolvida pelo grupo *Agora é que são elas*, vinculado ao curso de Psicologia da

¹ Psicóloga clínica. Mestranda no Programa de pós Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). <https://orcid.org/0000-0001-7710-026X>. <http://lattes.cnpq.br/4117491770818945>. rafaelasoaresvillar@gmail.com

² Psicóloga Clínica. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). <https://orcid.org/0000-0002-1244-240X>. <http://lattes.cnpq.br/6356701930612063>. sthefanylacc@gmail.com

³ Psicóloga/Psicanalista. Mestre e Doutora em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora adjunta do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do Núcleo de estudos e pesquisa em Psicanálise - Pulsional. <https://orcid.org/0000-0002-3442-5512>. <http://lattes.cnpq.br/6945786986849951> pfcamila@hotmail.com

⁴ Uma versão deste artigo foi aceita e se encontra no prelo da Revista *Feminismos* da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), o qual tem suas discussões pautadas nas temáticas do feminismo, a partir de uma perspectiva interseccional. O grupo emerge em 2020, juntamente com a pesquisa intitulada *Agora é que são elas: A pandemia de COVID-19 contada por mulheres*. Considerando o contexto pandêmico em que a pesquisa foi desenvolvida, houve a construção e divulgação de um questionário online.

O desenvolvimento do questionário se deu de forma cuidadosa, às vistas de contemplar aspectos quantitativos, como dados sociodemográficos, mas, também, relatos abertos de experiência, compondo um espaço em que mulheres pudessem tecer narrativas sobre o momento complexo que estavam enfrentando. Então, após longo período de construção, contando com 32 perguntas, entre objetivas e discursivas, o questionário foi divulgado ao longo do período entre 24 de maio de 2020 e 7 de junho do mesmo ano, tendo seu tempo de divulgação reduzido, devido ao alto número de respostas totais (5.874).

As produções⁵ que se desdobram da pesquisa tem suas temáticas variáveis e múltiplas, a depender do interesse de cada pesquisadora/grupos de pesquisadoras e das diferentes narrativas encontradas nas respostas ao questionário. No entanto, há algo que perpassa todos os trabalhos e discussões produzidas até então: a metodologia de pesquisa situada. Ainda que cada grupo trabalhe a partir de algumas especificidades, a desafiadora pesquisa situada subsidia o trabalho de todas nós, bem como é, por diversas vezes, tema central de nossas reuniões de pesquisa.

O caráter desafiador conferido a este método muitas vezes se coloca, ao menos em parte, por consequência do movimento contra hegemônico que o mesmo carrega no campo universitário, o qual será explicado com mais detalhamento ao longo de nossa escrita. Este aspecto nos coloca diante do desejo (ou necessidade) de nos dedicarmos de forma mais adensada ao estudo e tentativa de compreensão deste método, bem como de sua divulgação.

Este modo de fazer pesquisa que abordamos aqui tem sido trabalhado dentro do nosso grupo e campos de conhecimento (Psicologia/Psicanálise/Educação) em interface com as teorias feministas e de gênero, estando presente nas discussões de autoras como Donna Haraway (2009) e Sofia Favero (2020). Ao debruçar-se sobre tais produções, percebeu-se uma articulação ainda pouco trabalhada entre essa proposta metodológica em pesquisa e as

⁵ Site do grupo de pesquisa, para maiores informações e acesso aos trabalhos produzidos até então: <https://wp.ufpel.edu.br/pandemiadecovid19contadapormulheres/>

discussões que tangem à colonialidade do saber. De acordo com o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), a colonialidade consiste na noção de que há um processo de valorização dos saberes eurocêntricos em detrimento da subalternização de outros saberes, o que provoca e institucionaliza a deslegitimação e desvalorização de outras epistemologias. Essa desvalorização incide principalmente sobre as produções do sul global, em especial sobre aquelas que consideram, enquanto marcadores centrais de análise, questões de gênero, raça e sexualidade (Graf, 2012).

Em termos metodológicos, o presente texto consiste em uma discussão teórica e qualitativa. Assim, nos debruçaremos sobre uma possível articulação - que, apostamos, pode ser muito profícua - entre a perspectiva feminista decolonial e a pesquisa situada. Essa proposta metodológica tem como objetivo a construção de saberes parciais, subjetivados e não replicáveis, distanciando-se, então, de pressupostos de neutralidade e universalidade, próprios das ciências cartesianas e positivistas (Haraway, 2009; Favero, 2020; Graf, 2012; Collins, 2017). Partiremos de uma problematização acerca das formas de produzir conhecimento na universidade, bem como das estratégias metodológicas legadas de diferentes epistemologias. Em seguida, iremos contextualizar e abordar a metodologia de pesquisa situada, de modo a evidenciar suas principais características e sua potência política - levando-se em conta, sobretudo, o contexto hegemônico de produção epistemológica, marcadamente branco, cisheteronormativo e, se falarmos com Quijano (2005), colonial.

Colonialidade do saber, pressupostos de neutralidade e universalidade: uma breve articulação

Para iniciarmos a discussão acerca de algumas das possibilidades de fazer pesquisa na universidade, ou, mais especificamente, de estratégias metodológicas, pretendemos fazer uma breve reflexão acerca da construção de conhecimento neste espaço. Ramón Grosfoguel (2016) discute longamente, de um ponto de vista histórico-crítico, o quanto essa estrutura epistemológica eurocêntrica pode ser relacionada - e situada, se falarmos com Haraway (2009) -, a diferentes processos de domínio colonial. O autor rastreia e traça uma articulação entre quatro genocídios historicamente documentados e a emergência das bases epistemológicas ocidentais. A matriz de pensamento que funda o cânone das universidades ocidentalizadas estaria marcada, desde a sua origem, por uma lógica colonial, em que, a partir de um processo

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

de dominação epistêmica, determinados saberes foram, tal qual seus povos, violentamente solapados. Assim, o autor denuncia o quanto o privilégio epistêmico da ciência positivista, pretensamente universal e neutra, tem como correlato a inferioridade epistêmica de outras formas de fazer ciência. Essa dinâmica de dominação seria atravessada pelo racismo e pelo sexismo epistêmico, fenômenos que constituem as bases dos processos de colonização. “Como é que no século XXI, com tanta diversidade epistêmica existente no mundo”, questiona Grosfoguel, “estejamos ancorados em estruturas epistêmicas tão provincianas camufladas de universais?” (2016, p. 27).

Nos parece fundamental destrinchar a artificialidade dessa pretensa universalidade, apontando para o quanto toda produção de conhecimento é, em última medida, situada e localizada (Haraway, 2009), ainda que tente camuflar-se de universal. Somado a esse movimento de questionamento, um outro também nos parece fundamental: o de fazer uma aposta em outras formas de produzir ciência, abrindo espaço em nossas trajetórias de pesquisa para essa experimentação. Apostar em formas de pesquisa que se ancorem em bases epistemológicas assumidamente parciais e politicamente localizadas constitui, por si só, uma alternativa ao cânone epistemológico eurocêntrico. Uma alternativa que, apesar da sua (por causa da sua?) parcialidade inerente, ao menos não guarda uma relação constitutiva com genocídios e epistemicídios.

Para Quijano (2005), mesmo com o “fim” dos processos de colonização - marcados por uma lógica de domínio, subalternização e violência - a lógica colonial persiste, reatualizando-se, cotidianamente, sob a forma da colonialidade. Por colonialidade entende-se as repercussões vivas do período colonial, as quais são mantidas e reencenadas no contemporâneo, operando nos mais diversos espaços, estando articuladas aos pressupostos moderno e capitalista (Quijano, 2005). Ou seja, enquanto a colonização diz respeito a um período delimitado, a colonialidade se expande no tempo, fazendo referência às dinâmicas que se desdobram dos processos de colonização (Ocaña, López, Conedo, 2018; Silva, Baltar, Lourenço, 2018).

Isso posto, apontamos que, ao longo da discussão aqui presente, iremos trabalhar a partir da perspectiva decolonial, sobretudo no que tange aos processos de produção de conhecimento. Em linhas gerais, tal perspectiva tem como ponto nodal de seus desdobramentos a noção de que há, em curso, um regime de poder pautado na colonialidade, a qual se precisa fazer frente nas produções acadêmicas. Nesse sentido, torna-se preciso, desde uma prática acadêmica

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

decolonial, abrir-se à uma pluralidade de pensamentos, os quais muitas vezes estão colocados à margem (Mignolo, 2007). Deslocar, portanto, as referências e reflexões do centro para a margem, ou, como nos parece ainda mais importante, fazer o movimento de deslocar o centro da lógica moderna, capitalista e colonialista para a diversidade teórica e de experiências, comumente situadas à margem.

Na mesma esteira, em seu “Teoria feminista: da margem ao centro”, bell hooks argumenta que o legado colonial do pensamento ocidental está nas bases de todas as formas de opressão, destacando que a discussão do racismo constitui uma questão feminista fundamental, na qual a maioria das feministas brancas não tem se implicado (hooks, 2019). hooks problematiza que uma teoria feminista que se pretenda universal - a qual a autora associa o movimento de libertação das mulheres - aponta para uma teoria, na verdade, pautada por mulheres brancas burguesas, que obtém uma série de privilégios decorrentes da dominação racial. Como consequência disso, suas pautas tendem a atender seus próprios interesses individuais, “a expensa das mulheres pobres e trabalhadoras, boa parte delas negras” (hooks, 2019, p. 90). Para a autora, a compreensão, a discussão e a assimilação das experiências daquelas que estão à margem constitui condição de possibilidade para a criação de uma ideologia feminista, de fato, revolucionária. Tais visões de mundo - plurais, multifacetadas, interseccionais - precisam participar do movimento feminista, como líderes e proponentes teóricas, o que aponta para a importância política dessa discussão no âmbito da produção de conhecimento - a qual dialoga bastante, nos parece, com a postura decolonial.

Quijano (2005) nos ajuda a refletir sobre isso quando traz para a discussão a ideia de que está infiltrado no imaginário social que o colonizador detém a forma mais válida de ser, saber e sentir, ou seja, o colonizador detém o monopólio sobre a educação, a civilidade e as ferramentas para construção de conhecimento. Esses aspectos são trabalhados pelo autor enquanto colonialidade do poder (Quijano, 2005). Constroi-se, então, um processo epistemológico subalternizante, onde a cultura e os conhecimentos dos povos, sobretudo não europeus ou estadunidenses, para além de invisibilizados, são colocadas em um lugar de *outro*, em uma posição hierárquica inferior em relação aos saberes eurocêtricos (Ocaña, López, Conedo, 2018; Walsh, 2017).

Nesse mesmo caminho argumentativo, a capilaridade do pensamento colonial estaria, também, emaranhada nos regulamentos e validações dos modelos de produção do

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

conhecimento. Desse modo, uma das facetas dos processos de colonialidade seria, propriamente, a colonialidade do saber, na qual os modelos eurocêntricos são tidos como os únicos capazes de produzir uma verdade universal. Portanto a colonialidade, enquanto dinâmica social e de poder, quando transmutada para o campo do saber, garante a constância da tentativa de perpetuação da hegemonia eurocêntrica (Silva, Baltar, Lourenço, 2018). Diante desta perspectiva, outros modos de conhecer e produzir são considerados menos científicos e, frequentemente, ligados ao místico e ao arcaico; sendo, deste modo, desconsiderados em sua importância (Grosfoguel, 2007).

Nesse sentido, constroi-se a ideia de um pensamento universal, o qual se refere aos saberes eurocêntricos e, também, masculinos, brancos e cisheteronormativos. Tal dinâmica é nomeada por alguns autores e autoras enquanto violência epistêmica, na medida em que engendra uma lógica de sobreposição de visões de mundo; aniquilando, por vezes, o espaço e o reconhecimento de saberes não hegemônicos, ou seja, apesar de não os impedir de (re)existir, nega a sua existência (Silva, Baltar, Lourenço, 2018).

Nesse sentido, a filósofa Donna Haraway (2009) nos ajuda a refletir sobre estes aspectos quando propõe que façamos uma reflexão sobre as produções acadêmicas/científicas de forma mais ampla. Nos questionando, a partir disso, a quem é permitido não ter um corpo na universidade, ou seja, falar a partir de uma suposta neutralidade, de uma pesquisa não corporificada. A autora nos coloca diante de uma questão fundamental, relativizando a ideia de que existiria uma neutralidade propriamente dita, o que parece haver, desde esse ponto de vista, é uma autorização para a leitura do hegemônico enquanto neutro e universal.

Ainda sobre estes pontos, pensamos que com a provocação da autora, sobre quais corpos/subjetividades podem ser considerados neutros e não situados, possa ficar nítida a articulação ao que fora anteriormente apontado acerca da colonialidade do saber. Pois quando nos referimos aos sujeitos aos quais são conferidos os pressupostos de neutralidade e cientificidade, referimo-nos aos mesmos sujeitos do colonialismo, ou seja, prioritariamente brancos, cis-hetero, masculino e do norte global.

Assim, podemos pensar que uma resposta possível para a filósofa - referente a pergunta de a quem é permitido não ter um corpo na universidade - seria a de que somente os corpos e pesquisas situados dentro da hegemonia eurocêntrica tem o privilégio de localizarem-se para além/aquém da sua situação (Graf, 2012). Nesse caminho, parece não haver, de fato, como

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

desenvolver pesquisa a partir da neutralidade, mas, sim, dá-se o direito de pertencer ao lugar da neutralidade aos grupos hegemônicos, sobretudo de homens cis-gênero, heterossexuais, brancos e de classe alta (Haraway, 2009; Graf, 2012). Dessa forma, as pesquisas que corroboram com os pressupostos hegemônicos, os reproduzindo, e, também, os fortalecendo, nutrem-se e são nutridas pelos mecanismos subjacentes à colonialidade do saber. Isso ocorre na medida em que se mantém em um espaço privilegiado de divulgação e validação e, concomitantemente, mantém esse espaço vivo e atuante (Quijano, 2005; Silva, Baltar, Lourenço, 2018).

Essa discussão é empreendida pela feminista negra Patrícia Hill Collins (2017), que resgata a potência política do conceito de interseccionalidade, articulando-o à produção de conhecimento nas universidades. Trata-se de uma noção que emerge em meio à efervescência do movimento feminista negro das décadas de 1960 e 1970 e que, na década de 1990, passa a ser assimilado pela academia - aspecto especialmente discutido por Collins, à medida que a autora critica a sua “tradução” ao ser “transposto” para o contexto acadêmico.

Em linhas gerais, a interseccionalidade consiste em uma ferramenta de análise da realidade social que considera que os sistemas de poder (de raça, classe, gênero e sexualidade) se relacionam de modo interseccional e interdependente. Na mesma esteira de Haraway (2009), Collins argumenta que “a construção de sistemas de poder produz diferentes lugares sociais para indivíduos e grupos dentro deles”, o que aponta para as especificidades da posição - da situação, por assim dizer - de cada sujeito na teia sócio-política, a depender da forma como os sistemas de opressão se interseccionam na sua experiência singular. Esse processo engendra o que Collins denomina de “iniquidades sociais complexas”. A autora historiciza o conceito, apontando para as especificidades do cenário acadêmico contemporâneo, considerado por ela marcadamente neoliberal. Nesse sentido, propõe que os projetos epistemológicos do presente recuperem o ethos coletivo da justiça social, em cujo cerne emergiu, historicamente, a perspectiva interseccional - forjando o que a autora chama de projeto interseccional de conhecimento (Collins, 2017, p. 11).

Sendo assim, fazer pesquisa que assuma a não neutralidade e a implicação subjetiva, ou seja, uma *pesquisa situada* (Haraway, 2009), pode ser um exercício de rompimento com os padrões científicos tradicionais e coloniais, os quais são preponderantemente realizados a partir da ideia de objetividade e imparcialidade. Diferente dos modelos hegemônicos, a noção de

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

pesquisa situada propõe que façamos uma ciência que assuma a corporalidade e os locais dos quais partimos enquanto pessoas que pesquisam; que se faça, então, uma pesquisa na fronteira entre o eu e o objeto a ser pesquisado, permitindo que estes se toquem sem encerrar-se em si mesmos (Favero, 2020). Sendo assim, se tem em vista que a construção do saber é localizada e parcial, na medida em que passa por nossos corpos e subjetividades e, então, é preciso estar atenta ao contexto sócio-histórico cultural e subjetivo (Haraway, 2009).

Porém, enfatizamos que o caminho que vai de uma postura epistemológica contra-hegemônica à decolonialidade não está dado. Nos parece que situar-se, no sentido de assumir os marcadores sociais que nos atravessam como pesquisadoras, não necessariamente implica um exercício decolonial de produção de conhecimento. Pelo contrário: situar-se pode ser uma forma confortável de encerrar o assunto em um ensimesmamento, como tão bem explicita Favero (2020), adotando, às avessas, uma postura que neutraliza os efeitos da implicação assumida, a qual beira à isenção e reproduz a colonialidade. Esse ensimesmamento estéril é uma armadilha complexa, sobretudo quando se está, enquanto pesquisadora, posicionada em um lugar social que conjuga privilégios de raça, classe e sexualidade. Nesse caso, o ato de assumir os marcadores sociais não raro implica um movimento de “mea culpa” e “absolvição” - lógica que aparece de modo nítido quando pesquisadoras/es brancas “se racializam” nas pesquisas; ou quando pessoas heterossexuais “saem do armário” como heterossexuais em suas produções acadêmicas. Mais do que assumi-los para “livrar-se deles”, trata-se de fazer os marcadores sociais trabalharem - e tal trabalho, longe de constituir um exercício estanque, permanecerá permanentemente inacabado e envolto em um constante trabalho subjetivo.

Esses tensionamentos em torno da possibilidade de construção de uma pesquisa assumidamente situada (Haraway, 2009), têm sido trabalhados pelo grupo de pesquisa *Agora É Que São Elas*. Tal noção tem sido considerada enquanto um método próprio de investigação. No entanto, para dar seguimento a reflexão proposta no presente texto, cabe ressaltar uma interessante diferenciação, colocada por Sandra Harding (1986), entre epistemologia, método e metodologia. Para Harding (1986), a epistemologia se refere a um desenvolvimento teórico e filosófico de quem, quais e como os saberes podem e devem ser legitimados enquanto produtores de verdades; o método, por sua vez, relaciona-se à forma com que os dados serão produzidos; já a metodologia refere-se a postura de quem pesquisa para realizar a análise dos dados, ou seja, de onde a pesquisadora parte e quais são os aspectos a serem considerados (Graf,

2012). À vista disso, pretendemos, no próximo tópico do texto, trabalhar - em diálogo com o até então abordado - a pesquisa situada enquanto uma possibilidade de exercício metodológico de rompimento dos padrões colonialistas e hegemônicos no fazer científico, tendo em vista uma possível articulação entre a decolonialidade e a metodologia situada.

Pistas para seguir caminhando: pesquisa situada e algumas propostas possíveis

Sofia Favero (2020), psicóloga e ativista trans, e Eli Bartra (2012), filósofa mexicana, nos dão algumas pistas para refletirmos sobre o questionamento de a partir de quais práticas, mais objetivamente, se dá a pesquisa situada (Favero, 2020) e atenta às questões do colonialismo e feministas (Bartra, 2012). Ambas as autoras trabalham com a ideia de que uma postura feminista, quando efetivamente contrahegemônica traz para a pesquisa uma maior objetividade (Haraway, 2009) - aspecto tão requerido pelos pesquisadores das ditas “ciências duras”. As autoras apontam para essa questão ao trabalharem que, ao localizar o lugar de onde falamos, isto é, ao trazermos para a cena da pesquisa a evidência de nossa inevitável implicação política, estamos, em suma, sendo rigorosas e objetivas com o nosso fazer.

Nesse mesmo caminho, Sofia Favero nos coloca que para se situar na pesquisa é preciso além de se identificar enquanto sujeito que pesquisa; é necessário que se pesquise implicada com aquilo que se é, tendo consciência dos marcadores sociais e pessoais que estão presentes em nossas pesquisas e corpos. De modo que se faça trabalhar, a partir da análise das repercussões, o subjetivo e o teórico em nossa produção (Favero, 2020), tendo em vista que as implicações sociais e políticas de quem pesquisa estão imbricadas no modo com o qual as análises, perguntas e interesses de pesquisa serão delineados ou feitos (Graf, 2012).

Nos parece cabível, a título de exemplo do que estamos discutindo, trazer um episódio de nossa experiência de pesquisa. Esse ocorre quando, ao lançarmos as respostas das 5.874 mulheres em um dos programas escolhidos para auxiliar na elaboração inicial dos dados, somos surpreendidas pela seguinte situação: caso o número de respondentes de determinada categoria do questionário (mulheres cis, trans, demitidas na pandemia, grau de escolarização, etc) não fosse considerado como significativamente relevante para a construção dos dados, ou seja,

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

tivesse uma minoria expressiva de respondentes em relação aos demais, não apareceria nos gráficos.

Nesse momento, estávamos diante de quase seis mil respostas, tendo 32 questões para cada uma, ou seja, não havia como não recorrer a programas digitais e recursos tecnológicos, os quais, por diversas vezes no campo de pesquisa, são considerados fidedignos devido ao seu caráter de neutralidade. No entanto, havia uma parcialidade explícita na produção de dados: categorias de respondentes minorizadas seriam excluídas de nossa análise caso seguissemos com o modelo até então adotado. Cabe ressaltar que as categorias com menos respostas coincidiam com as populações sistematicamente minorizadas, como as pessoas trans, no caso de nossa pesquisa. Situação que reflete, também, a divulgação e circulação do nosso material de coleta, o qual, naquele momento, precisou ser exclusivamente online e por meio de redes sociais, tendo sua capilaridade reduzida e diretamente relacionada ao círculo social das pesquisadoras, ainda que tenha havido uma grande adesão e expansão, que fica evidente com o número de respondentes.

Diante dessa situação, após debater longamente sobre a questão que nos interpelava - como não invisibilizar, uma vez mais, categorias já sistematicamente invisibilizadas? - decidimos nos debruçar justamente sobre os dados excluídos pela ferramenta de pesquisa. Iniciamos, então, o trabalho de esquematizar, manualmente, os dados eliminados dos gráficos e, então, evidenciá-los, bem como fazer o exercício de trazer tais narrativas para perto das nossas discussões e material de pesquisa. Ainda nesta perspectiva argumentativa, em diálogo com a autora Glória Anzaldúa (2000), pensamos que uma das possíveis formas de trabalhar com a não neutralidade passe pelo cuidado de não nos aprisionarmos em nossas subjetividades e identidades, ainda que estas apareçam.

Nos parece necessário, portanto, colocar em perspectiva a subjetividade e a parcialidade como dados de análise, ou seja, não somente enquanto algo que se restringe a um marcador ou justificativa. Estes aspectos se apresentam enquanto um paradigma de trabalho pelo qual passará a produção de conhecimento; não estando, portanto, apenas em uma sessão estanque dos textos, mas, sim, perpassando todo o trabalho, sendo tomados como uma postura frente ao ato de pesquisar (Favero, 2020). No entanto, a partir da discussão apresentada, parece possível, pensar que há, em um fazer situado de pesquisa, um entendimento de que o olhar de quem pesquisa transforma o exercício de pesquisar, como pontua Favero (2020), quando coloca a

seguinte afirmação: “[...] não pesquiso transexualidade porque sou trans. Mas a forma que pesquiso transexualidade, sendo trans, produz resultados bastante característicos [...]” (p. 6).

Algumas reflexões finais

Tendo em vista as questões trabalhadas no presente texto, parece ser nítida a importância de que se faça o movimento de tensionar os pressupostos universais de imparcialidade e neutralidade, os quais compõem grande parte das pesquisas, conferindo às produções acadêmicas o selo da cientificidade. Ao longo do texto, apontamos para a constatação de que, mesmo que a parcialidade da pesquisadora não seja admitida, esta estará, inevitavelmente, presente no processo de pesquisa, dado que consiste em um aspecto inerente à qualquer produção científica. Assume-se que toda produção de conhecimento parte de um olhar situado e corporificado que, ao se pretender universal, coaduna com a reencenação, no âmbito da colonialidade do saber, de lógicas coloniais. A perspectiva decolonial de produção de conhecimento questiona o domínio do saber dito científico, situado ao lado do pesquisador, em relação ao saber não-científico, situado, por sua vez, ao lado do sujeito pesquisado - saber em vias de, a partir da sua captura e da sua higienização, *ser tornado científico*.

Nesse sentido, cabe ressaltar que não temos a pretensão de apresentar a pesquisa situada enquanto a única postura metodológica possível e ética. Diferentemente da ciência positivista e cartesiana, não objetivamos trazer uma resposta única, tampouco pretendemos solucionar as questões abordadas. Estamos atentas ao fato de que existem especificidades em cada campo e área de pesquisa, mas pensamos ser possível, a partir das reflexões trazidas, levantar alguns questionamentos e tensionar pressupostos epistemológicos e metodológicos tidos, muitas vezes, como inquestionáveis. Além disso, parece possível pensar nos aspectos trazidos nos termos da construção de uma postura metodológica, a qual pode dialogar com os mais diversos métodos de pesquisa.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: Uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revistas de estudos feministas**. V. 8, n. 1, 2000.
- BARTRA, Eli. Acerca de la investigación y la metodología feminista. In: GRAF, Norma Blazquez; PALACIOS, Fátima Flores; Maribel Ríos, EVERARDO. (coord.). **Investigación**

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias Facultad de Psicología, 2012.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, v.5, n.1, 2017. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/559/506> .

FAVERO, Sofia. Pesquisando a dor do outro: os efeitos políticos de uma escrita situada.

Pesqui. prá. psicossociais, São João del-Rei , v. 15, n. 3, p. 1-16, set. 2020.

GRAF, Norma Blazquez. Epistemología Feminista: Temas Centrales In: GRAF, Norma Blazquez; PALACIOS, Fátima Flores; Maribel Ríos, EVERARDO. (coord.). **Investigación**

feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias Facultad de Psicología, 2012.

GROSGOUEL, Ramón. Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias decoloniais. **Ciencia e cultura**. São Paulo. V. 59, Nº.2, 2007.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI.

Sociedade e Estado [online]. 2016, v. 31, n. 1, pp. 25-49. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/se/a/xpNfGdzW4F3dpF6yZVVGgt/abstract/?lang=pt>

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 2009.

hooks, B. Teoria feminista: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial: despredimiento y apertura. In: CASTRO-GÓMES, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial:** reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre editores; Universidade Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, p. 25-47, 2007.

OCAÑA, Alexander Ortiz; LÓPEZ, María Isabel Arias; CONEDO, Zaira Esther Pedrozo.

Decolonialidad de la educación: emergencia urgencia de una pedagogía decolonial. 1a. ed. – Santa Marta : Universidad del Magdalena, 2018.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

SILVA, F. P. da; BALTAR, P.; LOURENÇO, B. Colonialidade do Saber, Dependência Epistêmica e os Limites do Conceito de Democracia na América Latina. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, [S. l.], v. 12, n. 1, 2018. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/15980>. Acesso em: 12 de dez. 2023.

WALSH, Catherine. **Pedagogías Decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir.** Tomo II. Quito: Abya-Yala. 2017.

CUIDAR E SER CUIDADA: FAMILISMO, CUIDADO E AMIZADE NAS VIVÊNCIAS DE MULHERES NÃO-HETEROSSEXUAIS NA PANDEMIA DE COVID-19

Julia Schwanz Andreazza (UFPel)¹

Carolina Macedo dos Santos Quillfeldt (UFPel)²

Camila Peixoto Farias (UFPel)³

Resumo: Este artigo foi construído a partir de narrativas de experiências de mulheres não-heterossexuais, relatadas na pesquisa realizada pelo grupo *Agora é que são elas: a pandemia de COVID-19 contada por mulheres*. Dialogando metodologicamente com autoras como Donna Haraway, Bell Hooks e Sofia Favero, utilizamos do método psicanalítico – sob uma ótica situada e corporificada – para tensionar reflexões de forma interseccional. Os relatos nos permitiram tecer relações com as lógicas de cuidado impostas pelo familismo, no qual se atribui à família o papel integral de cuidar. Nesse cenário, se evidencia, atravessamentos de gênero, raça e classe quando analisamos a quem esse trabalho majoritariamente se destina. Com ênfase às normativas de gênero, foi percebido a sobrecarga física e psíquica de mulheres no que se refere ao cuidado no âmbito de suas famílias nucleares. Em contrapartida, emerge das narrativas a potência das amizades no estabelecimento de espaços de afeto, acolhimento e amor. Assim, destacamos – para além desse deslocamento sutil das lógicas familistas por meio do cuidado mútuo entre amigas – o poder das narrativas como vetores de transformação social, ao enlaçar vivências singulares constituindo memórias coletivas.

Palavras-chave: Familismo; Cuidado; Estudos de gênero; Pandemia; Amizade.

*Muitos de nós aprendem ainda na infância que
amizades nunca deveriam ser vistas como tão
importantes quanto laços familiares. Entretanto, a
amizade é o espaço em que a maioria de nós tem
seu primeiro vislumbre de amor redentor e
comunidade carinhosa.*
Bell Hooks, 2021, p.166

¹ Graduanda do 9º semestre do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas, e bolsista PROBIC/FAPERGS pelo projeto de pesquisa “Agora é que são elas: a Pandemia de COVID-19 contada por mulheres”, CV: <http://lattes.cnpq.br/3028368550901947>. Email para contato: andreazza.julia@gmail.com

² Graduanda do 9º semestre do curso de psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Bolsista pelo programa de Educação pelo Trabalho para a Saúde (PET-Saúde) e pesquisadora junto ao Núcleo de estudos e pesquisa em Psicanálise - Pulsional. CV: <https://lattes.cnpq.br/9129564403506776>. E-mail para contato: carol.quill1@gmail.com

³ Psicóloga/Psicanalista. Mestre e Doutora em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora adjunta do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do Núcleo de estudos e pesquisa em Psicanálise - Pulsional. <https://orcid.org/0000-0002-3442-5512>. <http://lattes.cnpq.br/694578698684995>. Email para contato: pfcamila@hotmail.com

Viver a pandemia: mulheridades em destaque

A pandemia de COVID-19 impôs desafios e transformações significativas em diferentes esferas sociais, de cunho coletivo e político, mas também individual e subjetivo. Embora tenha afetado a todos, a vivência da crise sanitária não foi homogênea e ampliou abismos sociais, estabelecendo desafios específicos para diferentes grupos, interpelados por marcadores de raça, gênero, classe, capacidade, idade e sexualidade (Sá; Miranda; Magalhães, 2020). Em nível subjetivo, se inscreveu de forma singular em cada pessoa, apesar de também profundamente influenciada por atravessamentos sociais. Nessa perspectiva e perante os desdobramentos que a vivência pandêmica continua a trazer em nossas vidas, optamos por explorar, neste trabalho, as singularidades – potências e desafios – das vivências de mulheres não-heterossexuais neste período.

O presente trabalho, então, surge da costura entre dados e narrativas coletadas no ano de 2020 analisadas em diálogo a teóricas feministas e articuladas aos efeitos que nossa posicionalidade enquanto pertencentes a esse mesmo grupo trazem à pesquisa (Favero, 2020). Como política de escrita e escolha metodológica partimos dos saberes de autoras como Donna Haraway, Bell Hooks e Sofia Favero com o objetivo de tensionar reflexões e demarcar uma pesquisa encarnada, interseccional e situada historicamente que parte dos impactos nas subjetividades das pesquisadoras e cuja potência deriva dessa mesma parcialidade (Haraway, 2009).

O recorte faz parte de uma série de construções de pesquisa maior, vinculada ao grupo *Agora é que são elas: a pandemia de COVID-19 contada por mulheres*. O projeto é fruto de uma parceria entre grupos dos cursos de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e teve início no ano de 2020, diante da necessidade de direcionar o olhar acadêmico às diferentes realidades de mulheres no cenário da pandemia no Brasil. Utilizamos a categoria *mulheres* considerando a imensa pluralidade que nela habita, a partir do conceito de binarismo estratégico. Nessa perspectiva não essencialista, o uso do termo mulher é adotado como estratégia político-discursiva, com o objetivo de explorar vivências que atravessam as experiências de quem é identificado sobre o signo mulher (Zanella, 2020). A pesquisa foi concretizada pela criação de um espaço para narração de experiências – realizado por meio de um questionário online composto por 33

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

perguntas – e sua posterior análise em termos psíquicos e sociais. Nesse percurso analítico, optamos por trabalhar a partir de três das perguntas dissertativas presentes no instrumento, sendo elas: *O que tem feito você se sentir bem durante esse período da pandemia de COVID-19? Por quê? II. Relate uma história, um fato ou uma cena da sua vida que tenha ocorrido durante a pandemia de COVID-19 III. Relate as principais transformações que a pandemia de COVID-19 causou na sua vida.*

Desde a coleta o grupo vem trabalhado com os dados a partir de um olhar interseccional que, como defendido por Akotirene (2028), busca resistir à visão fragmentada dos marcadores sociais, considerando como fundamentais à análise tanto as especificidades dos sujeitos, como suas experiências compartilhadas enquanto categoria (Akotirene, 2018). Nesse sentido e a partir das reverberações de cada pesquisadora, foram definidos recortes visando dialogar com a complexidade e quantidade de narrativas coletadas, que chegaram a quase seis mil. Ao iniciar a presente construção em pesquisa, utilizando o método psicanalítico (Minerbo, Figueredo, 2006) e na perspectiva de uma pesquisa situada (Haraway, 2009), exploramos as vivências de 677 mulheres não-heterossexuais (homossexuais, bissexuais e outras). Percebemos temas em comum dentre as diferentes – e muitas – histórias das mulheres respondentes, que pareciam atravessar as mais diversas problemáticas. Dentre eles, a forma como os laços afetivos, o cuidado, e as redes de apoio emergiram fez com que nos debruçássemos sobre eles como tema de pesquisa.

Nós, enquanto pesquisadoras encarnadas, escrevemos também a partir daquilo que nos faz bater o coração e brilhar os olhos e, por isso, buscamos deixar-nos guiar por aquilo que nos toca e nos interpela, na materialidade da vida. Enquanto pertencentes a categoria do recorte pesquisado, acreditamos que nossas implicações subjetivas fomentam, assim como por vezes limitam as discussões, perceber e trabalhar levando isso em consideração traz potência à pesquisa (Favero, 2020). Na leitura das narrativas, aquilo que nos tocou foi a relevância e carga afetiva presente no narrar das respondentes ao trazer os laços de amizade como mantenedores de saúde, parte fundamental de suas formas de viver e se subjetivar no mundo. Partindo dessa percepção, buscamos explorar esses laços em conjunto com a ampliação dos afetos para além do núcleo familiar cisheteropatriarcal, questionando a concepção familista de cuidado e bem-estar.

Familismo e Cuidado

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Nos discursos acerca da pandemia, assim como na vida social em geral, a família nuclear representa um lugar privilegiado em termos de valorização e papel enquanto responsável pelo bem-estar dos sujeitos. Essa importância, relacionada ao papel da família enquanto instituição – social, religiosa e jurídica – comumente vem acompanhada de um discurso que visa mascarar as contradições e conflitos presentes no ambiente e na estrutura da instituição familiar, com a finalidade de garantir a manutenção do sistema. Tal ideário remete ao familismo: sistema de ordenação social baseado no modelo universal de família nuclear, a partir do qual são organizadas as relações e instituições (Gesser; Zirbel, 2022).

Nessa ideologia correlata ao neoliberalismo, a família, em sua formação patriarcal e cisheteronormativa, é a principal responsável pelo bem-estar de quem a compõe, tornando-se o centro idealizado, e único, da vida social. No que se refere aos seus desdobramentos sociais e políticos, ocorre uma responsabilização da família, inclusive nos âmbitos simbólico e jurídico, pelo cuidado de seus membros, o que exime o Estado (neoliberal) de provê-lo em sua integralidade (Gesser; Zirbel, 2022). Nessa perspectiva analítica é fundamental marcar que, dentro das famílias, o cuidado não é distribuído de forma igualitária e aqueles que cuidam e aqueles que são cuidados têm essa posição socialmente – e binariamente – marcada.

Historicamente, a responsabilidade pelo trabalho dito reprodutivo, ou de cuidado – responsável pela produção e manutenção da vida, tanto material quanto emocional – recai quase exclusivamente sobre as mulheres (Farias; Canavêz; Gondar, 2023). A família como espaço privilegiado de reprodução da força de trabalho e a invisibilização – e consequente desvalorização – do trabalho designado às mulheres são condições basilares para a manutenção do estado capitalista. Nesse sentido, o familismo, enquanto ideologia correlata ao patriarcado e ao capitalismo, contribui para a visão de que as principais demandas de cuidado seriam papel da família, ou seja, “papel feminino”, o que oculta as relações de poder mascaradas pela ideia romantizada de amor materno dentro da família nuclear (Federici, 2017). Isso repercute na manutenção da divisão sexual do trabalho e, em última instância, na responsabilização desproporcional de mulheres pelo bem-estar social como um todo.

Nesse fio, o questionamento da ordem familiar é imprescindível para que ocorra uma redistribuição mais igualitária do cuidado, questão tratada por Biroli (2018) como primeiro passo no caminho à equidade de gênero, pilar para desenvolvimento de uma sociedade verdadeiramente democrática. No contexto específico da pandemia de Covid 19, em razão do

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

isolamento social e das demandas redobradas de cuidados, tornaram-se ainda mais exacerbadas/explicítas as desigualdades na economia do cuidado (Farias, Canavêz, Gondar, 2023). Nas narrativas das participantes, essa sobrecarga fica nítida quando trazem à cena as injustiças na divisão do trabalho de cuidado como aspecto central da sua vivência pandêmica:

Foi na frente de uma fogueira que tomei coragem de dizer ao meu companheiro que não quero mais compartilhar uma vida cotidiana e doméstica com ele. Me sinto sobrecarregada e boicotada há anos num sentido doméstico e foi na quarentena que tomei coragem de separar nossas vidas diárias. O relacionamento segue como um namoro comum, mas agora o objetivo é que cada um more em sua casa própria (Participante 2770).

Meu companheiro passou a se recusar a ajudar em tarefas de limpeza da casa, a ser menos paciente com meu filho e sinto como se a relação estivesse terminando (Participante 3278).

Encarar a realidade de que meu companheiro não cumpre nem 1/3 das minhas necessidades e expectativas em relação às tarefas domésticas (Participante 990).

A maior transformação foi assumir as tarefas domésticas, mas assumimos em conjunto ... meu marido, que resiste em assumir as tarefas mas, em meio a conflitos e discussões, afinal eu cobro dele a parte de responsabilidade e não abro mão. No entanto, as tarefas que ele realiza não ocorrem por espontaneidade, mas como falta de alternativa a partir de minhas cobranças e com isso nunca de modo tranquilo. Aos poucos ele tem assumido mais as tarefas domésticas, mas com sofrimento e desgaste. Com certeza se eu estivesse desempregada eu estaria assumindo sozinha a casa para dar a ele as condições de trabalho. Eu vivo a cada dia lutando para que ele entenda que é também responsabilidade dele. Mas confesso que é muito cansativo... (Participante 4237).

Essas narrativas apontam para a sobrecarga gerada e sustentada pela visão familista de sociedade, calcada no trabalho genderificado de cuidado. Esta, potencializada pela pandemia e, nos casos acima, às mulheres estavam dividindo a casa com homens. A demanda pelo trabalho reprodutivo e as injustiças ligadas ao trabalho do cuidado se tornam ainda mais acentuadas quando nos voltamos para a intersecção de raça (Biroli, 2018). Para as mulheres negras, se somam às demandas de cuidado à estrutura racista e a imposição de uma postura servil, o que reflete na maior precarização do trabalho – seja ele realizado dentro ou fora de casa. Ademais, em relação às mudanças ocorridas no período da pandemia, intimamente ligadas a maior imposição do trabalho de cuidar do outro que interpela as mulheres, os relatos das participantes apontam para os desafios impostos pelo isolamento social no que se refere à convivência familiar e seu papel como fator estressante, realidade muito presente nas vivências pandêmicas e que não se encaixa no ideário familista:

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Aumento de ansiedade, maior conflito familiar, distanciamento de pessoas que me fazem bem, não poder sair pra distrair a mente e ter pouca distração disponível em casa. Instabilidade financeira também, visto que trabalho informalmente (Participante 417).

O aumento do tempo de convivência em casa - o que não acontece de forma benéfica, somado à diminuição do tempo com outras pessoas - amigos, namorado, o que dificulta mais ainda a convivência familiar (Participante 544).

Tenho presenciado a separação dos meus pais, coisa que está sendo bem difícil de lidar. Fico vendo minha mãe sofrer violência verbal e psicológica pela parte do meu pai e a deterioração do ambiente que era pra ser familiar. Os dois vivem brigando e se ofendendo (Participante 98).

Segundo Hooks “Em nossa cultura, o lar da família nuclear é uma esfera institucionalizada de poder que pode ser facilmente autocrática e fascista” (Hooks, 2021, p.62). Em consonância com a autora e em diálogo com os relatos das participantes, entendemos que questionar o lugar idealizado da família na nossa sociedade e a centralização dos afetos nesse núcleo limitado não significa demonizá-la ou diminuir sua importância social. Pelo contrário, ao romper com essa idealização abre-se espaço para a construção de relações mais justas e amorosas dentro das famílias, bem como para outras formas de se relacionar, viver e construir comunidade (Hooks, 2021).

Deslocamento da lógica familista: o poder da amizade nas vivências de mulheres LGBT

A ordenação cisheteropatriarcal repercute tanto nas políticas públicas e na divisão e distribuição do cuidado, quanto no imaginário social e na organização dos afetos em nossa sociedade. Em relação a essa última, a lógica familista invisibiliza outros arranjos afetivos e oculta o fato de que as famílias podem ser ambientes hostis e adoecedores, assim como lugares de muita violência, principalmente para aquelas e aqueles que não se encaixam na heteronorma. Ou seja, as famílias podem compor ambientes que contribuem para o mal-estar dos sujeitos, e não o contrário. Algumas das respondentes da pesquisa trazem em seus relatos cenas bastante ilustrativas dessa realidade:

Minha mãe falando que me odeia por ser lésbica, que tem vontade de me bater e que sou um castigo de Deus. Tive que ir para a casa de outro familiar com medo de receber algum tipo de agressão. Eventualmente as coisas melhoraram, apesar de ainda estar com as marcas desse acontecimento e de ainda ouvir algumas frases violentas vindo dela (Participante 2046).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

É difícil demais relatar em detalhes, por isso vou preferir apenas descrever que foram brigas familiares, com conteúdos de violência verbal fortes e atravessados pelo momento político que estamos vivendo, onde preconceitos são validados o tempo inteiro (Participante 235).

No que se refere ao preconceito de gênero e sexualidade no ambiente familiar, a amizade aparece, tanto na literatura como nas narrativas, como uma estratégia de enfrentamento fundamental (De Faria et al, 2025). Quando questionada acerca do que a fazia se sentir bem no período da pandemia, uma das participantes respondeu:

[...] passei a receber amigos trans em crise, que moram com família que os oprimem, por alguns dias cada (Participante 3273).

Nesse trecho, o abrigo oferecido a amigos que o necessitam em razão da violência familiar é trazido pela respondente não como uma demanda ou infortúnio, mas como encontro promotor de bem-estar para si e aqueles que estão à sua volta. Percebemos, nessa fala, como os laços construídos entre pessoas LGBTQIA + podem se tornar um fator protetivo frente à sua marginalização dentro da ordenação familista. Nesse sentido, vemos uma articulação, um movimento dessas pessoas que não se enquadram na heteronormatividade em direção à ampliação das redes de afeto. O que se impõe como uma necessidade, através da resistência do afeto e da articulação, se transforma em potência, movimento que também pode ser observado em outros grupos minoritários. Nessa linha, a falta de aceitação em casa torna a ampliação da rede de apoio e a construção de outros vínculos uma necessidade para a manutenção da saúde mental – e da vida – das pessoas LGBTQIA +.

Pensar nessa ampliação dos afetos, deslocando o foco do cuidado do núcleo familiar, nos coloca a refletir mais diretamente acerca da potência das amizades no estabelecimento de redes de cuidado e afeto. Segunda Hooks (2021), a amizade compõe um lugar privilegiado para que possamos aprender a “arte de amar”, primeiro passo em direção ao aprendizado e desenvolvimento de uma prática amorosa em nossos cotidianos e na política, pivô para a transformação social. Dentre os relatos que trazem a amizade como tema, seja ele principal ou adjacente, destacamos algumas das narrativas atravessadas por essa temática:

Fiz uma chamada de vídeo com uma amiga que segue trabalhando fora e está há 2 meses afastada do filho de 7 anos. Conversamos, choramos, rimos. Tem sido muito difícil, mas os afetos estão nos sustentando (Participante 280).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Em maio, dia 13, minha filha fez aniversário. O interfone tocou por volta das 17h. Fomos ver havia no portão uma mesa, com toalha linda, bolo, geleias, torradas, e nossas amigas, que são vizinhas, lá fora, de longe, de máscara, cantando os parabéns. Foi lindo e emocionante! Um gesto de amor! (Participante 4373).

Nesses trechos, em meio a um contexto pandêmico, se evidencia o papel significativo das amigas para essas mulheres. De forma ampliada, conseguimos identificar no primeiro relato, ainda que de forma virtual, o encontro e troca entre duas amigas. Na sequência, respectivamente, visualizamos a celebração da vida, organizada e festejada, também, em meio a essas relações de amizade. Nesse sentido, Gonçalves (2009) aborda que, em um mundo no qual se espera que as mulheres estabeleçam relações conjugais heterossexuais e constituam uma família tradicional, a amizade emerge enquanto uma forma de resistir às normativas que regem as experiências afetivas delas. Assim, retomando as narrativas, ainda que inseridas a um contexto que previa o isolamento social – muitas vezes junto a um núcleo familiar estressante – gestos de afeto, atenção e cuidado mútuo entre amigas fortaleceram e sustentaram essas mulheres, se tornando um alicerce importante em termos de saúde mental.

Considerações Finais

As narrativas emergentes da pesquisa iluminaram temas significativos quando falamos na forma como se estabelece a estruturação dos afetos na sociedade ocidental. Como exposto, a lógica neoliberal coloca na família a obrigação de cuidar e, levando em consideração as normativas de gênero, esta prática recai preponderantemente sobre as mulheres (Gesser; Zirbel, 2022). Em meio a pandemia, no qual muitas pessoas tiveram de se isolar em conjunto a suas famílias, perceber o estresse e a exaustão de mulheres em função de suas famílias nucleares evidenciou o efeito da lógica familista sobre elas.

Contar com as narrativas atravessadas pelo familismo nos colocou na posição de identificar também o deslocamento, na vida das mulheres que participaram da pesquisa, dessa lógica individualista para uma lógica coletiva. Nesse sentido, as histórias das participantes nos revelam que as amigas ocuparam – e, para nós ainda ocupam – esse espaço de cuidado coletivo. Possibilitando momentos de troca, carinho, amor e cuidado mútuo.

Para além disso, pensando de maneira ainda mais situada, as amigas também se apresentaram enquanto espaço de acolhimento e proteção em meio ao preconceito. Tendo em vista que dialogamos com mulheres não-heterossexuais que, pelos relatos, por vezes convivem

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

com a homofobia dentro de casa, as amigadas se apresentam como apoio à luta e resistência. Assim, ao mesmo tempo que as narrativas elencam o poder da amizade em momentos de crise, elas potencializam o pensar sobre o deslocamento da lógica do familismo como um todo.

Ainda, em meio a pandemia de Covid-19, na qual o isolamento social foi imposto enquanto necessidade e meio de sobrevivência, poder fortalecer os vínculos de maneiras alternativas se mostrou essencial. Para além do contexto pandêmico, pensar em outras formas de estruturação dos afetos nos convida a refletir sobre novas possibilidades de organizar as relações e o cuidado a partir da transformação e superação das normativas de gênero. Visto tratar-se de um campo de reflexão ainda bastante silenciado, poder identificar tais dinâmicas na prática e articulá-las de maneira situada torna-se fundamental e muito significativo para nós enquanto pesquisadoras.

Por fim, destacamos a relevância – e potência – de trazer as narrativas como fio que guia nosso pesquisar. Esses relatos adquirem hoje um caráter testemunhal, transformando as vivências individuais em memórias coletivas do período pandêmico, tão marcado por falsas histórias e esquecimentos. Possibilitando, a partir disso, que as palavras dessas mulheres resistam e sejam reconhecidas e lembradas, tomamos a memória enquanto vetor de transformação social (De Oliveira, 2018). Por último, retomamos a epígrafe – na qual a extraordinária Bell Hooks nos apresenta a amizade como um espaço em que podemos conhecermos o amor – para destacarmos que, ainda que sejamos regidas pelas lógicas individualista, heteronormativa e familista, as redes de afetos podem atuar enquanto dispositivos de fuga e deslocamento dessa estrutura, ao passo que nos convidam a construção de comunidade alicerçadas no amor e no cuidado mútuo.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. 1. ed. São Paulo: Pólen, 2019.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil**. Boitempo Editorial, 2018.

DE FARIA, Mateus Aparecido; GOMES, Maria Carmen Aires; MODENA, Celina Maria Estratégias de enfrentamento contra as violências contra lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais. **Cadernos Saúde Coletiva**, n. 33, 2025. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cadsc/a/9nBypZCDyczcddJXf69zKb/>.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

DE OLIVEIRA, Beatriz Besen. A memória política como instrumento de ação pública e reconhecimento intersubjetivo. *Revista Psicologia Política*, v. 18, n. 41, p. 55-68, 2018.

GONÇALVES, Eliane. Nem só nem mal acompanhada: reinterpretação a "solidão" das "solteiras" na contemporaneidade. *Horizontes Antropológicos*, v. 15, p. 189-216, 2009.

FARIAS, Camila Peixoto; LUCZINSKI, Giovana Fagundes. A Pandemia narrada por mulheres: Experiências Plurais e saberes situados. In: CUNHA, Fernando; MOURAD, Leonice; JORGE, Welington (Orgs). **Ensino Remoto Emergencial: Experiência de docentes em tempos de pandemia**. Maringá, Uniedusul, 2021. p. 377 - 393. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/pandemiadecovid19contadapormulheres/files/2021/10/Ensino-Remoto-Emergencial-Experiencia-de-Docentes-na-Pandemia.pdf>. Acesso em: 02 maio. 2025

FARIAS, Camila Peixoto; CANAVÊZ, Fernanda; GONDAR, Jô. Mulheres na pandemia: uma (re)leitura psicanalítica do cuidado. **Revista Tempo Psicanalítico**, v. 55, p. 527-542, 2023. Disponível em: <https://www.tempopsicanalitico.com.br/tempopsicanalitico/article/view/650>. Acesso em: 02 maio. 2025.

FAVERO, Sofia Ricardo. Pesquisando a dor do outro: os efeitos políticos de uma escrita situada. **Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais**, v. 15, n. 3, p. 1-16, 2020.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio; MINERBO, Marion. Pesquisa em psicanálise: algumas idéias e um exemplo. **Jornal de psicanálise**, São Paulo, v. 39, n. 70, p. 257-278, jun. 2006.

GESSER, Marivete; ZIRBEL, Ilze; LUIZ, Karla Garcia. Cuidado na dependência complexa de pessoas com deficiência: uma questão de justiça. **Revista Estudos Feministas**, v. 30, n. 2, p. 1-15, 2022.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 2009.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução Stephanie Borges. Editora Elefante, 2021

SÁ, Marilene; MIRANDA, Lilian; MAGALHÃES, Fernanda Canavez. Pandemia COVID-19: Catástrofe sanitária e psicossocial. **Caderno de Administração**, v. 28, p. 27-36, 2020.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. Editora Appris, 2020.

REDESCOBRINDO O CUIDADO: UM ALICERCE IMPORTANTE PARA DEMOCRATIZAÇÃO

Lisia de Almeida Lawson (UFPEL)¹

Camila Peixoto Farias (UFPEL)²

Resumo: O presente trabalho se origina de uma pesquisa teórica cujo objetivo é explorar possíveis impactos do trabalho reprodutivo enquanto alicerce dos vínculos amorosos heterossexuais, em outras palavras, explorar a equiparação entre amor e cuidado na sociedade ocidental. Buscamos dar materialidade para o amor, olhando-o a partir da articulação entre o subjetivo e o social. Para isso nos dedicamos ao desentrelaçamento do cuidado enquanto exercício de subjugação e poder do cuidado essencial à vida e às relações. A proposta é demarcar a necessidade de o cuidado ser exercido e recebido de forma democrática. Faremos isso pondo a teoria psicanalítica a partir de Freud e Laplanche em diálogo com autoras feministas. Ao longo da investigação nos deparamos com a influência do patriarcado, do capitalismo, do racismo e das normas sociais na maneira como compreendemos o cuidado e o amor, bem como suas reverberações subjetivas.

Palavras-chave: cuidado; trabalho reprodutivo; teoria psicanalítica; democratização.

Infelizmente é quase impossível aproveitar qualquer liberdade se, desde os primeiros dias da sua vida, você tem sido treinada para ser dócil, subserviente, dependente e, o mais importante, para se sacrificar e até mesmo sentir prazer com isso.

Silvia Federici.(2022)

De onde partimos

O presente capítulo se origina de um Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Amor e renúncia de si: uma investigação psicanalítica sobre os possíveis impactos do trabalho reprodutivo enquanto alicerce dos vínculos amorosos heterossexuais”, apresentado na Faculdade de Medicina, Psicologia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Pelotas como requisito básico para a conclusão do Curso de Psicologia. A motivação para iniciar uma pesquisa sobre os vínculos amorosos surgiu de um incômodo com a disparidade entre homens e mulheres nesse contexto. Desde a infância, as relações amorosas sempre tiveram um papel

¹ Psicóloga; Mestranda em Saúde Mental e Coletiva pelo PPGENF/Universidade Federal de Pelotas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3908020916686710>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9022-474X>

² Psicanalista; Doutora em Teoria Psicanalítica - UFRJ, Professora Associada da Universidade Federal de Pelotas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6945786986849951>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3442-5512>

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

central em minha vida. No entanto, foi apenas através da teoria psicanalítica e das teorias feministas que pude perceber a magnitude das reverberações disso na relação comigo mesma. Por isso, pesquisar acerca desta temática consiste em uma tentativa de retirar o amor de uma posição etérea e de trazê-lo para perto, de dá-lo materialidade e substância política.

Com o intuito de refletirmos acerca da construção dos vínculos amorosos, decidimos percorrer um caminho que se inicia quando damos nome ao desconforto que impulsionou esta pesquisa, por isso, como o símbolo inicial da disparidade entre homens e mulheres neste âmbito, o nosso ponto de partida é o cuidado. No dicionário, cuidar significa: imaginar; supor; pensar; meditar; tratar de; interessar-se por; trabalhar (Priberam Informática S.A., 2023). Enfatizamos então o cuidado como um ato, uma ação – um verbo. Com isso podemos ampliar a visão sobre cuidado a partir do pensamento de Dorlin (2021) que afirma o cuidado enquanto uma ética frequentemente determinada pelo trabalho cotidiano das mulheres no âmbito privado, caracterizado por gestos e afetos de compreensão e preocupação com os outros. Percebemos que parece haver um entrelaçamento importante entre o ato de cuidar - como forma de trabalho - e o afeto.

A proposta, então, é refletir sobre as possíveis implicações desse cuidado como alicerce dos vínculos amorosos heterossexuais. Para isso, precisamos antes reconhecer estes vínculos enquanto um dispositivo³ do patriarcado (Zanella, 2018) cujo entrelaçamento entre cuidado e amor constitui a base que o sustenta. Cabe ressaltar que a categoria "mulher" não é homogênea; somos marcadas por classe, raça, orientação sexual, idade, deficiências e outras intersecções, que limitam nossas possibilidades de existência (Farias e Luczinski, 2022). Escrevemos através da lente analítica da interseccionalidade (Collins e Bilge, 2021), respeitando a complexidade do que significa ser mulher atravessada por diferentes vetores constitutivos. Com estas intersecções em vista, pretendemos fazer o exercício de desentrelaçamento entre o cuidado como subjugação e o cuidado essencial para as relações, já que Hooks (2020) nos lembra que "cuidar é uma dimensão do amor, mas somente cuidar não significa que estamos amando" (p. 50). A escrita deste trabalho se fundamenta no ato esperançoso de criar rotas alternativas às imposições, é justamente neste sentido que consideramos a democratização do cuidado um horizonte social político e subjetivo importante.

³ Zanella (2018) define dispositivos enquanto categorias analíticas de investigação dos processos de subjetivação.

Guia do caminho trilhado

Esta pesquisa foi realizada através do método psicanalítico, o qual exige o reconhecimento da presença subjetiva da pesquisadora, onde o encontro com o objeto de estudo — neste caso, a teoria — resulta em uma transformação mútua entre o objeto pesquisado e a pesquisadora (Figueiredo; Minerbo, 2006). A escrita, portanto, se distancia de uma lógica causal e permite a renovação da teoria, aliada às particularidades do nosso tempo (Macedo; Silva, 2016). Assim, nos baseamos em um método comprometido com a articulação entre teoria e discussões políticas e sócio históricas.

Tomamos a decisão de incluir neste capítulo a contextualização do método psicanalítico pois entendemos que o ato de pesquisar com este método pressupõe, necessariamente, o reconhecimento do inconsciente, onde a singularidade da pesquisadora é considerada, sustentando a possibilidade de interpretar as reverberações suscitadas pelo objeto de estudo (Dockhorn; Macedo, 2016). Aqui, gostaríamos de trazer um aspecto importante: ainda que esta pesquisa seja resultante de um trabalho de conclusão de curso, retornar para este tema resulta em (re)interpretações igualmente transformadoras, uma vez que a interpretação ocorre a partir da singularidade de quem pesquisa (Dockhorn; Macedo, 2016). O reencontro com esta temática segue repercutindo de maneira muito intensa, já que aborda aspectos fundamentais que estruturam as nossas formas de nos relacionarmos.

Ampliando o olhar: o respeito à complexidade

Realizar uma pesquisa com rigor metodológico, conforme sugerido por Haraway (2019), exige que reconheçamos o lugar de onde falamos. Para isso, é necessário entender que existe um padrão hegemônico – branco, cisgênero, heterossexual e sem deficiência – que molda nossas formas de existir no mundo. O desafio essencial que se apresenta para nós é o de questionar a centralidade desse padrão nas pesquisas, que só menciona outras formas de existência quando se desviam da norma. Esse modelo dominante costuma ser “invisível”, sendo evidenciado somente quando contrastado com aquilo que é considerado “diferente”. É nesse ponto que ampliamos nosso olhar: aqui, buscaremos nomear, discutir e colocar em questão a norma - o padrão hegemônico - ao invés de apenas apontar a diferença do outro. Canavêz e Gondar (2020) afirmam que precisamos trazer à tona a falácia do discurso autodeclarado neutro,

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

e ressaltam que os modelos de humanidade e de subjetividade acabam por ocultar a posição de quem os criou, como se fosse possível defini-los de maneira neutra. As autoras ainda trazem um aspecto fundamental para o debate quando discutem sobre a clínica psicanalítica ter surgido justamente neste contexto epistemológico, herdando um modelo específico de subjetividade — o do homem branco ocidental —, que se tornou a referência para avaliar os demais modos de subjetivação (Canavêz e Gondar, 2020). Entendemos que o movimento de tensionar a normatividade, a partir da psicanálise, é um ato revolucionário.

Aqui, queremos colocar em perspectiva o modelo branco, cisgênero, heterossexual e sem deficiência como um ideal que se reproduz na lógica social e fundamenta um modelo hegemônico de relação amorosa na sociedade. Para iniciar as discussões sobre os efeitos subjetivos do cuidado sobre as mulheres nas relações amorosas, é essencial delimitarmos de quais mulheres e quais relações estamos falando, já que não constituímos uma categoria universal. Ainda que nosso objetivo seja abordar as reverberações psíquicas dessas estruturas de opressão em mulheres que se alinham, em alguma medida, à norma, entendemos que a complexidade dessas reverberações não abrange todas as formas de existir enquanto mulher. Chimamanda Adichie (2019) nos ajuda a entender como a norma adquire poder ao tentar homogeneizar as experiências quando nos alerta para o poder de contar a história de outra pessoa, mas também para a armadilha de transformar essa narrativa na história definitiva dessa pessoa. Embora todas as pessoas identificadas como mulheres sejam percebidas como cuidadoras, buscamos retirar poder do modelo hegemônico, explicando por que não falamos de todas as mulheres.

Ao invés de criar narrativas únicas, propomos pensar sobre o cuidado enquanto uma categoria heterogênea explorando brevemente como essa construção se dá no Brasil. Passos e Machado (2021) introduzem o conceito de cuidado no contexto brasileiro, afirmando que o país possui um regime familista. Neste regime, a responsabilidade pelo cuidado de crianças e idosos recai primariamente sobre a família, especialmente sobre as mulheres. Esse sistema que enfatiza o "homem provedor" e a "mulher cuidadora", impõe às mulheres a tarefa de cuidar da família. As autoras, então, propõem o conceito de desfamiliarização, que se refere à descentralização do bem-estar vinculado à provisão familiar (Passos e Machado, 2021). Mas aqui nos cabe pensar: no Brasil, a quem se refere o privilégio de poder delegar parte dos cuidados familiares? Quais mulheres podem pagar pelo trabalho doméstico e quais são obrigadas a trabalhar nesse

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

setor? Angela Davis (2016), nos oferece pistas para pensar no contexto brasileiro ao destacar que a imagem da "dona de casa" simbolizava prosperidade para a classe média emergente, mas não refletia a realidade das mulheres negras, que sempre trabalharam fora, geralmente com o cuidado de famílias que não as suas, muito mal remuneradas ou em regime de escravidão — evidenciando a heterogeneidade na construção social do cuidado.

Compreendemos, então, que ao associar as características de "dona de casa", "cuidadora" e "mãe", não apenas o trabalho doméstico, mas também o trabalho reprodutivo é vinculado às mulheres. Silvia Federici (2021) contribui para essa discussão ao explicar que o capitalismo, como um sistema de produção que necessita de mão de obra, exige que as mulheres desempenhem o papel de produzir trabalhadores. Ela deixa nítido que todo o cuidado em torno da casa, educação dos filhos e dedicação ao marido é chamado de trabalho reprodutivo, o que nos leva a perceber que esse trabalho é ocultado pela máscara do cuidado e do amor. Federici (2022) enfatiza que o trabalho doméstico vai além da limpeza da casa, envolvendo o cuidado físico, emocional e sexual da força de trabalho assalariada. Este trabalho se destina a discutir o cuidado a partir da perspectiva de mulheres brancas cisgênero, heterossexuais e sem deficiência, uma delimitação fundamental já que o cuidado foi historicamente estruturado de maneiras muito diferentes para mulheres brancas e negras no Brasil. É insustentável pensar o cuidado de forma homogênea e desarticulada da lógica social que permite que determinados corpos sejam negligenciados enquanto outros recebem cuidados de diversas esferas da sociedade. Por isso, este trabalho falará do cuidado a partir de um lugar onde encontramos interseccionados privilégio e subjugação: se por um lado cuidar apenas da própria família é um privilégio que um grande número de mulheres não têm no Brasil, por outro lado faz parte de um exercício de subjugação e opressão com reverberações psíquicas importantes.

Pensar a dimensão social do cuidado implica reconhecer o patriarcado, a heterossexualidade, o racismo e o capitalismo como vetores constituintes da experiência das pessoas no mundo. Importa ressaltar que devemos entender a heterossexualidade para além das relações entre homem e mulher, mas como uma lógica de dominação que permeia múltiplas formas de nos relacionarmos.

Quando a máscara é tirada

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Até aqui, procuramos indicar em linhas gerais a existência de um modelo baseado na lógica da branquitude, da cisgeneridade e da heterossexualidade que coloca as mulheres em uma posição de subordinação. A partir do regime familista, podemos entender que um dos aspectos dessa subordinação é a naturalização da responsabilização das mulheres pelos cuidados da família. No entanto, para explorar os desdobramentos dessa responsabilidade nos vínculos amorosos, é necessário definir qual cuidado estamos abordando. Zanello (2020) nos ajuda a entender mais sobre o cuidado quando o situa como uma prática relacional e, portanto, inevitavelmente atravessada pelas relações de gênero, que implicam necessariamente relações de poder. Gostaríamos então de explorar como o cuidado foi socialmente incorporado em nossas formas de relacionamento.

Dorlin (2021) nos ajuda a explicitar o atravessamento de gênero nas relações sociais, afirmando que essas relações são, inevitavelmente, relações sociais de sexo, pautadas essencialmente por uma divisão sexual do trabalho. Segundo Dorlin (2021), essa divisão destina nitidamente os homens à esfera produtiva e as mulheres à esfera reprodutiva. Segundo Dorlin (2021), o cuidado funciona simultaneamente nas esferas profissional e doméstica, esta última parece ser classificada como uma tarefa específica das mulheres, um trabalho invisível e constante. Ser identificada ao nascer sob o signo “mulher” parece nos colocar imediatamente não apenas no lugar de disponibilidade permanente a serviço da casa e da família, mas também de disponibilidade permanente para todas as pessoas que nos requisitam. Nossa socialização é repleta de mecanismos que visam fazer com que nossa dedicação ao outro pareça inata ao gênero.

Há uma construção histórica que liga o cuidado ao feminino e ao amor. Zanello (2018), ao introduzir o conceito de dispositivo materno⁴, detalha essa construção, afirmando que, com o início da revolução industrial, as mulheres brancas foram responsabilizadas pelos cuidados de seus próprios bebês. Federici (2021) explica que, entre 1860 e a Primeira Guerra Mundial, houve a exclusão gradual de mulheres e crianças do trabalho nas fábricas, criando a dona de casa responsável pelo trabalho doméstico e, conseqüentemente, pela reprodução da mão de obra assalariada. Esta contextualização histórica é extremamente importante para que seja possível

⁴ O dispositivo materno opera como uma norma que naturaliza a associação entre mulher e maternidade, fazendo com que sejamos vistas como as principais cuidadoras, muitas vezes em detrimento de nossas próprias necessidades e desejos. (Zanello, 2022)

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

a compreensão de que nós aprendemos a priorizar os anseios dos outros em detrimento dos nossos, ou seja, a responsabilização das mulheres pelo bem estar do outro é proveniente de uma construção rebuscada e lucrativa (Zanello, 2022). Aqui, é imprescindível destacarmos que este processo ocorreu de maneira distinta para as mulheres negras, cujo trabalho imposto era o de cuidar da casa e de filhas(os) que não os seus, desde a escravização até os trabalhos precarizados e mal remunerados de hoje em dia.

Historicamente, fica nítido que a capacidade de cuidar não é inata às mulheres; foi construída para aprisioná-las ao cuidado do outro, mecanismo extremamente rentável para o modelo de produção capitalista. É um processo cruel onde parece estar estabelecida uma relação de “Amo, logo cuido. Cuido, logo amo”, uma forma sutil de aprisionamento a um trabalho invisibilizado. Federici (2022) e Zanello (2018) contribuem para a problematização do cuidado como atributo naturalizado para as mulheres ao demonstrarem que atribuir o cuidado às mulheres como característica inata é um método eficiente de opressão, ligado à exploração do trabalho reprodutivo. Ainda, Zanello (2018) afirma que “se à mulher era ensinado seu lugar de inferioridade e submissão, sendo uma “sorte” ter um marido, ele, por seu turno, foi erigido como moralizador da mulher e como avaliador de sua conduta moral” (p. 130). A questão que se coloca é que somos avaliadas pelos nossos “atributos naturais” e nos é imposto uma posição de dedicação e passividade perante a dedicação absoluta esperada de nós. Zanello (2018) introduz o conceito de “prateleira do amor” para refletir sobre como as mulheres ocupam um lugar de subjugação em relação aos homens na lógica heterossexual, onde se construiu uma dinâmica social em que homens escolhem e mulheres são escolhidas. A autora usa a metáfora de uma prateleira, onde algumas mulheres estão mais à frente e outras mais ao fundo, representando aquelas que são mais “facilmente escolhidas” do que outras. Embora o conceito da “prateleira do amor” seja complexo e afete as mulheres de diversas maneiras, neste momento, vamos nos concentrar na ideia de que os homens parecem nos avaliar para então decidir qual mulher terá o “privilegio” de exercer os papéis tradicionalmente atribuídos a nós, como a maternidade e o cuidado da família, nos levando a pensar na imagem de uma “prateleira de cuidadoras”, ou melhor, “prateleira de trabalhadoras”.

Nessa lógica, podemos perceber que, enquanto somos supostamente “valorizadas” pelo nosso trabalho de manutenção da casa e da família, também nos tornamos reféns desse cuidado que precisamos direcionar ao outro. Em uma sociedade que nos avalia essencialmente enquanto

cuidadoras de lares e filhos, decidir não desempenhar esses papéis, significa sermos desqualificadas e desconsideradas de maneira violenta. No entanto, a questão vai muito além da escolha, pois fomos subjetivadas a partir da ideia de que o cuidado é um atributo inato ao gênero feminino. É essencial estarmos atentas ao fato de que, se a maternidade e os cuidados domésticos se tornaram o único meio de valorização das mulheres, estamos, na verdade, aprisionadas ao cuidado, muito mais do que fazendo uma escolha.

Retornando às autoras, Federici (2022) e Zanello (2018) percebemos que o que torna o trabalho reprodutivo ainda mais cruel, a partir da nossa perspectiva, é a associação entre a exploração desse trabalho ao amor. Nesse sentido, Federici (2022) nos ajuda a pensar quando afirma que “Nós queremos chamar de trabalho o que é trabalho, para que, eventualmente, possamos redescobrir o que é amar” (p.48). Escrevemos sobre este tema com a esperança de reencontrar o amor para além da exploração.

Quando falamos do entrelaçamento entre amor e cuidado, referimo-nos, na verdade, ao entrelaçamento entre amor e trabalho reprodutivo. Entretanto, o trabalho reprodutivo é igualado ao amor apenas no caso das mulheres, revelando uma face cruel do patriarcado e do capitalismo. A questão que queremos levantar aqui é: Se o trabalho reprodutivo é igualado ao amor, devemos estar sempre trabalhando para amar? O nosso amor só é demonstrado pelo trabalho incessante? Isso evidencia a sobrecarga constante que recai sobre as mulheres, com repercussões psíquicas importantes. E além disso nos coloca diante de uma questão inescapável: o que seria então cuidado se o separarmos do trabalho reprodutivo?

Tateando rotas alternativas: a democratização do cuidado

Ao desmascarmos o que nossa sociedade define como cuidado, revelando que se trata na verdade de trabalho reprodutivo, surge a necessidade de compreender o que realmente é o cuidado. Para explorar o cuidado essencial à vida e às relações, é indispensável, antes de tudo, delinear o processo de constituição psíquica.

Pensaremos esse processo a partir do conceito de Situação Antropológica Fundamental (Laplanche, 2015). Começamos no momento em que o bebê, em estado de total dependência do adulto, é inserido em uma lógica simbólica por meio das mensagens transmitidas pelo adulto. Ou seja, a constituição psíquica ocorre a partir do encontro com o outro. Freud (1905) chama

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

esse momento de autoerotismo, onde as pulsões parciais ainda não têm um destino definido e circulam livremente pelo corpo do bebê.

É por meio dos cuidados e investimentos do adulto que, gradualmente, essas pulsões, antes dispersas pelo corpo do bebê, começam a se unificar. Esse processo de unificação é fundamental, pois permite o direcionamento das pulsões para si mesmo de forma organizada (Freud, 1915). O investimento do adulto faz com que o bebê perceba seu corpo, para além da carne, como uma unidade (Moreira, 2009). Assim, é o encontro com a alteridade que funda o eu. A presença desse outro na nossa constituição subjetiva se dá, como já mencionado, através do investimento que o adulto direciona ao bebê. Podemos então considerar que o adulto oferece ao bebê a possibilidade de criar um arcabouço simbólico. Grande parte desse processo ocorre por meio das lógicas sociais que ressoam de forma singular no psiquismo do adulto, repetidas e transmitidas através das mensagens enigmáticas. Por meio desses investimentos iniciais, o bebê desenvolve uma capacidade criativa de traduzir as mensagens. Entretanto, embora exista uma plasticidade na constituição psíquica, não podemos ignorar a presença dos direcionamentos pulsionais facilitados pelas lógicas sociais transmitidas pelo adulto. Assim, são as mensagens enigmáticas descritas por Laplanche (2015) que, comprometidas com o inconsciente do cuidador, direcionam o pulsional do bebê para a constituição do eu. Portanto, o eu é formado através do envio de mensagens enigmáticas que carregam idealizações, desejos, medos e desqualificações fundamentadas, principalmente, nas dinâmicas sociais em que o adulto está inserido.

Diante disso, surge a necessidade de localizar esse outro, que também tem um inconsciente constituído a partir dessa dinâmica e agora é quem envia as mensagens. É inevitável que os elementos contidos nas mensagens sejam carregados das dinâmicas sociais que compõem o contexto do adulto e de suas reverberações subjetivas singulares. Aqui, podemos pensar aliadas à Zanello (2022) que fala sobre o ser humano estar necessariamente introduzido na cultura por meio de outro humano através da linguagem.

Isso nos leva a considerar, de forma ampliada, o fato de que o bebê é convocado a traduzir e criar a partir das mensagens que são compostas pela mistura indissociável de aspectos sociais e singulares. Podemos concluir que o eu é inaugurado através das mensagens enigmáticas, permeadas tanto pelo pulsional do adulto quanto pelas normas civilizatórias que foram introduzidas durante a constituição psíquica de quem cuida. Chegamos então a um ponto

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

crucial: o subjetivo é social. Como Moreira (2009) coloca, o eu se estrutura na imagem fornecida pelo outro, uma imagem composta pela indissociabilidade entre fatores sociais e subjetivos.

É importante ressaltar que não existe uma relação causal entre as mensagens enigmáticas e a tradução realizada pelo bebê, devido à alta capacidade criativa de interpretação do que é recebido. Contudo, ao inserir o bebê no universo simbólico, é inevitável que as dinâmicas sociais sejam transmitidas. Essas dinâmicas dizem respeito aos vetores estruturais que constituem a experiência de cada sujeito, como patriarcado, racismo e capitalismo, que sustentam narrativas hegemônicas presentes nos processos de investimento entre o adulto e o bebê, atuando na constituição do eu. Portanto, não podemos pensar o processo de constituição psíquica desarticulado do contexto social, histórico e cultural em que adulto e criança estão inseridos.

Percebemos, então, que nossa constituição como sujeitos só se dá por meio do encontro com o outro, ou seja, por meio do investimento afetivo dispensado ao bebê. Esse investimento é essencial à vida, pois é a partir dele que o psiquismo se constitui. Talvez esse investimento afetivo indispensável para constituição psíquica e para a sobrevivência do bebê possa ser chamado de cuidado. Queremos chamar atenção, então, para a complexidade que envolve o cuidar. Entendemos que a psicanálise contribuiu para a consolidação da mãe como adulto responsável pela constituição psíquica do bebê, entretanto a própria teoria também deixa nítido que a necessidade do bebê está na presença de um adulto saudável, com disponibilidade de investimento, o que vai necessariamente na direção contrária da sobrecarga frequentemente imposta às mulheres com a maternidade. A responsabilização da mulher enquanto principal cuidadora funciona na lógica inversa da disponibilidade de investimento psíquico exigido pelo cuidado, levando a uma sobrecarga tanto física quanto psíquica.

Agora, gostaríamos de avançar brevemente para além dos primeiros meses de vida, quando ainda é necessário um cuidado e investimento constantes. Freud (1940) fala sobre a necessidade de, em determinado momento, o cuidado se voltar para a realidade, estabelecendo limites ao investimento ininterrupto. Farias e Mello (2020) ajudam a compreender essa transformação ao explicitarem que Freud (1940) indica nitidamente que essa forma de investimento deve se transformar gradualmente, e as expectativas dirigidas ao bebê, bem como seu cuidado e educação, devem se voltar para a realidade, pautadas pelas renúncias que a

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

convivência social, ou o convívio com o outro, exige. Esse ponto é essencial para a nossa discussão, pois deixa nítido um aspecto extremamente importante: cuidar também envolve impor limites, distinguindo-se assim de atender irrestritamente às necessidades do outro. Isso nos leva a pensar que o trabalho reprodutivo, que exige o investimento ininterrupto das mulheres, se difere nitidamente do cuidado.

A disponibilidade constante parece nos nortear, revelando o entrelaçamento entre os direcionamentos pulsionais e as construções sociais em torno do gênero feminino. Aqui, nos propomos a refletir sobre como os destinos do pulsional, construídos a partir da lógica social, estão direcionados para o cuidado. Para isso, trazemos Freud (1914) quando nos explica que é através do investimento alteritário que as pulsões se unificam e, inicialmente, são direcionadas apenas ao "eu" (libido do ego) para, posteriormente, serem direcionadas aos objetos externos (libido objetual), processo que possibilita a constituição de uma balança de investimentos: nosso psiquismo oscila entre investimentos no eu e em objetos externos. Este conceito é essencial para a compreensão de que uma dinâmica relacional saudável consiste em uma balança de investimentos equilibrada. No entanto, no caso das mulheres, parece que o investimento em objetos externos é muito mais exigido, sobrando pouco para si mesmas. Isso se agrava ao pensarmos que, ao direcionar grande parte de nossa energia para os outros, esperamos que essa energia retorne por meio deles. Zanello (2019) contribui neste sentido quando afirma que “em nossa cultura, os homens aprendem a amar muitas coisas e as mulheres aprendem a amar, sobretudo, e principalmente, os homens” (p.84). Isso nos leva a um impasse, já que, socialmente, os homens parecem ter sido investidos de tal forma que os destinos para o pulsional são, em geral, facilitados para muitos objetos sem comprometer o investimento em si mesmos.

A manutenção de vínculos amorosos saudáveis implica na necessidade de um equilíbrio na balança de investimentos, onde investimos e somos investidas. No entanto, quando este cuidado é socialmente atribuído quase exclusivamente às mulheres, ele se transforma em uma forma de exploração, indo justamente na direção oposta a da lógica de investimento psíquico necessária. Isto torna evidente que democratizar o cuidado é viabilizá-lo.

Propomos, então, ampliar o olhar para a complexidade da urgência de repensarmos o cuidado e o trabalho reprodutivo como uma responsabilidade compartilhada, não como um fardo imposto exclusivamente às mulheres. Percebemos que a configuração frequente das

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

relações heterossexuais onde a mulher deseja ser escolhida para poder amar, enquanto o homem escolhe a mulher que o amará (Zanello, 2018) reflete um desequilíbrio na balança de investimentos: a mulher assume o papel de investir continuamente, dando tudo de si através do trabalho reproduzido ininterrupto, enquanto o homem ocupa a posição de receber esse investimento. É neste sentido que a democratização do cuidado é essencial para rompermos com os padrões que sobrecarregam e adoecem as mulheres e consequentemente os vínculos amorosos. Pensamos que o amor e o cuidado são práticas coletivas, viabilizadas por meio do equilíbrio de investimentos sempre na direção oposta do sacrifício e da exploração. Por fim, escrevemos sobre este tema inspiradas pela esperança no ato de dar nome, aliadas à Federici (2022), queremos chamar de trabalho o que é trabalho, cuidado o que é cuidado e, assim, construir possibilidades plurais para o amor.

Referências

- Adichie, C. N. (2019). **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras.
- Canavêz, F., & Gondar, J. (2020). **Psicanálise, feminismos e normatividade**. In J. Birman, I. Fortes, & M. Macedo (Eds.), *Psicanálise e Política* (Cap. 7, pp. 87-95). Zagodoni.
- Collins, P. H., & Bilge, S. (2021). **Interseccionalidade**. Boitempo.
- Cuidado. (2023). In **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Priberam Informática S.A. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cuidado>. Acesso em: 24 ago. 2023.
- Dockhorn, C. N. de B. F., & Macedo, M. M. K. (2016). Estratégia Clínico-Interpretativa: um recurso à pesquisa psicanalítica. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, 31(4), 529-535. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistapt/article/view/1806>. Acesso em: 23 mar. 2023.
- Dorlin, E. (2021). **Sexo, gênero e sexualidades - Introdução à teoria feminista**. Crocodilo/Ubu Editora.
- Farias, C. P., & Luczinski, G. F. (2022). **Tecendo cartas: (sobre)vivências de mulheres na universidade**. Desalinho.
- Farias, C. P., & Mello, R. (2020). Compulsão à ocupação: uma face mortífera da contemporaneidade. **Tempo Psicanalítico**, 52(2), 54-78.
- Federici, S. (2021). **O patriarcado do salário**. Boitempo Editorial.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Federici, S. (2022). **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista** (4. ed.). Elefante Editora.

Figueiredo, L. C., & Minerbo, M. (2006). Pesquisa em psicanálise: algumas ideias e um exemplo. **J. psicanal.**, 39(70), 257-278. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352006000100017&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 31 ago. 2023.

Freud, S. (1914). **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos** (P. C. de Souza, Trad.). Companhia das Letras.

Freud, S. (1905). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade** (P. C. de Souza, Trad.). Companhia das Letras.

Haraway, D. (2009). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, 5, 7-41.

Hooks, b. (2021). **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Elefante Editora.

Laplanche, J. (2015). **Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano 2000-2006**. Dublinense.

Moreira, J. de O. (2009). Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade. **Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ**, 9(1), 233-247.

Passos, L., & Machado, D. C. (2021). Regime de cuidados no Brasil: uma análise à luz de três tipologias. **Revista Brasileira de Estudos de População**, 38, 1-24. <https://doi.org/10.20947/s0102-3098a0166>. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20947/s0102-3098a0166>. Acesso em: 31 ago. 2023.

Zanello, V. (2022). **A prateleira do amor**. Appris Editora.

Zanello, V. (2018). **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. Appris.

A ARTISTA YACUNÃ TUXÁ E A PRODUÇÃO DE FANZINES NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Gabriela Magalhães Monteiro (UFPel)¹

Emily da Silva de Moura(UFPel)²

Raquel Casanova dos Santos Wrege (UFPel)³

Lislaine Sirsi Cansi (UFPel)⁴

Resumo: Este artigo é um relato de atividades pedagógicas desenvolvidas em uma Escola Municipal de Educação Infantil de Pelotas, RS, que atende oito turmas de pré-escola nos turnos manhã e tarde. As práticas foram desenvolvidas pela supervisora e duas discentes do Curso de Artes Visuais Licenciatura, integrantes do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) vinculado à Universidade Federal de Pelotas (UFPel). No âmbito do Projeto de Educação das Relações Étnico-Raciais (ERER), as temáticas trabalhadas em abril de 2025 abordaram a Cultura dos povos indígenas e o Dia do Livro. Em reuniões do núcleo, elaborou-se um planejamento contextualizado à realidade da instituição, aplicado ao longo de três semanas. O objetivo principal foi apresentar às crianças a artista indígena Yacunã Tuxá, que expressa identidade e vivências enquanto mulher originária por meio de linguagens expressivas diversas. Foram selecionadas obras da artista para promover reflexões sobre questões culturais, conectando-as a uma atividade prática em que as crianças criaram fanzines por meio de colagem e montagem de imagens, estimulando sua autonomia artística. Fundamentado em referenciais teóricos sobre Ensino da arte, cultura e Educação Infantil, o trabalho destacou a relevância das práticas artísticas na valorização da diversidade cultural e na promoção da expressão infantil.

Palavras-chave: Artes Visuais Licenciatura; Educação Infantil; PIBID; Artista Indígena.

A valorização da arte contemporânea indígena na prática pedagógica de Artes Visuais na Educação Infantil

¹ Graduanda de Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) desde de 2020. É integrante do grupo de pesquisa Caixa de Pandora: arte, gênero e memória (CNPq/UFPel) e bolsista (CAPES) pelo PIBID. Email: gabrielamagalhaesm@outlook.com.

² Graduanda de Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas(UFPel) desde de 2022. Bolsista (CAPES) pelo PIBID. Email: emilymoura015@gmail.com

³ Mestre em Artes Visuais (2018) pelo PPGAV/UFPel. Especialista em Educação (2018) pelo PPGEDU/UFPel e em Psicopedagogia Institucional (2024) pela UFSC. Graduada em Pedagogia (2020) pela UNINTER e em Licenciatura em Artes Visuais (2015) pela UFPel. Desde 2020, atua como professora na Rede Municipal de Ensino de Pelotas/RS e integra o Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora: Estudos em Arte, Gênero e Memória. Atualmente, exerce a função de supervisora do PIBID Artes na UFPel. raquel.wrege@hotmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9215-4696>

⁴ Doutora em Educação pelo PPGE/UFPel (2021), Mestra em Artes Visuais pelo PPGAV/UFPel (2016), Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo SENAC (2013), Licenciada em História pela UNICESUMAR (2019) e em Desenho e Plástica: Artes Visuais pela UFSM (2006). Bacharel em Desenho e Plástica: Artes Visuais pela UFSM (2004). Professora adjunta do curso de Artes Visuais Licenciatura (UFPel). Coordenadora do núcleo 2 do PIBID em Artes Visuais (UFPel). Coordenadora do projeto de pesquisa Sei desenhar: sobre a potência da linguagem do desenho na formação docente em Artes Visuais. lislaine.cansi@ufpel.edu.br

A arte indígena contemporânea emerge como questão política, uma necessidade para a afirmação identitária e resistência cultural no Brasil, especialmente quando é integrada em uma proposta educacional no campo da infância. Nesse contexto, a obra da artista indígena Yacunã Tuxá, natural de Pernambuco e pertencente ao povo Tuxá da Bahia, destaca-se pela força de representação visual e simbólica, que possibilita o diálogo sobre vivências originárias e a quebra de estereótipos relacionados aos povos indígenas na contemporaneidade. Este relato de prática docente em Artes Visuais foi desenvolvido junto ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) vinculado à Universidade Federal de Pelotas (UFPel), em uma Escola Municipal de Educação Infantil que atende oito turmas de pré-escola nos turnos manhã e tarde na cidade de Pelotas/RS.

A relevância do estudo está em investigar como a produção artística de Yacunã Tuxá pode potencializar as atividades pedagógicas na Educação Infantil, promovendo não só o desenvolvimento das proposições artísticas com as crianças, mas também a construção de uma consciência multicultural e inclusiva. Frente a uma sociedade marcada pelo consumo cultural e pela exposição massificada a imagens estereotipadas, torna-se essencial refletir sobre os impactos da cultura visual na formação do imaginário infantil e buscar práticas que ampliem esse horizonte, estimulando a autoria e a valorização das culturas dos povos indígenas.

A justificativa para a pesquisa apoia-se na necessidade de propor metodologias educativas que integrem de forma intencional referências de artistas mulheres indígenas contemporâneas, como fortalecimento da identidade cultural na infância e a valorização da diversidade. O objetivo geral é analisar a prática pedagógica de Artes na Educação Infantil, destacando a valorização e a abordagem da obra da artista indígena Yacunã Tuxá como referência que desenvolve colagens digitais sobre o tema dos povos originários na produção de fanzines, promovendo a expressão e a construção de narrativas infantis. Escolhemos apresentar às crianças uma artista indígena para dialogar sobre sua cultura e seu estilo de colagem, porque é muito importante propor conversas coletivas entre as crianças para que possamos dar visibilidade aos povos originários e desmistificar pré-conceitos. Para que as crianças pudessem associar a artista a sua obra, mostramos uma foto da artista impressa, apresentamos suas obras às crianças pelo computador da sala, para instigar as crianças a nos contarem o que estavam observando em cada colagem, fizemos perguntas sobre o que eles estavam vendo ou o que chamava sua atenção, conforme as crianças respondiam, nós fomos contextualizando que a

artista fez as colagens sobre suas vivências e aspectos importantes de sua vida, assim podemos também apontar detalhes importantes sobre as obras, como por exemplo as sobreposições de figuras, etc. Com isso, durante a atividade de recorte foi possível fazermos associações quanto ao tema que a criança gostaria de colocar em seu pequeno livro, então fomos dialogando sobre quais imagens seriam escolhidas, após o recorte estimulamos as crianças a começar a organizar suas imagens em sua fanzine e depois colar cada figura no local escolhido, também propomos que as crianças fizessem intervenções como desenhar com canetinha ou colar areia colorida. Como base teórico-metodológica, serão explorados o conceito de arte na infância conforme Barbieri (2012) e o desenvolvimento do grafismo infantil segundo Derdyk (2020). A pesquisa adota um enfoque qualitativo, centrada na análise das experiências das crianças por meio de atividades práticas e reflexivas.

A instituição escolar e a arte de Yacunã Tuxá

A escola possui Sala de Artes e a Secretaria Municipal de Educação de Pelotas (SME) tem disponibilizado diversos materiais para o ensino. A proposta pedagógica da instituição trabalha a partir de temas geradores que possibilitam aos docentes uma atuação integrada. Dessa forma, no mês de abril, foram desenvolvidas atividades relacionadas à Cultura dos Povos Indígenas e ao Dia do Livro, que foram aprofundadas no projeto da disciplina de Artes. Além disso, a escola participa do EREER (Educação das Relações Étnico-Raciais e da Educação Quilombola) que é um projeto da SME que orienta o plano de ação anual da rede municipal de educação. Seu propósito é implementar ações planejadas ao longo do ano letivo para fortalecer práticas pedagógicas inclusivas e promover uma educação antirracista. Entre seus principais objetivos destacam-se a promoção do reconhecimento e valorização da história, cultura e identidade dos povos negros, indígenas e quilombolas, bem como o combate ao racismo e à discriminação racial no ambiente escolar, contribuindo para a construção de um espaço educativo mais justo, plural e respeitoso. O planejamento dessas ações foi realizado conjuntamente entre as estudantes e a supervisora durante as reuniões do núcleo do PIBID, contemplando duas turmas: uma de Pré-1, com crianças de 3 a 4 anos, e outra de Pré-2, com alunos entre 5 e 6 anos. Oferece-se para cada turma dois períodos de 45 minutos semanais. As atividades foram desenvolvidas em três encontros, nos dias 25 de abril, 09 e 16 de maio de 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Yacunã Tuxá, nasceu em 1993 em Floresta, no estado de Pernambuco, artista indígena do povo Tuxá de Rodelas, na Bahia, se denomina “*pernambaiana*”, como compartilha em sua entrevista para o Prêmio Pipa. Nesta fonte de pesquisa ela nos convida a contemplar seu trabalho ao dialogar sobre sua identidade e raízes como mulher originária, com palavras que reafirmam seu posicionamento e tonalizam sua arte. Em seu trabalho a artista aborda questões sobre sua identidade e suas raízes, utiliza de linguagens criativas como pintura, ilustração, escrita de palavras-memória e pesquisa para aguçar seu olhar quanto às produções artísticas feitas por indígenas do Nordeste, para compartilhar das vivências de uma mulher originária. Para ela a arte é uma ferramenta de luta/flecha, a partir disso busca caminhar por espaços antes improváveis para pessoas indígenas e despertar o olhar de gente desavisada que não conhece a própria história.

Sendo essas questões que nos atravessaram, nossas buscas nos direcionaram às obras “Remando em águas de saudade” e “Caídos no tempo espaço Juremá”, duas colagens digitais do ano de 2020, que nos apresentam um vislumbre da vivência do povo Tuxá, os contrastes entre as figuras coloridas e as sem cor, nos convidam a vivenciar esse relato expresso em forma de arte.

Figura 1 – a) “Remando em águas de saudade”; b) “Caídos no tempo espaço Juremá”.



Fonte: TUXÁ, Yacunã. palavras_exposição | galeriaparalela. galeriaparalela. Disponível em: <<https://www.galeriaparalela.com/palavras-exposicao>>. Acesso em: 11 maio 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

E, também, as obras “A montanhosa mulher sonhava” e “Filhas da terra e suas resistências invisíveis I”, duas ilustrações digitais do ano de 2020, que em contrapartida trabalham a visualidade da mulher originária, com a finalidade de explorar sua identidade e quebrar estereótipos relacionados ao indígena e sua vivência na contemporaneidade.

Figura 2– a) “A montanhosa mulher sonhava ” ; b) “Filhas da terra e suas resistências invisíveis I”.



Fonte: a) TUXÁ, Yacunã. Prêmio PIPA. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/yacuna-tuxa/>>. Acesso em: 11 maio 2025. b) TUXÁ, Yacunã. Programa Convida: Yacunã Tuxá | IMS Quarentena, Instituto Moreira Salles, disponível em: <<https://ims.com.br/convida/yacuna-tuxa/>>. acesso em: 11 maio 2025.

As obras da Yacunã nos serviram de referência para explorar o universo infantil e suas potencialidades. Trata-se de obras de arte contemporâneas. Conforme apontam Cunha e Borges (2015, p. 96), a Arte Contemporânea se revela como um campo fecundo para ampliar os repertórios infantis, pois instiga a imaginação, a criação, a percepção e a emoção. Para as autoras essa ampliação está ligada à experiência do sentido, transformando o ato artístico em um processo vivo de invenção e ressignificação da realidade. Também destacam que explorar as múltiplas linguagens das crianças e da arte no ambiente educativo proporciona que esse espaço seja um verdadeiro laboratório de possibilidades, invenção e fabulação.

Barbieri (2012) propõe considerar que a arte infantil é um meio para que a criança construa sentidos sobre sua realidade e exercite sua expressividade dentro do espaço escolar. A autora destaca (2012, p. 27): "As crianças trazem questões de suas vidas em seus trabalhos de arte. Muitas vezes, desenharam e pintam contando histórias, misturando super-heróis com pai, com vizinho.". Nesse contexto, Derdyk (2020, p. 93) reforça essa perspectiva ao afirmar que:

(...) o desenho, bem como as outras linguagens expressivas, é uma atividade do imaginário. A representação pode estar fortemente aliada a um desejo expressivo de

captar e de se apropriar desses conteúdos sob a forma de signos gráficos, reapresentando novos significados. A criança, ao agilizar os conteúdos do imaginário, contracenando com os elementos da realidade física e cultural, inventa e repete figurações, configurações gráficas.

De acordo com a fundamentação citada, a proposição da prática pedagógica em Artes Visuais teve como foco a produção de fanzines articulada à obra de Yacunã Tuxá, na qual buscou-se articular um encontro entre o universo simbólico da Arte Contemporânea indígena através de colagens/montagens de imagens e as narrativas visuais das crianças.

A prática pedagógica em Artes Visuais na Educação Infantil

A partir da obra de Yacunã Tuxá como repertório imagético, investigamos os elementos visuais e as técnicas empregadas pela artista, buscando não apenas apresentar conteúdos formais, mas também conectar as crianças a um universo simbólico. Para aprofundar essa experiência, propusemos a produção de fanzines — uma técnica artesanal e autoral de publicação — que permitiu às crianças explorar a criação por meio do recorte, colagem, montagem de imagens de revistas e do desenho. Essa atividade se configurou como um espaço de experimentação onde a expressão visual, a construção de narrativas e o desenvolvimento da coordenação motora foram estimulados simultaneamente.

A aula foi conduzida da seguinte maneira: inicialmente, as docentes apresentaram o conceito e a estrutura do fanzine, já com exemplares previamente dobrados para que as crianças pudessem manusear e conhecer o formato do material. A fanzine foi feita com folha A3, dobrada três vezes para formar as seis separações que são as páginas, com um corte no centro da folha para que possa ser aberto totalmente para confeccionar e fechar como um livro. A seguir seguem os registros dos primeiros contatos com a estrutura do material:

Figura 1 – Manuseio do Fanzine.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Fonte: MONTEIRO, MOURA, WREGGE, 2025. Registro do processo pedagógico.

Posteriormente, foram exibidas imagens no computador da sala de artes, referentes às colagens e desenhos digitais da artista Yacunã Tuxá, acompanhadas de uma conversa com o grupo para contextualizar a proposta da artista indígena, dialogando sobre alguns temas abordados em sua obra, como, por exemplo a travessia no rio (obra: Remando em águas de saudade, 2020) e os cactos que aparecem em sua colagem que possuem ligação com a cidade em que ela nasceu Pernambuco (obra: Caídos no tempo espaço Juremá, 2020). Como referência na obra da artista Yacunã Tuxá, foi definida que a atividade prática trabalharia através de recorte, colagem e montagem de imagens em um fanzine. Pois a proposta tem relação com o Projeto EREER integrado às temáticas da Cultura dos Povos Indígenas e dia do livro.

Na etapa seguinte, as crianças, com o auxílio das professoras, realizaram o recorte de imagens de revistas, selecionando figuras que compartilhassem temas em comum para serem utilizadas no fanzine. Esse momento exigiu uma reflexão sobre as narrativas representadas nas imagens, estimulada por perguntas e anotações que ajudaram as crianças a identificarem semelhanças nas escolhas das figuras. Ao terminar a etapa de recorte as crianças realizaram a colagem e montagem das imagens com uso de cola, explorando recursos como a criação de transparências através da fita adesiva, além de acrescentarem desenhos nas páginas com canetinhas e lápis coloridos.

FFigura 4 – Recortes, seleção de imagens, montagem e interferências com desenho.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: MONTEIRO, MOURA, WREGGE, 2025. Registro do processo pedagógico.

Na última aula, organizou-se uma exposição coletiva no saguão da escola, onde, mediadas pelas professoras, as crianças compartilharam e conversaram sobre seus fanzines promovendo a troca de percepções e valorizando o processo criativo individual e coletivo.

Figura 5 – Exposição no saguão da escola.



Fonte: MONTEIRO, MOURA, WREGGE, 2025. Registro do processo pedagógico.

Os registros das produções das crianças e seu processo de elaboração foram publicadas na rede social da instituição, como forma de compartilhamento com a comunidade escolar da proposta desenvolvida na disciplina de Artes.

Considerações finais sobre a prática pedagógica em Artes Visuais

Durante as duas semanas em que foi realizada a atividade de produção de fanzines, inspirada na obra da artista indígena Yacunã Tuxá, observamos significativos desenvolvimentos no processo expressivo das crianças. Elas buscaram imagens de forma intuitiva, experimentaram o manuseio do recorte e colagem, e foram montando suas composições de acordo com seus interesses pessoais através da pesquisa das imagens em revistas. Para aprofundar a reflexão, retomamos frequentemente a pergunta “Que história você está montando?”, o que ajudou as crianças a organizarem suas narrativas e darmos intencionalidade e sentido ao trabalho.

As respostas das crianças revelaram uma diversidade de histórias, desde narrativas lúdicas como “uma princesa chamada Cinderela, Ariel e a fada” até relatos baseados em suas experiências cotidianas, como “eu e minha mãe indo para a floresta”. Dentre os títulos que as crianças criaram e foram registrados: “Floresta domestical”, “A minha mãe estuda”, “Sapequinhas” e “Alguém indo ver o Batman aí Júpiter apareceu”. Essa variedade destaca que a produção artística infantil é marcada não apenas pela imaginação, mas também pela construção significativa baseada em seus contextos culturais e afetivos. As produções artísticas infantis, portanto, são permeadas por questões que emergem diretamente da vivência das crianças, como observamos ao compartilharem as narrativas criadas nos fanzines. Resgatando Barbieri (2012), a escola desempenha um papel fundamental como espaço de construção e reconstrução do mundo das crianças, possibilitando-lhes falar sobre a vida e suas experiências, fortalecer seu sentimento de pertencimento a uma comunidade e, assim, ampliar seus horizontes de expressão e significação.

Esses conceitos são particularmente relevantes para compreendermos o processo de aprendizagem observado durante a atividade de produção de fanzines inspirada na obra de Yacunã Tuxá. Ao buscar imagens de revistas e criar suas composições por meio do recorte,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

colagem e montagens, as crianças estabeleceram conexões significativas entre sua imaginação e suas vivências culturais e afetivas. A pergunta que mediava a prática: “Que história você está montando?” estimulou a organização das narrativas, potencializando a compreensão do próprio processo de expressão, tal como indicaram Barbieri (2012) e Derdyk (2020). Apresentar o trabalho da artista e contextualizar sobre suas raízes foi relevante para somar representatividade nesse percurso tão importante que é a infância. Por tudo isso, compreendemos que a prática pedagógica em artes valorizou a voz das crianças, a partilha de seu imaginário com o grupo e abordou a diversidade de narrativas que as constitui.

Referências

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. 3. ed. São Paulo: Panda Educação, 2020

CUNHA, Susana Rangel Vieira da; BORGES, Camila Bettim. A arte é para as crianças ou é das crianças? problematizando as questões da arte na educação infantil. In: FLORES, Maria Luiza Rodrigues; ALBUQUERQUE, Simone Santos de (org.). **Implementação do Proinfância no Rio Grande do Sul: perspectivas políticas e pedagógicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. p. 85-100. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/126962>. Acesso em: 12 maio 2025.

BARBIERI, Stela. **Interações: Onde está a arte na infância?** São Paulo: Blucher, 2012.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Programa Convida: Yacunã Tuxá** | IMS Quarentena. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/yacuna-tuxa/>. Acesso em: 11 maio 2025.

PRÊMIO PIPA. **Yacunã Tuxá - Prêmio PIPA**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/yacuna-tuxa/>. Acesso em: 11 maio 2025.

GALERIA PARALELA. **palavras_exposição** | **galeriaparalela**. Disponível em: <https://www.galeriaparalela.com/palavras-exposicao>. Acesso em: 11 maio 2025.

JUDITH BACCI E TAMIKUÃ TXIHI: IDENTIDADE E REPRESENTATIVIDADE NO ENSINO DE ARTES VISUAIS NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Maria Eduarda de Almeida Gonçalves (UFPel)¹

Neide Alessandra Vaz Ritter Quevedo (UFPel)²

Raquel Casanova dos Santos Wrege (UFPel)³

Lislaine Sirsi Cansi (UFPel)⁴

Resumo: Este estudo apresenta um relato de experiência pedagógica em Artes Visuais desenvolvido em uma Escola Municipal de Educação Infantil em Pelotas/RS, durante o mês de março de 2025, com foco nas obras das artistas Judith Bacci e Tamikuã Txihi. O objetivo principal foi investigar o impacto dessas práticas artísticas no ensino de artes na pré-escola, bem como na formação dos docentes participantes do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). A pesquisa enfatiza a relevância da inserção de mulheres artistas no processo educativo como forma de ampliar perspectivas culturais. A metodologia qualitativa adotada baseou-se na observação das experiências de aprendizagem das crianças e dos docentes, complementada por revisão bibliográfica. Conclui-se que a abordagem das obras de Bacci e Txihi favoreceu a ampliação do repertório cultural, promovendo vivências artísticas significativas desde a Educação Infantil e contribuindo para a formação integral.

Palavras-chave: PIBID; Artes Visuais Licenciatura; Educação Infantil; Mulheres Artistas.

*Assim, entendemos que a função da Arte na
Educação é provocar questionamentos e*

¹ Graduanda em Artes Visuais na UFPel (2024) e bolsista (CAPES) pelo PIBID. mariaeduardabatadoce@gmail.com

² Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel), graduada em Direito pela UFPel (2001), Graduanda em Licenciatura de Artes Visuais e bolsista (CAPES) pelo PIBID. nritterquevedo99@gmail.com

³ Mestre em Artes Visuais (2018) pelo PPGAV/UFPel. Especialista em Educação (2018) pelo PPGE/UFPel e em Psicopedagogia Institucional (2024) pela UFSC. Graduada em Pedagogia (2020) pela UNINTER e em Licenciatura em Artes Visuais (2015) pela UFPel. Desde 2020, atua como professora na Rede Municipal de Ensino de Pelotas/RS e integra o Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora: Estudos em Arte, Gênero e Memória. Atualmente, exerce a função de supervisora do PIBID Artes na UFPel. raquel.wrege@hotmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9215-4696>

⁴ Doutora em Educação pelo PPGE/UFPel (2021), Mestra em Artes Visuais pelo PPGAV/UFPel (2016), Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo SENAC (2013), Licenciada em História pela UNICESUMAR (2019) e em Desenho e Plástica: Artes Visuais pela UFSM (2006). Bacharel em Desenho e Plástica: Artes Visuais pela UFSM (2004). Professora adjunta do curso de Artes Visuais Licenciatura (UFPel). Coordenadora do núcleo 2 do PIBID em Artes Visuais (UFPel). Coordenadora do projeto de pesquisa Sei desenhar: sobre a potência da linguagem do desenho na formação docente em Artes Visuais. lislaine.cansi@ufpel.edu.br

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

*desencadear outra educação do olhar, uma
educação que rompa com o estabelecido, com as
normas e convenções sobre o próprio mundo. Uma
educação com a arte que faça com que as pessoas
continuem buscando e dando sentido amplo e
poético à vida, aos seus fazeres e aos pensamentos.*

Susana Rangel da Cunha; Camila Bettim Borges

Arte na Educação Infantil: caminhos para a representatividade e a diversidade cultural

O ensino de Artes Visuais na Educação Infantil da rede municipal em Pelotas (RS) apresenta alguns avanços significativos a partir de 2019, com maior valorização da presença do professor especializado, com formação específica, desde a creche até a pré-escola. Neste contexto, ainda são enfrentados inúmeros desafios, dentre estes, os aspectos apresentados no currículo, distribuição de carga horária e infraestrutura. Essa especialização permite que as crianças tenham contato com experimentações variadas de suportes, técnicas e materiais, ampliando suas possibilidades expressivas, sensoriais e culturais. Além disso, a incorporação de referências imagéticas diversificadas enriquece o repertório visual infantil e estimula o desenvolvimento da linguagem visual.

A pesquisa foi desenvolvida na Escola Municipal de Educação Infantil Professora Ruth Blank, fundada em 1963. A instituição atende 120 alunos distribuídos em 8 turmas, sendo três de Pré 1 e cinco de Pré 2, em turnos de manhã e tarde, localizada na área central da cidade, abrangendo estudantes de diferentes bairros. O ensino de Artes Visuais é pautado pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e pelo Documento Orientador Municipal (DOM). O "Campo de Experiência TS: Traços, Sons, Cores e Formas" da BNCC visa despertar nas crianças o interesse pela criação e apreciação de manifestações artísticas e culturais do cotidiano. As Artes possibilitam vivências através de sons, gestos, danças, teatro, canções, desenhos e manipulação de materiais, para o desenvolvimento do senso estético e crítico. De acordo com o DOM (2020), a disciplina tem como objetivo:

Expressar-se livremente por meio de desenho, pintura, recorte, colagem, frotagem, dobradura, escultura, montagem e outras técnicas bidimensionais e tridimensionais, inspiradas na cultura local e regional, utilizando diversos suportes como papéis, tecidos, plásticos, paredes, chão, entre outros.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Além destas orientações curriculares, a Secretaria Municipal de Educação (SME) desenvolve nas escolas o Projeto intitulado Educação das relações étnico-raciais e da educação quilombola (ERER), que tem como objetivos implementar ações durante o ano letivo planejadas para fortalecer práticas pedagógicas inclusivas e promover uma educação antirracista. Destaca-se a promoção do reconhecimento e valorização da história, cultura e identidade dos povos negros, indígenas e quilombolas, bem como o combate ao racismo e à discriminação racial no ambiente escolar, contribuindo para a construção de um espaço educativo mais justo, plural e respeitoso. Portanto, este estudo apresenta uma prática educacional que visa a inclusão de referências artísticas representativas e a valorização da diversidade cultural no Ensino de Artes Visuais na Educação Infantil. Nesse contexto, o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) do Curso de Artes Visuais da UFPEL tem proporcionado oportunidades de aproximação entre estudantes de Artes Visuais e o universo educacional infantil, promovendo práticas docentes cuja temática envolveu a obra de mulheres artistas de variadas origens culturais.

A problemática que motivou a pesquisa refere-se à escassez de abordagens pedagógicas que promovam a compreensão da importância da representatividade feminina e cultural na História da Arte, especialmente no ensino de artes na Educação Infantil.

A relevância deste estudo reside na necessidade de visibilidade de mulheres artistas historicamente marginalizadas, como Judith Bacci, uma artista negra pelotense autodidata, e Tamikuã Txihi, uma ativista indígena do povo Pataxó e Guarani Mbya. Nesse contexto, busca-se entender como práticas pedagógicas em Artes Visuais podem contribuir para o desenvolvimento de uma educação estética e cultural mais inclusiva, incentivando o diálogo.

O objetivo geral deste artigo é relatar as experiências de ensino-aprendizagem em Artes Visuais, na educação infantil, além de fomentar uma reflexão sobre o papel do docente que valorize as diferentes manifestações culturais e identitárias. Como fundamentação teórico-metodológica serão abordadas as vozes de autoras como Barbieri (2012), propositora de experiências e processos de interação entre arte e educação, Silva e Senna (2020), sobre a necessidade de revisão curricular apontando para epistemologias de lugares e saberes, e Dias (2019), que articula questões entre arte, feminismos e docência. A abordagem metodológica é de cunho qualitativo e centra-se em revisão bibliográfica e análise de experiências pedagógicas.

Artistas mulheres e a prática docente

A valorização da diversidade cultural e a representação de mulheres artistas são aspectos essenciais para ampliar os horizontes do Ensino de Artes na Educação Infantil, contribuindo para a formação de identidades plurais e para o desenvolvimento de uma estética diversa. Segundo Barbieri (2012, p. 19), no meio escolar, a arte possibilita que: “A partir de uma ideia (conceito, projeto) ou da experiência com materiais, o sujeito pode expressar o que sente, pensa, observa, imagina e deseja”. Dessa forma, a arte na infância funciona como uma janela para o mundo, dando possibilidades às crianças de explorarem múltiplas referências e manifestarem suas próprias experiências.

Judith Bacci (1918-1991), uma artista negra pelotense, traz em sua obra a potência da ancestralidade afro-brasileira e a resistência por meio da escultura. Segundo Magalhães (2012, p. 17) a artista trabalhou como zeladora da antiga Escola de Belas Artes (EBA) e apesar de sofrer racismo e receber poucos incentivos para sua produção artística, conquistou reconhecimento pela qualidade de suas obras, que impressionavam alunos e professores, além de auxiliar estudantes nas aulas. Produziu esculturas religiosas, bustos, nus e retratou tanto figuras locais quanto internacionais. Sua obra mais emblemática é a escultura de Iemanjá no Balneário dos Prazeres, símbolo de sua importância para o patrimônio cultural de Pelotas. Dentre as obras trabalhadas em sala de aula foram as seguintes:

Figura 1 – a) Fotografia de Judith Bacci esculpindo busto. b) Fotografia da artista esculpindo busto.



Fonte: Acervo fototeca UFPel. Disponível em: <<https://preteritaurbe.blogspot.com/2018/03/sra-judith-da-silva-bacci-1918-1991.html>>. Acesso em: maio 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Tamikuã Txihi Gonçalves Rocha (Bahia, 1993) é uma artista visual, ceramista, escultora e poeta indígena Pataxó, integrante da comunidade Tekoa Itakupe, na terra indígena Jaraguá, em São Paulo. Bacharel em Serviço Social, Tamikuã atua como ativista indígena e guardiã da Mãe Terra, incorporando em sua arte as relações ancestrais com a terra, o ritual e a cosmologia indígena. Segundo informações fornecidas ao Prêmio Pipa (2022) sua produção oferece um diálogo profundo sobre territorialidade, corpo e espiritualidade indígena contemporânea, estimulando especialmente o contato das crianças com saberes originários e a valorização de perspectivas historicamente silenciadas. Parte do Feminismo Comunitário de *Abya Yala* (América) e sua obra transita por múltiplas linguagens, utilizando a arte como ferramenta para proteger os corpos, territórios e conhecimentos dos povos originários, integrando criação artística, ativismo e respeito à natureza. As obras trabalhadas em sala de aula foram as seguintes:

Figura 2– a) “IÕ PINAPÕ UPÃ ABAKOHÃY NAKIYÃ” (olhar da memória ancestral), 2020, muralismo. b) “Sementes da resistência, brota novamente com seu manto de força e resistência”, 2021, escultura em cimento.



Fonte: TXIHI, Tamikuã. Prêmio PIPA. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/tamikua-txihi/>>. Acesso em: maio 2025.

Silva e Senna (2020) ressaltam a importância de adotar perspectivas culturais e relacionais que possibilitem tanto a construção quanto a desconstrução de conceitos, como o de gênero e a ideia de uma universalidade feminina. Essas abordagens valorizam a diversidade e reconhecem os diferentes posicionamentos que surgem na interseccionalidade entre gênero, raça, etnia, classe e outros. No campo do ensino da Arte, tais perspectivas estimulam a reflexão sobre as desigualdades sociais.

De forma complementar, Dias (2019) aponta que a historiografia da Arte tende a enaltecer predominantemente artistas masculinos, o que contribui para que as criadoras

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

femininas sejam invisibilizadas. Essa dinâmica se repete no ambiente escolar, onde a ausência de mulheres artistas nos currículos de Artes Visuais reforça a ideia equivocada de que a criação artística seria um domínio masculino. A falta de representatividade pode afetar negativamente a autoestima das estudantes, além de limitar seu senso de expressão artística.

A abordagem metodológica adotada caracteriza-se pelo desenvolvimento de uma pesquisa qualitativa, centrada na análise de documentação pedagógica sobre as experiências das crianças e revisão bibliográfica. As atividades foram planejadas em parceria entre as estudantes do PIBID e a supervisora, durante reuniões semanais do núcleo, o que garantiu uma integração entre teoria e prática.

As aulas ocorreram em dois períodos de 45 minutos cada, nos dias 19 e 26 de março de 2025, nos quais foram exploradas algumas imagens de obras e breve biografia das artistas Judith Bacci e Tamikuã Txihi. As crianças participaram de ações que envolviam a observação de imagens, experiências com diferentes materialidades e atividades de modelagem tridimensional com argila. A utilização da argila para a criação das esculturas foi essencial, pois simboliza a relação entre a arte e a natureza, como forma de expressão e como materialidade, articulando-se às poéticas das artistas. O processo docente foi documentado por meio de fotografias e do relatório pedagógico, a seguir.

Iniciamos com a exibição de imagens impressas do processo criativo de Judith Bacci com a modelagem em argila, que permaneceram expostas no local para proporcionar um repertório visual às crianças. Em seguida, enfatizamos a importância da natureza, incentivando a exploração do pátio para a coleta de materiais naturais que seriam incorporados às criações. Apresentamos também o conceito de autorretrato, relacionando-o ao uso da argila como meio de expressão da própria imagem. Durante a prática, orientamos as crianças sobre o manuseio da argila, demonstrando como amassá-la e umedecê-la para facilitar a modelagem dos rostos, nos quais foram incorporados os elementos naturais recolhidos. As obras produzidas formaram uma instalação temporária fixada na árvore, estabelecendo um diálogo entre a arte e o ambiente natural. Por fim, promovemos um momento coletivo de contemplação do mural, em que as crianças compartilharam suas percepções e aprendizados. A experiência foi concluída com uma discussão grupal sobre o processo e as obras de Judith Bacci, estimulando a valorização das expressões individuais e fortalecendo a coletividade.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3 – a) Crianças em contexto investigativo com materialidades e obras impressas de Judith Bacci na área externa da escola. b) Apreciação do mural coletivo.



Fonte: WREGE, 2025. Registros pedagógicos, aula sobre Judith Bacci.

Na atividade baseada na obra de Tamikuã Txihi, as crianças tiveram como ponto de partida o contato com imagens impressas e digitais da artista, apresentadas no computador da sala de artes. A artista tem interesse na representação da onça, símbolo de proteção na cultura indígena, assim fomos dialogando sobre as referências à natureza tão presentes em sua obra. Para introduzir o tema animais e seus significados, utilizamos ilustrações do livro infantil "Os olhos do jaguar", de Yaguarê Yamã, e um jogo com peças de madeira representando diferentes espécies da fauna. Em seguida, foram apresentados os princípios da modelagem em argila, acompanhados de uma conversa sobre medos e o uso de amuletos como proteção relacionados às crenças dos povos indígenas. Esse diálogo incentivou as crianças a escolherem seus próprios animais enquanto símbolos, ativando seu imaginário e a refletirem sobre seus receios. Ao final, cada criança compartilhou com os colegas o significado de seus amuletos, promovendo a troca de percepções em um momento coletivo.

Figura 2 – a) Materiais usados na aula. b) Crianças na sala de Artes manuseando materialidades e observando as imagens de Tamikuã Txihi.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: WREGGE, 2025. Registros pedagógicos, aula sobre Tamikuã Txihí.

As imagens capturadas durante as atividades mostram o envolvimento do grupo na experimentação artística. Essas produções evidenciam que o contato com referências diversas amplia o repertório cultural das crianças e fundamentam as práticas em arte na escola.

Algumas considerações

A epígrafe sobre o pensamento de Cunha e Borges (2015) é retomada ao destacar que a Arte na Educação atua como provocadora de questionamentos e catalisadora de uma “outra educação do olhar”. Este estudo evidencia que a inserção de propostas pedagógicas que valorizam mulheres artistas como agentes de transformação social e resistência — cujas obras desafiam as narrativas hegemônicas, destacando Judith Bacci e Tamikuã Txihí — na Educação Infantil contribui para ampliar o repertório cultural das crianças, fortalecendo o reconhecimento da diversidade identitária e cultural. A partir dessas referências, a prática pedagógica se conecta a uma educação estética que busca promover processos inclusivos e valorizar múltiplas formas de expressão cultural, alinhando-se às demandas contemporâneas da sociedade.

Referências

BARBIERI, Stela. **Interações**: Onde está a arte na infância? São Paulo: Blucher, 2012.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Diário Oficial da União, Brasília, 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/>. Acesso em: 19 maio 2025.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da; BORGES, Camila Bettim. A arte é para as crianças ou é das crianças? problematizando as questões da arte na educação infantil. In: FLORES, Maria

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Luiza Rodrigues; ALBUQUERQUE, Simone Santos de (org.). **Implementação do Proinfância no Rio Grande do Sul: perspectivas políticas e pedagógicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. p. 85-100. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/126962>. Acesso em: 12 maio 2025.

Dias, Taís Ritter. **Pensar é altamente feminino, criar é altamente feminino: relações entre arte, feminismos e docência**. In: Loponte, Luciana Gruppelli; Mossi, Cristian Poletti (org.). ARTEVERSA: arte, docência e outras invenções. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023, p. 219.

Judith Bacci. **Fotos acervo fototeca UFPel**. Disponível em: <https://preteritaurbe.blogspot.com/2018/03/sra-judith-da-silva-bacci-1918-1991.html>. Acesso em: 11 maio 2025.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973): academicismo e trajetória de uma instituição de ensino de arte**. 2023. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

PELOTAS. **Documento Orientador Municipal - Referencial Curricular da Rede Municipal de Ensino de Pelotas**, 2020.

PRÊMIO PIPA. **Tamikuã Txihí- Prêmio PIPA**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/tamikua-txihí/>. Acesso em: 11 maio 2025.

RACISMO AMBIENTAL BR. **Vida e obra de Judith da Silva Bacci [vídeo]**. YouTube, 12 nov. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3Ag0xmZ_Zrc. Acesso em: 17 maio 2025.

SILVA, Allan Gustavo da; SENNA, Nadia da Cruz. **Judith Bacci: a mãe preta das artes**. Guaiaca, Universidade Federal de Pelotas, [s. d.]. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/handle/prefix/11318/JUDITH%20BACCI%20A%20m%C3%A3e%20preta%20das%20artes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 06 de maio 2025.

Silva, Ursula; Senna, Nádia. **Epistemologias e culturas silenciadas: rumo a uma formação decolonial em artes**. Revista Educação, Artes e Inclusão, Florianópolis, v.16, n.3, p.173-195, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/17591/pdf>. Acesso em: 05 maio 2025.

Yamã, Yaguarê. **Os olhos do jaguar**. São Paulo: Jujuba Editora, 2021.

A Maternidade como Sacrifício: Imaginário Mariano e as Implicações Sociais sobre as Mulheres na Contemporaneidade

Livea Luzeiro do Carmo (UFPel)¹

Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPel)²

Lúcia Helena Luzeiro Silva (UFPel)³

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar como a figura de Maria, mãe de Jesus, influenciou a construção simbólica da maternidade na tradição cristã e como esse imaginário repercute nas exigências contemporâneas impostas às mães. Por meio de uma abordagem qualitativa e exploratória, utilizou-se a análise de imagens religiosas e obras artísticas, como a escultura Pietà de Michelangelo, aliada a uma revisão bibliográfica fundamentada em autoras como Elisabeth Badinter, Adrienne Rich, Silvia Federici e Simone de Beauvoir. O estudo evidencia que a imagem de Maria marcada pelo sacrifício, submissão e sofrimento idealizado molda uma percepção de maternidade como missão sagrada e incondicional, reforçando padrões de abnegação que se perpetuam no discurso social e religioso. A análise também aponta para a contradição existente entre a exaltação simbólica da Virgem Maria nos altares e a exclusão das mulheres de carne e osso de posições de autoridade dentro das instituições religiosas. Além disso, o texto evidencia como o cristianismo, em articulação com o patriarcado e o capitalismo, contribui para a manutenção da sobrecarga feminina, sobretudo no âmbito doméstico e afetivo. Conclui-se que a idealização da maternidade como “belo sacrifício” legitima desigualdades de gênero, sendo necessário problematizar essas imagens para reconfigurar a valorização social da mulher-mãe contemporânea.

Palavras-chave: Maternidade 1, Maria 2, sacrifício 3, patriarcado 4, idealização 5.

Introdução:

Ao analisarmos representações imagéticas da maternidade na história da arte ocidental, é comum nos depararmos com a figura de Maria, mãe de Jesus, como arquétipo central. Suas

¹Graduada em Artes Visuais – Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

²Mestre e Doutora em História, Teoria e Crítica das Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Docente e pesquisadora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil, onde exerce o cargo de Professora Associada IV. Ministra disciplinas de arte contemporânea, teoria e crítica de arte, arte brasileira e arte no Rio Grande do Sul. Membro do quadro docente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel. Atua como crítica e curadora de Artes Visuais. Membro do CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte) e da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte).

³Graduada em Pedagogia pela FAEL. Especialista em Metodologia de ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira pela UNINTER. Graduada em Letras – Espanhol pelo Instituto Federal de Roraima (IFRR).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

representações, presentes em pinturas, esculturas e narrativas religiosas, atravessam séculos e consolidam um imaginário em que a maternidade é inexoravelmente ligada ao sofrimento e ao sacrifício. A tradição cristã, sobretudo a católica, atribui à figura de Maria atributos de pureza, obediência e resignação, consolidando um modelo idealizado de mulher-mãe. Essa construção simbólica impacta profundamente a forma como a sociedade contemporânea enxerga e cobra a vivência da maternidade.

A Pietà de Michelangelo (1498–1499), por exemplo na figura 1, é uma obra que expressa, de maneira pungente, a associação entre maternidade e dor. O semblante sereno de Maria, que sustenta nos braços o corpo morto de seu filho, Jesus, transmite uma idealização estética do sofrimento materno que, paradoxalmente, é romantizado como forma de beleza espiritual. Tal imagem, analisada por Badinter (1985), reforça a ideia de que a mulher deve se sacrificar integralmente pelo filho, abdicando de si mesma em nome do amor materno.

Figura 1 – “Pietà” - Michelangelo



MICHELANGELO, 1498-1499, mármore. Disponível em: www.romaemportugues.com.br/a-primeira-pieta-do-michelangelo/. Acesso em: 8 abr. 2025

1. A Idealização do Sacrifício Materno

A sociedade ocidental, fortemente marcada pela moral cristã, estabelece expectativas sobre o comportamento materno que se apoiam nas características atribuídas a Maria: submissão, silêncio, abnegação e resiliência. Essa idealização está intimamente ligada ao que Rich (1980) descreve como a “instituição da maternidade”, ou seja, uma construção cultural que determina como as mulheres devem experienciar a maternidade, desconsiderando suas individualidades e necessidades. O qual podemos associar por exemplo na figura 2, Madona Litta, ao qual Maria amamentando o menino Jesus, reforçando o vínculo afetivo e a idealização da maternidade como doação total do corpo da mulher ao filho simbolizado através da cena da amamentação.

Figura 2 – “Madonna Litta” – Atribuída à Leonardo da Vinci



DA VINCI, Leonardo (atribuição), 1490, pintura. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Madonna_Litta. Acesso em: 8 abr. 2025

Além disso, essa romantização da maternidade se revela em práticas simbólicas e populares que perpetuam estigmas. Por exemplo, ditos populares como “filha rouba a beleza da mãe” revelam como até mesmo o processo gestacional é atravessado por narrativas misóginas e rivalidades artificiais entre mulheres, como apontam Federici (2017) e Beauvoir (1949), ao discutirem a apropriação do corpo feminino por discursos patriarcais. Nessa lógica, à mulher é

imposto não apenas o fardo físico da gravidez, mas também a exigência de se manter bela, equilibrada e emocionalmente disponível.

2. A Contradição nas Práticas Religiosas

A devoção à figura mariana nas igrejas católicas contrasta com o apagamento das mulheres reais no interior das estruturas clericais. Embora sejam fundamentais nas práticas pastorais, as mulheres não ocupam posições de autoridade ou de liderança formal nas celebrações, o que revela o paradoxo entre o culto à mulher sagrada e a desvalorização da mulher de carne e osso.

Segundo Bourdieu (1999), a igreja enquanto instituição reprodutora do *habitus* masculino reforça simbólica e materialmente a exclusão das mulheres de esferas de poder. É importante observar, como o trabalho comunitário e espiritual nas igrejas é amplamente sustentado por mulheres, muitas vezes invisibilizadas em sua atuação cotidiana.

Figura 3 – “A Virgem do Rosário” – Bartolomé Esteban Murillo



MURILLO, Bartolomé Esteban, 1650, pintura. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Bartolom%C3%A9-Esteban-Murillo/26504/The-Madonna-of-the-Rosary.html>. Acesso em: 8 abr. 2025

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

A imagem de Maria, como na figura 3 acima, carrega o simbolismo imponente perante aos fiéis que buscam nela sua proteção e bençãos, ao mesmo tempo em que reforça, no âmbito do cristianismo, a função espiritualizada da maternidade e o papel da mulher como intercessora e cuidadora universal. Assim, o lugar do “feminino”, confunde-se com o da “cuidadora”: cabe a mulher materna não apenas os próprios filhos, mas também o marido, os pais e sogros idosos e demais familiares.

Enquanto Maria é elevada aos altares, as mulheres reais continuam relegadas ao papel de coadjuvantes, sem acesso às mesmas oportunidades que seus pares masculinos. Isso revela um uso estratégico da figura simbólica feminina como forma de manutenção da ordem patriarcal no seio religioso. São elas que “mantém” a igreja funcionando, através do trabalho pastoral que “sobra” na igreja (como a limpeza, tanto do espaço físico quanto do que é necessário para o padre usar durante as missas, organização litúrgica e decorativa do espaço, acolhida, controle financeiro, pagamento de contas, festividades, dentre outras atividades que não cabem ao padre executar, mas são inerentes ao cotidiano religioso). Os maridos, por vezes, entram em cena, trazendo, quando necessário, uma maior “força física” e desenvolvendo atividades normalmente direcionadas a eles, como levar o andaime do santo em procissões, mover mobiliários pesados da igreja, se dispor a assar carne para festividades ou almoços paroquiais.

No Brasil, temos representações que rompem com o ideal europeu acerca da Virgem Maria, como no caso da representação da Nossa Senhora de Aparecida, tratada como “Maria negra” em virtude da sua imagem original ter sido feita em um material escuro, com cor apenas manto azul bordado e coroa, como observado na figura 4.

Figura 4 – “Nossa Senhora de Aparecida” – Estátua original no altar da Basílica de Aparecida, Aparecida do Norte, SP.



Estátua original no altar da Basílica de Aparecida, Aparecida do Norte, SP. Fotografia da Internet. Disponível em: <https://arquidiocesedemanaus.org.br/santo-do-dia/nossa-senhora-aparecida-12-de-outubro/>. Acesso em: 8 abr. 2025

Entretanto, poucas são as representações Marianas que fogem do tradicional eurocentrismo, uma mulher branca, por vezes de olhos e cabelos claros. Algumas exceções são pinturas coreanas, que trazem uma Maria asiática, ou a escultura encontrada no Rio Grande do Sul, do período jesuítico-guarani, onde Maria tem traços indígenas, ainda que afaste a verdadeira nacionalidade dela nas representações. A real intencionalidade por trás destas adaptações étnicas, é a fidelização à religião cristã. Nada é por acaso, ou com intuito de trazer mais representatividade no que tange ao incentivo a pluralidade racial e cultural.

3. Patriarcado, Cristianismo e o Sacrifício como Controle

A construção da maternidade como “belo sacrifício” serve aos interesses do patriarcado contemporâneo, que se reconfigura sob a lógica do neoliberalismo e do conservadorismo, acentuada pela era digital. A sobrecarga de mulheres, especialmente mães solas, é retratada como consequência da “libertação feminina”, quando, na verdade, decorre da ausência de

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

partilha de responsabilidades entre os gêneros. Como alerta Segato (2018), o patriarcado não foi superado, apenas se rearticulou em novas formas de controle simbólico e afetivo.

Um exemplo disso, é a sobrecarga feminina oriunda da maternidade solo. Adjetivadas como “guerreiras”, as mulheres precisam suportar tudo, sem reclamar. Seguindo a lógica de que se ela “suportou” a dor da cólica menstrual, a dor do parto, também aguentará a dor física e mental de dar tudo de si para o sustento material e espiritual da sua própria família.

O capitalismo, aliado à tradição cristã, impôs à figura masculina o papel de provedor e à figura feminina a totalidade do cuidado, tanto emocional quanto físico. Mesmo com avanços feministas, as tarefas historicamente atribuídas às mulheres, como o cuidado com os filhos e a manutenção da casa, não foram incorporadas pelos homens. A maternidade, portanto, segue sendo *locus* de exploração afetiva, como aponta Hirata (2007), e o sofrimento que a acompanha é justificado por um ideal estético e espiritual herdado do cristianismo mariano.

Conclusão

As representações de Maria como modelo de maternidade idealizada perpetuam uma lógica de sacrifício feminino que transcende os limites religiosos e impacta diretamente a vida de mulheres reais. Ao romantizar o sofrimento materno como virtude, a sociedade reforça a cobrança por uma performance inatingível de abnegação e perfeição.

A discrepância entre a figura da mãe sacralizada nos altares e a exclusão da mulher das esferas de poder religioso evidencia um mecanismo de controle simbólico que reafirma desigualdades de gênero. Embora Maria seja exaltada, as mulheres de carne e osso seguem limitadas em suas possibilidades de existência plena dentro das próprias instituições que a cultuam.

Por fim, a crítica ao “belo sacrifício” é, sobretudo, uma crítica à forma como o patriarcado e a religião colaboram para sustentar estruturas opressoras. Romper com esse ciclo exige repensar não apenas as imagens que exaltamos, mas os papéis sociais e afetivos que continuamos a exigir das mulheres-mães

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências

BADINTER, Elisabeth. Um amor conquistado: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1949.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

DOS, C. pintura de Leonardo da Vinci. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Madona_Litta>. Acesso em: 8 abr. 2025.

FEDERICI, Silvia. O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e lutas feministas. São Paulo: Elefante, 2017.

HIRATA, Helena. Gênero, patriarcado, trabalho e classe: interseccionalidade e coalizões. Cadernos de Pesquisa, n. 37(132), p. 595-609, 2007.

MEISTERDRUCKE. The Madonna of the Rosary. Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Bartolom%C3%A9-Esteban-Murillo/26504/The-Madonna-of-the-Rosary.html>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

NOSSA SENHORA DE APARECIDA - 12 de outubro | Arquidiocese de Manaus. Disponível em: <<https://arquidiocesedemanaus.org.br/santo-do-dia/nossa-senhora-aparecida-12-de-outubro/>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

RICH, Adrienne. Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution. New York: W.W. Norton & Company, 1980.

ROMA EM PORTUGUÊS. A primeira Pietà do Michelangelo. Disponível em: <https://www.romaemportugues.com.br/a-primeira-pieta-do-michelangelo/>. Acesso em: 8 abr. 2025.

SEGATO, Rita Laura. Contra-pedagogias da crueldade. São Paulo: Boitempo, 2018.

A relação entre a constituição narcísica de mulheres e a (sobre)vivência em vínculos amorosos violentos

Mylena Graebner Pereira (FURG)¹

Camila Peixoto Farias (UFPEL)²

Resumo

O presente trabalho visa discutir como a constituição narcísica de mulheres brancas cisgênero heterossexuais é fator importante para pensarmos a entrada e permanência delas em vínculos amorosos violentos. Aqui pontuamos duas dinâmicas que constituem essas mulheres e que contribuem para a permanência delas nesse tipo de relação: o cuidado do outro e a imposição de uma relação amorosa heterossexual, ambos como atividades prioritárias em sua vida. Partindo dessas duas dinâmicas realizamos um caminho diferente, indo além do enfoque na violência dentro das relações e começamos a pensar nas diferentes formas de violência que as mulheres brancas cisgênero heterossexuais sofrem desde seu nascimento. Desse modo, focamos na constituição narcísica como um primeiro momento de violência e que se torna um dos alicerces para o segundo momento de violência vivido por elas, ou seja, dentro dos relacionamentos amorosos. Torna-se imprescindível apontar que, apesar de tamanha violência que as mulheres brancas cisgênero heterossexuais sofrem, elas ainda possuem o privilégio do reconhecimento e prestígio social da conquista de uma relação amorosa. Assim, esse trabalho é produzido a partir de um olhar interseccional, pensando mulheres como um grupo plural a partir de um método de pesquisa situado e alicerçado na teoria psicanalítica.

Palavras-chaves: mulheres; violência; constituição narcísica; interseccionalidade.

Introdução

Durante muitos anos, as vivências de violências sofridas pelas mulheres dentro de relacionamentos amorosos foi encoberta por uma ideia falsa de felicidade disseminada pela sociedade. No imaginário social, para as mulheres, relacionar-se amorosamente com um homem é sinônimo de amor, felicidade e, principalmente, realização (Zanello, 2018). Desse modo, na busca para conquistar e permanecer em uma relação amorosa, as mulheres não devem medir esforços, independente do quanto tenham que se sacrificar, adoecer ou correr risco de vida para conquistarem e permanecerem em uma relação heterossexual, pois é ao lado de um

¹ Psicóloga pela Universidade Federal de Pelotas com foco na abordagem Psicanalista. Aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande. graebnermylena@gmail.com; <http://lattes.cnpq.br/5997797570276608>; <https://orcid.org/0009-0004-3645-4693>.

² Psicóloga/Psicanalista. Mestre e Doutora em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora adjunta do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do Núcleo de estudos e pesquisa em Psicanálise - Pulsional. pfcamila@hotmail.com; <http://lattes.cnpq.br/6945786986849951>; <https://orcid.org/0000-0002-3442-5512>

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

homem que, segundo a lógica social, encontrarão sua felicidade.

Quando utilizamos o termo mulheres, nesse artigo, nos referimos às mulheres brancas cisgênero heterossexuais. Estabelecendo esse recorte, tomamos o cuidado de não generalizar as discussões propostas. As mulheres são constituídas e vivenciam suas relações de formas distintas, diretamente relacionadas aos marcadores sociais de raça, classe, orientação sexual, identidade de gênero, entre outros. Essa questão fica nítida quando pesquisas mostram a porcentagem de violências levando em consideração a interseccionalidade de raça. De acordo com esses dados, mulheres negras estão expostas a níveis de violência mais elevados do que mulheres brancas (Datafolha, FBSP, 2023), o que está alinhado ao aumento de 2% nos casos de feminicídio de mulheres negras, enquanto casos de mulheres brancas tiveram a diminuição de 26,9% (IPEA, 2021). Essa desigualdade é reflexo do encontro da misoginia e do racismo estrutural que constitui nossa sociedade, fazendo com que mulheres negras sejam subjetivadas e vivenciem suas relações de formas diferentes de mulheres brancas, mesmo que com pontos de contato entre elas.

Desse modo, tendo em vista que a constituição narcísica de mulheres está diretamente atravessada e interseccionada pelos seus marcadores sociais, há necessidade de um olhar atento à vivência de cada mulher. Assim, nesse momento, realizamos o recorte e pensamos na vivência de mulheres brancas que sofrem com essas violências mas, em comparação a outras mulheres, possuem um avanço maior na visibilidade e combate a elas.

Essa violência, apesar de mascarada socialmente pela ideia de felicidade, realização e amor, vem à tona quando olhamos os dados das pesquisas nacionais. De acordo com a Pesquisa de Violência Contra a Mulher, realizada pelo Instituto DataSenado em 2023, 3 a cada 10 brasileiras já sofreram violência doméstica provocada por homens (Senado, 2023). Essa violência é realizada em suas diferentes formas, sendo a violência psicológica a mais recorrente, seguida da moral, física, patrimonial e sexual. Desse modo, é imprescindível seguirmos cuidando e visibilizando essas violências que seguem crescendo e matando mulheres.

Assim, pensando na entrada e permanência das mulheres brancas em vínculos amorosos violentos, para além da constituição dos relacionamentos heterossexuais baseados na hierarquia e nas violências disfarçadas de amor, a constituição narcísica dessas mulheres deve ser pensada como fator importante. Por isso, partindo de experiências entrelaçadas à teoria, começamos a pensar o contexto social no qual as mulheres cisheterossexuais brancas são subjetivadas, como

essa subjetivação atravessa seus vínculos amorosos e como ocorre sua constituição narcísica. Assim, aprofundaremos essa discussão a partir de duas dinâmicas sociais que atravessam a constituição dessas mulheres: a dinâmica do cuidado do outro e a do relacionamento amoroso heterossexual como prioritário em suas vidas.

Desenvolvimento

De onde partimos

A pesquisa realizada caracteriza-se como uma revisão teórica com base no método psicanalítico, em diálogo com os campos dos estudos feministas e de gênero. Desse modo, por estar ancorada nesse método, realizamos um encontro cuidadoso entre o teórico e o subjetivo durante todo o processo de pesquisa, não restringindo a pesquisa ao problema inicialmente pensado, mas possibilitando que o subjetivo, atravessado pelo inconsciente, encontrasse com o teórico e conduzisse a construção do estudo (Dockhorn; Macedo, 2016).

Esse movimento marca a singularidade da pesquisa, evidenciando que a interpretação de uma questão será sempre parcial, ou seja, não uma verdade única e inquestionável. Isso porque, cada pesquisa é realizada a partir de um corpo distinto que, involuntariamente, atravessará as escolhas, escritas e construção desse estudo. Haraway (2009) nomeia de saberes localizados a corporificação do conhecimento, e a necessidade de realizá-lo de forma crítica e parcial, entendendo a responsabilidade com o lugar em que nos situamos como primordial ao realizar uma pesquisa (Haraway, 2009).

Essa responsabilidade está diretamente articulada ao que Haraway (2009) denomina de rigor científico, que consiste no estabelecimento nítido de qual corpo localizado na sociedade essa pesquisa parte, para que assim possam ser reconhecidos seus limites e possibilidades. Esse método, portanto, vai contra a falsa ideia de neutralidade e distanciamento da pesquisa, entrelaçando-se ao método psicanalítico que se caracteriza por possibilitar a articulação entre o teórico e o subjetivo.

Essa articulação ocorre através do processo transferencial³ entre as autoras e a temática, gerando uma pesquisa singular e implicada (Figueiredo; Minerbo, 2006). Por isso, utilizando

³ Transferência, segundo Minerbo (2020), ocorre quando as representações do inconsciente se fazem presentes na relação com o outro.

da pesquisa situada articulada ao método psicanalítico, distintas discussões em cima do mesmo tema são possíveis, enriquecendo e ampliando o olhar, promovendo novas percepções e questionamentos a respeito do fenômeno, sem a intenção de esgotá-lo (Dockhorn; Macedo, 2016). Desse modo, de forma cuidadosa e possibilitando a abertura de espaços para criação de caminhos, entrelaçamos o subjetivo e o teórico, e a pesquisa ganha contornos singulares.

Partindo desse lugar de pesquisadoras que possuem um corpo e uma história, há uma costura entre teoria, sociedade e afetos. Isso acontece a partir de breves escritas em meio a estrutura do texto, retiradas do diário da pesquisadora, que contam pensamentos e sentimentos que vêm não somente da história singular da pesquisadora, mas de todas as histórias de outras mulheres que atravessaram a mesma, realizando o entrelaçamento entre vivências cotidianas e a escrita acadêmica. Essa parece ser uma forma de aproximar a pesquisa da sociedade, fazendo com que chegue a ela conhecimentos produzidos por mulheres, sobre e para mulheres, possibilitando que elas/ nós possamos narrar a nós mesmas e não mais sermos narradas somente por homens (Dorlin, 2021).

Onde a violência começa

Para começarmos a pensar a constituição narcísica de mulheres brancas cisgênero heterossexuais é imprescindível situar histórica e culturalmente de onde partem as lógicas que as subjetivam. Esse movimento é necessário pois a constituição ocorre diretamente ligada ao meio no qual estão inseridas, sendo a sociedade e a cultura bases dessa subjetivação. Partindo disso, na grande maioria das sociedades, a constituição é atravessada pela ideia de gênero, ou seja, antes de nascer, o sujeito torna-se homem ou mulher. Zanello (2018) dialoga sobre o assunto e pontua que o gênero é um fator estruturante na maioria das sociedades, havendo “scripts” e expectativas normativas diferentes sobre o que é ser um homem ou uma mulher.

Esses scripts que ditam as performances de cada gênero, devem ser seguidos com o intuito de obedecer a manutenção da estrutura social. Desse modo, cabe às mulheres e aos homens reproduzir seus respectivos modos de pensar, agir, falar e existir (cabe destacar que isso se dá na interseccionalidade de várias estruturas sociais), havendo punições caso desviem das normas. Todavia, além da represália que os sujeitos podem receber caso desviem desse padrão de existência, é importante pontuar que essas performances impactam sua constituição subjetiva e, por conta disso, são naturalizadas e muitas vezes apontadas como traços biológicos, sendo

difícil de serem percebidas como construções sócio históricas.

Cabe ressaltar que essas performances ganham contornos específicos dependendo da raça. Tendo em vista nosso recorte, a lógica estrutural da branquitude nos interessa, levando em consideração que em nossa sociedade a branquitude se caracteriza como lugar de privilégios materiais e simbólicos, construções baseadas na falsa ideia de superioridade branca (Schucman, 2022). Desse modo, a lógica da branquitude atravessa as tecnologias de gênero e, conseqüentemente, constitui subjetivamente os sujeitos.

A branquitude se construiu como posição ideológica de poder, onde os brancos construíram sua identidade racial como a norma, conseqüentemente, os outros grupos aparecem na margem, como desviantes ou como inferiores (Schucman, 2022). Além disso, segundo a autora, para além da raça, a branquitude se intersecciona com outros marcadores, como classe social, gênero, origem, regionalidade e fenótipo. Assim, torna-se necessário pensar quais as reverberações do cruzamento entre a branquitude e o gênero na constituição de mulheres e na lógica das relações amorosas.

Partindo então da ideia de que a constituição dos sujeitos tem sua base nas normas sociais e a sociedade é estruturada a partir de um suposto binarismo de gênero que ganha contornos específicos em articulação com a questão racial, modos de existir específicos são impostos para às mulheres brancas cisgênero heterossexuais e constituem sua subjetividade. Ênfase aqui a performance ligada a emocionalidade, pois, levando em consideração que em sociedades sexistas as emoções são gendradas, existem também “scripts” de como os sujeitos podem e devem sentir as emoções (Zanello, 2018). Assim, às mulheres brancas cisgênero heterossexuais historicamente foi permitido demonstrar algumas emoções, como tristeza e medo, enquanto outras foram repreendidas, como é o caso da raiva e do ódio. Articulado a isso, desde os primeiros anos de vida são ensinadas às mulheres a docilidade, a subserviência, o silêncio, a dependência e o sacrifício (Federici, 2019) como modos corretos de existir enquanto mulher, intimamente ligados a lógica da branquitude. Esses ensinamentos conferem privilégios a essas mulheres, pois é a partir deles que elas recebem um nível de reconhecimento social.

Essas performances estão diretamente relacionadas a duas normas sociais impostas e que se articulam ao ideal que se espera de uma mulher branca cisheterossexual: o cuidado do outro e a conquista de um amor. Ambas as imposições que subjetivam essas mulheres são socialmente consideradas inatas, ou seja, são vistas como da ordem de um “instinto”. No caso do cuidado

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

do outro, Federici (2019) dá nome a essa “atividade instintual”, chamando-a de trabalho não remunerado, que seria o cuidado das esferas física e psíquica de outros sujeitos, tanto dentro quanto fora de suas casas. Essa atividade de cuidado foi historicamente atribuída às mulheres e nomeada como amor, para que, caso não exercessem esse cuidado de forma efetiva, pudessem ser julgadas e desqualificadas. Desse modo, a autora desvincula o cuidado do amor e desnaturaliza esse trabalho que não é inato, mas sim construído socialmente.

Historicamente, podemos pontuar a ascensão do capitalismo como o momento crucial no início do trabalho não remunerado que as mulheres brancas passam a exercer a partir da nova divisão sexual do trabalho. Essa divisão é baseada na ideia de que os homens ocupariam o mercado de trabalho externo, fazendo girar a economia, enquanto as mulheres ficariam dentro de suas casas, cuidando e reproduzindo nova mão de obra para a sociedade. Desse modo, subjetivar as mulheres construindo sua identidade de cuidadoras natas foi essencial para a ascensão do capitalismo e, conseqüentemente, do patriarcado (Federici, 2019).

Assim, a divisão sexual do trabalho confinou mulheres brancas dentro de seus lares, fazendo com que elas abdicassem de suas atividades para destinar seu tempo e energia às tarefas domésticas e de cuidado, dedicando-se exclusivamente à família. Aqui vale ressaltar que para algumas mulheres brancas era permitido o trabalho para complementar a renda do marido, como o de empregada doméstica, trabalhadora rural, fiandeiras, tecelãs, bordadeiras, vendedoras ambulantes ou amas de leites. Esses trabalhos eram desvalorizados e mal remunerados, de modo que as mulheres não pudessem sobreviver dele e, conseqüentemente, ficassem cada vez mais dependentes de seus maridos (Federici, 2019).

Não podemos deixar de destacar que essa dinâmica também colocava/coloca as mulheres brancas em uma posição privilegiada socialmente: recebem o capital social que é possuir um vínculo amoroso heterossexual aliado a lógica da branquitude. Por exemplo, poder se dedicar ao cuidado dos filhos e da própria casa é um privilégio que as mulheres negras lutam até hoje para conquistar. Isso que estamos querendo mostrar é a complexidade dessa dinâmica que ao mesmo tempo que é carregada de violências e subalternizações, possui a garantia de privilégios às mulheres brancas.

Desse modo, podemos pensar a dinâmica do trabalho reprodutivo como um dos fatores que contribuem para que mulheres permaneçam em vínculos amorosos violentos. Isso porque, ao serem subjetivadas priorizando o cuidado do outro, as mulheres destinam seu tempo para

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

responsabilidades dos cuidados cotidianos de outras pessoas, o que consequentemente diminui a quantidade de tempo para se dedicarem aos estudos e ao trabalho produtivo, diminuindo suas condições financeiras. Biroli (2018) nos aponta o quanto essa dinâmica dificulta a independência financeira de mulheres, fazendo com que elas se tornem dependentes financeiramente de homens, que por sua vez, possuem tempo disponível para destinar ao trabalho produtivo. Desse modo, torna-se mais difícil se desvincular de relacionamentos abusivos, mesmo que essa mulher saiba nomear as violências que sofre.

Em articulação com essa dinâmica de cuidado que constitui as mulheres brancas (marcada tanto por violências quanto por privilégios) é imposto, desde a infância, a busca por uma relação amorosa como primordial em suas vidas. Estamos diante da imposição da lógica heterossexual, mas de uma forma diferente do que ocorre com os homens. Direta e indiretamente, a sociedade vincula a relação com um homem a ideia de sucesso na vida das mulheres brancas cisheterossexuais. Esse sucesso está na conquista da relação e na permanência dela, que deve ser baseada na domesticidade feminina, na maternidade e no amor romântico (Biroli, 2018). Além disso, a autora pontua o quanto o casamento configurava-se como um “projeto fundamental”, uma “carreira” que possui benefícios, mas também pesados sacrifícios. Quando a autora traz a ideia dos benefícios, podemos pensar ser o reconhecimento e prestígio social que as mulheres recebem ao estarem em um casamento, um privilégio fornecido às mulheres brancas, uma forma de proteção no tecido social. Todavia, mesmo tendo esse privilégio, os sacrifícios para conquistarem e permanecerem nessas relações são violentos e prevalecem, podendo ser desde a dedicação exclusiva aos cuidados da casa e da família até o sofrimento cotidiano de violências dentro dessas relações.

Todo esse investimento que as mulheres realizam no cuidado do outro se relaciona à formação, cuidado e manutenção de uma família. Essa interpelação ocorre quando, desde a infância, a ideia da constituição de uma família e de um lar são impostos às mulheres brancas como essenciais para se tornarem bem sucedidas e felizes, ou seja, para alcançarem algum nível de reconhecimento social. Todavia, segundo dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2023), a casa é o principal cenário dos feminicídios realizados no país, tornando esse o ambiente mais inseguro para as mulheres. Em articulação com esses dados, o companheiro da vítima (ex ou atual) é o responsável por 84,2% das mortes, e quando consideramos também outros familiares, o percentual chega a 97,3% (Anuário, 2023). Desse modo, pode-se constatar

que toda a construção fantasiosa de família enquanto um ambiente seguro e feliz é contrária à realidade de grande parte das mulheres brasileiras que sofrem diariamente com diferentes níveis de violências.

Assim, a constituição narcísica das mulheres brancas atravessada pela dinâmica social do cuidado do outro e das relações amorosas heterossexuais como prioritárias são alicerces para a entrada e permanência delas em vínculos amorosos violentos. Desse modo, começamos a pensar quando a violência contra as mulheres do nosso recorte começa e quando ela termina. A exaustão do trabalho de cuidado, todo investimento que é destinado aos outros, o tempo e a energia que é fornecido para manter as relações, tudo isso violenta as mulheres por si só. Por isso, pensamos na violência para além da vivenciada dentro do relacionamento, mas sim na violência que essas imposições sociais representam para o processo de constituição de sua subjetividade.

Custa muito. Custa tempo, energia e cuidado. Cuidado que eu ofereço, incansavelmente, de todos os tipos e formas, todos os dias, sem receber nada em troca. Cuidado que eu deixo de exercer comigo, desrespeitando todos os meus limites, permanecendo onde me prometeram amor e felicidade, onde eu iria ser feliz para sempre.

(Trecho de diário da pesquisadora)

Tendo isso em vista, consideramos de fundamental importância buscarmos compreender como essas dinâmicas atravessam a vida das mulheres deste recorte desde sua infância. Para isso, é necessário olharmos para o processo de constituição narcísica e como a lógica social tem efeitos significativos sobre ela.

Constituição Narcísica

Para seguirmos pensando as dinâmicas que atravessam essas mulheres, é necessário que olhemos para sua constituição narcísica. Partimos então da constatação de que a constituição de mulheres ocorre atravessada pelas normas sociais. Por isso, olhamos para as dinâmicas sociais que as constituem levando em consideração seus marcadores sociais e suas reverberações singulares.

Desse modo, ao olharmos para a constituição dos sujeitos é inevitável que pensemos o gênero como fator estruturante de vida. Apesar de pensarmos a determinação do gênero de cada sujeito sendo diretamente atravessada pelo social, é necessário pontuar que esse atravessamento não ocorre através do social em geral, mas sim do pequeno grupo próximo do bebê, ou seja, o pequeno *socius*, os adultos que estão ao seu entorno, que transmitem as normas que os atravessam (Laplanche, 2002). Esse processo não ocorre apenas através de um ato pontual, mas sim um conjunto complexo de atos através da linguagem e dos comportamentos infiltrados pelo inconsciente do adulto. Conceituando essa dinâmica, nos fundamentamos na ideia da Situação Antropológica Fundamental (SAF) (Laplanche, 2002).

De acordo com a SAF, nos primeiros anos de vida a criança recebe investimentos dos adultos ao seu redor, principalmente na forma de cuidado, que estão repletos de mensagens enigmáticas. Essas mensagens são comprometidas pelo inconsciente do adulto, estando diretamente atravessadas pelas dinâmicas sociais, fazendo com que a criança receba, desde o início da sua vida, mensagens relacionadas às lógicas sociais (Laplanche, 2002).

Todavia, é importante salientar que ao receber essas mensagens enigmáticas parasitadas tanto pelas lógicas sociais quanto por conteúdos inconscientes do adulto, a criança é convocada a realizar um processo de tradução, traduzindo de forma singular a chegada desses elementos. Desse modo, as mensagens que chegam a esse sujeito não são traduzidas de forma idêntica a forma que foram transmitidas pelo adulto, inclusive parte dessas mensagens serão destinadas a seu inconsciente (Laplanche, 2022). Assim, é nesse processo que começa a se formar a base psíquica do bebê de forma singular, mas alicerçada nas dinâmicas sociais.

Esses investimentos que são destinados ao bebê acontecem através de diferentes modos de contato, como a linguagem, o olhar, o toque ou o gesto que o adulto direciona a ele. Esses atos de cuidado são responsáveis pela constituição da base psíquica daquele bebê, ou seja, pela constituição do Eu. De acordo com Freud (1905), o Eu não pode existir desde o início da vida nos sujeitos, ele precisa ser constituído. Essa constituição ocorre através dos investimentos direcionados nos primeiros momentos de vida, fazendo com que as pulsões que até então circulavam livremente pelo seu corpo - fase essa que Freud denomina de autoerotismo -, sejam unificadas e possibilitem que o bebê comece a enxergar seu corpo como um todo unificado e não mais fragmentado, entrando na fase do narcisismo (Freud, 1905).

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

A partir dessa fase em que o corpo do bebê já está unificado, ele começa a investir em si mesmo como objeto sexual para após direcionar esse investimento a um objeto externo (Freud, 1914). Aqui cabe apontar a necessidade da existência de um equilíbrio desse investimento direcionado ao outro e a si mesmo, o que Freud nomeia de Balança de Investimentos. Essa dinâmica parte do princípio de que quanto mais um é empregado, mais o outro se esvazia (Freud, 1914), gerando sofrimento e adoecimento quando esses investimentos estão desequilibrados, ou seja, quando se direciona mais investimento para o outro ou para o eu.

Partindo disso, começamos a pensar a balança de investimentos articulada ao contexto social. Desse modo, levando em consideração que a sociedade em que vivemos é estruturada de forma racializada e gendrada, podemos pensar as diferenças da constituição de mulheres brancas e homens brancos, e como respectivamente, eles investem no outro e em si. Como já abordado anteriormente, as mulheres brancas são atravessadas pela ideia de cuidadoras, devendo investir seu tempo e energia no cuidado irrestrito do outro. Essa dinâmica é alicerçada pelo que é nomeado de Sistema Familista, ou seja, a percepção de que os cuidados dos sujeitos são responsabilidade exclusiva da família, fazendo com que na verdade essa demanda recaia sobre a responsabilidade das mulheres (Gesser; Zirbel; Luiz, 2022). Portanto, já é possível perceber que há um desequilíbrio na balança de investimento de mulheres brancas, pois delas é exigido um investimento constante na manutenção do bem-estar dos outros. Mesmo que isso traga algum nível de reconhecimento e proteção social, não se reverte em recebimento de investimentos na mesma proporção. Em outras palavras, elas não são cuidadas como cuidam.

Mas, para além disso, a própria dinâmica do amor também desequilibra os investimentos de mulheres brancas. Aqui trazemos a metáfora da Prateleira do Amor da psicóloga Valeska Zanello (2022) para pensar como os relacionamentos impactam na balança de investimentos. Segundo Zanello (2022) as mulheres são subjetivadas em uma prateleira onde serão posicionadas para serem escolhidas por um homem, e esse posicionamento é mediado pelo padrão estético loiro, magro, branco, jovem e sem deficiência. Assim, quanto mais próxima a mulher estiver desse padrão mais bem posicionada ela estará na prateleira e consequentemente mais rapidamente será escolhida (Zanello, 2022).

Toda essa lógica que Zanello evidencia através da sua metáfora demonstra mais uma das formas de investimento que as mulheres devem realizar. Esse investimento acontece esteticamente e também psiquicamente, pois essa dinâmica reforça a normativa social de que o

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

destino das mulheres é estar em um relacionamento heterossexual, para assim serem felizes. Desse modo, enquanto as mulheres brancas investem sua energia e preocupação para estarem em uma relação amorosa, utilizando do seu tempo para investir na estética e alcançarem melhores posições na prateleira para serem escolhidas por um homem, os homens brancos apenas têm a preocupação de investir em seus projetos de vida, no seu trabalho e em seu futuro, além de poder escolher a mulher que desejam sem precisar se preocupar, como as mulheres, com sua estética (Zanello, 2022).

Embora aparente que esse investimento das mulheres é destinado a elas, cabe observar que é a partir do olhar e julgamento do outro, nesse caso dos homens, que elas investem buscando serem escolhidas. Portanto, as mulheres brancas investem, novamente, no outro, desequilibrando sua balança de investimentos.

Essa dinâmica em que as mulheres brancas cisgênero heterossexuais investem incessantemente no outro é uma das bases da constituição psíquica delas, e a partir disso podemos pensar o quanto essa dimensão é, por si só, uma forma de violência que gera sofrimento. Estamos cientes que as mulheres brancas ocupam preponderantemente as melhores posições na prateleira do amor e isso as coloca em uma posição de privilégio na lógica social. Mas, aqui pontuamos essa dinâmica como um alicerce para as violências dentro das relações, fazendo com que essas mulheres vivenciem diversos modos de violência durante sua vida.

Portanto, esse desequilíbrio na balança de investimentos torna-se um grande alicerce para o sofrimento, para adoecimento em termos de saúde mental e, conseqüentemente, para a entrada e permanência dessas mulheres em vínculos amorosos violentos.

Quando a ficha caiu, quando vi que não era só eu mas também outras mulheres, muitas mulheres, senti-me menos culpada, mais cuidada e acolhida. Mas principalmente, percebi que eu não estava louca, ou melhor, talvez eu estivesse sim. Se ser louca é não aceitar nenhum tipo de violência disfarçada de amor e cuidado, pois então enlouqueci, mas acho que nunca estive tão sã. Hoje respiro.

(Trecho do diário da pesquisadora)

Conclusão

Onde chegamos e para onde vamos

Visamos com a discussão realizada provocar aberturas para pensar a complexidade do problema da violência contra a mulher. Violência que, como vimos, não acontece apenas nos vínculos amorosos, mas na própria constituição de mulheres brancas cisgênero heterossexuais através da imposição de scripts de gênero. Violência que atravessa mulheres brancas, negras, cis, trans, heterossexuais, bissexuais, homossexuais, e todas com outros marcadores sociais, que se interseccionam, de modos distintos.

Por isso, pensamos aqui na necessidade de políticas públicas em saúde mental que olhem para essas violências de forma ampla, investindo não somente no combate da violência dentro das relações, mas também nas dinâmicas que violentam as mulheres desde sua infância e que serão alicerces para sua entrada e permanência em vínculos amorosos violentos. Para isso, é imprescindível que haja uma perspectiva interseccional em que as políticas públicas levem em consideração a diversidade da constituição psíquica de mulheres e da lógica social que é imposta a depender de sua localização na lógica social, tendo em vista que universalizar o ser mulher é pensar políticas sobre a vivência de uma parcela pequena delas e negligenciar a violência sofrida pelas demais. Portanto, parece ser necessário não somente ampliar a visão sobre a violência em vínculos amorosos, mas o olhar sobre como as dinâmicas sociais são as principais causadoras das diferentes e múltiplas violências que as mulheres sofrem.

Referências

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

DATAFOLHA; PÚBLICA, Fórum Brasileiro de Segurança. **Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil**. 4º edição, 2023.

DOCKHORN, Carolina Nelman de Barros Falcão; MACEDO, Mônica Medeiros Kother **Estratégia Clínico-Interpretativa: um recurso à pesquisa psicanalítica**. Psicologia: Teoria e Pesquisa, V. 31, n. 4, pág. 529–535, 2016.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades: Introdução à teoria feminista**. São Paulo: Ubu, 2021.

FEDERICI, Silva. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. 4. ed. São Paulo: Elefante Editora, 2022.

FEDERICI, Silva. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. 1. ed. São Paulo: Elefante Editora, 2017.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

FIGUEIREDO, Luís Claudio; MINERBO, Marion. **Pesquisa em psicanálise: algumas idéias e um exemplo.** J. psicanal., São Paulo, v. 39, n. 70, pág. 257-278, 2006.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública.** São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos** (P. C. Souza, Trad.). Brasília: Companhia das Letras, 1914.

FREUD, Sigmund. **Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade** (P. C. Souza, Trad.). Brasília: Companhia das Letras, 1905.

GESSER, Marivete; ZIRBEL, Ilze; LUIZ, Karla Garcia. **Cuidado na dependência complexa de pessoas com deficiência: uma questão de justiça.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 30(2): e86995, 2022.

HARAWAY, D. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** Cadernos Pagu, n. 5, p. 7-41, 2009.

IPEA. **Atlas da violência 2021.** São Paulo: FBSP, 2021.

LAPLANCHE, Jean. **Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano.** 2000- 2006. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

MINERBO, Marion. **Diálogos sobre a clínica psicanalítica.** 3. ed. São Paulo: Blucher, 2020.

SCHUCMAN, LIA VAINER. **O Branco e a Branquitude: Letramento Racial e Formas de Desconstrução do Racismo.** Portuguese Literary and Cultural Studies, p. 171-189, 2022.

SENADO. **DataSenado aponta que 3 a cada 10 brasileiras já sofreram violência doméstica.** 2023.

ZANELLO, Valeska. **A prateleira do amor.** Curitiba: Appris Editora, 2022.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação.** Curitiba: Appris, 2018.

PARENTALIZAÇÃO E GÊNERO: UMA LEITURA PSICANALÍTICA

Roberta Duarte da Luz (UFPel)¹

Prof.^a Dra. Camila Peixoto Farias (UFPel)²

Prof.^a Dra. Jôse Lane de Sales (Uninassau)³

Resumo: O presente trabalho examina o processo de parentalização – compreendido como uma inversão geracional em que as crianças assumem funções de cuidado em relação a seus adultos de referência – e seus possíveis desdobramentos psíquicos, buscando compreender de que forma ele é atravessado pela questão de gênero. Partindo de uma narrativa ficcional derivada de uma conjunção de casos clínicos, investiga as repercussões da ausência de cuidado no processo de constituição psíquica, apontando para a dimensão traumática dessa experiência, pensada a partir das ideias de *bebê sábio* para Ferenczi e de *falso self* para Winnicott. Incluindo em sua análise a perspectiva de gênero, enfatizamos o papel central da alteridade no desenvolvimento do processo de constituição subjetiva, investigando o atravessamento de ideais sexistas que fundamentam nossa sociedade, em que ser pessoa significa ser mulher ou ser homem. Com isso, propomos uma articulação com o conceito de *dispositivo materno*, tendo em vista a atribuição do cuidado à figura da mulher e a exigência do amadurecimento prematuro às meninas.

Palavras-chave: psicanálise; parentalização; constituição psíquica; gênero.

Introdução

A parentalização, na perspectiva psicanalítica, pode ser compreendida como um processo de distorção subjetiva das relações parento-filiais, que culmina em uma inversão geracional, na qual as crianças acabam por assumir funções de cuidado perante seus adultos de referência. Quando este processo ocorre, a criança raramente é capaz de uma percepção consciente da ausência de cuidados por parte dos adultos que se ocupam ou deveriam se ocupar dela. O mais comum é que a criança, em uma tentativa de proteger as figuras parentais, se sinta responsável por suprir todas as carências do ambiente familiar, cuidando sozinha de si mesma, dos irmãos quando estes se fazem presentes e, inclusive, dos próprios genitores (Mello; Féres-Carneiro; Magalhães, 2015a).

Os estudos sobre parentalização são unânimes ao apontar os impactos negativos deste processo na saúde psíquica da criança, que comumente se estendem para a vida adulta. Porém, curiosamente, esta é uma temática ainda pouco estudada no âmbito da psicanálise, campo teórico e prático que desde sua origem incluiu a infância em suas teorizações, reconhecendo os

¹ Psicóloga pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

² Professora na Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

³ Professora no Centro Universitário Universitas Veritas (Uninassau – Rio de Janeiro).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

resquícios desse tempo ao longo da vida. Uma das grandezas da teoria freudiana foi justamente evidenciar a importância das primeiras experiências dos sujeitos, inclusive aquelas que não podem ser recordadas, no processo de constituição subjetiva. Seguindo o rastro do pensamento de Freud e avançando em pontos que não foram explorados por ele, Ferenczi se deteve nos aspectos relacionais dos vividos da infância, sobretudo os de caráter traumático, examinando-os e seus impactos. Anos mais tarde, Winnicott se aprofundou na magnitude das relações mais precoces entre o bebê e os adultos cuidadores. Desse modo, o presente trabalho lançará mão da produção destes autores para examinar o processo de parentalização.

Chama a nossa atenção que dentro do universo das poucas produções que abarcam a temática da parentalização há uma lacuna no que se refere à perspectiva de gênero, embora, frequentemente, seja atribuído às meninas a existência de um suposto “instinto materno” envolvendo o cuidado com o outro. A ideia de que as meninas estão mais aptas para exercer funções de cuidado é engendrada desde os momentos iniciais de suas vidas e, paulatinamente, vai sendo naturalizada. Assim, é importante considerar que a ideia de infância no singular subtrai das nossas reflexões os impactos dos marcadores sociais (como gênero, raça e classe) no processo de constituição subjetiva. Este trabalho vai na contramão dessa lógica e, sob a luz da psicanálise, tem como objetivo principal olhar para algumas das repercussões da parentalização, considerando a perspectiva de gênero, indagando por que este processo incide com mais força sobre as meninas. Para tal, no intuito de trazer à cena a dimensão da vivência real de muitas mulheres brasileiras, antes de adentrar na teoria, apresentamos uma narrativa ficcional tecida com base em referências de vários casos atendidos em diversos espaços de escuta psicanalítica.

A opção de abrir as nossas reflexões com uma narrativa ficcional se ancora na escolha do método psicanalítico como norteador deste trabalho, no qual é indispensável a presença da psicanalista que se permite afetar por suas experiências no processo de pesquisa, estreitando os laços entre “pesquisadora” e “referencial teórico” (Figueiredo; Minerbo, 2006). Nesta perspectiva, buscamos nos utilizar da escrita afetiva como ferramenta para tornar a razão mais concreta e humana, como defendido por Lélia Gonzalez (2020). Além disso, seguindo os ensinamentos de Haraway (2009), que sublinha a pertinência de localizarmos os saberes, tendo em vista o caráter invariavelmente parcial de qualquer produção científica, é de suma importância apontar a quem nos referimos quando discorreremos sobre a experiência de meninas

e mulheres, uma vez que, assim como criança, “Mulher” não é uma categoria universal. Cabe então deixar registrado, que em nossa análise e reflexões estamos considerando sobretudo a experiência de mulheres cisgênero, que como sabemos se manifesta de maneiras diferentes de acordo com a classe social e a raça, marcadores sociais que no momento não serão explorados em virtude dos limites desta produção. Dito isto, sigamos, apresentando a história de Maria.

Maria e a perda de si: um relato ficcional baseado em muitas realidades

Chamava-se Maria. E Maria é mais que um nome, é como se chamam muitas mulheres fadadas ao ato de cuidar como única possibilidade de existência. Maria é quase uma entidade em si em um país marcado por influências religiosas do cristianismo, no qual Maria é ninguém menos que a mãe de Jesus, e ninguém mais também, já que sua identidade é construída em função disso.

Tal qual as muitas Marias brasileiras, assim era também a nossa Maria. Era uma moça jovem, mas com muita bagagem nas costas. Falava bem baixinho. Acostumada que era de não ser escutada, parece que tinha desistido da voz. Tinha também os ombros curvados, como se a vida a envergasse com tanto peso. Era mãe solo de um filho seu, de sua mãe e de um irmão mais novo. Sua mãe, também Maria, precisou trabalhar muito para poder sustentar seus dois filhos e passava a maior parte do tempo fora de casa. Quando voltava, trazia consigo uma porção de tristezas que compartilhava com a filha para escoar a brasa da humilhação que lhe queimava o peito. Por isso, a nossa Maria teve que aprender a se cuidar sozinha para sobreviver, aprendeu a cuidar do irmão, aprendeu também que não havia espaço para queixas, já que sua mãe também sofria e, assim, foi aprendendo a se calar, a suportar, a não pedir ajuda e a não sentir para sobreviver. Mas, apesar de tudo, Maria ainda sonhava. Carregava em segredo o sonho de ser professora e, assim que pôde, com seu filho já maiorzinho, foi fazer faculdade. Escolheu um curso à distância que era o possível, uma vez que se dividia entre seu trabalho, o cuidado do filho, da casa e de sua mãe agora idosa. Maria também cansava e cansava muito. Foi assim que ela chegou ao serviço de psicologia: mergulhada em um intenso cansaço, quase mortificada. Era tanto cansaço que mais parecia um cansaço da vida.

Aos poucos, ela foi percorrendo diferentes tempos e memórias de vida, mas parecia que o afeto escapava por entre os dedos para algum lugar desconhecido. Às vezes, parecia que alguma coisa se aproximava, como cócegas de algum sentimento esquecido em algum canto.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Nesses momentos, Maria recuava acuada, como um bichinho ferido e frágil. Foi um longo percurso de aberturas e recusas. Mas, com o tempo, muita coisa foi surgindo. As narrativas triviais do cotidiano começaram a encontrar fissuras por onde escapavam fragmentos de infância. Parecia que Maria-criança ainda estava perdida num canto da vida, aguardando um espaço para sentir e elaborar o que não pôde, mas que volta e meia dava um salto no tempo, alcançando a Maria-adulta e juntas reviviam sentimentos antigos vivenciados em novas circunstâncias, no corpo, nas relações e também com a analista.

Maria era repleta de dores: tinha dores nas costas, nos ombros, na cabeça, na alma. Essas últimas foram sendo contadas devagar, na medida em que íamos avançando no contato. Queixava-se do cansaço e da rotina intensa, em que precisava dividir sua atenção entre o trabalho e a família: mais do que fazer o trabalho doméstico, ela era o único suporte emocional da família - um trabalho invisível, mas que lhe sugava a energia pouco a pouco. Sua mãe, uma mulher muito sofrida, tinha tido uma infância difícil, tinha dificuldade nas relações que estabelecia e não tinha alguém com quem pudesse dividir suas angústias. Maria foi seus ouvidos atentos desde que se entendia por gente, era sua confidente e apoio com o afeto sincero que entregava à mãe. Depois, veio o irmão, que ficava sob sua responsabilidade quando a mãe trabalhava e de quem foi verdadeiramente a mãe até que ele fosse buscar seu caminho mundo à fora. De seu pai, nunca teve notícias, desapareceu assim que soube que teria uma filha. Esse foi o primeiro abandono sofrido por Maria: adentrou o mundo com a recusa do cuidado paterno. Maria foi muitas coisas, menos filha de alguém. Ela aprendeu a cuidar, mas não recebeu cuidado, não teve acolhimento ou alguém que pensasse nas suas necessidades de pequena. Para Maria, a vida era um peso que quase a esmagava. Aprendeu que diante da necessidade e da dureza do mundo, só tinha consigo mesma para contar, mas gente precisa de gente para “viver ao invés de só aguentar”. Apesar de tanta falta, ninguém percebia seu sofrimento porque Maria era antes de tudo uma menina, agora uma mulher e, como todo mundo nasceu ouvindo, menina amadurece mais cedo, sabe se virar, já traz em si o “instinto para cuidar”. Sua identidade, assim como a de tantas, foi atrelada ao maternar de seus pares, à abnegação em colocar necessidades alheias acima das suas sob ameaça de ser julgada como egoísta. Agora, como mãe de seu próprio filho, filho que cuida também sozinha, a dor da falta lhe pesou ainda mais por não ter em quem buscar apoio para lidar com a maternidade. Ao mesmo tempo, ajuda é uma palavra que pouco lhe passou pelos lábios. Não sabia fazer esse

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

movimento porque acreditava muito pouco nas pessoas, na possibilidade de uma vida menos dura. Não acreditava que poderia receber cuidado sem que isso lhe custasse algo. Maria, sobretudo, não sabia esperar. Porém, mesmo envolta em solidão e desamparo, os sonhos timidamente permaneciam resistindo, indicando vestígios de uma esperança-semente que empurrava o peso da vida para finalmente brotar. Por isso nosso encontro se deu. Ela buscou ajuda pelo ato, ainda que não tenha conseguido pelas palavras. Maria segue em busca de dar contorno aos afetos perdidos, cindidos, segue em busca de si mesma e se experimentando no gesto espontâneo, no brincar antes interditado por responsabilidades adultas. Maria ainda carrega em si a marca do cuidado, mas seu desejo de ser professora nos indica algo acontecendo: ela seguirá ensinando, cuidando, mas agora em troca de um salário que lhe permitirá cuidar um pouco de si também. Maria segue. E isso já é muito.

A importância do outro na constituição psíquica e a criança parentalizada

Assim como Maria, uma ficção que existe de verdade, há muitas pessoas que parecem ter atravessado a pequenez do corpo sem nunca terem sido crianças. Vivem como se fossem protótipos de adultos que amadureceram cedo demais pelas forças do ambiente para lidar com as demandas daqueles que idealmente deveriam lhe oferecer cuidado e acolhimento. Assim, este relato ficcional, nos auxilia a vislumbrar alguns dos possíveis desdobramentos psíquicos da parentalização. Tendo em vista que a parentalização está intimamente ligada a uma ausência de cuidado desde os momentos iniciais do bebê, ocasionando um tipo de sofrimento primário e mais profundo, para melhor dimensionarmos o seu impacto, é fundamental nos debruçarmos sobre o processo de constituição psíquica, que no âmbito da psicanálise está inteiramente relacionado à alteridade.

Nos escritos freudianos, a necessidade da presença do outro no processo de constituição subjetiva é incontestável. Ao discorrer sobre o autoerotismo, por exemplo, Freud (1905/1996) nos permite vislumbrar o valor da libidinização do corpo do bebê promovida pelas figuras parentais. Ao examinar as atitudes maternas para com o bebê, Freud (1905/1996) vislumbra sentimentos decorrentes da vida sexual, manifestos na forma como a mãe contempla, toca, faz carícias, beija e fala com seu bebê, que é tratado “como um substitutivo de um objeto sexual completo” (Freud, 1905/1996 p.211). Tal atitude possibilita ao bebê vivenciar um prazer

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

proveniente da excitação de suas zonas erógenas, algo fundamental no processo de constituição subjetiva.

Em 1914, ao sistematizar o conceito de narcisismo, a importância da alteridade se torna ainda mais evidente. Ao esmiuçar o processo de constituição do Eu, Freud (1914/2010) explica que nos primórdios da existência, não há uma unidade que possa ser nomeada como tal. Inicialmente, o bebê encontra-se na fase do autoerotismo, as pulsões parciais circulam livremente, sem unificação, buscando satisfação sem que haja conexão entre elas. Será somente a partir da relação com os adultos cuidadores que o pulsional vai aos poucos adquirindo um direcionamento primeiramente a si e, mais tarde, na forma objetual capaz de conferir uma certa unidade ao Eu (Freud, 1905/2016). Nessa perspectiva, em um primeiro momento, a criança atravessa a fase do *narcisismo primário*, na qual ocorre um investimento libidinal em si própria, permeado de um sentimento de onipotência e que, mais tarde, vai sendo direcionado aos objetos. Esse processo ocorre na medida em que os adultos cuidadores idealmente investiriam a reprodução de seu próprio narcisismo abandonado na criança, atribuindo a ela características de perfeição, até que gradualmente orientam a criança conforme as normas da sociedade na qual se encontram. (Freud, 1914/2010).

A existência de uma figura parental cuidadora, a qual Freud (1926/2014) denomina “mãe” - evidenciando o quanto o lugar de cuidado é historicamente atribuído a mulheres, é fundamental para a constituição de um Eu. Inicialmente, a criança ainda não possui condições psíquicas para lidar com uma grande quantidade de excitação que chega do externo para dentro de si, sendo necessária a mediação do adulto cuidador que fará a ponte entre a excitação que vem de fora e o aparato psíquico do bebê. Portanto, podemos afirmar que a criança precisa de um outro para sobreviver e a ausência da figura materna - ou como preferimos do adulto cuidador - nessa ocasião denota uma situação traumática de desamparo (Freud, 1926/2014).

Observamos assim que, na teoria freudiana, a dimensão da alteridade é fundamental no laborioso processo de constituição subjetiva. Esse processo pode ser permeado por diferentes afetos e vivências. Dentre elas, elencamos a *vivência de indiferença* para pensarmos o trauma gerado em decorrência do desamparo no momento de estruturação do psíquico. Assim, quando o adulto cuidador não dispõe de recursos para oferecer cuidado e amor à criança e estabelecer uma ligação de investimento afetivo com ela, a indiferença dá o tom à experiência inaugural do bebê no mundo. Nesse contexto, a indiferença é então experienciada pela criança como uma

violência imposta a ela, visto que a diferença que sua existência traz à vida não é reconhecida. Perante a essa falta, não há como contar com o outro-adulto para perceber, traduzir e atender às demandas infantis, provocando, assim, a situação de desamparo primordial marcada pelo excesso de intensidades que o acontecimento traumático provoca (Moraes; Macedo; Figueiredo, 2011).

Por essa razão, é de fundamental importância reforçarmos o papel central da alteridade na constituição psíquica, o que implica considerar que o psiquismo é formado através de um outro, assim como pelo atravessamento dos aspectos socioculturais que permeiam esse adulto cuidador (Laplanche, 2014). Dessa forma, um dos pontos aos quais a inversão geracional está relacionada é a existência de adultos emocionalmente instáveis e frágeis que demandam cuidado, mas não conseguem oferecê-lo à criança. Com isso, convocam a criança a uma postura parental a partir da qual ela própria exercerá algumas funções de cuidado. Consequentemente, como forma de defesa, a criança passa a assumir a responsabilidade por garantir um ambiente de bem-estar na tentativa de suprir as lacunas do seu entorno, além de não perceber a ausência de amparo que lhe acomete e que repercute de diversas formas em seu psiquismo (Mello; Féres-Carneiro; Magalhães, 2015a).

Somado a isso, Vera Iaconelli (2023), nos aponta para o fato de que a constituição subjetiva acontece dentro de uma época e cultura, que são ao mesmo tempo seu efeito e sua causa. Nesse sentido, encontramos uma lógica social que impõe desde o início da vida às crianças identificadas como meninas o “dispositivo materno”. Tal conceito elaborado por Zanello (2018) problematiza o processo de naturalização das funções de cuidado às mulheres brancas cisgênero desde a infância, o que ocorre sob diversas práticas: desde brincadeiras direcionadas às meninas, bem como a partir do processo de subjetivação que se dá através da relação entre a criança e seu ambiente.

O dispositivo materno e a questão do gênero

Um dos desdobramentos possíveis dessa situação de desamparo experimentada pela criança e pela autorresponsabilização com o seu entorno é o processo de parentalização citado acima. No entanto, é fundamental atentarmos às lógicas sociais que nos atravessam, considerando que elas serão transmitidas à criança de diversas formas a partir da interação adulto-criança. Tal interação é permeada pela reprodução de comportamentos e crenças

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

vinculadas aos marcadores sociais, apontando a relação próxima entre a parentalização e o conceito de *dispositivo materno*. Atrelado a isso, o gênero atualmente é um fator estruturante em nossa sociedade binarista em que ser pessoa significa se tornar mulher ou homem. Com isso, existe uma série de expectativas normativas esperadas de cada gênero, às quais a criança desde cedo deve corresponder (Zanella, 2018).

Nesse sentido, Valeska Zanella (2018) nos ajuda a refletir sobre o processo pelo qual a função de cuidar de outros foi atribuída a mulheres brancas e cisgênero⁴ desde o século XVIII. Isso se deve principalmente à reformulação na concepção de infância, que impactou, por consequência, no que se atribui como função materna. A partir do século XVII-XVIII, a criança começou a ser compreendida como alguém que atravessa uma fase específica com necessidades especiais, e que, portanto, demanda uma dedicação maior de cuidado. Assim, é reforçada a ideia de que cuidar é um “dom natural” de mulheres na medida em que podem gerar uma vida, conferindo uma dimensão afetiva e espontânea a um ideal incutido no processo de subjetivação (Zanella, 2018).

Antes disso, cuidar era uma tarefa delegada a grupos subalternizados, como pessoas escravizadas e pobres, sobretudo mulheres negras, o que impactará na negação do aspecto de trabalho envolvido no cuidar (Zanella, 2018). Consequentemente, a forma com que mulheres de diferentes classes sociais e raças experienciam o trabalho de cuidar ocorre de maneiras distintas. Historicamente, enquanto as mulheres brancas sofriam opressões por terem sua humanidade reduzida ao gênero, segundo Angela Davis (2016), mulheres negras escravizadas sequer eram consideradas providas de gênero ou mesmo tinham suas humanidades reconhecidas. Algumas delas, eram responsáveis por todo o trabalho doméstico, incluindo cuidar dos filhos de seus algozes. Davis (2016) retrata o estereótipo da “mammy”, mulheres negras escravizadas que eram designadas para a função de cuidar de filhos alheios, exploração que encontra certa manutenção no ofício de babá. Nesse sentido, ainda hoje, são as mulheres negras que frequentemente encontramos trabalhando nas funções de babás, habitualmente recebendo baixos salários e trabalhando sob condições precárias, o que muitas vezes as impede de cuidar de seus próprios filhos.

⁴ A função de cuidar já era antes disso atribuída a outros grupos subalternizados, como pessoas escravizadas, negras e pobres, segundo a autora.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

De acordo com as diferentes intersecções pelas quais cada grupo de mulheres é atravessado, a imposição do cuidado se manifesta de maneiras diversas, mas há algo que é compartilhado. Nessa perspectiva, Zanello (2018) sinaliza que essas tecnologias de gênero⁵ - que atribuem a função do cuidado como parte de nossa suposta natureza feminina, são engendradas desde os momentos iniciais da infância. Como exemplo, Zanello (2018) menciona a diferença entre as brincadeiras direcionadas pelos adultos às crianças: as meninas são direcionadas para brincadeiras voltadas ao cuidado, tanto da casa, como também de bebês através de bonecas, interpelando-as desde então para desenvolverem a disponibilidade ao outro, empatia e reponsabilidade. À essa lógica, a autora denomina “*dispositivo materno*”, que opera mesmo na ausência de filhos, quando na vida adulta, assim como nas relações românticas e familiares de maneira geral (Zanello, 2018).

Como forma de justificar tal opressão, se incutiu na sociedade a ideia do amor materno, supostamente espontâneo, que faria com que mulheres cuidassem de outros de bom grado, já que isso trazia uma suposta satisfação (Zanello, 2018). Tal situação torna as meninas mais vulneráveis ao processo de parentalização sob a cruel justificativa de ser essa uma “vocação natural” em decorrência do gênero, difundindo-se a crença de que elas se realizariam ao poder cuidar de outros em nome do amor.

Contudo, quando a experiência de cuidar não é vivenciada da maneira com que foi fortemente idealizada, pode tornar-se um fator de culpa. Esse movimento provoca uma constante demanda de terceiros e por nós mesmas a nos comportarmos a partir do *dispositivo materno*, invisibilizando a dimensão do trabalho que implica cuidar de alguém, algo que despende energia física e psíquica. Por isso, a autora nos convida a “dessentimentalizar” o cuidado (Zanello, 2018), o que nos permite pôr em evidência os custos do cuidar, sobretudo quando estes são requisitados prematuramente, assim como os facilitadores culturais para que meninas tendam a sofrer com mais frequência situações de parentalização. Isso nos aponta para o atravessamento de questões de gênero ao processo de parentalização, tendo em vista a atribuição do cuidado à figura da mulher e a exigência do amadurecimento prematuro às meninas.

⁵ Segundo Zanello (2018), tecnologias de gênero se constituem como uma pedagogia dos afetos, na qual há uma representação e autorrepresentação a partir de tecnologias sociais, como as mídias: filmes, propagandas, revistas e desenhos, que transmitem mensagens do que é ser mulher ou homem, provocando um assujeitamento que regula as identidades de gênero.

Nesse sentido, a ausência do cuidado desde os primeiros momentos da infância, ainda que inicialmente não percebida pela criança, se soma às lógicas sociais de imposição do papel de “cuidadora” engendrando uma dinâmica bastante violenta que pode ser pensada em termos de uma “*progressão traumática*”. Com isso, pretendemos pensar através das metáforas do “*bebê sábio*” para Ferenczi e do “*falso self*” para Winnicott algumas reverberações desse contexto tão violento que conjuga aspectos primários e secundários.

Infâncias perdidas: contribuições de Ferenczi e Winnicott

A crença popularmente disseminada de que meninas amadurecem mais cedo pode encontrar alguma ressonância com a ideia de *bebê sábio* para Ferenczi. O autor discorre acerca do vivido traumático gerado pela ausência de uma figura parental confiável que promova acolhimento e cuidado, podendo desencadear uma “sabedoria intelectual” que coexiste à dimensão de “estado emocional embrionário”, cindindo o que se sente do que se sabe (Mello; Féres-Carneiro; Magalhães, 2015b). Essa cisão trata-se do processo de clivagem, que surge como forma de suportar uma dor terrível relacionada a sofrimentos primários e mais profundos. Diante disso, o ego se fragmenta em uma parte que sabe dos acontecimentos dolorosos, porém, sem haver uma conexão direta com outra(s) parte(s) que contém a afetividade que a experiência provocou, no intuito de sobreviver ao que não poderia ser suportado (Mello, 2021).

Essa situação de desamparo insuportável para o bebê, vivenciada como um trauma profundo, pode desencadear uma reação de identificação com o adulto que provoca a circunstância traumática. Logo, a criança poderá identificar as sensações experimentadas pelo outro-adulto, introjetando também o seu sentimento de culpa, de maneira que irá se responsabilizar pela catástrofe vivida ao invés de direcionar a responsabilidade a este adulto (Ferenczi, 1933/1992). Por isso, é comum que a criança tenha dificuldades em perceber as falhas do ambiente e permaneça tentando sustentar a tarefa de garantir o bem-estar do seu entorno (Mello; Féres-Carneiro; Magalhães, 2015b). Tal circunstância está em consonância com o que Ferenczi (1933/1992) se refere como “*terrorismo do sofrimento*” em que as crianças, para poderem desfrutar da paz no seu ambiente, tomam para si o fardo dos membros familiares, sendo obrigadas a resolver os conflitos da família.

Isso é possível porque diante de um choque traumático, uma extrema aflição, podem surgir faculdades novas e prematuras oriundas de uma disposição latente que seria desenvolvida

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

mais adiante, conforme sua maturação. Portanto, a criança pode manifestar comportamentos característicos de uma pessoa adulta, até mesmo apresentando habilidades consideradas de pessoas adultas para o cuidado. Ferenczi (1933/1992, p. 104) denomina essa situação de “*progressão traumática*” e descreve os efeitos do amadurecimento precoce comparando-os com “(...) frutos que ficam maduros e saborosos depressa demais, quando o bico de um pássaro os fere, e na maturidade apressada de um fruto bichado”.

A partir da ideia de “falso self”, Winnicott também traz contribuições importantes para pensarmos o trauma diante de tais circunstâncias. Para o autor, o conceito de “falso self” trata-se de uma adaptação primitiva diante das falhas do ambiente em que o ser se submete ao contexto no qual está inserido, performando uma adaptação ao meio na desesperada tentativa de transformar o seu entorno em uma condição mais favorável para sua subsistência. Dessa forma, surge então o amadurecimento intelectual como forma de ocultar a privação dos cuidados que vivenciou, substituindo-os até e, ao mesmo tempo, preservando a imagem de seus adultos de referência (Mello; Féres-Carneiro; Magalhães, 2015b). Essa performance é tão marcante que pode se confundir com a própria ideia de identidade do sujeito.

Winnicott reforça a importância de haver um ambiente que possibilite o desenvolvimento da criança e que deve se adaptar suficientemente às suas necessidades. Quando isso não acontece, a criança pode desenvolver como defesa um “*falso self*” como forma de se adaptar ao seu entorno, assumindo para si a função que seria ambiental (Winnicott, 1896-1971/2005). Nessa concepção, podemos pensar nas atitudes de algumas crianças citadas por Winnicott como “particularmente adoráveis e acima da média” (Winnicott, 1948/2000, p. 157) que demonstram uma vivacidade contagiante, mas que também apresentam um comportamento interpretado como desafiador ou fortemente depressivo. Aqui, o autor nos aponta para a possibilidade de ser esse um comportamento de reposta a um adulto cuidador adoecido ao qual a criança se identificou e agora tenta demonstrar gestos de reparação (Winnicott, 1948/2000).

Tendo em vista que a constituição subjetiva depende da presença da alteridade, um outro que se encontra imerso no jogo social que influencia modos de ser, é fundamental trazer à cena a perspectiva de gênero, que torna meninas mais vulneráveis à parentalização por serem compreendidas como mais aptas a exercer funções de cuidado. Essa lógica violenta invisibiliza as dimensões do sofrimento psíquico agravado pela sobreposição violências: o trauma gerado

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

pela ausência de cuidado, o amadurecimento precoce e a imposição social do trabalho de cuidado que lhes é direcionada.

Considerações finais

Nesse sentido, as análises elaboradas aqui estão permeadas pelo olhar subjetivo das pesquisadoras e, por essa razão, não pretendemos apontar qualquer relação generalista de causa e efeito ou transpor as análises realizadas em um contexto específico a outras realidades, uma vez que as interpretações construídas estão sempre relacionadas ao processo e a quem as produziu (Figueiredo; Minerbo, 2006). Isto posto, sendo a parentalização uma circunstância clínica tão comumente encontrada, especialmente vinculada ao gênero, torna-se cada vez mais necessário aprofundarmos as investigações sobre o tema e seus possíveis desdobramentos. Para isso, tendo em vista que a constituição psíquica é atravessada por elementos culturais que são transmitidos à criança desde cedo, podemos concluir que não há como pensar em saúde mental sem nos atentarmos aos marcadores sociais que definem desde cedo a constituição de si dos sujeitos e ao contexto no qual estão inseridos, assim como os respectivos sofrimentos causados por um modelo de vida opressor engendrado pela cultura.

Logo, se faz urgente refletirmos sobre as infâncias como uma questão coletiva e sobre os diversos sofrimentos psíquicos gerados pelo modelo de cuidado que responsabiliza exclusivamente às mulheres essa tarefa – seja pela imposição do cuidado às meninas desde pequenas ou pela ausência do cuidador principal somada à não assunção da função de cuidado por outros adultos responsáveis pelo bebê. Assim, enfatizamos a importância de estudos e discussões contínuos sobre a relação parental e sua proximidade com aspectos de gênero, de maneira a evidenciar esse tipo de sofrimento tão comum, mas ainda pouco explorado no campo da Psicologia. Isso nos fortalecerá na busca por questionar e desnaturalizar lógicas violentas que vêm sendo sistematicamente reproduzidas, gerando graves consequências em termos de saúde mental.

Referências

- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FERENCZI, Sandór. **Psicanálise IV**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Original publicado em 1933).
- FIGUEIREDO, Luís Claudio; MINERBO, Marion. Pesquisa em psicanálise: algumas idéias e um exemplo. **J. psicanal.** São Paulo, v. 39, n. 70, pág. 257-278, 2006. Disponível em

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352006000100017&lng=pt&nrm=iso)

58352006000100017&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 6 mai. 2023.

FREUD, Sigmund. **Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade** (P. C. Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Original publicado em 1905).

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos** (P. C. Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Original publicado em 1914).

FREUD, Sigmund. **Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos** (P. C. Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (Original publicado em 1926).

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, pág 7-41, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 6 mai. 2023.

IACONELLI, Vera. **Manifesto antimaternalista: Psicanálise e políticas de reprodução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

LAPLANCHE, Jean. **Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano 2000- 2006**. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

MELLO, Renata. **A problemática da clivagem: aspectos teóricos e clínicos**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2021.

MELLO, Renata; FÉRES-CARNEIRO; Terezinha; MAGALHÃES, Andrea S. Das demandas ao dom: as crianças pais de seus pais. **Revista Subjetividades**, n. 15(2), pág 214-221, 2015a. Disponível em: <[Das demandas ao dom: as crianças pais de seus pais \(bvsalud.org\)](http://bvsalud.org)> Acesso em 20 de jan. de 2023.

MELLO, Renata; FÉRES-CARNEIRO; Terezinha; MAGALHÃES, Andrea S. A maturação como defesa: uma reflexão psicanalítica à luz da obra de Ferenczi e Winnicott. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, n. 18(2), pág 268-279, 2015b. Disponível em: < SciELO - Brasil - A maturação como defesa: uma reflexão psicanalítica à luz da obra de Ferenczi e Winnicott > Acesso em 10 de abr. de 2023.

MORAES, Eurema G.; MACEDO, Mônica M. K.; FIGUEIREDO, Luís C. **Vivência de Indiferença: do trauma ao ato-dor**. Casa do psicólogo, 2011.

WINNICOTT, Donald. **A família e o desenvolvimento individual**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Textos originais publicados de 1896-1971).

WINNICOTT, Donald. **Da pediatria à psicanálise: obras escolhidas**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2000. (Textos originais publicados de 1896-1971).

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2018.

DEVIRES CORPO-MENTE E OS DESAFIOS DA ALTERIDADE

Ana Beatriz M. Mattar (PPGARTES/UFPeL)¹

Resumo: Esse artigo discute as interfaces das artes do corpo, atravessada pelos conhecimentos filosóficos e das ciências cognitivas a partir de pesquisadores do século XX como Gilles Deleuze, Merleau-Ponty, Francisco Varela, Humberto Maturana, Alva Noë e António Damasio em devires corpo-mente, sujeito-objeto e teoria-prática. Envolvendo essas (inter)(multi)(indi)disciplinariedades na ampliação dos experimentos artísticos do século XXI, a dança se manifesta como prática insurgente no processo de sistematização do movimento em rupturas técnicas, estéticas e poéticas na contemporaneidade. Sobre a perspectiva de interação e relação sistêmica entre pensamento e corporeidade, essas teorias foram quebrando padrões dicotômicos herdados pela teoria cartesiana do século XVII, dualista e soberana, em que a experiência objetiva do sujeito é desacoplada de sua realidade objetiva. Estudos da fenomenologia, das emoções, das sensações, da consciência e os processos cognitivos como princípios da experiência, são abordados não apenas como interpretação de si, mas como uma ação sem dissociação. Tais estudos afetaram os modos de produzir e ser produtor nas artes performáticas ao promoverem rupturas no campo do conhecimento em processo de descolonização. Os modos de compreender o entendimento de si, do outro e do mundo, como um continuum inseparável e multidisciplinar, coloca coexistência com diferença em circularidade e contribui com os desafiadores processos de alteridade na pós-modernidade.

Palavras-chave: dança; corpo; mente; filosofia; performance.

INTRODUÇÃO: A arte enquanto *ainda não é*

A arte da dança em seu mover-devir-corpo enquanto multiplicação de sentidos, faz vir a ser algo que ainda não é. Não se trata de um enigma a ser decifrado, mas deve ser discutido como um fluxo aberto às novas possibilidades construídas a partir da experiência (de)(com)(por)(para) si e (de)(com)(por)(para) alguém. Ao relacionar corpo, mente, arte e alteridade, especialmente no contexto dos "devires"², refiro-me à forma como o corpo-mente

¹ Doutoranda no PPGARTES/UFPeL/RS. Bolsista da CAPES. Mestre em Dança na Contemporaneidade - FAV/RJ. Especialista em Linguagem e Poética da Dança - FURB/SC e em Economia Criativa, Cultura e Inovação - UNIVALI/SC. Graduada em Tecnologia da Gestão Pública - UNIVALI/SC. E-mail: biatap@gmail.com.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1804713449371499> ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5818-2647>

² O conceito de "devir" é central na filosofia de Gilles Deleuze, um filósofo francês que, junto com Félix Guattari, desenvolveu uma série de ideias inovadoras sobre o pensamento, a identidade e a transformação. O "devir" refere-se a um processo contínuo de mudança e transformação, que se opõe à ideia de um ser fixo e estático. Esse conceito é amplamente utilizado na filosofia e nas ciências sociais, notavelmente por diversos autores e pesquisadores que exploram questões relacionadas à mudança, identidade, multiplicidade e processos de transformação. Deleuze é talvez o autor mais associado ao conceito de devir, especialmente em conjunto com o seu trabalho com Félix Guattari nas obras "Mil Platôs" e "O Anti-Édipo". Henri Bergson, filósofo francês pré-Deleuze cujas ideias sobre tempo e mudança influenciaram Deleuze, destaca a importância do tempo vivido e a noção de que a realidade é um fluxo contínuo em vez de substâncias fixas. Suas ideias sobre "devir" voltadas para a criatividade e a evolução influenciaram a concepção deleuziana de transformação. Giorgio Agamben, filósofo contemporâneo que explora questões de biopolítica, identidade e mudança social, utiliza o conceito de devir para discutir a transformação da subjetividade em relação às estruturas de poder e como novas formas de

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

se transforma com a diferença do outro através de experiências e processos de (mu)dança. Esse estudo não deve ser encarado como uma dicotomia entre teoria e prática e reflete uma perspectiva holística e integrada sobre o aprendizado e o conhecimento. Tal abordagem enfatiza a importância do corpo, do movimento e a interdependência entre mente e corpo, entre si e o outro e entre todos e o ambiente.

Os estudos do corpo a partir do século XX originados por artistas/pesquisadores em danças e suas relações com o ambiente, são convocados pelas autoras Sandra Nascimento e Cristiane Wosniak, no artigo “Delsarte, Dalcroze e Laban para (re)pensar a dança por uma relação *corpo-meio-ambiente*”.

Nesse movimento de (re)pensar a dança, evocamos Delsarte, Dalcroze e Laban como referências que possibilitam compreender o corpo em sua relação com o meio e o ambiente. Cada um, a seu modo, contribuiu para pensar o corpo não como um elemento isolado, mas como parte de um sistema de trocas sensíveis, afetivas e expressivas com o espaço ao redor, com os sons, os gestos e os outros corpos. (Nascimento; Almeida, 2017, p. 4).

Nascimento e Wosniak (2017) oferecem uma importante chave para transcender a visão dualista tradicional entre corpo e mente. Ao trazer Delsarte, Dalcroze e Laban como referências, as autoras propõem uma abordagem na qual o corpo não é compreendido como uma entidade isolada ou meramente fisiológica, mas como parte de um sistema relacional, profundamente vinculado ao ambiente, ao espaço e às interações sensoriais e afetivas. Esse olhar rompe com a herança cartesiana que separa razão e sensibilidade, mente e corpo. Em vez disso, propõe-se uma compreensão holística do sujeito, em que o movimento é expressão de um corpo que pensa, sente e se comunica em constante troca com o mundo ao seu redor. A dança, nesse contexto, não é apenas uma técnica ou forma artística, mas uma linguagem corporal que emerge da experiência viva e situada do sujeito no espaço e no tempo. “A ênfase nas ‘trocas sensíveis, afetivas e expressivas’ aproxima o fazer artístico da dança de processos educativos e formativos mais amplos nos quais o movimento se torna meio de autoconhecimento, de criação de vínculos e de construção de sentido.” (Nascimento;

vida emergem em resposta à opressão. Judith Butler, filósofa que explora a performatividade de gênero, embora não use explicitamente o termo “devir”, suas noções de identidade de gênero como algo que é continuamente produzido e performado ecoam conceitos de devir, destacando a fluidez da identidade. Nicolas Bourriaud, crítico de arte e teórico estético que apresenta a ideia de “estética relacional”, refere-se ao devir como um aspecto central na arte contemporânea, enfatizando as interações entre indivíduos como parte da produção de sentido, em vez de ver a obra de arte como um objeto fixo. Michel Foucault, embora Foucault não use diretamente o termo “devir”, suas ideias sobre a mudança de formas de poder e a construção da subjetividade relatam-se ao conceito. Foucault analisa como as identidades e práticas sociais estão em um estado constante de mudança, enfatizando a historicidade e a contextualidade das subjetividades.

Almeida, 2017, p. 4). Isso reforça a importância de práticas pedagógicas e artísticas que reconheçam a corporeidade como dimensão essencial da existência humana e da aprendizagem.

Propor uma discussão para não pensar em um corpo só, não é difícil, mas colocá-la como epistemologia é complexo. Restituir o sujeito como operador de seu corpo na dança em processos socioculturais e históricos envolvido por uma rede de desestabilização que insiste em reconhecer que não é “o centro do Universo” e que há infinitas formas de vida e modos de existir, exige um contínuo ressensibilizar incluindo múltiplas formas de ser e reexistir no mundo.

DESENVOLVIMENTO: Descentramento do sujeito e cognição corporificada enquanto arte em processo

Encontramos na historiografia dos estudos corporais, diversas pesquisas envolvendo a (inter)(multi)(indi)disciplinariedade das ciências cognitivas na ampliação dos experimentos artísticos sobre a sistematização do movimento em rupturas técnicas, estéticas e poéticas do sujeito e o objeto artístico. Sujeito esse que também vem sistematicamente sendo desconstruído com os estudos na pós-modernidade (ou modernidade tardia). O antropólogo e sociólogo jamaicano Stuart Hall (2006), durante a primeira metade do século XX, apresentou os indícios do que o autor chamou de “descentramento do sujeito moderno” atribuindo o corpo à uma “lógica” que escapa do domínio da ideia vinda da razão (o “penso” logo “existir”) do sujeito de Descartes, e que “sobre ele tiveram seu principal impacto, e cujo maior efeito, argumenta-se, foi o descentramento final do sujeito cartesiano”. (Hall, 2006, p.25). O cartesianismo, como também é conhecido, procura demonstrar que o homem é essencialmente uma coisa pensante e que a mente (o pensamento) regula a existência (o corpo).

Essa noção dicotômica, teve seu acolhimento nos acontecimentos das bases fundantes da arte nos anteriores 500 anos no ocidente e naturalizou a divisão do ser humano em corpo e mente, ou corpo e alma, além de atribuir certa superioridade da mente sobre o corpo.

Apesar de notáveis desenvolvimentos na compreensão do funcionamento do cérebro, especialmente a partir da década de 1990, conforme afirmou o neurocientista António Damasio³ (1994), como a “década do cérebro”, alguns problemas impostos pelos pressupostos

³ António Damasio é um renomado neurologista e neurocientista português, amplamente reconhecido por suas contribuições ao entendimento da relação entre emoção, razão e a biologia do cérebro. Nascido em 25 de

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

da ciência cognitiva permanecem tão misteriosos hoje quanto na tradição cartesiana⁴. Problemas difíceis, como a relação entre o cérebro e a consciência, por exemplo, ainda não têm uma solução satisfatória.

Para verter desses estudos novos conhecimentos/experiências, convido Nietzsche (para uma contradança), e sua obra “Ecce Homo” (1995), quando apresenta o corpo como espaço de experiência, especificamente comparando-o como um grande estômago, que digere experiências com sabedoria, organizando tudo o que lhe é dado, convertendo substâncias em benefício da saúde ou dispensando aquilo que não lhe serve. A escrita nietzschiana em Ecce Homo, passa a se imbricar com o seu próprio destino filosófico com a missão de expor “como alguém se torna o que é”, como metáfora daquilo que possa preservar a vitalidade orgânica que funde corpo e pensamento. Esse é um exemplo, do conhecimento sendo produzido, à medida que vai relativizando a expansão dos estudos centrados no cérebro para o campo do sistema sensorio-motor em seu *sentir-devir-corpo*.

Após 1950, principalmente no movimento pós-guerra, em que a engenharia, a computação, a neurociência, conhecidas como ciências cognitivas contribuíam com perspectivas de consciência do movimento, as danças passam a se interessar não apenas no passo, mas no modo de organizar o movimento no corpo antes desse passo. Na década de 1970, entra em cena a época da psicologia comportamental, com o pesquisador Skinner (antes pesquisadas por Pavlov) e as relações de causa e efeito, estímulo e resposta e os controles do comportamento. Junto aos movimentos de estudiosos europeus, com as técnicas de eutonia de Gerda Alexander, o Body Mind Centering de Bonnie Cohen e Feldenkrais, todos estavam interessados na integração total de corpo e mente, ou seja, *embodiment mind*, em seu *mover-sentir-pensar-devir-corpo*⁵.

Nessa mesma época, os biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana conceituam o termo autopoiese (do grego auto "próprio", poíesis "criação"), para

fevereiro de 1944, em Lisboa, Portugal, Damasio se destacou na área de neurociência ao explorar como as emoções influenciam processos cognitivos, decisões e comportamentos.

⁴ A tradição cartesiana, que se origina das obras do filósofo francês René Descartes (1596-1650), é um conjunto de ideias e princípios que moldaram a filosofia, a matemática e a ciência ocidental. Um dos aspectos mais fundamentais da tradição cartesiana é seu dualismo, que distingue entre a *res cogitans* (coisa pensante, ou mente) e a *res extensa* (coisa extensa, ou corpo). Descartes defendia que a razão é a principal fonte de conhecimento e deve ser a base para a aquisição do saber. Sua famosa frase “*Cogito, ergo sum*” (“Penso, logo existo”) reflete essa ideia de que o pensamento é a prova da própria existência.

⁵ No Brasil, ressaltar a contribuição fundamental do professor e pesquisador Klauss Vianna e da professora e pesquisadora Angel Vianna, que partiram de processos de singularização de seus corpos em suas contemporaneidades, criando métodos singulares que contribuíram notoriamente na dança do Brasil.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos em um paradoxo autonomia-dependência dos sistemas vivos em que seu funcionamento se daria em termos de circularidade produtiva e não de forma linear. Esses sistemas são considerados autopoieticos porque mantêm e recriam incessantemente seus próprios componentes, que se desgastam com o tempo. Em outras palavras, um sistema autopoietico é simultaneamente responsável pela sua criação e é também o produto desse processo. Assim, a autopoiese caracteriza-se pela interdependência entre produção e reprodução, evidenciando como os organismos vivos se mantêm e se definem através de suas próprias atividades. Segundo Maturana e Varela, os seres vivos são determinados por sua estrutura. O que nos acontece em um determinado instante, depende de nossa estrutura nesse instante. A esse conceito, eles chamaram de determinismo estrutural. O determinismo estrutural destaca a natureza cíclica das interações nos sistemas vivos. À medida que um organismo atua em seu ambiente, sua estrutura pode se modificar, alterando assim suas futuras ações e reações. Essa dinâmica contínua é essencial para a manutenção da autopoiese.

Varela e Maturana, criaram um outro conceito, o da enação. Para eles, enação não é a relação de causa e efeito, é algo que emerge pela experiência. É uma mudança de paradigma. A enação prevê uma outra dinâmica, não tem uma causa externa, aquilo que acontece emerge da própria experiência. A ação acontece não necessariamente por uma causa determinada, essa causa seria algo externo àquilo que está acontecendo. Tudo Isso muda a definição de consciência. Varela questiona isso pela fenomenologia de Merleau-Ponty, discutindo a diferença entre corpo vivo e corpo morto, aponta para o dualismo que não é *corpo-mente* e sim *corpo-corpo*.

Por ser uma pessoa bem doente (do fígado), Varela questiona a dualidade ataque-defesa do sistema imunológico e conceituando a aprendizagem, ação e inteligência desse sistema imunológico. Com a evolução de sua doença, ele vai ampliando o conceito de expansão da inteligência para além do lugar do cérebro. Além da descentralização da vida humana como superior de todas as outras vai afetar o pensamento na questão cognitiva? Para ele, na complexidade dos processos auto organizativos, há aprendizados que desestabilizam as relações de causa e efeito. Ao invés de pensar em um lado e outro é preciso pensar nessa relação em rede. Suas pesquisas influenciaram as ideias na relação sujeito-objeto e foram influenciados pela fenomenologia de Merleau-Ponty e esse outro que eu posso devir. A

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

intencionalidade da consciência-corpórea, apresentada pela fenomenologia de Merleau-Ponty retrata assim a linguagem corporal.

O corpo não é um objeto. Pela mesma razão a consciência que tenho não é um pensamento, quer dizer que não posso decompô-lo e recompô-lo para formar dele uma idéia clara. Sua unidade é sempre implícita e confusa. Ele é sempre outra coisa além do que é, sempre sexualidade, ao mesmo tempo que liberdade, enraizado na natureza no momento mesmo em que se transforma pela cultura nunca fechado sobre si mesmo, e nunca ultrapassado. Sou pois o meu corpo, ao mesmo tempo em toda medida em que tenho uma aquisição e reciprocamente o meu corpo é um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. (MERLEAU PONTY, 1971, p. 208)

Nos anos de 1980, os estudos avançam para o campo das doenças, principalmente pela AIDS que atravessa o mundo e mobiliza os cientistas pela busca do controle e cura. A relação causa e efeito não seria tão eficiente como se pensava anteriormente. A teoria de desierarquização dos sistemas do nosso organismo e mais radicalmente a desierarquização para pensar inteligência e cognição como não exclusivo da espécie humana. Aliás, muito antes desses pesquisadores, na cultura indígena, já se pensava a desierarquização da vida humana sobre outros seres vivos há milênios.

Um filósofo francês do século XX chamado Gilbert Simondon (1924-1989) em seus estudos sobre ontogenética e o pensamento, orientou a filosofia da diferença por sua “teoria da individuação”, em que vai questionar a noção de indivíduo à luz das noções de forma e informação. Para ele, não existe indivíduo, mas processos de individuação, e esses processos não eram restritos a indivíduos humanos. Pedra, caneta, cadeira, barata, bactéria eram processos de individuação, contrapondo a noção de essência. Para Simondon, a individuação não se opõe à essência, mas sim a uma visão substancialista que a concebe como um estado fixo, quando afirma que tudo muda o tempo todo e por isso seriam processos de individuação como uma atividade dinâmica e histórica de um sistema que se organiza e se diferencia, formando um indivíduo. Primeiro, já sabemos pela vida cotidiana que as pessoas mudam, e como esse processo de mudança e transformação, em constante mutação constitui o elemento central para a teoria de Simondon. Para ele, a transformação constante, a mudança e a diferença são essenciais para a individuação, pois é através desse devir que algo se distingue e se torna único. Acima da unidade do ser, tensionando o pensamento para o ser individuado completo, ficamos com a sensação que “existe uma sucessão temporal: primeiro existe o princípio de individuação; em seguida este princípio efetua uma operação de individuação; e por fim, o indivíduo constituído aparece” (Simondon, 2020, p. 15). Ou seja, essas fases para

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Simondon não seriam sequenciais, como era o pensamento de Piaget (e as faixas etárias), segundo ele, a fase individual segue para a vida toda. A fase pré-individual de Simondon é o “fala-se”. Minha voz nunca é só individual, ela é sempre coletiva na arrogância do só “eu falo”. Não falamos de uma intenção própria, determinista e soberana. Simondon diz que somos todos processos de individuação, e no processo pré-individual existe um processo de “transdução”. Seria a operação entre vários indivíduos, mas também com o clima (se tá frio e quente), todos nossos referenciais teóricos e experimentais (pesquisadores, professores, autores). Há um coletivo em nós e a ideia de intenção, desejo, sonho tem uma instância de singularidade que se organiza em mim. No entanto, o modo de organização de uma fala não significa que essa fala foi gerada exclusivamente por quem está falando, e também não significa que esta intenção é algo vem do meu interior porque a intenção se organiza em rede também. A importância da ideia de viver bem e sobreviver não é possível pensar só na gente. Nos processos de individuação e transdução de Simondon estamos sempre descontinuados no outro, tem sempre uma impermanência que nos ronda. A ideia de achar que o sujeito, o si mesmo e o indivíduo é autossuficiente é uma ficção.

Entre o final do século XIX e início do Sec. XX, autores como William James (1842-1910) em “Os princípios da psicologia” (1890) e a noção de experiência, que assim como Varela, reafirma o empirismo radical como conhecimento que nasce da experiência. Não existe uma separação entre teoria e prática. Influenciando áreas como fenomenologia, psicologia humanista e diversas correntes contemporâneas de pensamento, estabelece que o valor de uma ideia ou teoria deve ser medido por suas consequências práticas e pela maneira como se relaciona com a experiência. Isso significa que a experiência não é apenas um campo de estudo teórico, mas uma arena de prática e aplicação, onde as ideias têm um impacto real na vida cotidiana. A abordagem pragmática de James, que enfatiza que o valor das ideias deve ser medido pelas suas consequências práticas, é vista também na terapia somática da dança aos estudar os impactos diretos na saúde mental, emocional e física dos indivíduos.

O semioticista Charles Sanders Peirce, criador da semiótica americana, vai criar uma fenomenologia que não tem sujeito-objeto mas tem primeira idade, secundidade e terceira idade. Tudo girava em torno da ideia de representação. Para Pierce, não existe nada que não tenha representação. É algo que está algo para alguém e existe vários tipos de representação. Embora com epistemologias distintas, James e Pierce tinham em comum a soberania da experiência. Não pensar a teoria diferente e separada pela prática. Exercícios que tinham sua

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

singularidade. O conhecimento emerge do movimento. Pierce pensava no movimento sígnico e William pensava do movimento que partia das emoções, da mudança dos estados corporais. “Eu não choro porque eu estou triste, eu fico triste porque eu choro” (William James). Eu não choro porque eu estou triste – busca explicação psicológica, eu fico triste porque eu choro – a tristeza emerge de um estado corporal.

Para quem trabalha com dança, a argumentação de performance que seria apresentação assim como a coreográfica de representação. Para quem discute política, a noção de representação também seria inimiga “eu não quero uma representação política, de classe, partidária, de gênero”. Além da performance, a improvisação para os pós-modernos, é parte de uma ideia de que a experiência é o foco das apresentações, sugerindo que é um fim em si mesmo. A principal experiência de improvisar é a experiência de improvisar. (Novak, 2002, grifo meu). Essa ideia remete à obra de Susan Leigh Foster⁶, uma das principais teóricas da dança contemporânea e improvisação. Foster propõe uma abordagem que rompe com a dicotomia tradicional entre corpo e mente, enfatizando a improvisação como uma prática que integra percepção, ação e consciência em um fluxo contínuo. Em seus escritos, Foster argumenta que a improvisação em dança não é apenas uma técnica ou forma artística, mas uma maneira de ser e perceber o mundo. Ela destaca que, durante a improvisação, o dançarino está simultaneamente envolvido na criação e na percepção do movimento, dissolvendo as fronteiras entre mente e corpo. Essa perspectiva se alinha à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, que vê o corpo como o centro da experiência consciente, onde intenção e ação são inseparáveis.

No artigo “Corpo em Crise” da professora e pesquisadora Christine Greiner, aborda diversas teorias sobre o reconhecimento do sentimento como estratégia poderosa de resistência do organismo e que pelo menos desde o século XIX há indícios de que percepção e execução de ações fazem parte do mesmo esquema representacional. O texto, reforça a noção de que “os sentimentos de dor e de prazer são, segundo Damásio, os alicerces da mente” (Greiner, 2010, p. 84). Outra importante indicação da pesquisadora para ampliar esses estudos seria o convite de Damásio à noção dos afetos do filósofo Baruch Spinoza (1632-1677), para

⁶ No artigo “Dancing Bodies”, Foster explora como o corpo dançante é tanto o sujeito quanto o objeto da experiência, desafiando a visão cartesiana de separação entre mente e corpo. Ela enfatiza que a prática da dança e da improvisação revela a interconexão intrínseca entre percepção, movimento e consciência. Foster, Susan Leigh. *Dancing Bodies. The Drama Review*, v. 41, n. 3, p. 84-95, 1997.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

quem a mente humana já é considerada a ideia de corpo e a chave fundamental está na sua teoria. Segundo Christine,

Damásio entende que a noção de afetos elaborada por Spinoza pode ajudar a relacionar emoção e sentimento e que estes, por sua vez, estariam associados às transições de estados do organismo que garantem a vida, mas também podem sacrificá-la tendo em vista as ambivalências que fazem parte do processo (corpo e mente em um continuum). (Greiner, 2010, p.85).

Para Greiner, de alguma maneira o continuum corpo-mente está sempre alerta aos estados dos outros. Quando a presença ganha visibilidade permite com que se compreenda de uma vez por todas que, em termos evolutivos, evolução diz respeito a salvar o grupo e não apenas a pessoa individual, porque ao salvar o grupo, salva-se também a pessoa. Para tanto, há que se produzir novas formas de vida.

Em 1999, o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty se consolida em sua obra “Fenomenologia da Percepção”. O mundo vivido, a redução e a intencionalidade da consciência, tendo o corpo e a percepção como referências fundamentais na perspectiva de *ser-no-mundo*, assinala os devires corpo-mente-existir como campo expressivo, fundando um espaço cultural, o qual longe de se esgotar se lança em um porvir de significações.

[...] a quase-eternidade da arte se confunde com a quase-eternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural, na medida em que esta nos insere na história. (Merleau-Ponty, 2004, p. 103)

Merleau-Ponty reflete sua visão da linguagem como um ato de construção do mundo e da experiência. A linguagem, para ele, não é apenas um sistema de símbolos para representar a realidade, mas um processo ativo que molda a nossa compreensão e a nossa relação com o mundo. A dança contextualizada como uma linguagem não verbal. Ao falar/dançar, antecipamos a possibilidade de algo ser dito/algum gesto e, ao mesmo tempo, antecipamos a possibilidade de que essa fala/dança seja retomada, seja em uma conversa/coreografia ou em um diálogo interno/performance, sempre como um movimento de antecipação e de retomada, nesse devir corpo-mente-sentido.

Finalmente, os estudos do filósofo americano Alva Noë, tem como foco principal de sua obra, a teoria da percepção e da consciência, interessado na fenomenologia e na teoria da arte, escreveu em “Action in perception” (2004) importantes reflexões sobre percepção e a cognição não serem atividades separadas. Antigamente a percepção seria algo passivo, um modo de receber as coisas do mundo. Os órgãos dos sentidos vão sendo impressionados pela

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

informação que vem de fora (visão, audição, tato). Alva Noë estuda os órgãos dos sentidos e da percepção, como “captadores dos sentidos”, como percepção ativa.

Para Noë, dificuldades como essas no estudo da mente decorrem da incompreensão do que são os fenômenos mentais e como ocorrem. Cientistas e filósofos, ao procurar a mente no cérebro, estariam procurando no lugar errado. Na concepção de Noë, a mente é produto de uma interação entre corpo (inclusive o cérebro) e meio externo. A mente não é algo que ocorre em nós, realizado pelo cérebro (na tradição contemporânea) ou por uma substância imaterial (na tradição cartesiana). Para compreender a mente, precisamos, segundo ele, direcionar a atenção a uma imagem mais ampla. Certamente, o cérebro desempenha uma função importante, mas não a de gerar uma representação do mundo a partir dos estímulos sensoriais. Para Noë, sua função é “facilitar o padrão dinâmico de interação entre cérebro, corpo e mundo”, permitindo que o ser vivo domine suas capacidades sensório-motoras. (Noë, 2009, p.47). Como pesquisador da percepção e ciências cognitivas, explica que a maneira como experimentamos o mundo por meio dos sentidos e percepções está intimamente ligada à forma como entendemos, expressamos e agimos nesse mesmo mundo. Nossas experiências não são simplesmente uma coleção de hábitos sensoriais e motores repetitivos e fixos. Entre um estímulo recebido e a resposta que damos — seja essa resposta verbal, escrita ou por meio de movimento — existe um espaço que vale a pena explorar. Nesse intervalo, se mantivermos um foco ativo, podemos escolher agir de maneira diferente, rompendo com nossos padrões habituais, especialmente quando precisamos resolver problemas ou agir em uma situação específica. É no corpo, portanto, o espaço onde todas as nossas percepções sensoriais — visão, audição, olfato, paladar e tato — se entrelaçam, bem como a nossa capacidade de agir em resposta aos estímulos ao nosso redor. A forma como interagimos com nosso ambiente e a maneira como esse ambiente nos apresenta oportunidades para vivenciarmos experiências moldam a qualidade dessas vivências. Isso influencia também como conseguimos estabelecer conexões com outras pessoas. Navegar essas experiências envolve decidir se nos aproximamos ou nos afastamos de certos estímulos, como organizamos nossas respostas e como lidamos com as condições que uma situação nos apresenta.

CONCLUSÃO

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Todos esses movimentos filosóficos, cerebrais, corporais, científicos, epistêmicos, dançantes, escreventes e falantes vão confrontando a argumentação de que a gente aprende só a partir do pensamento racional, dedutivo. O reconhecimento de que o movimento também é produtor de conhecimento, para além do resquício do pensamento iluminista que produz dicotomias hierárquicas e desfaz parâmetros para a construção de um sentido político, coloca a relação entre as pessoas, o ambiente, as coisas, as emoções, as percepções e as cosmovisões de mundo como insurgência, promovendo um espaço de resistência dinâmica que desafia normas estabelecidas e permite a emergência de novas formas de ser e de se relacionar, onde a corporeidade se torna um veículo de transformação social e cultural. Essa perspectiva valoriza a interconexão e a complexidade das experiências humanas, questionando narrativas dominantes e abrindo possibilidades para práticas coletivas mais inclusivas e diversas.

O descentramento na ideia do sujeito autônomo, racional e universal, propõe um sujeito em relação, permeado por múltiplas influências — culturais, biológicas, afetivas e históricas. Isso implica reconhecer o outro como constitutivo do “eu”, ou seja, não existe identidade plena sem diferença.

A produção de conhecimento como transmissão oral, reconhecendo a relevância dessa oralidade como fator de pesquisa, preservação e reconhecimento das artes no Brasil, não só para a história da dança, mas a cultura indígena, africana, rituais religiosos, rituais xamânicos, são mais importantes, dependendo do contexto, do que a linguagem escrita.

A arte não é entretenimento nem atividade metafísica transcendental nem como atividade genial, mas uma possibilidade do início do processo cognitivo. Assim como a história e a filosofia produzem conhecimento, a arte também produz conhecimento.

O que colabora com as discussões em dança/arte avançaram muito além da beleza. Aliás, todas as discussões enaltecidas da arte para além do ofício e da profissão é muito complexa porque deslocam questões mais amplas.

O reconhecimento de que o movimento também é produtor de conhecimento, para além do resquício do pensamento iluminista que produz dicotomias hierárquicas e desfaz parâmetros para a construção de um sentido político, coloca a relação entre as pessoas, o ambiente, as coisas, as emoções, as percepções e as cosmovisões de mundo como insurgência, promovendo um espaço de resistência dinâmica que desafia normas estabelecidas e permite a emergência de novas formas de ser e de se relacionar, onde a corporeidade se torna um veículo de transformação social e cultural. Essa perspectiva valoriza a interconexão e a

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

complexidade das experiências humanas, questionando narrativas dominantes e abrindo possibilidades para práticas coletivas mais inclusivas e diversas.

Por último, tenho ciência da minha restrição temporal que envolvem esses estudos até o final do Século XX, assim, sigo observando, comparando, experimentando, escrevendo e dançando as ciências cognitivas nesse devir “corpamente”.

BIBLIOGRAFIA:

DAMASIO, A. **A estranha ordem das coisas**. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2018.

_____. **Descrevendo a Consciência: O Cérebro e a Vida Emocional**. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1994.

GREINER, C. **O Corpo, pistas para estudos indisciplinados**. Ed. Annablume, São Paulo, 2005.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. Coleção Leituras do Corpo**; (dir.) Christine Greiner. Ed. Annablume, São Paulo, 2010.

_____. Quando fazer é pensar e pesquisar: andanças epistemológicas. **DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança**, 2(2). Salvador, v. 2, n. 1, p. 58-72, jan./jun. 2013

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Thomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Ed. DP&A, Rio de Janeiro, 2006

NOË, A. **Action in perception**. Cambridge, MA: MIT Press, 2004

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Reginaldo di Piero. Ed. Freitas Bastos, Rio de Janeiro, 1971

_____. **Fenomenologia da percepção**. 2ed. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999

_____. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. Tradução de Paulo Neves e Maria E. G. G. Pereira. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, S. R.; ALMEIDA, C. W. de. *Delsarte, Dalcroze e Laban para (re)pensar a dança por uma relação corpo-meio-ambiente*. In: **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS (ENPEC)**, 11., 2017, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: ABRAPEC, 2017.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo: como alguém se torna o que se é**. Trad. Paulo César de Souza. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

NOVACK, C. J. *A improvisação na dança: o momento da performance*. In: COHEN, Renato (Org.). *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 238–251.

NUNES, S. M. Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: **29ª Reunião Brasileira de Antropologia**. 2014, Natal. GT Antropologia da Dança. Natal, UFRN,. v. 01. p. 01-10, 2014.

SIMODON, G. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. Editora 34, São Paulo, 2020.

VARELA, F., & MATURANA, H. R., & URIBE, R. “**Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization and a model**”. *Biosystems* 5:187-196, 1974.

MATURANA, H. R., & VARELA, F. J. *De Máquina a Organismo: A Biologia da Cognição*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

CORPO, IMAGEM E POLÍTICA: INSURGÊNCIAS POÉTICAS NA PERFORMANCE-INSTALAÇÃO *QUERELA DE MULHERES*

Ana Cleia Christovam Hoffman (Universidade Feevale)¹

Resumo: A arte é um importante meio de expressão e um veículo potente para a divulgação de performances políticas que abordam a violência de gênero. A performance-instalação intitulada *Querela de Mulheres* inspira-se na obra *A cidade das mulheres* (2024), de Christine de Pizan (1363–1430), uma literatura utópica que imagina um mundo ideal para as mulheres. Considerada uma obra protofeminista, propõe o debate sobre o papel da mulher na sociedade e defende a luta pela educação feminina. Este artigo transita entre a experiência estética e a reflexão crítica, com o objetivo de discutir a violência de gênero a partir dessa experiência artística. Inicialmente, apresenta-se a obra de Christine de Pizan; em seguida, discute-se a violência de gênero como uma problemática política e social; por fim, analisa-se como a querela de mulheres inspira a criação da performance. A performance-instalação *Querela de Mulheres* emerge como um espaço poético e político, no qual a arte se inscreve como um ato de resistência à violência de gênero. O trabalho se ancora em experiências concretas de dor, memória e silenciamento, articulando visualidades, gestos e corpos que tensionam os campos sensível e discursivo da arte contemporânea.

Palavras-chave: Querela de Mulheres; performance; violência de gênero.

Introdução

Este artigo aborda questões relacionadas à violência de gênero a partir da criação da performance-instalação *Querela de Mulheres*, realizada pela artista, professora e pesquisadora Ana Hoffmann, em setembro de 2023, na Biblioteca Paulo Sérgio Gusmão, durante o IV CIDI (Congresso Internacional de Diálogos Interdisciplinares), na Universidade Feevale. A proposta parte de uma vivência estética e crítica, tendo como objetivo lançar luz sobre esse problema social a partir de uma experiência poética que atua também como gesto político.

Segundo dados do Monitor de Feminicídios no Brasil (MFB), vinculado ao Laboratório de Estudos de Feminicídios (LESFEM) da Universidade Estadual de Londrina, foram registrados 1.706 feminicídios consumados e 988 tentativas em 2023. No ano seguinte, os números permaneceram alarmantes, com 1.859 feminicídios consumados e 2.286 tentativas registradas. A gravidade e a persistência da violência contra mulheres evidenciam uma

¹ Doutora e mestra em Educação (UFRGS). Professora e pesquisadora do curso de Moda e do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (RS). Performer e figurinista. E-mail: hofana@gmail.com, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8380090076778971>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5514-9545>.

realidade estrutural, que ultrapassa o campo individual e exige enfrentamentos simbólicos, culturais e institucionais.

Querela de Mulheres toma como referência o livro *La Cité des Dames* (*A Cidade das Damas*, tradução livre), escrito por Christine de Pizan (1363–1430), considerado um dos primeiros textos protofeministas da história. Trata-se de uma obra utópica, na qual a autora imagina uma cidade ideal construída por e para mulheres, em resposta à misoginia dominante em sua época. A performance se apropria dessa querela histórica e literária para propor um dispositivo sensível de escuta, memória e denúncia. No espaço da ação, uma mensagem — “Na urna disponível, registre sua querela anonimamente” — convida o público a compartilhar relatos íntimos, sem a necessidade de identificação, ativando uma rede de afetos e de enunciação coletiva.

A performance se desenvolve por meio de elementos pictóricos e visuais que operam no campo do sensível: cenografia, figurinos, cores, gestos e objetos de cena produzem efeitos sinestésicos, abrindo um espaço de subjetivação e criação para quem participa e observa. As visualidades da instalação assumem formas mutáveis, evocando um purgar simbólico das dores inscritas nos corpos femininos — dores que são pessoais, mas também políticas.

Este artigo propõe, assim, uma reflexão sobre como a *Querela de Mulheres* opera como dispositivo de subjetivação (Foucault, 1984), mobilizando afetos e memórias a partir da arte. A performance é compreendida como prática que articula criação e crítica, corpo e linguagem, estética e política. O diálogo com autoras e autores como Butler (2015, 2022), Federici (2017, 2019), Foucault (1984) e a própria Pizan (2000, 2024), aliado à descrição visual da performance, permite observar como práticas artísticas podem tensionar os modos de subjetivação dominantes e criar brechas para outras formas de existir, resistir e narrar.

Ao ativar experiências concretas de dor e silenciamento, a performance se inscreve no campo da arte contemporânea como gesto de resistência à violência de gênero. Mais do que representar, a *Querela de Mulheres* propõe uma vivência — um espaço em que a arte, ao mesmo tempo poética e política, transforma a dor em enunciação e o corpo em lugar de denúncia e criação.

A *Querela de Mulheres* de Christine de Pizan e as querelas de hoje

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A *Querela das Mulheres* (*Querelle des Femmes*, em francês) foi um debate literário, filosófico e cultural que se desenvolveu na Europa durante o Renascimento, especialmente nos séculos XV e XVI, com destaque para a França e à Itália. O termo “querela” deriva do latim *querela*, que significa “queixa” ou “lamentação”. Esse movimento intelectual surgiu como reação às recorrentes críticas e ataques dirigidos às mulheres por parte de escritores e pensadores da época, que frequentemente as retratavam como inferiores, frágeis, moralmente corruptas e intelectualmente limitadas. Em resposta, diversos autores — incluindo mulheres — passaram a defender a dignidade, a capacidade intelectual e a igualdade femininas, inaugurando um discurso que desafiava as bases do pensamento misógino predominante.

A *cidade das mulheres*, de Christine de Pizan (2024), recentemente traduzida no Brasil, pode ser considerada um marco protofeminista, especialmente ao se analisar o contexto histórico em que foi escrita. Na obra, a autora já denuncia desigualdades de gênero e injustiças cometidas contra as mulheres, discutindo questões que, mais tarde, seriam centrais para o pensamento feminista. A capa da edição brasileira traz uma iluminura do manuscrito francês *La Cité des Dames* (1410), também de autoria de Christine, que, além de escritora, demonstrava habilidades artísticas notáveis. Esse manuscrito está disponível na Biblioteca Nacional da França. Entre os principais pontos defendidos pela autora, destacam-se a igualdade intelectual e moral entre mulheres e homens; a crítica à educação desigual e ao tratamento dado às mulheres na sociedade; e a defesa da liberdade e autonomia femininas.

Nascida em Veneza e radicada na França, Christine de Pizan, apesar de ocupar uma posição privilegiada devido à sua classe social e à educação refinada que recebeu na corte de Carlos V, reconheceu, desde cedo, que sua condição era uma exceção em relação à maioria das mulheres de sua época. Essa consciência a levou a perceber com nitidez as inúmeras injustiças às quais as mulheres eram historicamente submetidas (Pizan, 2024).

A obra apresenta a visita alegórica de três figuras femininas ao aposento de Christine de Pizan, a saber, Razão, Retidão e Justiça, personificações das virtudes que orientam o discurso da autora. Essas entidades anunciam a edificação simbólica da Cidade das Mulheres, cuja construção seria conduzida por Pizan. Esse espaço, idealizado como um refúgio seguro, estaria isento das calúnias e violências historicamente perpetradas pelos homens, configurando-se como um ambiente propício ao reconhecimento, à valorização e ao pleno desenvolvimento das mulheres.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Ao recorrer à mitologia e à história, *A cidade das mulheres* também resgata figuras femininas de diferentes épocas — guerreiras, artistas, sábias, amantes e santas —, evidenciando como essas mulheres foram representações culturais de sabedoria, virtude e resistência. Em contraste, a autora apresenta figuras masculinas históricas associadas a atos tirânicos, como forma de refutar as calúnias dirigidas às mulheres (Pizan, 2024).

Ainda que se trate de uma proposta utópica, os temas abordados por Christine de Pizan permanecem relevantes: a vida social das mulheres, a denúncia da violência de gênero e o questionamento das estruturas patriarcais continuam a ecoar nas discussões contemporâneas. Questões como misoginia, estupro, igualdade de gênero, acesso à educação e autonomia feminina são tratadas na obra de forma surpreendentemente atual. Em suma, as subjetividades femininas — ontem e hoje — são atravessadas por múltiplos dispositivos de poder que incidem sobre os corpos das mulheres de maneira complexa e persistente.

Diante disso, surge a questão: o que de fato mudou em relação à atualidade, quando constatamos que o menosprezo e a violência contra as mulheres continuam a ocorrer em proporções alarmantes? Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) indicam que, no Brasil, sete em cada dez pessoas diagnosticadas com depressão e ansiedade são mulheres. Essa estatística não pode ser explicada apenas por fatores biológicos; é fundamental considerar os determinantes sociais e estruturais que impactam a saúde mental feminina. Entre os principais fatores estão a desigualdade salarial, a sobrecarga de trabalho — tanto no âmbito profissional quanto no doméstico —, e as múltiplas violências que incidem sobre as mulheres. Pesquisas também destacam as desvantagens associadas ao gênero, como a responsabilização quase exclusiva pelos cuidados familiares, a violência doméstica e sexual, além da limitação no acesso à educação e à inserção no mercado de trabalho.

No que diz respeito à violência de gênero consumada, os dados do Laboratório de Estudos de Feminicídios (LESFEM), reunidos pelo Monitor de Feminicídios no Brasil (MFB), revelam números alarmantes de feminicídios consumados e tentados nos últimos anos. Esses dados evidenciam a persistência e a gravidade da violência letal contra as mulheres no país, reforçando a urgência de políticas públicas efetivas de prevenção, proteção e responsabilização. Diante disso, a Lei nº 13.104/2015 busca responder a essa violência, classificando o feminicídio como crime hediondo:

O feminicídio é o desfecho cruel de um continuum de violências que se dirigem às mulheres. É uma morte atravessada por intencionalidades e, portanto, passível de ser

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

evitada. No âmbito jurídico, a Lei nº 13.104/2015 classifica o feminicídio como crime hediondo, configurando-se como o homicídio cometido “contra a mulher por razões da condição de sexo feminino”. A lei prevê duas circunstâncias para a classificação do que se entende por “razões da condição de sexo feminino”: “I - violência doméstica e familiar; II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher” (LESFEM, 2024, p. 5).

Somado a essas questões, é importante destacar que são as mulheres, em sua maioria, as principais responsáveis financeiras pelos lares brasileiros. Essa realidade acarreta uma sobrecarga significativa e contribui para um estado constante de estafa mental, levando-nos a compreender que a chamada *crise do cuidado* é, fundamentalmente, uma questão de gênero (Federici, 2019). Trata-se, pois, de um mecanismo estrutural que naturaliza o trabalho doméstico como uma atribuição feminina, sustentando um mito funcional ao processo de acumulação capitalista e à exploração cotidiana no âmbito da casa, da família e do cuidado.

Apesar da crescente mercantilização do trabalho de cuidado, a maior parte dessa atividade ainda é desempenhada por mulheres, muitas vezes de forma não remunerada e invisibilizada. Essa condição as exclui de qualquer forma de seguridade social, como aposentadorias ou pensões. Como aponta Federici (2019, p. 272), “quanto mais as mulheres cuidam de outrem, menos cuidado elas recebem em troca”, evidenciando o paradoxo cruel que estrutura esse sistema de desigualdade.

Além disso, raça, classe e gênero são categorias interseccionais que determinam profundamente a identidade, o status social e as condições de vida de cada mulher (hooks, 2019). O machismo, o racismo e a exploração de classe operam conjuntamente para definir o grau de dominação e exploração a que uma mulher está sujeita. Dessa forma, a subjetividade feminina é atravessada por múltiplos marcadores sociais — como etnia, religião, orientação sexual, idade, estado civil, escolaridade, história de vida, crenças, valores e padrões familiares — que moldam de maneira complexa sua vivência e sua posição social. Por essa via, Louro destaca:

No âmbito da cultura e da história, que se definem as identidades sociais [...] somos sujeitos de muitas identidades. Essas múltiplas identidades sociais podem ser, também, provisoriamente atraentes e, depois, nos parecem descartáveis; [...] têm caráter fragmentado, instável, histórico e plural (Louro, 2022, p. 13).

Nesse sentido, quando se questiona quais subjetivações atravessam o corpo das mulheres, não se trata de essencializar uma subjetividade feminina fixa ou natural, o que poderia, inclusive, reforçar estigmas e preconceitos. Falar de subjetividade feminina, portanto, é um exercício crítico que busca compreender como o gênero é produzido e regulado

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

historicamente, e quais possibilidades existem para desestabilizar e reconfigurar os dispositivos de poder que atuam sobre os corpos das mulheres. É nesse contexto que se torna urgente a formulação de novas políticas de identidade, capazes de refletir novos estilos de vida e concepções plurais de corpo e existência. Como aponta Federici,

Nós somos donas de casa, prostitutas, enfermeiras, psiquiatras; essa é a essência da esposa “heroica” celebrada no Dia das Mães. Nós dizemos: parem de celebrar nossa exploração, nosso suposto heroísmo. De agora em diante, nós queremos dinheiro por cada um desses momentos, para que possamos recusar alguns deles e, ao final, todos eles (Federici, 2019, p. 49).

Ao afirmar que “nossas virtudes femininas já possuem um valor econômico calculável”, Federici (2019) desloca a narrativa da abnegação para uma crítica materialista e política, que reivindica a valorização do trabalho das mulheres contra o capital — e a favor de sua própria autonomia. A autora também contribui para a compreensão histórica da violência de gênero como um pilar da modernidade capitalista.

Corroborando com as questões mencionadas, em *Calibã e a bruxa*, Federici (2017) lança um novo olhar para a acumulação do capital e analisa como a caça às bruxas, entre os séculos XVI e XVII, funcionou como uma estratégia de repressão às mulheres autônomas — curandeiras, parteiras, líderes comunitárias —, transformando o corpo feminino em uma “máquina reprodutiva” domesticada por normas sexuais, econômicas e morais.

A performance-instalação *Querela das Mulheres* atualiza essa violência histórica ao reunir experiências fragmentadas que revelam sua permanência estrutural. A intervenção recupera o corpo como campo de batalha, onde se inscrevem as marcas da dominação, mas também como espaço de invenção, no qual é possível produzir outras narrativas e práticas de liberdade.

Esta breve reflexão teve por objetivo apresentar a origem e a potência do conceito *Querela das Mulheres*. A performance-instalação homônima se apropria desse termo — oriundo de uma tradição literária utópica que projeta um mundo ideal para as mulheres — e o ressignifica como espaço de denúncia, contestação e expressão sensível. Na obra performática, essa querela se manifesta por meio de cores e formas que evocam dor, resistência e transformação. Trata-se de uma explosão pictórica de sensações, um purgar simbólico que revela figuras mutáveis ao olhar do espectador, compondo uma mistura ótica que será explorada na próxima seção.

A obra como dispositivo poético e político

Querela de Mulheres é uma performance-instalação que se estrutura como um espaço sensível de escuta, evocação e presença. Com referências visuais que dialogam com a moda, o teatro e as artes visuais, a obra mobiliza elementos simbólicos e materiais — como tecidos, vozes, relatos e gestos — para construir um ambiente imersivo de denúncia e evocação. O título remete à obra homônima de Christine de Pizan, escrita no século XV e considerada uma das primeiras manifestações do pensamento feminista. Essa evocação histórica insere a performance num campo de disputa discursiva e sensível que atravessa séculos de opressão, mas também de resistência.

A performance *Querela de Mulheres* dialoga com diversos dispositivos sociais que regulam a vida das mulheres, especialmente aqueles relacionados à violência e ao trabalho, que podem se sobrepor ou se manifestar de forma independente. Como afirma Butler (2015, p. 16), “o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade — incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo [...]”. Nesse sentido, o dispositivo do trabalho, por sua vez, se entrelaça ao do cuidado, revelando as complexas interseções entre essas dimensões da experiência feminina, como discutido anteriormente.

A contribuição teórica de Butler (2022) é central para a compreensão do gênero como prática performativa de normas sociais que produzem corpos inteligíveis. A autora propõe que o gênero não é uma essência ou identidade fixa, mas algo que se faz — repetidamente, e sob coerção. *Querela de Mulheres* atua precisamente como uma reconfiguração crítica dessa matriz normativa. Nas palavras da autora,

Se o corpo não é um “ser”, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero [...] então que linguagem resta para compreender essa representação corporal [...] em sua superfície? (Butler, 2022, p. 240).

Ao trazer a cena relatos, dores e símbolos que desestabilizam a feminilidade imposta, a obra reencena o gênero de forma insurgente. A performance transforma a dor em presença, o silêncio em discurso, o apagamento em visibilidade. Como sugere Butler (2022), as normas que nos constituem são também aquelas que podem ser reapropriadas, subvertidas — e é nesse movimento que se abrem possibilidades de subjetivação desviante, de criação de outros modos de viver e habitar o corpo.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Signos culturais ajudam na construção da cena performática, que se inicia com o corpo da performer ajoelhado, cercado por manequins que se assemelham a estátuas, cobertos por tecidos drapeados, compondo uma atmosfera etérea e silenciosa. A performer segura panos brancos espalhados ao seu redor e começa a lavá-los em um gomil de ágata branco (Figura 1). À medida que o movimento se repete, os panos vão progressivamente se tingindo de vermelho, sugerindo um gesto ritualístico de purificação que, paradoxalmente, revela a mancha, a dor, o trauma.

Figura 1 – Panos e panejamentos no lavadouro.



Fonte: Fotografia de Izadora Hoffmann, 2023.

Essa imagem remete à figura da lavadeira e aos lavadouros coletivos, comuns na Europa do século XIX. Segundo Perrot (2017), esses espaços, majoritariamente femininos, eram não apenas locais de trabalho, mas também de sociabilidade, conflitos, confidências e organização política. Nesses ambientes, as mulheres descobriam um espaço de encontro e construção coletiva, onde o cotidiano do cuidado se misturava à partilha da experiência e à elaboração de estratégias de resistência. Como explica a autora,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

É que o lavadouro é para elas muito mais do que um lugar funcional onde se lava a roupa: um centro de encontro onde se trocam as novidades do bairro, os bons endereços, receitas e remédios, informações de todos os tipos. Cadinhos do empirismo popular, os lavadouros são também uma sociedade aberta de assistência mútua: se uma mulher está num “atoleiro”, acolhem-na, fazem uma coleta para ela. A mulher abandonada pelo seu homem merece no lavadouro, onde a presença masculina se reduz a meninos importunos, uma simpatia especial. [...] Os lavadouros são locais de feminismo prático (Perrot, 2017, p. 185).

As escolhas estéticas que orientam a construção da cena e do figurino na performance *Querela de Mulheres* revelam, em um plano simbólico, que as estátuas que circundam a performer representam as mulheres silenciadas e invisibilizadas ao longo da história. Os tecidos drapeados sobre esses corpos aludem à forma como as mulheres são sistematicamente ocultadas e veladas — social e simbolicamente. As manchas de sangue que surgem sobre os panos durante a ação performática remetem à violência e ao trauma que atravessam a experiência feminina, ontem e hoje. Os tecidos suspensos (Figura 2), por sua vez, dobram-se como esculturas têxteis, às vezes remetendo a formas corporais. Eles parecem flutuar no espaço, suspensos entre a vida e a morte, evocando uma presença espectral.

Nesse sentido, Didi-Huberman (2016) contribui com a noção de *sobrevivência das imagens*, especialmente por meio da figura da *ninfa caída*. Segundo o autor, “com a queda da ninfa, o panejamento torna-se, pois, extensão, intensidade e inerência da própria morte” (Didi-Huberman, 2016, p. 111). O termo *panejamento* refere-se à representação artística do vestuário nas artes figurativas, sobretudo quando este se acomoda no corpo em pregas que remetem às dobras das esculturas clássicas. Como lembram Hoffmann e Zordan (2022, p. 87), trata-se de “panos úmidos, como os sugeridos na escultura de Fídias, e que foram imitados nas artes medievais e no classicismo barroco”.

Figura 2 – Esculturas têxteis.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Fonte: Fotografia de Izadora Hoffmann, 2023.

É relevante destacar que todos os tecidos utilizados na performance são resíduos têxteis doados pelas indústrias de vestuário. Assim, ao modo de Didi-Huberman (2016), os drapeados presentes na obra são construídos a partir da *memória dos trapos* — trapos sobreviventes que, ressignificados como recurso poético, imprimem movimento, memória e identidade à cena performática. Os panos caídos no chão remetem tanto à degradação dos corpos quanto à violência a eles dirigida. Ao mesmo tempo, evocam o que Campos (2014, p. 223) identifica como “as aparições desta ninfa em mulheres fortes, belas, perigosas” — aparições que, à semelhança das mulheres evocadas por Christine de Pizan, foram sistematicamente apagadas pela narrativa considerada oficial da história, apesar de seus feitos marcantes.

Por fim, o canto da performer emerge como um tipo de mantra — uma repetição de sons e palavras aparentemente desprovidas de significado semântico direto, mas carregadas de uma expressividade visceral. Trata-se de um canto sofrido, áspero, quase dilacerante, como se

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

a performer buscassem comunicar uma dor que excede a linguagem articulada, uma ferida que não pode ser plenamente nomeada. Essa vocalização cria uma atmosfera sonora que ressoa em sintonia com o gesto corporal e visual da performance, intensificando a dimensão afetiva da obra.

Nas proximidades da cena, uma urna transparente, trancada com um cadeado, chama a atenção do público. Sobre ela, a inscrição “Na urna disponível, registre sua querela anonimamente” convida os espectadores a compartilharem suas próprias experiências, dores ou reflexões de forma anônima. Ao lado da urna, papel e caneta ampliam o campo performativo para além da performer, incorporando o público como sujeito participante e escutado. Esse gesto instaura um dispositivo de escrita e escuta coletiva, que propõe uma partilha simbólica da dor e do testemunho, sem mediação nem julgamento.

Esse espaço interativo foi localizado no saguão de uma biblioteca universitária, que conta com uma cafeteria anexa — local de livre circulação e permanência. A escolha do ambiente reforça uma intenção estratégica: insere a performance em um cotidiano aparentemente neutro e acadêmico, desestabilizando a separação entre arte e vida, entre o íntimo e o público, entre denúncia e convivência. Cria-se, assim, um contexto propício à reflexão e à participação espontânea, onde o gesto artístico se funde ao ato político.

Em vista disso, a performance pode ser compreendida, à luz de Michel Foucault, como um contra-dispositivo que questiona a produção histórica de subjetividades femininas. Para Foucault (1984), o sujeito é constituído por práticas discursivas e relações de poder que operam sobre os corpos, moldando comportamentos, identidades e afetos.

No caso da violência de gênero, tais dispositivos criam sujeitos marcados pela obediência, culpabilização e silêncio. Ao trazer esses corpos e suas histórias ao centro da experiência estética, *Querela de Mulheres* rompe com a invisibilização imposta, reconfigurando o espaço da arte como lugar de resistência. A performance, assim, dá forma àquilo que o autor chamaria de resistência micropolítica: a insubmissão cotidiana, afetiva e estética aos regimes de normatividade.

Querela de Mulheres comporta múltiplas camadas de interpretação. Uma possível leitura simbólica sugere que os panos suspensos representam os corpos femininos violentados e silenciados ao longo da história, ao passo que a ação da performer, ao tentar lavá-los, expressa a tentativa de purificação ou redenção. No entanto, as manchas vermelhas persistem,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

revelando a impossibilidade de apagar o trauma. O canto, nesse contexto, opera como um ato de resistência e de expressão da dor coletiva, canalizando, por meio do corpo e da voz, o sofrimento historicamente imposto às mulheres. Trata-se, portanto, de uma performance que reinscreve a dor no espaço público, mas também aponta para sua transmutação em gesto político, artístico e sensível.

Considerações finais

Em síntese, é possível compreender que a performance-instalação *Querela de Mulheres* se constitui como um dispositivo artístico e político, que articula memória, denúncia e participação, mobilizando afetos. Ao evocar a expressão presente na obra de Christine de Pizan, a performance reativa uma longa tradição de contestação às opressões de gênero e reinscreve a querela — a queixa, a dor e a denúncia — como uma prática contemporânea de resistência. As múltiplas camadas simbólicas da obra — panos manchados, corpos cobertos, canto ritual, textos anônimos — criam um campo sensível de escuta e visibilidade para experiências historicamente silenciadas.

Ao integrar elementos como o drapeado dos tecidos, os resíduos da indústria têxtil e a figura da lavadeira, a performance mobiliza não apenas referências estéticas e históricas, mas também tensiona os dispositivos que atravessam os corpos das mulheres: o trabalho, o cuidado, a sexualidade e a violência. A obra se inscreve, assim, numa crítica mais ampla às estruturas do capitalismo patriarcal, que regulam a vida das mulheres de forma material e simbólica.

O convite à participação do público, por meio da urna e da escrita anônima, amplia o campo performativo para além da cena, instaurando uma prática coletiva de escuta e enunciação. Nesse gesto, a performance se configura não apenas como representação, mas como ação — um campo de subjetivação que propõe novas formas de viver, dizer e resistir.

Em tempos marcados pela intensificação das violências de gênero e pelo esvaziamento simbólico de muitas lutas femininas, *Querela de Mulheres* resgata a potência da arte como lugar de memória, denúncia e criação. Ela torna visíveis as sobrevivências — das imagens, dos corpos, das vozes — e afirma a urgência de novos modos de narrar e habitar o mundo a partir das experiências das mulheres. Ao reconectar o passado e o presente por meio do

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

sensível, a performance não apenas resgata histórias apagadas, mas também reivindica futuros possíveis, nos quais a querela possa finalmente ser ouvida.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMPOS, Daniela Queiroz. A ninfa, uma criatura da sobrevivência. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, [S.l], v. 27, n. 1, p. 223-228, 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/29869>. Acesso em: 8 out. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa Moderna: Ensaio sobre o panejamento caído**. Lisboa: KKYM, 2016.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

HOFFMAN, Ana Cleia Christovam; ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Performance Sulcos: Poéticas para um pensar-drapear-performático. **Revista Práxis**, [S.l], v. 1, n. 1, p. 83-98, 2023. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/3161>. Acesso em: 28 abr. 2025.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

LESFEM. **Relatório Semestral: feminicídios consumados no Brasil**. Universidade Estadual de Londrina, 2025. Disponível em: <https://sites.uel.br/lesfem/monitor-brasil/> Acesso em: 28 jan. 2025.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 7-34.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução Denise Bottmann. 7. ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2017.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

PIZAN, Christine de. **A cidade das mulheres**. Tradução de Jorge Henrique Bastos. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2024

PIZAN, Christine de. **La Ciudad de las Damas**. Ediciones Sirueta: Madrid, 2000.

RECORRÊNCIAS: CRIAÇÃO EM PERFORMANCE ENTRE MULHERES

Luana Furtado Ramos Cairrão(UFSM)¹

Gisela Reis Biancalana (UFSM)²

Bruna Bertoldo (UFSM)³

Resumo: O presente texto contempla o desenvolvimento de uma pesquisa de caráter transversal em Poéticas Visuais embasada na criação em Performance Arte. A proposta está pautada na abordagem da temática da violência contra a mulher e das críticas às violências machistas, cujas memórias e histórias são conhecidas pela pesquisadora por meio do contato com outras mulheres. Assim, juntamente com o coletivo de mulheres artistas que compõem o laboratório de pesquisa da proponente, constroem-se diversos coletivos de mulheres. Este percurso objetiva chamar a atenção para o assunto e criar Performances entre mulheres de distintas formas. Metodologicamente, a pesquisa está sustentada na autoetnografia enquanto procedimento principal, na medida em que a pesquisadora aborda um contexto cultural de violências machistas sofridas por mulheres, da qual ela também é integrante. Com isso, mulheres reconhecem-se nas experiências umas das outras Além disso, a constituição de laboratórios de criação em Performance coletivos, entre mulheres artistas, tem sido fundamental para o percurso. Por fim, destaca-se a concepção da videoperformance *Recorrências*, a qual segue em processo, juntamente com o andamento da pesquisa.

Palavras-chave: performance arte; mulheres; coletivos; violência contra a mulher.

A) Introdução: as intenções da pesquisa

O trabalho de escrita a seguir busca discutir o desenvolvimento de uma pesquisa em poéticas visuais, e é ancorado pela criação em Performance Arte a partir do contato com coletivos de mulheres. Vale colocar que a discussão está calcada na perspectiva de uma pesquisadora mulher e feminista. O presente texto apresenta um recorte do andamento do percurso até o momento, com ênfase nos processos criativos de concepção de uma videoperformance intitulada *Recorrências*, pensada e realizada coletivamente entre mulheres

¹ Mestre e Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); bacharela em Dança, pela mesma instituição. Integrante do Laboratório de Performance, Arte e Cultura (LAPARC) da UFSM.

² Docente PPGART e cursos de Dança da UFSM. Pós Doutora pela De Montford University, Inglaterra. Doutora e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bacharel e Licenciada em Dança pela UNICAMP. Líder do laboratório de Performance, Arte e Cultura (LAPARC) da UFSM.

³ Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduanda em Dança, pela mesma instituição. Integrante do LAPARC UFSM.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

artistas. Consoante essa explanação, as abordagens teóricas culturais, antropológicas, sociológicas, históricas e políticas acerca dos feminismos e das formações coletivas interpessoais, além das afetividades singulares da proponente, pretendem alinhar-se à criação performática na constituição desse trabalho.

Ao propor a investigação dos modos de saber-fazer arte na contemporaneidade, em intersecção com outras áreas do conhecimento, o presente percurso de pesquisa apresenta-se como transversal por meio da Performance Arte. Assim, destaco a utilização de procedimentos metodológicos embasados na autoetnografia, na medida em que tem ocorrido aproximações e diálogos com outras mulheres que desejam partilhar suas questões pessoais, as quais estão, de fato, inseridas num determinado contexto sociocultural. Nesse caso, refere-se aos preceitos históricos, culturais, sociais e políticos, oriundos da herança do sistema patriarcal, os quais perpetuam desigualdades entre os gêneros, sobretudo aqui, entre as categorias homem e mulher. Ademais, a progressão desse trabalho contempla a organização de laboratórios de criação em performance entre mulheres, com captação e edição de imagens para a concepção de uma obra em videoperformance, intitulada *Recorrências*.

A intenção e os pressupostos para o prosseguimento dessa pesquisa e desse trabalho perpassam por questões pessoais, percepções e estudos acerca de características das sociedades ocidentais contemporâneas, e seus modos de saber-fazer arte. Coloco o meu afeto como pesquisadora pelos eixos teórico-práticos das minhas propostas, relacionados sobretudo às contingências de construções coletivas em performance, e às pautas referentes aos feminismos e aos direitos das mulheres. Destaco aqui, sobretudo, a abordagem da violência contra a mulher em relações abusivas e heteronormativas. Ainda, realço que a criação em performance vinculada à essa temática perpassou pelo meu percurso acadêmico no Mestrado e, ainda antes, no período de Iniciação Científica, durante a graduação em Dança Bacharelado, quando ingressei no Laboratório Performance, Arte e Cultura (LAPARC) da UFSM. Atualmente, a pesquisa segue em nível de doutoramento. Desde então, o próprio coletivo do LAPARC tem sido fundamental nos caminhos trilhados na vida e nessa pesquisa em arte.

As reivindicações feministas e as construções performáticas coletivas elaboradas entre os integrantes do LAPARC são recorrentes panoramas no caminho da pesquisadora, especialmente no que se refere à produção poética em Arte da Performance. Com elas, percebeu-se a união e a força proporcionadas pela coletividade nas relações humanas no

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

trabalho artístico e nas lutas sócio-políticas. Assim, realço que diferentes formas de criação e concepção de obras artísticas performativas tem sido experienciadas desde 2019. Ademais, a autoetnografia enquanto procedimento metodológico de pesquisa também apresenta um processo longo de experimentação, o qual tem me permitido exercitar e constituir uma prática de contato com várias mulheres as quais detêm memórias que desejam ou precisam partilhar, e reivindicações de gênero para conclamar. Com tal prática metodológica, é possível perceber o suporte e o afeto de uma rede de pessoas com experiências em comum, o que tem sido primordial nessa pesquisa.

Nos últimos anos, no contexto da pandemia, ao compelir a necessidade de isolamento social e de outras medidas de biossegurança, notou-se o quanto as atitudes individuais interferem em uma coletividade social. Ainda, neste período, apesar das lutas feministas buscarem cada vez mais seus próprios fortalecimentos, dados indicam que a violência contra a mulher aumentou (VAHEDI et al., 2023). Como exemplo, enquanto no Atlas da Violência de 2019 foram citados 1.330 casos de feminicídio no Brasil, em 2022 o Anuário Brasileiro de Segurança Pública relatou 1.457 casos (CERQUEIRA, 2019; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2023.) Ainda, os cenários das guerras internacionais reforçam e centralizam as virtudes das demandas do diálogo e da negociação para a implantação e permanência da paz e da boa convivência. Esses aspectos também valem para relações pessoais, familiares e nos ambientes de trabalho.

Os apontamentos explanados realçam a responsabilidade social que cada sujeito carrega em si. Além disso, eles também alvejam para as atrocidades de sistemas econômicos, políticos e culturais como o capitalista e o patriarcal que, ao serem elevados às últimas consequências das suas violências, colocam o poder, a terra e o dinheiro acima da vida humana. Dessa forma, constituir uma pesquisa em arte que enalteça a coletividade e os direitos humanos, especificamente aqui, os direitos das mulheres, contempla a afetividade das singularidades para uma coletividade, e alinha os preceitos do diálogo nos processos criadores em arte para a concepção de reivindicações políticas, socioculturais e feministas.

Ainda, realço a perspectiva da Performance Arte no contexto da arte contemporânea. Ao enfatizar o corpo do artista na concepção da obra, a performance se apresenta enquanto manifestação favorável às lutas dos movimentos sociais e às requisições pessoais de quem performa. Acredito assim, que os estudos e práticas de laboratórios de criação em performance

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

coletivos entre mulheres podem contribuir para a arte contemporânea ao discutirem os processos criadores em performance, as poéticas e práticas coletivas em arte, e as perspectivas feministas no campo das artes. Com isso, o desenvolvimento dessa pesquisa pretende possibilitar a compreensão de que inúmeras singularidades, cada qual com seus desejos, lutas, afetos e memórias, podem compor um estado de arte coletivo e feminista a partir das ações performáticas. Os modos de criação em Performance no âmbito da arte contemporânea podem ser híbridos e abrangentes. As práticas coletivas entre mulheres supõem, politicamente, a construção de relações subjetivas, dotadas de possíveis formas de resistência. Com isso, busca-se investigar, em suma, como o estabelecimento de práticas artísticas coletivas entre mulheres, a partir de temáticas político-feministas, podem proporcionar a criação de uma série de Performances Arte. A videoperformance *Recorrências*, composta coletivamente, a qual ainda considero em fase processual, já engloba em seus processos criativos algumas colocações a respeito dessa questão.

Assim, esse trabalho objetivou experienciar a criação em videoperformance entre mulheres artistas a partir de depoimentos de violências heteronormativas recolhidas de outras mulheres. A criação da obra apresenta, com isso, um percurso autoetnográfico correferindo lutas, desejos, necessidades e sentimentos pessoais da proponente aos de outras mulheres. Dessa maneira, o trabalho desenvolvido carrega estudos acerca das propostas coletivas artísticas no mundo contemporâneo, as quais podem estar conectadas às reivindicações políticas, como as lutas feministas. Além disso, investigou a elaboração e implementação de laboratórios de criação em performance coletivos.

B) Fundamentação teórica

Neste sentido, noto que a arte contemporânea emerge em um período de grandes transformações e buscas por quebras de paradigmas estéticos, artísticos e socioculturais durante o século XX. Assim, coloco que o pacto que “está em questão na contemporaneidade não tem lugar no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e o transforma.” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Ou seja, ao longo do período supracitado, os artistas e os movimentos sociais, especialmente a partir da década de 1960, buscaram romper com paradigmas e dogmas pré-concebidos. Isso passou a ampliar as formas de produzir arte e a destacar uma ausência de parâmetros capazes de estabelecer regras de conduta a serem traçadas pelo artista (REY, 2002). Ainda, as possibilidades de criação passaram a se expandir cada vez

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

mais, permitindo percursos mais livres para o uso de materiais e técnicas que, anteriormente, não eram análogas com o fazer artístico.

No referido cenário, significativas ações estéticas e artísticas irreverentes passaram a centralizar o corpo como aquele que pensa, executa e compõe a própria obra. Dessa forma, na década de 1970, a Arte da Performance foi consolidada enquanto manifestação independente. Todavia, antes mesmo da sua nomeação, a performance atravessou a História da Arte do século XX, funcionando enquanto ação necessária para os artistas de variadas escolas, como dadaísmo ou conceitualismo, quando eles pareciam ter chegado a um impasse quanto às suas intenções na arte (GOLDBERG, 2006). Com isso, a performance se fortaleceu enquanto manifestação artística contemporânea, participando dos debates a respeito dos espaços possíveis para o saber-fazer e expor arte, levando ações para as ruas, explorando processos de experimentação, valorizando a questão da experiência e provocando novos ajustes entre o público e o artista. Nesse contexto, coletivos como o Grupo Fluxus, a partir de 1960, realizaram ações audaciosas, marcando as linhas da História da Arte. O grupo contou ainda, com importantes singularidades de artistas, como Yoko Ono, na performance “Cut Piece” (P55 Art, 2022).

Ontologicamente, a arte da performance favorece as críticas políticas aos sistemas pressupostos, ausentando-se de possibilidades de repetição, ao mesmo tempo em que destaca o corpo do performer. Dessa maneira, ela presentifica uma ação e “joga na cara o real irreduzível a representações” (MEDEIROS, 2014, p. 47). Ainda, ela perturba os mecanismos de reprodução indispensáveis à circulação do capital (PHELAN, 1997). Além disso, a performance pode, com propriedade, manifestar a identidade de um grupo e transmitir memórias (TAYLOR, 2013). O potencial político das ações performáticas se debruça assim, sobre as abordagens feministas e coletivas na arte. Acredito em composições que demonstram luta e resistência a partir da própria corporeidade em estado de arte, no sentido em que o corpo é compreendido como o material de trabalho imbricado de aspectos sociológicos, culturais, históricos e políticos. (LE BRETON, 2007). Dessa maneira, os sujeitos com as suas singularidades, ao comporem um coletivo, inevitavelmente agem no campo da transversalidade (MESQUITA, 2002).

A formação de coletivos artísticos se fortalece, especialmente, a partir da década de 1990. O contexto considera as suas relações estéticas e possantemente vinculadas às lutas dos movimentos sociais. Assim, os coletivos de arte intencionam organizar estratégias conjuntas que substanciem o desejo de autonomia e liberdade dos artistas, tanto em relação às suas

poéticas, quanto às suas próprias maneiras de movimentação e de articulação (PAIM, 2002). Com isso, vale colocar que no contexto de coletividade entre mulheres para prática artística proposto aqui, a organização requer distintos modos de criação, onde a construção de diálogos e trocas entre artistas é imprescindível (PAIM, 2002).

Nesse sentido, os coletivos que trabalham com perspectivas feministas nas artes visuais podem tratar das discrepâncias entre os gêneros, demonstrando “formas de silenciamento, submissão e opressão das mulheres” (LOURO, 1997, p. 37). Entretanto, a arte também pode se manifestar politicamente enquanto forma de denúncia e resistência. A exemplo disso, o grupo “Guerrilla Girls” atuou estabelecendo diversas ações políticas, inclusive acerca das desigualdades de gênero no mundo da arte, conforme o pretendido com a divulgação do cartaz intitulado “As vantagens de ser uma artista mulher”. O texto consiste em uma série de frases críticas e irônicas, como “ter a oportunidade de escolher entre sua carreira ou a maternidade” (GUERRILLA GIRLS, 1983-2023). Dessa maneira, os coletivos artísticos feministas compõem grupos que experenciam uma partilha de vivências ou identidades em comum, as quais podem conduzir a uma ação política (SCOTT, 1995).

C) Caminhos Poéticos: *Recorrências*

À luz desses pressupostos e das escolhas para o desenvolvimento da pesquisa, ao longo do ano de 2024, encontrei-me com um material até então ainda não experimentado no meu fazer artístico: um líquido de cor avermelhada chamado sangue do diabo, cuja coloração evapora em temperatura ambiente. Essa substância é composta de água, amônia e solução alcoólica de fenolftaleína. Essas três substâncias são incolores. A união da água com a amônia forma uma substância de pH básico chamada hidróxido de amônio. Como a fenolftaleína atua como indicadora de bases, a sua adição ao hidróxido de amônio torna-o rosa forte ou avermelhado. O hidróxido de amônio, por sua vez, é volátil, ou seja, evapora em temperatura ambiente.

Desde 2021, ao refletir sobre as relações abusivas e heteronormativas e a violência contra a mulher, além de recolher relatos de mulheres, eu vinha movendo-me em performance e em processos de criação com roupas brancas e véus de noiva. Com isso, ressignifiquei as roupas brancas com a adição do sangue do diabo no percurso poético. O líquido, em ação performática, portanto, ao ser utilizado para manchar uma vestimenta, alinhados com histórias de violência contra a mulher, evapora em temperatura ambiente. Com isso, o sangue do diabo

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

carrega novos questionamentos que passam a integrar a poética em construção: as manchas da violência realmente desaparecem das vidas das mulheres?

Ao experimentar esses sentidos, a concepção de *Recorrências* tem seu marco inicial em meados de 2024. Após o contexto das enchentes no estado do Rio Grande do Sul, eu e minha orientadora e coautora do presente texto, Gisela Biancalana, optamos por realizar captações de imagens em meio à natureza, próximo a uma cachoeira. Diversos arquivos foram utilizados na criação de uma videoperformance intitulada *Des(água) em mim*, a qual trata de relatos de mulheres vítimas das enchentes na cidade de Santa Maria- RS, que ficaram desabrigadas e temporariamente alocadas no ginásio do Centro Desportivo Municipal da cidade. Ainda, outras imagens ficaram incubadas e tornaram-se uma base para *Recorrências*.

Conforme as explicações a respeito dos procedimentos metodológicos adotados, algumas performances presenciais realizadas entre 2024 e 2025 também serviram para dialogar com mulheres e recolher depoimentos sobre situações de violência, machismo e misoginia. Em março de 2025, foi realizada uma performance presencial na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no hall do Centro de Artes e Letras (CAL), intitulada *Para onde fugir?*. A obra consistiu em permanecer deitada no chão do hall, toda vestida de branco, com uma bacia contendo o sangue do diabo ao lado. Do outro lado, foi deixada uma caixa branca para depósito de depoimentos, papéis em branco e caneta disponíveis para escrever. Na caixa, havia a seguinte pergunta: “Você conhece alguma história sobre violência contra a mulher que gostaria de me contar? Deposite seu relato nesta caixa.” Acima da performer, ficava colado um cartaz com o seguinte texto: Durante algum tempo, meu refúgio foi a UFSM. Porém, muitas mulheres não têm para onde correr. Cerca de 4 mulheres são mortas por dia no Brasil. Nos últimos 12 meses, cerca de 21,4 milhões foram vítimas de algum tipo de agressão. Temos mesmo para onde fugir? Devemos ficar aqui, esperando o tempo passar? Devemos ficar aqui, esperando os números aumentarem?

Assim, na caixa supracitada, diversas mulheres escreveram relatos. Esses foram utilizados para concepção de *Recorrências*.

A concepção da obra em vídeo iniciou-se com a participação de três mulheres artistas: eu, Gisela Biancalana e Giovana Domingos, artista, performer e integrante do LAPARC. Assim, Giovana realizou edições de imagens iniciais. Posteriormente, outra artista e integrante do LAPARC, Bruna Bertoldo, realizou edições finais e inclusão de um áudio. A obra em

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

videoperformance segue em processo de edição e construção (Figura 1). O áudio incluído no vídeo consiste no som da minha própria voz, contando histórias dos depoimentos das mulheres recolhidos na performance presencial *Para onde fugir?*

Figura 1- captura de tela da edição de *Recorrências*



Fonte: edição de vídeo de Bruna Bertoldo

Destaco assim, as minhas experiências pessoais aliadas às de outras mulheres, uma vez que também já fui violentada. Assim, o trabalho com as escritas autoetnográficas sugere a “noção de sujeito histórico construído de modo dialógico a partir das relações que estabelece com outras subjetividades” (VERSIANI, 2005, p. 60).

D) Considerações transitórias

Enfatizo, portanto, a escolha pela Performance Arte no contexto da arte contemporânea para inserir-me como artista pesquisadora e feminista no mundo. As relações com outras mulheres artistas e integrantes do LAPARC, e os diálogos e trocas com outras mulheres que partilham suas experiências comigo compõem coletivos potencialmente performativos em arte nessa pesquisa.

A videoperformance *Recorrências*, fruto de variados processos criativos coletivos e colaborativos entre mulheres segue em transformação e construção para uma versão final. Assim, a pesquisa também segue em andamento apontando para as diversas marcas vislumbradas pelo sangue do diabo, o qual some e reaparece em ações em performance,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

mantendo a persistente pergunta: será que essas manchas de violência realmente somem das nossas vidas?

E) Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- CERQUEIRA, Daniel (coord.). **Atlas da violência 2019**: retratos dos municípios brasileiros. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Rio de Janeiro: IPEA, 2019. FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. 17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario_2023.pdf. Acesso em: 26 nov. 2023.
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**: do futurismo ao presente. 1. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUERRILLA GIRLS. **Guerrilla Girls**, 1983-2023. Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/> Acesso em 26 nov 2023.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAYANO, David. **Auto-Etnography**: Paradigms, Problems and Prospects. *Society Applied Anthropology*, v. 38, n. 1, 1979, p. 99-104.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. 10
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós estruturalista. Petrópolis RJ: Vozes, 1997.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Performance, Charivari e Política**. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 47-59, 2014.
- MESQUITA, André. et al. **Arte-ativismo**: interferência, coletivismo e transversalidade. In: *Rizoma*: artefato. Edição Ricardo Rosas e Marcus Salgado, 2002.
- O que foi o Grupo Fluxus? Qual a sua história?** P55 Art, 2022. Disponível em: <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/o-que-foi-o-grupo-fluxus-qual-e-a-sua-historia>. Acesso em: 26 nov 2023.
- PAIM, Cláudia. et al. Iniciativas coletivas de artistas. In: **Rizoma**: artefato. Edição Ricardo Rosas e Marcus Salgado, 2002.
- PHELAN, Peggy. **Ontologia da Performance**: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 1988.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. 1ª Edição: Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 123-140.
- SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, 1995, p. 71-99.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte, Editora UFMG. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis, 2013.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

VAHEDI, Luissa et al. **“The pandemic only gave visibility to what is invisible”**: a qualitative analysis of structural violence during COVID-19 and impacts on gender based violence in Brazil. *BMC Public Health*, v. 23, n. 1, 2023. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/37741981/>. Acesso em 26 nov. 2023.

VERSIANI, Daniela Becaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: Letras, 2005, p. 87.

ESCRITAS (D)E CORPOS DISSIDENTES EM PERFORMANCE: POÉTICAS DE UMA TRAGUEITÓRIA INFERNAL EM EDUCAÇÃO

Danimar Bonai (Uergs)¹

Martha Giudice Narvaz (Uergs)²

Resumo: Apresentamos aqui fragmentos de pesquisa de Mestrado em Educação em andamento no âmbito do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - Uergs - junto à Linha de Pesquisa “Artes em Contextos Educacionais”. Trata-se de uma pesquisa-experimentação com a escrita, com a língua, com o corpo, que articula a escrita poética à performance para desacomodar a escola em seus modos hegemônicos binários heteronormativos de pensamento e reconhecimento dos sujeitos que a habitam. Quer-se aqui fissurar as normatizações da língua, da escrita, do texto, do corpo, do sexo, do gênero na produção de outros modos (im)possíveis de educar e viver. Busca-se inventar uma outra educação, uma outra escola, uma outra forma de habitar o corpo fora das amarras binárias do gênero, destituindo a produção do pensamento e das subjetividades do reinado falocêntrico (Cixous, 2022). O trabalho inscreve-se na perspectiva da filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, da filosofia do inferno em educação de Sandra Corazza (2002); nas performances de Carina Sehn e Paola Zordan (2016) e nas escritas malditas de Paulo Leminski (2010, 2013). Apresentamos fragmentos da pesquisa em andamento no que tange às experimentações performáticas que articulam gênero, arte, memória e poéticas, produzidas a partir do tensionamento das vivências de uma *tragueitória* escolar - trajetória escolar de um estudante guei.

Palavras-chave: educação; gênero; performance; escritas malditas; tragueitória escolar.

*soubesse que era assim
não tinha nascido
e nunca teria sabido
ninguém nasce sabendo
até que eu sou meio esquecido
mas disso eu sempre me lembro.*

Paulo Leminski (2013, p. 101)

¹ Mestrando em Educação pelo programa de pós-graduação em Educação pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Currículo Lattes CV: <http://lattes.cnpq.br/8517658160463534>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-8512-6178>. E-mail: danimar-bonai@uergs.edu.br

² Professora titular no programa de pós-graduação em Educação da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Lattes: CV: <http://lattes.cnpq.br/9749821288146489>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8430-9483>. E-mail: martha-narvaz@uergs.edu.br

Introdução, ou inventando os caminhos de pesquisa

Apresentamos aqui fragmentos de pesquisa de Mestrado em Educação em andamento no âmbito do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - Uergs - junto à Linha de Pesquisa “Artes em Contextos Educacionais”. Trata-se de uma pesquisa-experimentação com a escrita, com a língua, com o corpo, que articula a escrita poética à performance para desacomodar a escola em seus modos hegemônicos binários heteronormativos de pensamento e reconhecimento dos sujeitos que a habitam. Quer-se aqui fissurar as normatizações da língua, da escrita, do texto, do corpo, do sexo, do gênero na produção de outros modos (im)possíveis de educar e viver. Busca-se inventar uma outra educação, uma outra escola, uma outra forma de habitar o corpo fora das amarras binárias do gênero, destituindo a produção do pensamento e das subjetividades do reinado falocêntrico (Cixous, 2022). O trabalho inscreve-se na perspectiva da filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, da filosofia do inferno em educação de Sandra Corazza (2002); nas performances de Carina Sehn e Paola Zordan (2016) e nas escritas malditas de Paulo Leminski (2010, 2013). Apresentamos fragmentos da pesquisa em andamento no que tange às experimentações performáticas que articulam gênero, arte, memória e poéticas, produzidas a partir do tensionamento das vivências de uma *trajetória* escolar - trajetória escolar de um estudante guei³. Trajetória escolar e de vida, imersa na vida, posto que não se pode separar educação, escola e vida. E nem performance da vida, da produção da vida, da produção de si.

Desenvolvimento, ou ardendo no fogo da educação

As experimentações performáticas com a escrita e com o corpo aqui propostas inscrevem-se como insurgentes, visando desestabilizar o cenário (educacional) ainda hegemônico em nosso meio, pois, segundo Guacira Louro (2014, p. 87),

Há ainda uma difícil barreira de sentido a superar: para que um/a jovem possa vir a se reconhecer como homossexual será preciso que ele/ela consiga desvincular gay e lésbica dos significados a que aprendeu a associá-los, ou seja, será preciso deixar de percebê-los como desvios, patologias, formas não naturais e ilegais de sexualidade. Como se reconhecer em algo que se aprendeu a desprezar? Como, estando imerso/a nesses discursos normalizadores, é possível articular a (homo) sexualidade com prazer, com erotismo, com algo que pode ser exercido sem culpa?

³ O termo guei é tomado de João Trevisan (2018) que, em “Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade”, narra a construção histórica das homossexualidades no Brasil, desde a formação do país enquanto colônia até a atualidade. Ele utiliza a grafia mencionada - guei - ao invés de gay, no intento de forjar saberes fora da matriz colonialista eurocentrada.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A escola que vivemos ao longo de nossa trajetória é engessada por amarras conceituais, cordas de vento, algemas de palavras, línguas apimentadas-moralizantes, unhas encardidas, corpos robôs, prisões de mentes. É preciso reinventar a educação, a escola, o pensamento, o corpo, o sexo, o gênero na direção de uma pensamento infernal (Sandra Mara Corazza, 2002) e de devires outro.

es-colar, es-ex-colar, ex-calar,
ex-crer no lar da escola e-terna,
ex-perimentar outras ex-colas é viável,
ex-colar-se é im-possível, des-colar-se é des-necessário.
fugir dali, ou permanecer ali mesmo insistindo, resistindo, ex-istindo nas entranhas;
é uma questão de sacudir o pó ex-cessivo que os conceitos vestem
e ex-perimentar mais ex-colas que des-colem, que des-lo(u)quem, que en-lo(u)quem.
(Bonai, 2025).

Que tal des-colar e fissurar as configurações de corpos/sexos/gênero de identidades estáveis, binárias e naturalizadas? Trazemos aqui para pensar estas desnaturalizações o conceito de devir-mulher, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), devir que pode ser experimentado por qualquer corpo/subjetividade que escape aos binarismos das molaridades homem-mulher, masculino-feminino. Além disso, segundo estes pensadores,

Quando se interroga Virginia Woolf sobre uma escrita propriamente feminina, ela se espanta com a ideia de escrever “enquanto mulher”. É preciso que a escrita produza um devir-mulher, como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis, indomáveis. (Deleuze e Guattari, 2012, p. 72, grifo dos autores).

Nesse contexto, produzir(se) (n)um devir-mulher com a escrita poética e com a performance é inventar molecularmente linhas de fuga, movimentos, fluxos, territorializações, desterritorializações, reterritorializações, lentidões, velocidades acerca das partículas de feminilidade. É não se deixar identificar-estratificar-reduzir-aprisionar para mover-se nas bordas da multiplicidade (Corazza, 2002; Deleuze; Guattari, 2012).

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

molecularidade
 prazer em espatifar
 a/s binaridade/s
 dos corpos/sexos/gêneros.

(Bonai, 2025)

Conforme Sandra Corazza (2002, p. 54, grifo da autora) são “anômalos, *outsiders*, clandestinos, os infernais vivem sobre as bordas de uma multiplicidade, puxando linhas-entre possibilidades contemporâneas de pensar a educação, tramando névoas, feitiços, angústias, para o pensamento que se estabeleceu e sossegara”. Na perspectiva infernal, a subjetividade é atravessada por linhas, traços, chupões, beliscos, devaneios, suspiros, fadas leves e tremores intensos. Repudia identidade(s) estanques implantadas a partir de germes de culpa ou de confissões de um suposto verdadeiro sexo, dado que insurgir-se contra a norma é seu *modus operandi* na afirmação da vida e de múltiplas possibilidades de constituição das subjetividades.

guei,
 do gueito,
 do gueto,
 do jeito,
 da margem,
 à margem,
 guei
 pode ser (in)feliz também.
 (Bonai, 2025).

Os infernais se multiplicam e esfacelam-corroem-fazem coçar ao jogarem pulgas nos caminhos arbóreos que encontram, posto que são amantes dos devires. Se fossem cavadores teriam unhas limpas, visto que seus buracos não se aprofundariam, mas criariam linhas vazias de profundidades nos horizontes sem nada a ostentar, nenhuma estátua a firmar em nenhum solo insalubre. A proposição seria acerca dos movimentos e fluxos com ventos destronando monumentos-vilões-heróis. Ser infernal é agir como saltimbancos, pequenos vários artistas-pulgas de si e do mundo coçando os preconceitos. O infernal queima o mapa heteronormativo

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

de uma trajetória escolar e de vida ao inventar uma *traqueitória* na qual não há nenhuma doença a patologizar. Nenhum mal a categorizar. Nenhum pecado a expurgar ou benzer. As diversidades atropelam sem se desculparem aquilo que endurece os movimentos num misto de revoltas-voltas-retângulos-triângulos-losangos-rizomas que fazem sublevação aos conceitos-santos-bentos-pestilentos. Importa a expansão e a invenção (de si), não inculcar essências/demências.

prefiro estilhaçar
o mapa do jeito inventado
e criar de novo a *traqueitória*.
(Bonai, 2025).

O barro infernal é feito do que causa medo, horror e foi pisoteado reiteradamente, visto que disseram não ter função alguma, a não ser servir de base-estorvo. Nesse contexto, tratar de questões de gêneros, sexualidades e masculinidades gueis - ou não binárias, não normativas, é se embrenhar num vasto terreno pantanoso com muitos acontecimentos a inventar e a tensionar na cultura escolar e sociedade afora. Desejamos escrever, gozar e forjar palavras para que os fluxos de movimentos fossem passagem e espatifassem as concepções hegemônicas de entendimento sobre os sujeitos. Ser branco, heterossexual, cristão/católico não é viver de uma forma mais adequada a constituição da subjetividade do que ser negro, guei, ateu, por exemplo. Essas são verdades inventadas ao longo da história que se perpetuaram, sendo necessário criar movimentos de desterritorialização para combatê-las e linhas de fuga para suplantá-las. Implantar uma máquina de guerra foi/é preciso. Aproximar-se do diabo é fazer tudo isso arder até se desintegrar e virar poeira cósmica.

plano político pervertido de uma es-cola – PPP:

1. Chupar as palavras até não restar mais pré-com-conceitos nelas;
2. Comer a merenda dos livros *aliciáticos*⁴ e cuspir o que tiver gosto de poeira;
3. Mascar as borrachas a ponto de formar gomas de *perversar*⁵;

⁴ Neologismo criado pelos autores através das palavras aliciar e didáticos.

⁵ Neologismo criado pelos autores através das palavras perverso e desejar.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

4. Trazer na mochila *cadejos*⁶ viáveis de subversão literária;
 5. Lavar a boca do lápis quando ele vomitar totalitarismos;
 6. Rasgar a calça do gên(e)ro quando ele vestir binarismos;
 7. Chupar o tênis do *transfessor*⁷ quando ele excitar a indisciplina da norma;
 8. Parir juventudes capazes de *gozamentos*⁸.
- (Bonai, 2025).

Uma educação infernal brinca com as (in)verdades, serpenteia com (n)a linearidade, vomita no/com que é sóbrio demais para se jogar de olho fechado ~~rasgado~~ nos vazios prenhes de (im)possibilidades, em que os limites são vistos como linhas móveis. O educador/estudante infernal se dá a errar-queimar-arder-gemer-terprazer tanto quanto for (des)necessário até que outras dermes provisórias emergjam e sangrem algo balbuciando como pode a educação imanente produzir e inventar ante a moralizante, dogmática e catedrática.

plano político pedagógico de uma es-cola kami quase nem tão QQualquer:

1. agir, MAS discretamente;
 2. ser guei, MAS moderadamente;
 3. desmunhecar, MAS não em público;
 4. falar, MAS no tom hegemônico;
 5. andar, MAS não rebolar a raba;
 6. rir, MAS gargalhar baixo;
 7. tocar outro corpo, MAS não o contaminar.
- (Bonai, 2025).

Sandra Corazza (2002, p. 65) diz que “o diabo faz um currículo performativo, sem dogma e certezas, que avança no risco da noite absoluta”. O diabo na educação carrega uma amálgama de proibições acerca do que é nefasto-perigoso-incontrolável. Um tipo de preocupação que tangencia o (des)controle dos corpos. Se não há medo-controle a tendência é

⁶ Neologismo criado pelos autores através das palavras cadernos e desejos.

⁷ Neologismo criado pelos autores através das palavras transgressor e professor.

⁸ Neologismo criado pelos autores através das palavras gozar e pensamentos.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

agir de modo mais livre, fazendo de si um campo de experimentações. Seria possível subjetivar-se e brincar consigo enquanto bruxa, vampiro, lobisomem, guei. A ideia de diabo aqui abordada permite que a educação exista diferente do fedor hegemônico que costuma exalar-emanar-enforçar. Os currículos também vacilam serem outros. As instituições perdem a soberania (divina). O que é profano desperta curiosidade de prova/ção. De uma estrutura rígida-frígida para arder em brasas móveis. O diabo - ou a bruxa - na educação, exalam fogo e brincam com a temperatura das cascas humanas duras, algumas ardem dolorosamente, outras tremem de excitação. Talvez seja sensato especular algum equilíbrio para queimar adequadamente e não ficar sem cu, pois como haveríamos de andar, sentar e perverter a educação sem ele? Por vezes, é preciso utilizar o cu para esmagar (pré)conceitos tortos-duros-sememoção ao sentar. Arder no fogo sereno-louco-maldito-criativo do inferno com a educação – eis a tarefa-bomba experimentada aqui.

fases, fezes, se fazem.

gêneros, sexualidades, corpos, feminilidades e masculinidades: como se fazem?

Ou, como se desfazem?

por que a fase heterossexual fezes?

(Bonai, 2025).

Nesse âmbito, transformar-se num pensador-sentidor da filosofia do inferno com a educação tem a ver com fazer-ser-abrir passagens no mundo heteronormativo da cultura escolar e inventar modos de queimar diferente a si mesmo e o que estratifica a produção e a afirmação das diferenças, da vida. Não existem jeitos-trejeitos-pensamentos piores ou melhores, e sim alguns que fissuram, provocam, racham, desterritorializam mais em detrimento de outros que corpo-reificam verdades, de maneira que esse plano de ação, conforme Sandra Corazza (2002, p. 31), “foge do pensamento único para tornar as singularidades possíveis, afirmar o múltiplo, multiplicar os devires”, sendo possível ser fluxo sorrateiro e ignóbil visando cuspir as atitudes autoritárias que, por soltura, vierem à boca.

à deriva

por devir
virei-me mil vezes outras rolhas
e ainda não terminei
a in/venção em si
deriva não rei.
(Bonai, 2025)

Inventando performances com o corpo e livroar⁹

Performar é fazer com a vida uma arte e dela outras vidas (im)possíveis mediante invenções-experimentações-ebulições-vasões-fluxos. Não há sobreposições ou exclusividades entre os diversos aspectos que tangenciam a escrita insurgente da vida, dado que tudo se atravessa o tempo todo. Quem performa está iminentemente e imanentemente à beira de experimentações com coisas, corpos, espaços, tempos, (im)possibilidades num fluxo de movimentos. Nessa perspectiva, a arte não representa ou estaria alheia, distante e desconexa da vida como ela acontece, mas seria produtora constante do que (costuma não) ocorre(r). Conforme Carina Sehn e Paola Zordan (2016, p. 85), “quando se performa, não mais se representa nada, não faz sentido ser idêntico a nada, buscar um personagem, uma imagem fora de si. A imagem tem vivacidade, intensidade, assume outros modos de existir para além da ação”.

⁹ Neologismo criado pelos autores mediante as palavras livro e ar, tangenciando voar com livros.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**Figura 1 – infarto.**

Fonte: arquivo do autor.

Mãos tremendo, coração pulsando, olhos arregalados, glúteos rangendo numa cadeira, intelecto vacilando, homeostase em (des)equilíbrio. Tantos movimentos se concatenando sem que possuam uma ligação evidente ou necessária – a contingência de existir-performar diferente em cada ato, que produz aberturas para existir diferente e quebrar linearidades/mesmidades ao inventar movimentos inusitados. Assim, aquele que performa experimenta, produz, cria, faz-se e refaz-se a si por meio da arte da performance. Furos no corpo, no sexo, no gênero, no pensamento, afirmando possibilidades inusitadas e singulares de vida que contrapõem-se ao falocentrismo dominante em nossos corpos/textos (Cixous, 2022), escrita opressora, masculina, que se apropria e apaga tudo o que não é o mesmo de si.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 2 – livroar.



Fonte: arquivo do autor.

Nas palavras de Carina Sehn e Paola Zordan (2016, p. 84) “a performance aproxima o corpo da vida, da singularidade da vida. Ela põe em contato com o que se desconhece, com o que não está dado. Na performance, não há sujeito, este fica borrado porque está imerso na vida [...]” como ela é e nos acontece todo tempo burlando os códigos morais bem comportados que cerceiam os devires. O sujeito que performa não passa ileso às performances que inventa, sendo ele subjetivado à medida que as põem em prática. É o que se experimenta aqui: invenção de possibilidades de vida, de uma tregueitória guei ou, simplesmente, possibilidades de criação de um corpo, uma vida, um sexo, um gênero, um pensamento singulares. Habitar as bordas das multiplicidades e livrar-se das amarras binárias de gênero, sobretudo do falocentrismo, é o que as poéticas da escrita e das performances infernais e maditas - escritas no texto, na pele, no corpo - de qualquer sexo/gênero/corpo/desejo, experimentamos aqui. Corpo do texto, corpo do desejo. Corpo de escritas dissidentes e insurgentes em relação às (hetero)normatividades impostas pelo falocentrismo (Cixous, 2022), ao que se aliam politicamente mulheres e gueis em suas formas de se (ins)creverem no mundo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3 – contágio.



Fonte: arquivo do autor.

Figura 4. viver nas bordas, serpenteando.



Fonte: arquivo do autor.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 5. nas bordas, à espreita.



Fonte: arquivo do autor.

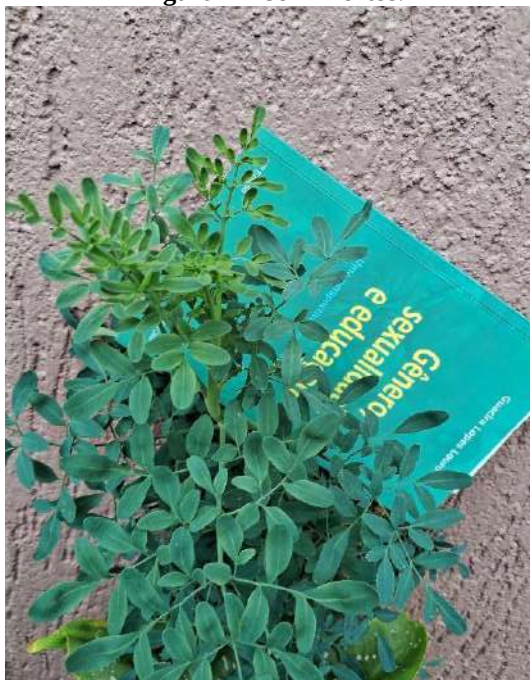
Figura 6 – atravessamentos.



Fonte: arquivo do autor.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 7 – benzimentos.



Fonte: arquivo do autor.

Considerações finais, ou infernais

A pesquisa vem produzindo possibilidades de inventar uma *traqueitória* de vida diferente de onde até então parecia haver apenas uma névoa úmida permeada pelo fedor falogocêntrico hegemônico que culpabiliza-estigmatiza-segrega-invisibiliza-desqualifica tudo o que não é masculino, heterossexual, branco, classe média, cristão. Nesse sentido, faz-se aqui aliança com as poéticas feministas na luta contra o falogocentrismo do pensamento, da escola, da academia, tal como já apontado por Hélène Cixous (2022). Para isso, foi preciso rir na fuça da cultura escolar - tal qual o riso da medusa - trapacear com os *livroares*, brincar com o corpo, inventar uma subjetividade, sentar na pica do gen(ê)ro e da sexualidade, zombar da escrita acadêmica e escolar bem comportadas, desafiar-se a (re)inventar e a escrever a si mesmo. Por meio da performance, produziram-se partículas de invenção de si e de uma outra educação, de uma outra escola na perspectiva das multiplicidades infernais e dissidentes das normas aprisionantes que nos sufocam. Esperamos que se produzam novos contágios.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências, ou reverências de pesquisa

CORAZZA, Sandra Mara. **Para uma filosofia do inferno na educação**: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 16. ed. 11 reimp. Petrópolis: Editora vozes, 2014.

SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. Algumas demonstrações para introduzir a arte da performance. **Visualidades**, Goiânia, v. 14, n. 2, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/38552>. Acesso em: 24 abr. 2025.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de janeiro: Objetiva, 2018.

Vestígios da Travessia: uma poética da ancestralidade

Sadiana-Luz Martins Frota (UFSM)¹

Gisela Reis Biancalana (UFSM)²

Resumo: Este artigo apresenta a série de fotoperformances *Vestígios da Travessia*, resultante da pesquisa de doutoramento que investiga a manifestação da ancestralidade da artista em sua experiência migratória no Brasil. O objetivo central é analisar como o impacto do deslocamento geográfico e cultural, sob a perspectiva decolonial, impulsiona o processo criativo e se materializa na narrativa visual da série. A metodologia combina pesquisa performativa e autoetnografia, utilizando as vivências da performer-pesquisadora para inquirir as complexas relações entre corpo, memória e identidade. O referencial teórico ancora-se em autores como Carneiro, Dantas, Fernandes, Fortin, Gadellha, Gonzalez, Lepecki, e Versiani, cujas contribuições teóricas dialogam com as questões de ancestralidade, migração, corpo e decolonialidade. Como resultado principal, a série *Vestígios da Travessia* utiliza o corpo fragmentado da artista para narrar a experiência migratória, explorando o desenraizamento, a busca por pertencimento e o conflito identitário. As fotoperformances, nutridas por memórias afetivas e sensoriais, evocam questões culturais e ancestrais profundas, além de abordar a questão racial e refletir sobre o termo parda no contexto brasileiro. A série, portanto, concretiza a investigação, oferecendo uma perspectiva artística e sensível sobre a experiência da travessia.

Palavras-chave: Fotoperformance; Migração; Ancestralidade; Corpo; Memória.

Introdução

O texto que se apresenta tem como foco uma investigação sobre a ancestralidade da artista e a forma como ela se manifesta em sua experiência de migração no Brasil. Trata-se de um trabalho de doutoramento em fase final trazendo como recorte uma das obras resultantes. A dança, enquanto linguagem do corpo, impulsiona o processo criativo, desdobrando em performances que buscam dar visibilidade a esse percurso, sejam performances coletivas, solos, videoperformances ou fotoperformances. A pergunta que guia a pesquisa é: de que modo o impacto vivido por um deslocamento, atravessado pelos pensamentos decoloniais, pode

¹ Doutoranda em Artes Visuais PPGART/UFSM (2021-). Mestra em Patrimônio Cultural PPGPC/UFSM (2013). Bacharelada em Dança/UFSM (2022) e Arquitetura e Urbanismo/UFRN (2009). Integrante do Grupo de Pesquisa Performances: arte e cultura - CNPq/UFSM e do Laboratório de Performance, Arte e Cultura (LAPARC), vinculado ao PPGART/UFSM e ao Curso de Dança Bacharelado/UFSM. <http://lattes.cnpq.br/7972403025284351/> <https://orcid.org/0000-0002-1112-6296/> sadiana.frota@acad.ufsm.br.

² Professora Associada do Curso de Dança Bacharelado (UFSM). Atua no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGART/UFSM). Líder do Grupo de Pesquisa Performances: arte e cultura - CNPq/UFSM e do Laboratório de Performance, Arte e Cultura (LAPARC), vinculado ao PPGART/UFSM e ao Curso de Dança Bacharelado/UFSM. Realizou pós-doutorado na De Montfort University, Inglaterra. <http://lattes.cnpq.br/0704025010266511/> <https://orcid.org/0000-0001-7153-0197/> giselabiancalana@gmail.com.

impulsionar o processo criador de uma série de performances? Metodologicamente, este trabalho se sustenta na pesquisa performativa e em pressupostos da autoetnografia tendo como base textos decoloniais que ressoam com as experiências pessoais da performer-pesquisadora. Referências teóricas como Carneiro (2011), Dantas (2020), Fernandes (2018), Fortin (2009), Gadelha (2018), Gonzalez (2020), Lepecki (2017) e Versiani (2002) fundamentam este percurso investigativo. Como resultado destacado para este trabalho será apresentado a série de fotoperformances intitulada *Vestígios da Travessia*.

Vestígios da Travessia

A série *Vestígios da Travessia* é composta por quatro fotoperformances distintas, cada uma centrada em um local específico que ressoa na memória da artista e se materializa através de diferentes elementos visuais e simbólicos. As fotoperformances da série são nomeadas *Sopro Ancestral*, *Ascensão Cinza*, *Pele Mosaico* e *Pulso Telúrico*. Para tal, a artista utiliza o próprio corpo fragmentado – especificamente, suas pernas e pés – como elemento central para narrar a complexa experiência da migração no Brasil, explorando as sensações de desenraizamento e a busca incessante por pertencimento. A colaboração da orientadora na fotografia foi essencial para dar vida a esta visão.

O processo criativo da série, impulsionado por memórias afetivas e sensoriais evocam questões culturais e ancestrais profundas. Estas questões culturais deram-se a partir de seu deslocamento geográfico do Maranhão para o Rio Grande do Sul. Desde a iniciação científica a performer-pesquisadora passou a mapear seus deslocamentos geográficos no Brasil, inicialmente a partir de si mesma e, à medida que a pesquisa foi avançando, percebeu que os deslocamentos geográficos familiares formularam aspectos importantes no seu entendimento de gênero, raça e classe, o que trouxe para a pesquisa sua ancestralidade indígena.

A artista estabelece um paralelo entre seu deslocamento corporal, suas relações e escolhas transformadas, e sua autocompreensão, com as experiências de sua mãe ao migrar de Brasília para o Maranhão em 1986 e de sua avó materna ao migrar do Piauí para Brasília nos anos 1960. Sua intenção é repensar o circuito familiar, o que se relaciona com o objetivo das fotoperformances de visibilizar a experiência de uma mulher parda migrante e questionar algumas estruturas de poder que a marginalizam.

Assim, suas performances se relacionam com a busca por lugares em Santa Maris/RS que escoem as memórias desses lugares mapeados revelando um conflito de identidade na percepção de si. Como exemplo, pode-se trazer a sua racialização, fortemente afetada a partir de sua chegada ao Rio Grande do Sul, quando passa a compreender que a cor de sua pele se problematiza principalmente pela visão do outro. É nesta época, escondida entre os meandros de sua memória, que emerge o questionamento a respeito de sua autodeclaração em conflito, que detém a lembrança da tentativa de encobrir o corpo ao sol para manter a pele mais clara. Esta questão é explicitada em sua reflexão sobre o termo *parda* no Brasil, à luz dos estudos de Sueli Carneiro (2011) sobre a miscigenação racial.

A crítica de Carneiro (2011) à ideologia da miscigenação como um mito de harmonia racial encontra eco direto na apresentação fragmentada do corpo em *Vestígios da Travessia*. Essa fragmentação pode ser lida como a materialização da violência simbólica e concreta infligida aos corpos racializados, sistematicamente desmembrados e desumanizados pelas estruturas de poder. Ao invés de um corpo mestiço homogêneo, a série subverte essa noção, celebrando a multiplicidade e as fissuras identitárias, expondo as contradições e os apagamentos que a narrativa da miscigenação procura encobrir. As ausências e os vazios representados nos corpos fragmentados evocam as histórias silenciadas e as identidades negadas. O conflito daqueles que vivem na pele a segregação racial se confronta com o desejo da artista de reconhecer-se, conhecer sua ancestralidade indígena ora apontada, ora apagada no seio da própria família.

Pela via da dança e sob a perspectiva de André Lepecki (2017), bem como do pensamento decolonial, as criações encontram um viés político para a investigação dessas experiências culturais da artista e a desconstrução dessas narrativas hegemônicas percebidas na sua história de vida. As fotoperformances da série integram ainda as palavras *ancestralidade*, *sim*, *não* e *indígena*, dispostas de modo a sugerir combinações de leituras por meio de 24 ordenações diferentes que problematizam o conflito. A fragmentação corporal na obra remete à migração e ao não pertencimento, contrastando a fixidez das fotografias em Santa Maria/RS com a evocação da memória através das texturas e dos locais escolhidos. Ao focar na experiência da migração, a série aborda um tema de crescente importância no contexto contemporâneo, marcado por fluxos populacionais e pela busca constante por pertencimento. A obra é, portanto, uma necessidade de dar visibilidade às narrativas de indivíduos que

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

vivenciam o deslocamento, muitas vezes atravessadas por marcadores sociais como gênero, raça e classe.

O corpo emerge como ação política em fotoperformance, emergindo como presença insurgente.

Nenhuma aparição do corpo, por mais inocente ou desprestigiada (o que seria inocente em arte?), é apolítica. A visibilidade de alguns corpos e o desaparecimento/encobrimento de outros instauram modos de ver, sentir e perceber, erguem cenários do possível e fermentam imaginações utópicas do vir a ser do mundo. Essas montagens, muitas vezes assimétricas, levam-me a perguntar sobre dissidências e errâncias no campo das artes que nos apontam as linhas pelas quais se delineia uma certa corpopolítica. (Gadelha, 2018, p. 42)

No que tange aos procedimentos metodológicos, pode-se dizer que uma das principais contribuições da Prática como Pesquisa no contexto da Arte do Movimento é que a partir da imersão no processo criativo se esteja atento às sensações e a reflexão sobre as escolhas estéticas, defendendo o corpo como um locus de saber, capaz de revelar por si seus conhecimentos. Neste sentido, o mapeamento móvel do trânsito corporal e geográfico da artista lança luz a sua própria experiência sendo por si só este fato uma pesquisa de caráter decolonial. Em consonância, alguns pressupostos da metodologia autoetnográfica permitem à artista nomear e elaborar conteúdos antes silenciados, investindo em uma pesquisa que dialoga com textos decoloniais a partir de suas próprias vivências. Essas abordagens metodológicas costuram-se na descoberta do processo de feitura de cada performance criada durante o doutoramento, incluindo *Vestígios da Travessia*.

É, ainda, na feitura do fazer artístico que a artista chega na problemática central que impulsiona esta obra. Se por um lado a migração molda a construção de suas identidades e a sua percepção de corpo como território, a sua impossibilidade de ocupar simultaneamente os diversos espaços que marcam a trajetória do migrante se expressa na fixidez das fotografias. Em um mundo saturado de imagens em movimento e de uma cultura que muitas vezes consome a dança como espetáculo fugaz, a fotoperformance fixa um instante. Lepecki (2017) nos ajuda a entender que a política do movimento não reside apenas na ação cinética, no deslocamento no espaço. A imobilidade, a suspensão do movimento, quando intencionalmente performada e registrada, pode carregar uma carga política poderosa. Em *Vestígios da Travessia*, o corpo parado na fotografia pode, paradoxalmente, intensificar a sua presença.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Vestígios da Travessia é, portanto, uma série fotográfica que mergulha nas profundezas da história pessoal da artista, desenterrando memórias e questionando narrativas sobre a ancestralidade que a constitui. Seu corpo se torna um canal para experienciar a incerteza e o mistério que envolvem as suas origens, buscando respostas em meio a relatos contraditórios e lacunas das narrativas familiares. É um movimento internalizado, potencializado pela fixidez da imagem, que convida à introspecção, à crítica e à ressignificação do corpo e de suas possibilidades expressivas e políticas.

Nesse sentido, além do mapeamento mencionado anteriormente, a performer-pesquisadora utiliza-se de fotografias pessoais como recurso visual e sensorial avivando suas memórias e escolhas das materialidades. Essas materialidades expressas nas texturas e locais escolhidos para cada fotoperformance é carregada de simbolismo. A areia, por exemplo, utilizada em *Sopro Ancestral*, remete tanto ao ocultamento quanto à revelação. Ela encobre e enterra partes do corpo da artista, incitando o desejo de revelar memórias silenciadas e histórias não contadas. Ao mesmo tempo, sua natureza efêmera revela fragmentos do passado e a incerteza que permeia a busca pela ancestralidade. Tais histórias também se apresentam a medida do andamento da pesquisa. É o caso de *Sopro Ancestral* e a ação de enterrar e desenterrar que aparece a partir de entrevistas com seus familiares que destoam em versões sobre a ancestralidade da bisavó materna ser ou não uma indígena.

Ainda em *Sopro Ancestral*, a artista conecta seu presente em Santa Maria/RS com a memória ancestral de sua linhagem materna no Piauí. A textura da areia evoca um portal para o passado, materializando um elo físico e simbólico com as raízes indígenas e a história familiar marcada pela migração. A ação performativa busca, assim, performar a busca pela identidade através do toque primordial da terra ancestral, transcendendo a distância geográfica e temporal.

Em *Ascensão Cinza*, o local de nascimento da artista, Brasília/DF, é performado pela textura fria e impessoal do cimento. A fotoperformance evoca o ponto de partida físico de sua jornada migratória contrastando com as memórias afetivas de outros lugares. O cimento, portanto, sinaliza um início distante emocionalmente, mas que paradoxalmente constitui parte fundamental de sua trajetória pessoal problematizando o sentido das origens e as lacunas de memória que podem marcar o início da jornada. A avó materna, que escapa do Piauí e procura o sonho de uma vida melhor em Brasília, cidade cheia de promessas de futura, tem sua filha, mãe da artista nesse lugar onde ela nasce.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

A fotoperformance *Pele Mosaico*, por sua vez, conclama a memória da infância e do início da adolescência da artista em São Luís/MA. Sua pele interage com uma textura que remete aos revestimentos históricos da cidade buscando conectar a sua experiência individual com a história coletiva do lugar. Este ato performativo traz à superfície as primeiras impressões sensoriais e a formação da identidade no local de origem performando a arquitetura como um marcador temporal da jornada migratória. Com os pais imersos em envolvimento comunitários, cresce a artista em uma infância e início de adolescência bastante independente e marcada por uma identidade de mulher branca cis.

Finalmente, em *Pulso Telúrico*, a artista ancora sua presença performada no seu atual corpo-território, Santa Maria/RS, através do contacto com a textura orgânica de um tronco de árvore, imerso na vitalidade verde circundante. Este fragmento corporal, em contacto com a natureza, pulsa a adaptação e a integração tensionando a relação entre o seu ser e a paisagem onde a vida se sedimenta desde a adolescência até à idade adulta. A ação performativa inscreve, assim, a busca de pertencimento no tempo presente. Aqui, pela primeira vez observa sua pele como negra em relação aos novos amigos e colegas quando vive experiências de colorismo ainda na juventude. O entendimento de si como parda vem na idade adulta, mas povoado de incertezas oriundas das implicações sociais e do tratamento diferente entre pessoas devido à cor da pele provocando mais uma vez suas crises identitárias.

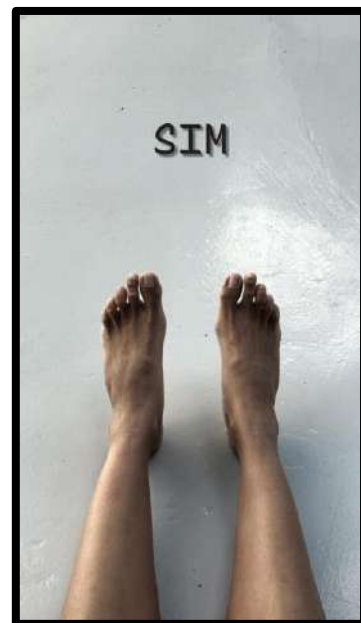
Portanto, *Vestígios da Travessia* é uma jornada íntima e poética em busca de identidades e pertencimentos. Através da fotografia, a série evoca a complexidade das relações familiares, os deslocamentos geográficos e emocionais, e a luta para resgatar as histórias supracitadas encobertas no tempo. A obra convida o público a refletir sobre as suas próprias raízes e aponta para a emergência da memória ancestral, especialmente quando estas revelam silenciamentos historicamente colonizadores. O corpo pode afirmar os modos de ser-estar-sentir-pensar-agir no mundo. Ele é o território do existir sociocultural no qual a história se instaura e atravessa construindo as relações no-pelo mundo. Os corpos existem, portanto, em relações com outros corpos. Ao acessar esse mundo relacional pode-se ativar um campo de empatia com os outros. Pelo corpo em abertura é possível afetar e ser afetado. Aqui, as pernas e pés que se revelam são corpo evocado pelas partes escolhidas. Essas partes são aquelas que carregam a possibilidade da travessia pelos caminhos de traçam ao longo da vida.

Figura 1 – (a) Sopros Ancestrais; (b) Ascensão Cinza; (c) Pele Mosaico e (d) Pulso Telúrico

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: elaborado pelo autor (2025)

Considerações finais

A série de quatro fotoperformances *Vestígios da Travessia* utiliza a fragmentação metonímica do corpo-eu - as pernas e os pés - como referência à migração e à sensação de não pertencimento. *Vestígios da Travessia* configura-se como uma espécie de mapeamento do corpo

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

migrante da artista, explorando as complexas relações entre identidade, memória e território. Através da fragmentação do corpo e da evocação de memórias atravessadas por diferentes texturas e locais significativos, a artista convida o público a refletir sobre como a experiência da migração molda a construção do eu.

A obra revela que a migração não se resume a um deslocamento físico, mas envolve um processo contínuo de negociação e ressignificação já que articula suas histórias de processos identitários a partir de suas travessias territoriais e costura esses acontecimentos com acontecimentos plurais e culturais no Brasil. A impossibilidade de retornar simultaneamente aos lugares de origem é contraposta pela capacidade da memória de evocar esses espaços e de tecer novas conexões no presente. As fotoperformances, portanto, atuam como um espaço de elaboração e expressão da experiência migratória, oferecendo um convite à empatia e à reflexão. As palavras inseridas nas obras sugerem combinações de leituras por meio de 24 ordenações diferentes problematizando o conflito. A obra dialoga com as questões de gênero, raça e classe ao trazer à tona a experiência de uma mulher parda migrante, investigando as camadas de sua identidade a partir da sua história pessoal e ancestral.

Referências

CARNEIRO, Sueli. A miscigenação no Brasil. In: BENEDITO, Vera Lúcia (coord.). **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011. p. 66- 69.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. 2. ed. Curitiba: Appris, 2020. p. 137-146.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibeles; SCIALOM, Melina. A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa. CONGRESSO DA ABRACE, 10., 2018, Natal. **Anais [...]**. ABRACE: Natal, 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3913.html>. Acesso em: 21 março. 2025.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961/7154&gt>. Acesso em: 21 março. 2025.

GADELHA, Kaciano. **Corpopolítica: errâncias poéticas decolonizando roteiros**. Catálogo palco giratório circuito nacional, SESC, Rio de Janeiro, 2018.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Org.). **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127-138.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017. Título original: Exhausting dance: performance and the politics of movement.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia**: uma alternativa conceitual. Porto Alegre: Letras, 2002.

EU ADORO PURPURINA: UMA POÉTICA **CONTEMPORÂNEA PARA CRIAÇÃO DE PERFORMANCE**

Lucca Adams Pilla (UFSM)¹
 Gisela Reis Biancalana (UFSM)²

Resumo: Este trabalho investiga a criação de uma poética contemporânea performativa, a partir de um processo criativo híbrido que integra Arte da Performance, dança e teatro, com foco em questões políticas relacionadas às comunidades LGBTQIAPN+. A pesquisa se baseia em um estudo teórico e prático, ancorado nas obras de Goldberg (2007), Taylor (2012) e Butler (2003), para discutir a relação entre arte e política, especialmente em contextos de luta por direitos e visibilidade. A metodologia cartográfica, inspirada em Liberman (2015), é utilizada para registrar e analisar as experiências do artista, com ênfase na construção de performances que conectam a arte ao ativismo social. A pesquisa aborda como as práticas artísticas podem refletir e influenciar as dinâmicas sociais, explorando a performatividade do corpo em relação às normas de gênero e sexualidade. A performance “Eu Adoro Purpurina III” exemplifica a aplicação dos conceitos discutidos, ao utilizar a linguagem da performance para questionar o tradicionalismo gaúcho e ressignificar a identidade masculina em espaços artísticos e políticos. O trabalho propõe uma reflexão sobre a potência do corpo como agente de transformação e resistência no cenário contemporâneo.

Palavras-chave: Performance Arte; Cartografia; Gênero e Sexualidade; LGBTQIAPN+.

Introdução

O texto apresentado é fruto de uma pesquisa que se propõe a construir uma poética contemporânea performativa a partir de um processo criativo híbrido. Para tal, o estudo prático-teórico em discussão nesta escrita reflexiva traz uma poética focada, especialmente, na performance arte, mas seu hibridismo também revolve experiências em arte oriundas da dança e do teatro, local de formação do proponente. Essas experiências vividas no campo da arte tornaram-se ferramentas para criação de

¹ Bacharel em Dança (UFSM); Fundador da CASA DUNCAN arte cultura; Idealizador e Diretor de Coreografias do JuvenArt - Concurso Estadual de Danças Tradicionais Categoria; Criador do Prêmio Muuripás de Dança; Vencedor do Prêmio Arte em Toda a Parte FUNARTE por GAÚCHO Conhecendo os Passos Básicos. Integrante do LAPARC – Laboratório de Performance Arte e Cultura; Líder do Lab.SCAVINO – Laboratório de Estudos Contemporâneos em Danças Gaúchas.
<http://lattes.cnpq.br/5818926661929770> <https://orcid.org/0009-0002-6045-9342> luccaapilla@gmail.com

² Doutora e Mestre em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes, UNICAMP. Coordena o Laboratório de Performance, arte e cultura (LAPARC), vinculado ao PPGART. O LAPARC compõe-se de professores e alunos de graduação e pós graduação das áreas de artes visuais, teatro e dança. Pós doutorado na De Montfort University, Inglaterra. Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFSM.
<http://lattes.cnpq.br/0704025010266511> <https://orcid.org/0000-0001-7153-0197> giselabiancalana@gmail.com

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Performances de cunho político. Assim, essas performances são híbridas, ainda, porque situam-se entre as nebulosas fronteiras entre arte e política latentes no mundo atual, a saber, as lutas das comunidades LGBTQIAPN+.

O hibridismo supracitado em sua mescla de referências artísticas não apenas é próprio da ontologia da Arte da Performance como também tem seus pilares como preceitos para o objeto final desta pesquisa. No que tange aos campos teóricos, Goldberg (2007) e Taylor (2012) são referências fundamentais para o estudo da Arte da Performance, principalmente suas questões políticas insurgentes do-no-pelo corpo. Além de assentar-se na linguagem da Performance, a pesquisa ainda busca se instaurar dialogando com as ciências sociais ao alavancar e provocar uma discussão sobre as noções de masculinidades que flertam com a heteronormatividade. Aqui, emerge o encontro entre manifestações artísticas e engajamento político de/sobre corpos masculinos tidos como não convencionais. Na investigação, as figuras masculinas do imaginário social gaúcho, especificamente tradicionalista, são fruto de uma longa experiência de vida e vêm à tona para alavancar o debate no campo da arte contemporânea.

A contribuição da pesquisa ancora-se não apenas nas tênues relações entre arte e política tão recorrentes nos dias de hoje. Além de ter sua relevância na potência do corpo presente em estado de arte, ela traz, especificamente, as lutas sociais da comunidade LGBTQIAPN+, que é bastante numerosa, significativa e ativa no campo das artes. Butler(2003), especialmente, referenda a pesquisa sobre conceitos, direitos e necessidades das comunidades supracitadas em questão, assim como Bourdieu (2012). A arte engajada tem sido cada vez mais recorrente, contribuindo de modo acentuado nos debates sociopolíticos ao borrar fronteiras entre campos do saber tão próprios da Performance na contemporaneidade.

Desenvolvimento

O procedimento metodológico proposto para esse estudo baseia-se, inicialmente, na pesquisa de campo, nos diários de bordo do artista para a escrita-registro dos percursos investigativos nos ambientes recortados pela pesquisa. A cartografia tem sido um elemento fundamental no processo de reconhecimento de si,

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

constante, fluído e permeável. Liberman (2015) é uma das principais referências para a aplicação da metodologia cartográfica. O trabalho registrado nos diários, somado às materialidades que atravessarem o caminho vão para ateliê, local onde são experimentadas as possibilidades de criação em Performance. Os acontecimentos socioculturais revolvem os processos de subjetivação porosos entre o artista e seus coletivos e vice-versa. Os processos e experiências vividas em pesquisa de campo em um Centro de Tradições Gaúchas da cidade de Santa Maria serão trazidos para memória, para as escritas nos diários e são levados a ateliê de criação. Assim, todo material extraído neste percurso torna-se mote da criação das Performances.

O processo criador tem como problema uma questão que parte da criação de uma performance, fio condutor e disparador da temática LGBTQIAPN+. O problema da pesquisa é como as relações entre arte contemporânea e engajamento político sobre questões socioculturais das comunidades LGBTQIAPN+ podem subsidiar a criação de Performances tendo a cartografia como procedimento metodológico? Com intuito de tentar responder tal questão, o texto busca compreender a arte contemporânea, sobretudo, a Performance Arte. Soma-se a isso os estudos sobre procedimentos cartográficos e sobre gênero e sexualidade, especialmente nos Centros de Tradição Gaúcha. Assim, foi desenvolvido o percurso cartográfico na criação da Performance intitulada *Eu Adoro Purpurina*, pautada nas questões socioculturais das comunidades LGBTQIAPN+ que subsidiam as profundas e necessárias relações entre arte e política na arte contemporânea.

Para construção deste processo criativo em poéticas visuais, antes de tudo, foi preciso o estudo da Performance Arte que, desde seus precursores, já buscava romper com os limites das linguagens vigentes permitindo-se atravessar por outros modos de fazer arte. Desse modo, os movimentos vanguardistas ocorridos no início do século XX como Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo e a Bauhaus, impulsionaram o surgimento das primeiras performances em meados do mesmo século. O corpo passa a ser compreendido como principal irradiador de práticas artísticas e muitas das obras trazem, em seu conteúdo, além do discurso calcado nas rupturas estéticas radicais, também os intensos debates sobre questões sociais. Política, religião, sexualidade, gênero, classe entre outros, são amalgamados em obras que transgridem conceitos pré-

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

estabelecidos sobre os temas. Ainda que este trabalho se ancore na Performance, a provocação de Cauquelin (2005, p.) se faz pertinente. Para a autora, a arte atual é um conjunto de práticas executadas presentemente sem preocupação com distinção de tendências ou com declarações de pertencimento, de rótulos. Neste contexto, Taylor (2012) propõe a aceitação da performance como um sistema de aprendizagem, retenção e transmissão de conhecimento e que o estudo da performance permite expandir as noções e visões de mundo e “conhecimento”. Desse modo, considerado um território sem fronteiras, a Performance Arte aparece como uma ponte entre as artes visuais e as artes da cena, possibilitando borrar fronteiras entre linguagens e potencializando discursos poéticos plurais.

A fim de dar conta, ainda, sobre as questões de gênero e sexualidade presentes nesta pesquisa, BUTLER (2003) traz a luz reflexões acerca dos discursos hegemônicos culturais sobre o corpo e as noções dicotômicas entre sexo e gênero. As discussões sobre desigualdades sociais eram, neste período, bastante debatidas, porém ainda sem justiça em muitos aspectos. Não apenas as questões de gênero, mas também como raça, etnia, meio ambiente, entre outras já estavam contempladas na Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948. O conceito de gênero foi um dos precursores do debate teórico sobre sexualidade e papéis sociais. Cunhado por pesquisadoras norte-americanas em meados do século XX, o conceito chega ao Brasil na década de 70. Esse termo foi utilizado para abordar as “origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres” (SCOTT, 1995, p.07). Para Louro

Papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas. (LOURO, 1997, p.24)

Butler (2003), de modo geral, desenvolve muito bem estas discussões ampliando o debate sobre o conceito e os papéis trazendo a teoria *Queer* que desloca o debate do campo exclusivo do binarismo. Ao atualizar o discurso, a autora traz à tona os processos de construção de identidades constantemente em processos nas

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

ações do dia-a-dia. Portanto, os processos de identificação de sexualidade e gênero são performativos. Essa performatividade móvel vem ao encontro da pesquisa em curso como base do olhar e da escrita cartográfica dos contextos LGBTQIAPN+.

Ao partir da vasta experiência vivida no contexto tradicionalista gaúcho, e objetivando trazer tais vivências para a construção poética deste processo, ancora-se esta pesquisa nas proposições sobre cartografia de Liberman (2015). Nesse procedimento metodológico de cunho qualitativo, “o pesquisador está mergulhado na produção de mapas referentes aos encontros vividos nesses trajetos e aos afetos e sensações ali produzidas.” (2015, p.183) Considera-se, portanto, que o trabalho do cartógrafo diz respeito às marcas feitas num corpo e convoca à reflexão: o que pode um corpo? A partir desta pergunta passa-se a investigar o corpo como pulso a fim de afirmar a potência da materialidade dos corpos em estado de arte. A autora coloca a diferença entre mapa e cartografia afirmando que o primeiro tem um desenho estático enquanto o segundo é móvel, fluído, pois acompanha os movimentos e o fluxo da vida, tanto as coisas que se desmancham quanto às novas construções.

A metodologia cartográfica, portanto, é a escrita não representativa, não definida abstratamente. Ela não é linear nem causal. Pelo contrário, distancia-se da definição de regras e absorve a experiência em curso com suas forças atuando ininterruptamente. Para a realização desta poética em Performance são definidos aqui os estudos teóricos, os referenciais artísticos, bem como os procedimentos que estão sendo realizados em ateliê de criação a fim de contemplar a questão-problema da pesquisa. Sendo assim, vale ressaltar ainda que o ponto de partida desta pesquisa é a prática. Neste contexto, Brittes e Tessler (2002, p.) apontam que a parte prática ou artística em artes visuais, deve ter a mesma importância da parte escrita que se apresenta intrinsecamente nesta poética. As autoras consideram, ainda, as relações que este tipo de pesquisa mantém com outros campos disciplinares. Desde o início desta reflexão escrita sobre o percurso criador de *Eu Adoro Purpurina*, o hibridismo vem se destacando como um ponto relevante da pesquisa. Desse modo, os procedimentos metodológicos aplicados contemplam os diálogos que estão em curso durante a execução do processo investigativo na criação da Performance.

Assim, inicialmente destaca-se a experiência pioneira de um artista que

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

alavanca muitas pesquisas como esta e, portanto, é uma referência histórica indispensável. Com ele e a partir dele muitos outros vieram. Flávio de Carvalho, no ano de 1956, em sua *Experiência n 3*, caminha pelas ruas no centro da cidade de São Paulo, vestindo uma saia. Sua ação provocativa incitou, pela via da arte, uma discussão sobre gênero, conceito que sequer havia chegado ao Brasil. Essa referência artística constitui a base da pesquisa associada aos estudos de gêneros e *Queer*.

Os estudos sobre gênero e *Queer* subsidiam o olhar lançado às experiências já vividas e outras em campo nos CTGs indicados. O hibridismo proposto já se inicia aqui, nas aproximações da arte contemporânea em uma performance plural que transita agregando linguagens ora demarcadas separadamente. Os atravessamentos continuam nas relações com as ciências sociais e humanas nos estudos de gênero e *Queer* supracitados, na apropriação da pesquisa de campo, das escritas cartográficas que, de certa modo, também esbarram na autoetnografia, não mencionada propositalmente nesta escrita para não fugir do recorte focado dentro dos limites do texto.

Este manancial de conceitos, referências artísticas, experiências vividas e escritas em fluxo são, então, a materialidade que é levada ao ateliê para elaboração de Performances. As práticas desenvolvidas não negam o percurso formativo do proponente graduado em dança. A dança contemporânea traz consigo propostas bastante afinadas com a experimentação de movimentos que respeitam o corpo e sua singularidade. Neste caminho, busca-se deixar esse conhecimento reverberar na construção das Performances acionando uma qualidade de presença nas ações realizadas, ativadora dos desejos pulsantes de denúncia social que a pesquisa provoca. A dança, mesmo que não seja um elemento central nem foco do trabalho, inevitavelmente é uma forte referência no corpo performativo que propõe essa pesquisa. Ainda que ela se proponha ancorada nas artes visuais, a perspectiva da dança está inerente às questões do proponente. Sejam elas de caráter teórico, revisando conceitos e cruzando bibliografias ou de caráter prático, procedimentos para criação e abordagem pedagógica, a crença na potência do corpo performativo vem da dança. Se é na consciência do movimento que a dança está é no/pelo corpo que se entende e propõe arte. Nesse corpo dançante que se move junto aos outros elementos metodológicos supracitados, nasce o argumento. No entanto, é na performance que a obra se concretiza. Portanto, no

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

movimento que se torna ação pelos signos que ele aciona e agencia, emerge a análise das questões políticas das lutas sociais LGBTQIAPN+.

A Performance com foco central e condutor da pesquisa veio pela aproximação com o grupo de pesquisa Performances: arte e cultura vinculado ao CNPQ e acolhido pelo Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC). Este lugar, possibilita a imersão no universo da Performance Arte e propõe porosidade no percurso de compreensão sobre arte, performance, teatro e dança. Aqui se pensa a Performance, antes de tudo, no contexto da arte, como manifestação pulsando-no-pelo corpo. A ideia de corpo-arte é discutida por Biancalana (2018, p. 01-08) quando a autora traz um olhar sobre o trabalho de Marina Abramovich enquanto artista da Performance. Para Biancalana, o corpo-arte indica um estado do instante em que artistas da performance estão em ação artística, ou seja, é o estado de arte que delineia o momento em que a performance acontece do início ao término. Há performances da vida, por exemplo, em que o artista passa sua existência neste estado, assim como há performances que buscam escapar desta linha sem se perceber quando ela começa e quando termina. No entanto, ainda assim, o estado de corpo-arte existe.

Na pesquisa, as escritas de memórias e experiência atuais e móveis via procedimento cartográfico são previstas, de alguma maneira, seja como diário, como catálogo de exposições, como livro-objeto, na própria dissertação ou tese e outras materialidades que dêem concretude para esses estudos prático-teóricos que esvaem na efemeridade da ação performativa. Lieberman (2003) tem como referências principais, Deleuze, Guattari e Rolnik, que pretendo trazer como fontes também futuramente. De acordo com ela, para os autores acima mencionados, há uma diferença entre os procedimentos acadêmicos que visam reproduzir e os que visam seguir. Assim, o segundo seria itinerante, ou seja, “seria o conjunto das ciências itinerantes, ambulantes.” (2015, p. 183). Assim, o trabalho de Performances proposto objetiva acompanhar os processos, não reproduzi-los. A autora propõe perguntas que possam impulsionar os trabalhos cartográficos uma vez que este percurso criador será alavancado por marcas feitas em um corpo, o corpo do pesquisador proponente do projeto. As perguntas levam a reflexão de que tipo de corpo se deixa afetar; que tipo de sensibilidade vai dar conta da proposta; de que modo essa sensibilidade é acionada; como este corpo se instaura, neste caso, para

performar; que práticas podem ser desenvolvidas para conectar os sinais que ficaram da experiência para ser reelaborada em arte. Enfim, são perguntas que tenho elaborado em meus estudos em ateliê.

O desejo de realizar exposições ao longo do percurso também mostra como venho entendendo o uso de espaços tidos como tradicionais institucionais nas artes, (teatros, galerias e museus) aliado a espaços não institucionais como as ruas, por exemplo. Pretende-se refletir sobre estes lugares enquanto instituição e sua influência sobre o corpo inserido no campo das artes. Essa discussão é buscada não como debate paralelo que se desvia da Pesquisa, mas sim, como elemento que permeia a prática de Performances, especialmente aquelas que absorvem essa permeabilidade entre arte e entre outros campos do saber-fazer, mas também nos lugares que busca ocupar.

Nesta trajetória de construção da pesquisa, recorta-se a performance *Eu Adoro Purpurina III*. Este trabalho desdobra de outras duas versões já apresentadas em performances coletivas com o grupo em evento, um internacional e outro nacional. Esta versão descolou das outras e impulsionou a criação dessa performance solo.

Figura 1 – Instalação “Sobre o que se pisa”

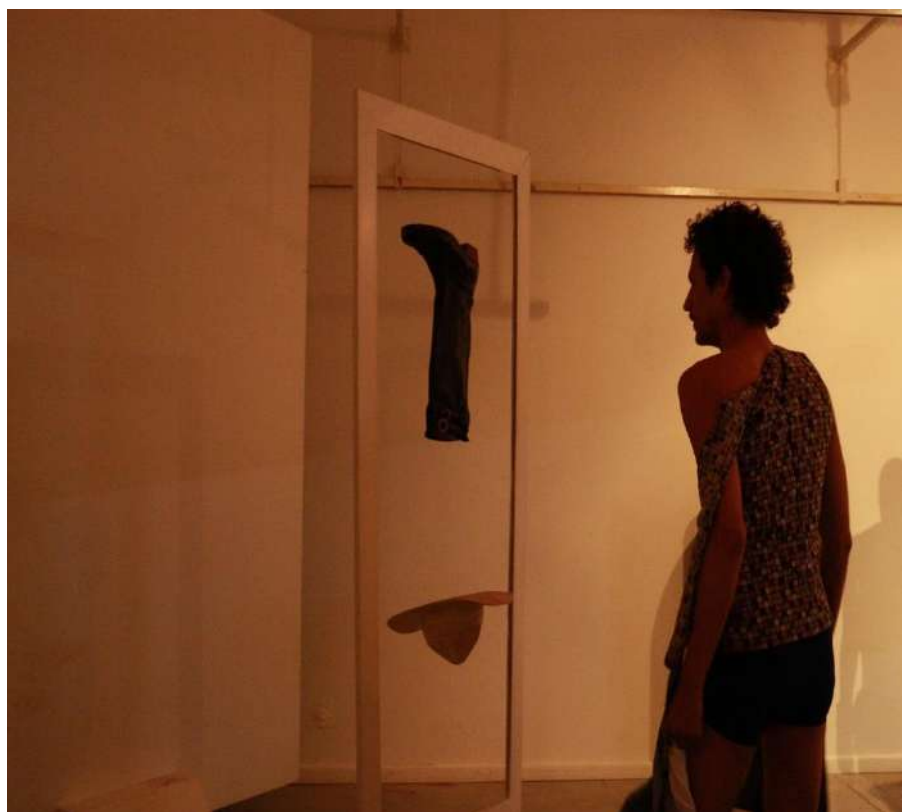


Fonte: AUTOR, 2025

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

A performance ocorreu em frente à instalação *Sobre o que se pisa*, como parte da programação de um evento institucional durante a vernissage da Exposição. A Galeria de arte foi o espaço que abrigou as obras da exposição focadas em poéticas dissidentes, organizada pelos integrantes do Laboratório de Performance Arte e Cultura com curadoria da docente organizadora do evento Gisela Biancalana. Na instalação, uma bota de gaúcho virada para baixo repousa alguns centímetros acima de um chapéu igualmente invertido. Pendurados por um fio de nylon, os objetos foram arrematados por um batente de porta como se tratasse de uma moldura. De dentro da bota, um fio de purpurina escorre e cai, silenciosamente, sobre o chapéu a partir de uma projeção frontal. O gesto simples – e visualmente insólito – carrega uma multiplicidade de tensões: o peso da tradição, a exclusão das dissidências, a estética como modo de resistência. A obra foi precedida pela performance *Eu Adoro Purpurina III*.

Figura 2 – Autor durante a performance *Eu Adoro purpurina III*



Fonte: AUTOR, 2025

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Na ação, o artista inicia deitado sobre uma montanha de figurinos tradicionais da vestimenta gaúcha (bombachas e coletes) em frente a Sala de Exposições a qual situava-se a instalação. Ao sair com certa dificuldade, o artista tece um cordão de roupas a partir do vestir e desvestir as peças e cria uma linha/caminho que levava a ação para dentro da exposição, especificamente ao local da instalação. A ação em curso e o canto de uma canção tradicional convidavam o público a acompanhá-lo até a instalação. Ao encontrar a bota e o chapéu emoldurados, iniciam-se falas sussurrantes que vão ficando cada vez mais altas. Gritos, hora penosos, hora engraçados entoam a frase “eu adoro purpurina”. A obra e o artista são banhados de purpurina cor de rosa. O espaço fica assinado com os rastros da ação como parte da instalação.

Considerações finais

Esta pesquisa, ao propor a construção de uma poética performativa contemporânea, híbrida e politicamente engajada, revelou a potência do corpo como lugar de criação, de memória e de resistência. A partir da experiência vivida nos espaços tradicionalistas gaúchos, entre bombachas, coletes e canções, emergiu a necessidade de tensionar os discursos normativos de gênero e sexualidade que ainda persistem nessas estruturas. O corpo do artista-pesquisador, atravessado por essas vivências, tornou-se suporte e veículo de crítica, instaurando uma prática que desloca e confronta as imposições heteronormativas por meio da arte.

A metodologia cartográfica, conforme proposta por Liberman (2015), mostrou-se especialmente eficaz na construção desse percurso investigativo. Os diários de bordo atuaram como dispositivos de escuta sensível, registrando os afetos, deslocamentos e fricções geradas nos encontros com os territórios da tradição e da dissidência. O processo não se deu por reprodução de métodos preexistentes, mas por um acompanhamento das intensidades e marcas corporais que, ao serem transpostas para o ateliê, foram reelaboradas em forma de ações performativas.

Nesse contexto, a performance *Eu Adoro Purpurina III* configura-se como a síntese desse processo: um corpo que emerge da tradição gaúcha apenas para deslocá-la, reorganizando seus signos e tensionando seus códigos. A purpurina que escorre silenciosamente sobre a instalação *Sobre o que se pisa* carrega a materialidade do

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

dissenso, do grito sussurrado que se intensifica em ato político e poético.

Artistas como Flávio de Carvalho, com sua *Experiência nº 3*, e Marina Abramović, com sua concepção de corpo-arte, iluminam o entendimento da performance como um gesto liminar entre vida e arte, entre presença e provocação. Ao lado deles, os estudos de Goldberg (2007) e Taylor (2012) foram fundamentais para compreender a performance como espaço de construção e transmissão de conhecimento encarnado. Já Butler (2003), ao discutir a performatividade de gênero, contribui para o entendimento do corpo como linguagem — como um texto político a ser lido, escrito e reescrito no espaço público e artístico.

Assim, o percurso aqui desenvolvido não apenas articula uma prática artística situada entre diferentes linguagens (dança, teatro, artes visuais), mas reafirma a arte como espaço de invenção de subjetividades, de contestação e de existência plena. O corpo, em estado de performance, torna-se território insurgente. E a poética que dele emerge — híbrida, política, sensível — é também um gesto de cura e afirmação.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BIANCALANA, Gisela. **Corpo-arte: a performatividade em foco**. In Revista Contemporânea PPGART-UFSM. v.1, n.1. Santa Maria; Ed. PPGART, 2018.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis RJ: Vozes, 1997.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LIBERMAN, Flávia; LIMA, Elizabeth. **Um Corpo de Cartógrafo**. São Paulo, UNESP, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/MWxPQ5YZH9FgTTdV5GNZ3Fr/> Acesso em 19 mai. 2025.

KELEMAN, Stanley. **Padrões de Distresse**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. In Educação e Realidade, v.20, n.2. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

TAYLOR, Diana; **Performance: O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

MEMÓRIAS POÉTICAS E O LEGADO DE BERÊMiriam Brockmann Guimarães (UFPel)¹Carmem Anita Hoffmann (UFPel)²**Resumo:**

O presente estudo é parte da dissertação de mestrado intitulado “Na presença dançamos melhor com a vida”: Berê Fuhro Souto³. 2020, e apresenta uma breve trajetória de vida e o legado que estão presentes na atuação e protagonismo da coreógrafa pelotense Berê Fuhro Souto. A ideia é aproveitar essas memórias para suscitar reflexões sobre princípios de criação e ensino da dança tais como: a composição coreográfica e a palavra coreografada, interdisciplinaridade, ativismo político e produção artística. Para tanto garimpamos fontes primárias, depoimentos e documentos que registram essas ações, com aporte teórico em Rolnik (2006), Salles (2004), Agamben (2009), Rancière (2012), Dantas (2011) e Hallbwacks (2003). O ativismo de Berê se expande para além das suas produções artísticas com temáticas relacionadas à inclusão social, antirracismo, feminismo, sustentabilidade, entre outros e defende questões de fomento, incentivo, consolidação e legitimação profissional.

Palavras-chave: Berê Fuhro Souto. Trajetória. Dança Contemporânea. Ativismo

Trajetos e trejeitos de Berê

Berenice Fuhro Souto nasceu em Rio Grande, no dia 1º de março de 1958, filha de Zuleika Fuhro e Luis de Oliveira Souto, empresário de uma 30 fábrica de peixes e enlatados em Rio Grande, denominada SOUTO & FILHOS LTDA. De uma família numerosa, era o 15º filho – o Luiz XV –, como era chamado. Em busca de compradores para seus produtos, Luis foi morar no Rio de Janeiro, chegando a levar a família por um curto período de tempo, retornando, posteriormente, para Pelotas. À época, com oito anos de idade, Berê estudou no Colégio Municipal Pelotense e, após, na Colégio Agrícola Visconde da Graça (CAVG), onde

¹Miriam Brockmann Guimarães Graduada em Dança-Licenciatura e Mestra em Artes Visuais, ambas pela UFPel Professora substituta das Séries Iniciais do Município de Florianópolis CV https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=D3068C2DF29413E35C8611AE824D3742 Dissertação de mestrado com a obra audiovisual “Memória Coreografada” <https://www.youtube.com/watch?v=kiRvVKcHgMI> Teaser1 memória coreografada <https://www.youtube.com/watch?v=MIop9Xs-VN0> Orcid 0009-0009-1351-5373

²Carmen Anita Hoffmann Doutora em História pela PUCRS. Professora do Curso de Dança-Licenciatura e do PPGARTES/Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas/UFPel. CV: <http://lattes.cnpq.br/275334379858233> Orcid 0000-0002-5543-1209

³ Berenice Fuhro Souto era chamada por todos carinhosamente de Berê e, lamentavelmente, faleceu em março de 2017.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

cursou Economia Doméstica. Após ter o primeiro filho, se formou na Universidade Federal de Pelotas, obtendo graduação em Educação Física (ESEF).



Imagem 1: Berê no evento “Ama Sete”

Fonte: <https://palavracoreografad.wixsite.com/centrocontemporaneo/a-companhia>

“Pensamos que o trabalho é o caminho, que nosso norte é a pesquisa do movimento e sabemos que a alegria do estar juntos é indispensável para se dançar melhor com a vida. Somos na verdade contrários a mentiras... e ao contrário das verdades... casamos com a dança, mas ficamos sem pudores com o teatro, literatura, filosofia, palavras, músicas... e com o silêncio... e este tem nos ensinado a dialogar com nossos "eus"”.

Berê Fuhro Souto

Berê foi mãe de três filhos: Ismael Fuhro Souto Cruzeiro, nascido em 05/02/1981, Guilherme Fuhro Souto Cruzeiro, nascido em 22/10/1984, e de Cauê Fuhro Souto Martins, nascido em 13/01/1993.

A partir de 1983, expandiu seus ensaios para trabalhos pela Companhia de Dança “Estímulo Centro de Arte e Movimento”, usufruindo da participação e obtendo diversas premiações em festivais nacionais e internacionais, tais como: o Festival Latino-americano de

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Danza – Danzamérica (Córdoba/Argentina), em 1997; o Prêmio Latino-américa de Dança (Santiago/Chile), em 2001; o Festival Interamericano de Dança (Buenos Aires/Argentina), em 2003; e o II Certame Interamericano de Danza (Montevideo/Uruguai), em 2003.

Diretora e coreógrafa do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, portando o título de graduada em Educação Física (1984), Berê consolidou seu método de trabalho com a dança contemporânea, atividade que foi reconhecida pela UNESCO.

Berê, como sempre foi carinhosamente chamada, difundiu seus processos coreográficos e aplicou workshops em muitos espaços, como no Congresso Mundial de Dança, em Atenas/Grécia, (2010) e em Folkwang, Wuppertal/Alemanha e, também, ministrou workshop com o caráter de intercâmbio em Medellín/Colômbia, em 2011.

Em 2009 foi condecorada com a Medalha “Encomienda de La Cruz Del Sur a La Docencia em La Danza”, pela CIAD no IV Forum Mundial de Danza (Argentina) e, entre os anos de 2010 e 2012, foi Conselheira Estadual de Cultura, tendo atuado no Colegiado Nacional de Dança. Em 2013, participou da organização do seminário “A Dança Fora de Si”, evento realizado em Pelotas desde 2010.

Muitas pessoas de Pelotas, entre elas as intérpretes-criadoras que atuaram nas obras da Berê, sentem sua ausência, pela prematura morte, no ano de 2017. A motivação para essa pesquisa esteve no fato, de que é necessário o registro e o reconhecimento dos protagonistas da dança na cidade de Pelotas. Desde que entrou em contato com diversos grupos de dança do Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, Uruguai e Argentina, Berê notou uma semelhança entre o trabalho que fazia e as obras de dança contemporânea apresentadas pelos grupos nos eventos e percebeu que seu viés natural vinha pela via da interdisciplinaridade, agregando em sua pesquisa as diversas áreas artísticas. E, como ela mesma dizia na preparação do evento “A dança fora de si”, que “a dança bebe em fontes outras”, defendia, ainda, que como professores deveríamos lidar com diferentes corpos, com suas limitações que exigem respeito e inclusão na prática profissional.

Para compor o trabalho, como um todo, foi pensado em apresentar suas marcas que têm, no reconhecimento de artistas, aspectos que mais caracterizaram o seu protagonismo para com, e na dança. São eles, a questão da preparação corporal; a palavra coreografada; a interdisciplinaridade; o ativismo político e, por fim, a produção de espetáculos propriamente dita.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Além de representar a classe da Dança em fóruns, Berê foi agente de cultura, como no evento de Políticas Públicas para a Dança, o simpósio reunia artistas/profissionais de múltiplas áreas artísticas com o objetivo de discutir sobre a profissionalização da dança e suas interconexões, buscando o reconhecimento e a sua valorização. A primeira edição foi realizada em 2010 e contou com a presença da professora Márcia Strazzacappa (Unicamp). Berê originava a dança contemporânea local de um modo intuitivo, aberto, através de muitas influências, áreas de compreensões filosóficas partilhavam elementos fundamentais para que a obra se concretizasse. Esse olhar amplificado da Berê foi inovador, inclusivo, dinâmico, disciplinado para a dança na cidade de Pelotas.

Para o autor Agamben (2009), a dança, a captação e a leitura dos dados poderão ser imediatas, ela não sofre atraso, nem se deixa passar por um enquadramento de tradução. Para ele a estrutura temporal não é linear-sucessiva, pois se encontram numa rede de manifestações, informações, realizações cênicas não hierárquicas e as relações são estabelecidas concomitantemente. Observa, ainda, a diversidade das linguagens, tendências das artes performativas expressas no corpo em diferentes poéticas e estéticas nos modos de fazer, dizer, pensar a dança (AGAMBEN, 2009). Berê realizava muitos eventos pela cidade em locais diversos, buscando demarcar a dança contemporânea e para nos dar aporte e refrescar a memória encontramos em Louppe(2012) descrições certeiras.

A autora considera que nada é mais certo que observar a mobilidade, os movimentos involuntários, profundos e na contração e dilatação do tórax, pois a respiração é abertura do corpo, onde todo corpo é dilatado para uma respiração contínua. Uma conexão com o interior e exterior, um filtro movido de sensações responsável pelo fluxo da vida.

A dança contemporânea estuda, pesquisa, promove as qualidades de movimentos e aciona, antropologicamente, essas memórias do corpo. É necessária uma consciência para a respiração, heranças de movimentos de longa tradição, os conhecimentos sensoriais e intelectuais orientais que a dança contemporânea busca desenvolver no estudo do movimento (LOUPPE, 2012).

A estratégia de criação, no Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, era denominada “Palavra Coreografada” a partir de 1990 e contou com mais de dez espetáculos produzidos desde então:

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

“Búzios” (2000); “Nau dos Sentimentos” (2004); “Usando Drummond para falar às pessoas” (2009); “Rosa Baguala” (2010); “Pólen – a menina e as pérolas” (2008); “(Re) Visitando nossos ‘Eus’ - Através de Clarice Lispector e Fernando Pessoa” (2010); “Poemas coreografados” (2011); “Mulheres In Verso” (2012); “Por Instantes – visita guiada por poemas coreografados na Bibliotheca Pública Pelotense”, “Da escravidão ao sincretismo: quatro elementos negros” (2014); “Tempos Brancos” (2014); “Urbanas Tribos” (2015); “Rosa Baguala” (2015); e, “In... Flor. Essência” (2015).
<https://palavracoreografad.wixsite.com/centrocontemporaneo/acompanhia>



Imagem: Espetáculo “Tempos Brancos”: Uma poética sobre a memória. Fonte: <https://palavracoreografad.wixsite.com/centrocontemporaneo/a-companhia>

Palavra coreografada e suas intérpretes criadoras do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

Berê provocava seus elencos a mergulharem na dança contemporânea, em intervenções urbanas, em abordagens pedagógicas para a formação de bailarinos e fruidores,

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

em processos criativos, em composição coreográfica colaborativa, em produção artística e em profissionalização da dança.

Berê costumava trabalhar com múltiplas linguagens de arte, dança textos, poemas, trilha sonora original e material audiovisual, que eram criadas em conjunto durante o processo de composição da obra. Havia improvisação nas aulas, relações com o ritmo e fora dele, nos ensaios, criação aberta a todas as áreas artísticas e um trabalho colaborativo que misturava muitos corpos diferentes. As aulas aconteciam no Centro Contemporâneo Berê Furho Souto.

O Centro Contemporâneo Berê Furho Souto foi criado em 1990, em Pelotas/RS, e até 2016 obteve participação de diversa (o)s intérpretes-criadora (e)s. As técnicas de preparação corporal se baseavam na dança contemporânea, no teatro e na dança-teatro. E os trabalhos eram apresentados em locais não tradicionais – na rua, em largos, em praças, em prédios históricos da cidade –, o que proporcionava diferentes relações com os espectadores (PALAVRA COREOGRAFADA, 2018).

O grupo fazia aulas de contato-improvisação, alongamento, força, pilates e estratégias de consciência corporal, como alavancas e respiração. Além disso, utilizava estratégias de confiança entre (o) as integrantes do grupo e trabalhava com técnica de voz para “buscar movimento através das palavras” (BERÊ in ALLEMAND, 2014, p. 143). O mote principal de criação do grupo eram letras, palavras e textos. E, via de regra, os textos eram de sua autoria.

Débora Allemand criou o site Palavra Coreografada, organizando os materiais coreográficos da Berê, como uma forma de contribuir com a parte histórica (GUIMARÃES, 2018). A própria Berê, de certa maneira retratando e rememorando seus pensamentos, seus sentimentos e seus afetos, em encontros com seus tempos pessoais. Salles (2004) traz essas histórias originadas de pensamentos sobre o processo criador, nos bastidores da criação, e é como crítico genético no caminho acompanhado no cérebro até a materialização de uma obra artística. Assim, o projeto de cada artista implanta-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral, pois ao refletir um projeto poético, vimos como este ambiente afeta o/a artista e afeta o conjunto.

O/A artista não é, sob esse ponto de vista, uma pessoa isolada, mas alguém inserido/a e afetado/a pelo seu tempo e seus contemporâneos/as. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o/a artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e do espaço que envolve sua produção (SALLES, 2004, p. 38).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Adicionamos percepções do trabalho da Berê no ato criativo vindas da entrevistada Josiane Franken Corrêa, intérprete-criadora do grupo que conta que “ações eram feitas para disponibilizar o corpo que dança produzindo, em tempo real, ações através de palavras e gestos e seus interesses literários que traziam, segundo ela, o potencial criativo à cena”. Berê, em sua fala, descreve as diferentes formas de ver uma determinada situação, pois cada intérprete criador/a tem em mente seu modo de expressão em seu tempo que, para Travi (2011), mesmo antes do nosso nascimento, somos carregados de signos e marcados pela herança de onde viemos. Para a autora, a cada dia que passa criamos novas formas de ver e estar no mundo, o que faz com que essas noções de espaço gestual, próprio de cada uma de nós, interajam no tempo e no espaço que envolvem uma determinada época.

O percurso criativo observado sob o ponto de vista da sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de relações estreitamente ligadas. O ato criador aparece desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda a ação, que dá forma aos sistemas ou aos “mundos” novos, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos (SALLES, 2004, p.88).

O trabalho com a voz em cena é particularmente um amparo para as poéticas de palavras. Segundo Dantas (2012), a voz pode ser utilizada como ampliação da respiração, emergindo da gestão dos ruídos e sons provenientes do ato de respirar potencializados pelo esforço do corpo que dança. Essas sonoridades surgem como um prolongamento do corpo dançante, acentuando sua expressividade fundamental.

Para tanto, falar do trabalho da Berê é falar em técnica, mas também de arte, beleza, habilidade, travessura, perfeição, esmero, primor, quilate, rigor, enfim, sinônimos de arte podendo rever lembranças e reflexões dos processos vividos por ela. Relato quer sejam eles filosóficos, poéticos ou estéticos, de escritos ou poemas, denunciam procedimentos de criação e recriação da Berê no uso da voz, palavra e gesto.

Berê, que propunha essas relações diretas com o fazer/falar, pensar/mover, no percurso criativo de suas obras, acessando o público e dando intencionalidade nas narrativas.

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Assim, Berê em sua trajetória obteve muitas comunicações e convergências com diversas áreas de arte e sempre esteve presente a trajetória da dança-educação como processo multiplicador de conhecimento. Lutou para uma articulação política com a reitoria da Universidade Federal de Pelotas, vislumbrando a possibilidade de a dança consolidar-se como ensino superior na instituição. Seu trabalho junto à dança se corporificou durante 30 anos, e seu papel foi fundamental na luta constante para que a dança se estruturasse em Pelotas.

O caminho da cartografia para escrever sobre a Berê que alçou muitos voos e deixou um legado de obras em todos os participantes que são os/as artistas de todas as áreas de arte e nas nossa memórias e das intérprete-criadoras e colaboradores/as, tornam-se caminhos metodológicos envolvendo diferentes percursos, especialmente pela abertura de suas trajetórias de vida durante o tempo que viveram e dançaram ao lado da Berê. Dessa forma, foi estabelecida uma relação com o pensamento que lembra um rizoma e suas multiplicidades de acontecimentos.

A propósito, rizoma é uma raiz que tem um crescimento diferenciado, ela cresce horizontalmente, não tem uma direção clara e definida. Assim, os referidos autores se apropriam desta definição da botânica para trazê-la para a filosofia, Deleuze e Guattari (1995), revolucionam esta ideia para transformá-la em um rizoma.

O rizoma como uma radícula, o uno e o múltiplo, árvore, os bulbos, os tubérculos, há o melhor e o pior no rizoma, a batata, a grama, a erva daninha. “O rizoma se refere a um mapa produzido, construído, sempre desmontável, reversível, modificável” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.43).

Assim, o presente estudo, bem como a produção de um audiovisual poético como visualidade tecida da escrita da dissertação, intitulado Memória Coreografada, que seguiu naturalmente pelo esquema de um espetáculo, conduzindo para uma estrutura singular e formando um mapa de possibilidades criativas, como uma bricolagem entre a memória, a pesquisa em artes e a cartografia, esses encontros metodológicos foram sendo construídos no processo. A cartografia tem a intenção de apoiar pesquisas de campo em uma relação imbricada com o sujeito e o objeto (ROLNIK, 2006).

E nessa relação cartográfica, os/as pesquisadores ilustram a ideia do rizoma, que compreende a analogia da árvore – seu caule e suas raízes –, onde brotam os tubérculos, onde

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

nas ramificações acontece o movimento sem hierarquia, pois não possuem ordem pré definida ou previsibilidade concreta.



Imagem 2: Ensaio de “Tempos Brancos”: Uma poética sobre a memória. Fonte: <https://palavracoreografad.wixsite.com/centrocontemporaneo/a-companhia>

Para tanto, qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro ponto, neste caso, a pesquisa de campo no âmbito das áreas da arte e da dança contemporânea do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, onde se tem muitos modos de atenção a serem reproduzidos e lembrados de forma subjetiva e intrínseca. É natural que não possua um fio condutor único, central, que se sobreponha, pois são muitas as formas de abordagem e de considerações artísticas e poéticas a tratar, pode se discutir o modo rizomático de enxergar e pesquisar os fenômenos e o processo acontecido. Rolnik (2006) descreve que o rizoma realiza um mapa, onde tudo é ramificação, onde todas as potências da obra podem ser acionadas pelo trabalho das intérpretes-criadoras, nessa perspectiva de envolvimento entre passado e presente. Existe aí uma conexão dos campos, uma abertura máxima possível para os planos de

consciência, para muitas dimensões e direções, onde se pode descrever ou desmontar, bem como pode ser reversível e suscetível a modificações e continuidade.

Sobre o Audiovisual

O processo criativo dessa escrita desembocou na feitura do audiovisual. Assim foi montado, dirigido e editado o “Memória Coreografada” no ano de 2020, trazendo a poética no viés da Berê em abranger múltiplas possibilidades de montagem. Teve a provocação de carregar pedaços de rizoma, pois a experiência vivida é algo singular, particular e de recordação. O pesquisador interage com a pesquisa, onde mudam as expressões escritas, sem que as verdades sejam fechadas e universais, coloca a pesquisa no presente, passado e no futuro, podendo mover-se em qualquer tempo e lugar, abolindo definições preestabelecidas (ROLNIK, 2006).

No livro Cartografia Sentimental a autora pensa a cartografia como um método que é experienciado, problematizando na atuação direta sobre a matéria a ser cartografada, se atenta na pergunta do seu encontro que acontecerá durante a pesquisa (ROLNIK, 2006). Suas obras foram os materiais, à matéria a ser revisitada, discutida e apontada inicialmente. O viés de memórias e experimentação, dentro dos elementos do espetáculo e dos modos de execução das estratégias de composição coreográfica, conduziu o processo, que mapeou, de modo geral, pela fala das entrevistadas e convidados especiais.

Foi proposta uma gravação de vídeo revisitando a obra, bem como narrado o modo que a diretora conduzia seu grupo nas aulas e ensaios e que deram origem à peça audiovisual, como um documentário poético denominado “Memória Coreografada”.

<https://www.youtube.com/watch?v=kiRvVKcHgMI>

Diante da complexidade envolvida em sua trajetória de vida e casamento com a dança contemporânea, seria necessário muito mais tempo para ampliar e aprofundar este estudo. Mesmo assim, começar este movimento para que futuras pesquisas possam abarcar, registrar e projetar toda esse legado deixado por Berê reverbera e vai reverberar ainda por um período muito maior, este aprendizado acaba se transformando em um saber e um fazer geracional.

Para tanto este estudo apresenta reflexões poéticas dessa personalidade que move, nos dias de hoje em cada intérprete-criadora, em seus corpos um dialeto próprio do convívio.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Fica perceptível a imersa conexão da Berê em cada uma delas, pois que cada uma das mensagens de afeto dançado retrata e traz ao momento presente suas histórias vividas. Ao recordar o tempo de seus ensaios é possível lembrar movimentos e perseguir essas possibilidades de criação constante, como em rastros poéticos a trazer de volta, em cada corpo dançado, a sua marca registrada de dança, aliados à sonorização e à imagem e nas palavras encontradas nesse afeto movedor.

O modo de ideia cartográfica para pesquisadores com o uso de metodologia de pesquisa para artistas ganha novas dimensões, onde o movimento do andar do processo pode ser acompanhado de transformações, traçando caminhos de liberdade. Embasada em Rolnik (2006), conectada pelo desejo descoberto no campo social, atentando as estratégias do desejo, na ética, na vida que se expõe na passagem, na vida que se cria, como uma espécie de analista do desejo, o cartógrafo usa materiais de muitas fontes, linguagens e estilos.

Para a autora, diferentes espécies de vida, diferentes espécies de pensamento, diferentes estratégias que adotam para lidar com os medos ontológicos, existenciais e psicológicos: diferentes concepções do desejo podem se chamar de cartográfico, por acompanhar os caminhos de formação do desejo no campo social (ROLNIK, 2006).

Adentrando em analogias de compreensão sobre o experimento de compor entendendo que, apoiados nas experiências que rondam os ensaios pelo olhar de alguns intérpretes-criadores, traz autores e suas reflexões sobre as formas de envolvimento no desmembramento de uma composição coreográfica. Leva-se em conta principalmente nas afinidades com o ato criativo, que surgem naturalmente no lugar e espaço habitados pelos sujeitos, assim feitos/afetados pela cultura em que vivem.

Considerações

No presente estudo teórico refletimos para a organização desses aspectos e serem vistos como fontes de aderência multiplicadora de conhecimento artístico. Uma forma de perseguir rastros de uma forma de captar saberes intrínsecos ligados à composição e montagem de espetáculo bem como esses eixos temáticos dialogam dentro das relações de análise filosófica histórica.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Um dos aspectos a serem destacados do trabalho da Berê era a união, a força e a sensibilidade de todos os que falaram sobre a área artística e seus modos de captar o ser humano para o sensível. O processo de construção dos movimentos da diretora e coreógrafa tinha mecanismos de intensa relação com os interesses das bailarinas, todas participavam da criação. Cada corpo com sua jornada de vida, impulsionava o seu próprio potencial. No grupo todas compartilham conhecimento no conjunto da obra, intensificando sua autoestima e vindo a somar aspectos de colaboração e coletividade.

A irreverência de Berê, enquanto diretora, e seu posicionamento político reverberam até hoje dentro de nós dançantes, e multiplicam-se nos espaços de arte na nossa jornada de dança e luta acadêmica. Isso se deve ao fato de, durante sua vida na dança contemporânea, ter dedicado muito espaço para prosseguir trazendo mais possibilidades para a dança em Pelotas.

Oração da Esperança

A poesia me salvará destes tempos difíceis!

De tempos em tempos os tempos se repetem

Como a maldade também evolui a ditadura tem outra cara e faz a festa vestida de democracia

A poesia me salvará!

De tempos em tempos os tempos se repetem

A arte evolui com sabedoria e aumenta a sua resistência

A poesia me salvará!

Usarei escudo poético

De tempos em tempos os tempos se repetem

Hei de conhecer mais gente que saiba amar e quero ser o seu par.

A poesia me salvará!

E quando o temporal passar e passará, pois de tempos em tempos os tempos se repetem.

Estarei aqui íntegra e forte!

Transbordarei o amor compartilhado por Quintana, Clarisse, Adélia... e com a lucidez de Saramago.

A poesia me salvará!

Berê Fuhro Souto

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 91 páginas. ISBN 978-85- 7897-005-5

ALLEMAND, Débora Souto, **A dança e a cidade: diálogos sobre o espaço urbano e a criação artística**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul**. Cena, v.2, n.11, p.1-24, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995

GUIMARÃES, Miriam Brockmann; ALLEMAND, Débora Souto. **Berê Fuhro Souto: Pilates e palavra coreografada**. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.113-125, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> 22 de outubro de 2020.

GUIMARÃES, Miriam Brockmann. **Tempos Brancos: rememorando estratégias de composição coreográfica**. 2018. 186f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

HALBWACKS, Maurice. **A Memória Coletiva**. 2ª edição São Paulo: Centauro, 2003.

HOFFMANN, Carmen Anita. A trajetória do curso de dança da UNICRUZ: 1998-2010 – Porto Alegre, 2015. 196 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, PUCRS.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PALAVRA COREOGRAFADA. **Tempos Brancos: uma poética sobre a memória**. Palavra Coreografada, [sem data de publicação]. Disponível em: <http://palavracoreografad.wixsite.com/centrocontemporaneo/tempos-brancos> Acesso em: 07 ago. 2017

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**- São Paulo: FADESP: Annablume, 2004.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

SOUTO, Berenice Fuhro. Berenice Fuhro Souto: depoimento [nov. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise**. Porto Alegre: EDPUCRS, 2011.

<http://ecult.com.br/noticias/centro-contemporaneo-bere-fuhro-souto-fara-oficina-montagem-empelotas>.

<http://centro-bere.blogspot.com/> <https://www.blogger.com/profile/06209709287630956396>

<https://www.youtube.com/watch?v=kiRvVKcHgMI>

SER VOZ DE RIO: reverberações de performance com o Rio Tapacurá

Tainá Maívyss da Silva Santiago (PPGCA UFF)¹

Ana Kiffer (PPGCA UFF) (PUC RJ)²

Resumo: Esse texto escorre pelos dedos da autora para formar um leito em que elementos do ser-rio são trazidos para alma do ser-mulher nas zonas, nas cidades, nas fronteiras todas traçadas pelo ser-colônia. É um texto que tenta ser poético para olhar as fotografias da performance “A voz do rio Tapacurá – a nossa voz”, realizado em maio de 2024, e, agora, tentar entender o cenário de terror e as personas monstruosas que tentam represar as águas, poluindo o viver com o apagamento identitário que obstruem a liberdade do sentir-se gente (sendo negre y indígena y cigana). Esse texto é participante da tese de Tainá Maívyss, indígena negre também cigana, que ao tentar conhecer-se dissidente da binaridade encontrou-se também com o mulherismo africano. Aqui discutiremos, então, como ser voz de rio e como esborrar junto de afluentes pelo Brasil afora. Enfocando o rio Tapacurá e o corpo Tainá, naquilo o que são e no que poderiam ser à revelia da colônia.

Palavras-chave: performance; narrativas contra coloniais; mulherismo; rio;

*Meu amor é ouro, teu ouro é de mina
Joia preciosa, flor de Oxum menina
(Xênia França)*

Nascente

Ao propor uma performance com o meu corpo reinvento algo sobre minha história (origem) e daqueles que se conectam a mim. E ainda: busco protagonismo para o Rio Tapacurá. Opondo nossos modos humanitários, que não escuta ou verbaliza, para aliançar um modo de continuar o legado dos ancestrais que escutaram e verbalizaram: Tapacurá! (TUGNY, 2015)

Esta reinvenção da escuta de mim certamente é parte estruturante da minha autoconsciência. Estou dizendo que posso existir, participando ativamente de processos

¹ Doutoranda/e no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF- RJ), Mestre em história social da cultura regional pela UFRPE. Este trabalho é financiado pela coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de Nível superior – CAPES.

² Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002) com estágio doutoral CAPES na Université de Paris VII - Denis Diderot (1998-2000). Desde 2005 é professora Associada da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, que coordenou de 2008 a 2010. Também é professora visitante no PPGCA da UFF.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

artísticos sociais e políticos, como sujeita e objeto de minha própria invenção. Afinal, como discute a poeta Dionne Brand:

Ter o pertencimento de alguém alocado em uma metáfora é uma intriga voluptuosa; habitar um tropo; ser uma espécie de ficção. Viver na Diáspora Negra é, eu acho, viver enquanto uma ficção – uma criação de impérios e uma autocriação. É ser um ser que vive dentro e fora de si mesma. (BRAND, 2022, Pág. 33)

Me aproveito da minha posição social de artista e historiadora para colocar em evidência que sou uma pessoa negra fazendo tudo isso e ainda falando sobre fazer tudo isso. E mais: sou uma *mulher negra* realizando isso em uma cidade embranquecida, patriarcal (com donos). Quero provocar uma reverberação proposital, como uma câmara de ecos. Conflitante e contraditório muitas vezes. Por isso reúno aqui fotografias e buscarei abordar como foi o processo de realização da performance descrevendo alguns acontecimentos fictícios, para brincar com a imaginação e continuar a ser voz de rio.

A performance ocorreu em maio de 2024 na cidade de Vitória de Santo Antão, um nome que precisa ser visto e questionado: Vitória? De Santo Antão? Mas os simbolismos não param por aí e em muitos lugares da cidade é possível ver sinais dos vitoriosos, leões, camelos, alegorias de bichos, alegorias de ocultos etc. Muitos homens se empenham no trabalho de continuar a Vitória. Livros de história, poetas, músicos. A cultura da cidade é rica e diversa, até os mais jovens se empenham na solidificação da Vitória.

Eu não.

Trago linhagens ancestrais que me comunicam sobre a possibilidade da não existência de guerras: outros modos de viver sob a terra – além do território. São povos que foram escravizados, perseguidos e subjugados, pelo incômodo que seus corpos e pensamentos causaram. Esses ancestrais tinham outros modos de viver e de organizar-se socialmente. Em Pindorama, na África e na Europa foram perseguidos por possuir uma epistemologia variante. Quero dizer que não faz sentido, agora, universalizarmos nosso modo de viver em uma cidade: e sermos todos robôs do capitalismo. Como se a *cidade* fosse um feudo de determinadas marcas de empresas brasileiras e estrangeiras. Não tenho vocação para achar normal classes estratificadas em um bioma como a Mata Atlântica!

Tem sido um pensamento predatório o destruidor da Floresta. Sabemos que a Mata Atlântica dispõe de “formas de vidas únicas no Planeta”, como também lembramos as feridas

da colonização (CABRAL, 2014). Que inviabilizou outras formas de vida nessa parte do Planeta, tornando o Homem branco capitalista e seu modo de viver, como o ideal e a lei.

Mesmo assim, continuamos a nascer. Ainda que rituais antropofágicos³ tornem nosso nascimento uma técnica comum e repetitiva desde tempos imemoráveis. O que nos lembramos, quer dizer, o que experienciamos em vidas que carregamos conosco, é o suficiente para continuar nossa luta. E comigo, lembro-me de ser pobre, em vários viveres, de estar sempre em busca de um ganha pão digno, e de viver no status social que conquisto. Com honestidade sempre.

Depois de conhecer várias pessoas que (como eu) lutaram nas eiras e beiras, buscando uma vida melhor com igualdade e justiça para todes, comecei a trilhar meu caminho de pensar, de fazer, de colocar meu corpo no jogo, minha mente na luta. Escrevo e performo de uma perspectiva anticapitalista. Estou do lado dos perdedores: das putas, dos sem-teto, dos trabalhadores braçais, das mães pretas, pardas, da população indígena (que esqueceu e que se lembra).

O Rio Tapacurá, está do lado de quem? O belo e insondável é que seu silêncio de rio nos ensina tantas lições. Sua presença é atemporal. Mas a sujeira que se acumula nas suas entranhas, o fedor, os mosquitos que se proliferam, toda essa equação de vidas e não-vidas, demarcam o território como uma força que precisa da humanidade, para não desaparecer. Por outro lado, se a humanidade desaparecesse de suas margens, se houvesse outra solução para os esgotos, se a consciência percebesse o Rio como a entidade viva que ele é... São muitas as possibilidades...

Leito

Na performance eu estou toda vestida de branco, com minha guia de Exu, mas não sou vista à princípio pois mantenho um tecido (de tule) vermelho me cobrindo completamente. Me movimento segurando um espelho na frente do corpo, para que reflita o Rio Tapacurá. Nesse dia o rio está com nível baixo de água. Primeiro caminhamos próximo à Ponte de Ferro (Figura 3), e eu me posiciono em um local alto em relação ao rio. Tem muito capim, portanto, muito

³ Por ritual antropofágico quero falar sobre o processo de mestiçagem que contribui com o embranquecimento da população. Em muitos locais do Brasil combinações genéticas são levadas em conta no processo de fertilização de mulheres e pessoas que engravidam. Esse processo é pensado e praticado a partir de propagandas de ideias sobre raça e cor que ainda reverberam sobre nosso solo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

mosquito. Foi a primeira vez que a fotografa, Brenda Lima, chegou próximo à Ponte e visualizou a situação do rio. Sua impressão me marcou. A Ponte de Ferro data do período republicano, ela faz parte do patrimônio ferroviário de Pernambuco. E, é um caminho cotidiano (enferrujada e velha) para muitos moradores do bairro do Amparo.

Figura 1- Imagem da Performance "A voz do rio Tapacurá - A nossa voz"



MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**Figura 2: Imagem da Performance "A voz do Rio Tapacurá - A nossa voz"**

O tecido vermelho simbolizava a vida daqueles que agora não estão vivos, porém continuam a estar ali reunidos, nas margens deste rio, nas minhas margens. O vermelho é o sangue dos ancestrais, a luta que eles travaram e que continua através do meu corpo e do meu sangue. Eu e Brenda procuramos modos de sinalizar isto, circulando pelo local com o tecido em diferentes pegadas, mas por fim, decidimos que ele cobriria meu corpo e depois seria retirado.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3- Imagem da Performance "A voz do rio Tapacurá - A nossa voz"



A retirada do tecido é a amostragem de mim mesma. Eu sou uma evidência da sobrevida da escravidão, como sinaliza Saidiya Hartman:

Se a escravidão persiste como uma questão na vida dos afro-americanos, não é por causa de uma obsessão antiquada com o passado ou o peso de uma memória muito longa, mas porque as vidas negras estão ainda sob perigo e ainda são desvalorizadas por um cálculo racial e uma aritmética política que foram entrincheirados séculos atrás. Esta é a sobrevida da escravidão – oportunidades de vida incertas, acesso limitado à saúde e à

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

educação, morte prematura, encarceramento e pobreza. Eu também sou a sobrevida da escravidão. (HARTMAN, 2021, pág. 13)



Meu corpo enfim encara e mostra sua vida para a lente de Brenda Lima, que em algum momento também participa aparecendo no reflexo do espelho. Somos reconhecidas como mulheres, negras e jovens. Estamos sozinhas em um local tido como perigoso. A beira do Tapacurá não é um lugar para nós. Ao longe (mas bastante perto) alguns homens em um tipo de oficina mecânica, grita algumas coisas para nós.

Tento não ficar tensa e ajudar Brenda para que ela também não fique.

Depois desse dia começo a refletir sobre tudo o que passou e não passou.

Comigo morava um homem que dizia me ajudar e participar desse mundo que eu quero construir. Mas com o tempo, percebo que ele é como um muruim de lâmpada. Rondando, cego pelo meu brilhar. Era um homem em conluio com outros, em uma cidade com algo em torno de 143.799 habitantes, onde o patriarcado nunca sai da moda. Se reformulando e impactando, inclusive, os espaços de religiosidade afro-indígenas e ciganas.

Pós-performance eu continuei produzindo intelectualmente e artisticamente, porém, no dia 1 de agosto (quando se inicia o mês de Exu) comecei a entrar em uma crise espiritual que se tornou psicológica. É por isso que o que estou dizendo pode ser considerado uma invenção, uma ficção, elaborado pela mente de uma louca (mas é apenas o relato de uma iniciada em desenvolvimento espiritual).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Tive uma madrugada de sonhos lúcidos, de ouvir cantos indígenas, de conversar com pessoas muito distantes. Em certo momento vi imagens que não posso descrever (não sei se acordada ou dormindo). No outro dia, durante esse mês, os movimentos entre mim e meu povo (os guias e entidades que me acompanham) foram se intensificando. Mas o meu *eu* racional rejeitava a traição que já havia sido informada. Essa rejeição foi se quebrando aos poucos no decorrer dos meses, enquanto eu percebia outras informações.

Comecei a ser seguida nas ruas e nos sonhos. Aonde eu ia sempre alguma pessoa estava me filmando, ou algumas pessoas me rondavam, falando coisas indescritíveis perto de mim. Quando as prévias do carnaval chegaram percebi com mais força que boas pessoas me protegiam também. Um salve para o Exu que me acompanhou até em casa uma noite pós tumulto de rua!

Além do filme que estou produzindo sobre os terreiros da cidade, “Encruzas na Mata de Antão”, não fiz mais nada no ano de 2024, apenas zelei pela minha melhora e recuperação. Três trabalhos meus foram (e estão para ser) publicados em anais de eventos, que tratavam das origens afro-indígenas do território, e da minha performance como ensaio visual.

Fiquei com uma forte impressão de que o meu celular havia sido clonado. E finalmente quando terminei o relacionamento com o homem que morava comigo, na certeza de que ele próprio é um agente do capitalismo local. Com risos ele ouviu meu dizer, e se voltou rapidamente para uma festa, onde encontrou outras pessoas que atuam sob essa égide no “nosso” *território*.

Minha hipótese é a de que forças do capitalismo operam a partir de envolvimento espiritual com intenções de enlouquecer, perseguir, amedrontar mulheres e pessoas dissidentes de classe, gênero (em vários locais do mundo). No meu caso, acredito que meu artigo sobre as origens da cidade chamou atenção (e minha forte atuação em movimentos sócio políticos), além do disparador: minha performance. Mas talvez venha desde o meu nascimento. Minha linhagem sendo observada. Mas quero explicar que minha intenção nunca foi lutar contra a “Vitória de Santo Antão”.

Acho que são coisas que coexistem. Vitória de Santo Antão está lá e o Tapacurá também. E os povos indígenas em seus vários bairros, espalhados pela cidade, continuam a ser indígenas, africanos, ciganos... Somos a base da estrutura social da cidade. Não é possível apagar nossas identidades, nossos corpos, nossa existência em sua completude.

Ainda existimos e existiremos em diferentes tempos e frentes de resistência.

Confluentes

Como o Tapacurá com o Capibaribe, confluem para dar voz a intelectuais que pensam o capitalismo moderno. Como o filósofo Achille Mbembe, que, em seu livro “Brutalismo” demonstra como as matérias-primas são transformadas em conhecimento, em poder, e seu uso serve ao domínio universal do capitalismo. São palavras pragmáticas as quais um processo alquímico é remetido:

É uma política que desencadeia um metabolismo social cuja finalidade é a aniquilação ou incapacitação por meio de classes distintas da população, e que, na era do Antropoceno, conquista essa aniquilação ou incapacitação por meio da gestão de resíduos de todos os tipos. O brutalismo é, desse ponto de vista, uma forma de naturalização da guerra social. (MBEMBE, 2020, pág. 49)

Entender essa gestão de resíduos, ou seja, essa transmutação de matérias-primas, à luz dos modos capitalistas, é retornar à escravidão quando “com o poder da mão esquerda, feiticeiros domesticavam qualquer resistência. Traficantes europeus também empregavam ocultistas para pacificar e ter acesso aos escravos com ervas medicinais” (HARTMAN, 2021, pág. 197) Outra confluência, com Saidiya Hartman, que elabora um manual de como perceber palpável a escravização até nos dias de hoje. Assim, precisamos pensar em resíduos corporais também dentro dessa lógica da gestão.

Vivemos uma continuação daqueles tempos de outrora. E a minha experiência espiritual me levou a ter medo de estar em uma cidade tão embranquecida. Senti-me perseguida, mas também senti que meu corpo estava mal alimentado, meus interesses controlados por equipamentos eletrônicos. E os meus resíduos corporais alimentavam um vampiro capitalista, afinal, a sexualidade e o gênero entram nesse cálculo racial, nessa guerra social.

Essa experiência me levou a um reencontro comigo e meus *eus* do passado, minha ancestralidade. Em um momento do surto eu corri pela cidade: senti que precisava de liberdade, de autonomia e de natureza. E me faltaram essas coisas. Eu estava sendo limitada o tempo todo, disputada, como se eu fosse uma princesa (ou uma bruxa?) perdida, sequestrada, *para eles* “precisando de domesticação”, *para mim* precisando de liberdade: Floresta.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Hoje posso dizer que sou indígena, negre também cigana, identidades étnicas e raciais. Ao tentar evadir a binaridade nessa cidade e com as redes que eu mantinha, me deparei com muitas crises, mas também com a necessária exultação da minha mulheridade, dentro dos pressupostos do conhecimento africano, indígena e cigano. Entender a matripotência e a matrigestão me colocam em um local de luz, em relação a minha própria autonomia de vida. É uma certeza da minha essência (da minha Floresta). Dá vontade de querer parir e existir em um mundo matrilinear. Como se minha voz e meus aprendizes servissem a essa necessidade.

Mas não necessariamente serão filhos o que irei parir. Quero Kryar⁴ conhecimento, difundir a realidade de uma vida contrastante às normas da sociedade ocidental, branca e patriarcal. Alterando os pressupostos da filiação, da família burguesa, partindo principalmente da minha própria centralidade em meu viver (não do homem ou qualquer outra pessoa que me acompanhe). Praticando uma boa alimentação e levando uma vida de cuidados.

É aqui que as minhas águas corpóreas e metafísicas se encontram com o Rio Tapacurá, rio de tantas dores e nuances, compartilhamos um não existir dentro da nossa existência conflituosa em uma terra territorializada. Quero trazer para cá um poema que lhe dediquei:

Tenho um rio atravessando a alma
Cortando o coração em dois
Se abrindo em afluentes

Carrego nesse rio muita raiva
E dor
Como um bolo de lama que só cresce
Fazendo enchente de medo

(me contraio)
Nesses dias me afasto
Vou na boca da mata em mim
Me observo
(na luz desapareço)
(na sombra deságuo)

Tenho um rio cá dentro
Precisando de voz

Por fora sou é concreto
Pusilânime solidão
A mimese do sujeito Humano
Tentativas tolas de racionalização

⁴ Modifiquei a palavra propositalmente para rasurar o português.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Eu transbordo um rio dentro
(fazendo silêncio)
Contradição

O rio diz: chorar para fora
E crescer para dentro

Me amigar de novo com aquelas gentes
Brincar de novo com aqueles bichos
Conhecer para sempre a terra onde broto

O rio em mim cura entre pedras
Tapakurá
Rio amigo de atravessamentos

Desvio, transgrido
Boto água pra fora
No gozo, no choro, no grito

Tainá Maívy, 2024

Não é fácil essa minha retomada identitária indígena, africana e cigana, e muito vem da espiritualidade, por isso, me questiono sobre nossa memória local, sobre a história desses corpos que foram perseguidos, massacrados, forçados à uma cultura capitalista que uniformiza todos os seres. O cristianismo: padronizando e forçando uma mentira coletiva. A verdade ainda mora nos subúrbios, é a macumba que muitos fazem. A disputa de egos, de território e de prestígio, é muito comum entre os pais de santo em Vitória de Santo Antão. Eu achei que ficaria segura em um terreiro liderado por uma mulher, mas na verdade me senti frágil e tive medo de colocar todos em perigo, quando eu achei que estava em perigo. São muitas nuances.

Atualmente, estou no Rio de Janeiro, onde sou um corpo nordestino na sala de aula de um doutorado em estudos contemporâneos das artes da UFF, frequento o Terreiro de Umbanda Caboclo Tupinambá. É lindo a energia que sinto quando estou nesse lugar. Tenho criado mais intimidade com as minhas entidades, aprendendo aos poucos quem elus são. Mas também entendendo que o meu caminho é só. Porque eu vou voltar para aquela terra. Apesar do receio que ainda sinto, tenho conhecido a minha força. É, tenho sequelas de uma vivência *ficcionada*. Mas tenho confluências:

Quase sempre na Diáspora o corpo Negro é assinalado como um espaço psicológica e fisicamente aberto. Um espaço não simplesmente possuído por aquelas pessoas que o incorporam, mas construído e ocupado por outras incorporações. Habitá-lo é um passatempo doméstico, hemisférico, um

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

passatempo transatlântico, um passatempo internacional. (BRAND, 2022, pág. 53)

E Dione Brand reflete sobre a exploração comercial involuntária do corpo negro e sua ancestralidade. Tenho refletido também. Por ser um corpo ancestral, ou seja, muitas vidas me habitam, como é precioso/valioso esse pensar e sentir. E todas as pessoas que eu amo, meu pai, minha mãe, meus avós, e suas ancestralidades. O que isso significa para mim? Uma luta ou uma prisão? Uma vitória?

A mãe do meu pai era uma mulher macumbeira, que na velhice deixou a cidade de Vitória - PE e veio para o Rio de Janeiro, onde morreu malcuidada, longe da Jurema Sagrada (não sei se ela cultuava a Jurema, estou conjecturando). Queria sentar-me e lhe perguntar sua história, sua relação com àquela cidade. Talvez isso aconteça algum dia. Mas eu sei que ela também honrou as águas do Tapacurá, talvez até tenha feito algum feitiço na sua beira ainda circulável.

No encanto de viver agora neste século tão tecnológico, Maria Santiago e outras em mim, comemoram. Vivem o acordar, o andar, o viajar, o dormir, de forma plena. Sabem que o cuidado de si é defesa. Também esperamos que a convivência entre parentes seja livre, respeitosa e prontamente eficaz para o viver bem na terra.

Mas sabemos que o colapso ambiental causa e causará ainda mais mudanças no nosso viver. Falar sobre a degradação do Rio Tapacurá também é se perguntar onde está a Floresta? Mata Atlântica com a qual a cidade pouco mantém diálogo. Contudo, com o avanço do capitalismo tardio nessa transição ecológica, poderemos ver mais migrações, deslocamentos, assim como privatizações de áreas de proteção ambiental.

Confluo em Glissant para pensar terra sem território:

Porque tudo está aí, e quase tudo está dito, quando se percebeu que não seria de forma alguma o caso de transformar novamente uma terra em território. O território é uma base para conquista. O território exige que aí se plante e se legitime a filiação. O território define-se por seus limites, que devem ser ampliados. Uma terra não tem limites a partir de agora. É por isso que vale lutar para defendê-la contra qualquer forma de alienação. (GLISSANT, 2021, pág. Kindle 169)

Nos vinculamos na terra através das relações que mantemos/fazemos, com ela mesma, com as entidades que vivem a partir da terra, os rios, as árvores, os animais. Finalizo, então, evocando um mundo menos totalitário e mais próximo dessa totalidade. Em que as vozes-rios

ecoem, se façam ouvir e reverberem. Tornando o corpo-eu primeiro território a clamar por ser-terra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAND, Dionne. Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento. Rio de Janeiro: A bolha editora, 2022.

CABRAL, Diogo de Carvalho. Na presença da Floresta: Mata Atlântica e história colonial. 1 ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

HARTMAN, Saidiya. Perder a mãe: uma jornada pela rota Atlântica da escravidão. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. Poéticas da Relação. Bazar do Tempo, 2021.

MBEMBE, Achille. O brutalismo. São Paulo: n-1 edições, 2020.

TUGNY, Rosângela Pereira. Modos de escutar ou: como colher o canto das árvores? In: LOPES DA SILVA, Helena. BAETA ZILLE, Antônio. Música e educação: séries diálogos com o som. 232 páginas. 2015. Disponível em: <https://editora.uemg.br/component/k2/item/85-musica-e-educacao-serie-dialogos-com-o-som-vol-2> Acessado dia 24/04/2025

**MULHERES INDÍGENAS PAMPEANAS: NARRATIVAS E
RESISTÊNCIAS CHARRÚA AO SILENCIAMENTO SISTÊMICO
FRENTE A PRÁTICAS ARTÍSTICAS E EPISTÊMICAS
CONTEMPORÂNEAS EM ARTES VISUAIS, DANÇA E
ANTROPOLOGIA**

MOLINA, Daiane Gonçalves¹

HOFFMAN, Carmen Anitta (UFPel)²

SILVA, Bruna Lopes³

Resumo: O presente trabalho consiste em uma abordagem coletiva das Ukaí (mulheres) indígenas Charrúa, desde o ponto de vista de indígenas pesquisadoras e artistas, e respectivas trajetórias no pampa brasileiro, no meio artístico e acadêmico, em diferentes áreas do conhecimento científico, prático, cosmológico e cultural. Aqui serão abordados conteúdos presentes nos trabalhos de conclusão de curso em Dança (Licenciatura, UFPel, 2024)⁴ e dissertação de mestrado em Antropologia (PPGA, UFF, 2024)⁵

¹ Daiane é mulher Charrúa, mãe do João, da Sofia e da Maya. Indígena pampeana, Sepeo da Comunidade Charrúa Mar Tanu Sepé (Pelotas-RS). Feminista, LGBTQIAPN+, arte-educadora, professora de dança, bailarina, ativista social, cultural e anti-colonial, natural dos Campos Neutrais, formanda do Curso Superior de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas e pós- graduanda em Educação Indígena (INE, 2023-hoje). <<http://lattes.cnpq.br/2834575877419239>> delalunadanza@gmail.com

² Carmen Hoffman é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1980). Especialista em Ciência do Movimento Humano com ênfase em Dança na UNICRUZ; mestre em História Íbero-Americana pela PUC/RS (2002); É doutora em História pela PUCRS (2015). Professora convidada no Programa de Pós Graduação em Dança da PUC/RS e Universidade do Oeste de Santa Catarina. Professora do Curso de Dança-Licenciatura e Professora Permanente no Programa de Mestrado em Artes da UFPel. <<http://lattes.cnpq.br/2753343798582334>> <carminhalese@yahoo.com.br>

³ Bruna é indígena pampeana, Taita da comunidade Mar Tanu Sepé (Pelotas-RS), e membro da Xarrúa Oipik (Br,Arg,Uy,Fr,Aus), artista e pesquisadora, etnógrafa, produtora cultural, comunicadora, gravadora, performer, tatuadora, ativista anti-colonial, bacharela em Artes Visuais (UFPel, 2018) e mestre em Antropologia (UFF, 2024). Ativista pelos direitos indígenas no campo da cultura, história e epistemologias contemporâneas. <<http://lattes.cnpq.br/9851620968184780>> brunalopescharrua@gmail.com

⁴ Uma versão deste artigo foi publicada em “Parir-se: Saberes circulares, educação somática, ancestralidade, ýritual, cura e a performatividade em movência nos processos de autoconhecimento e de formação em dança.” Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Dança. Orientadora: Prof. Dra. Carmen Anita Hoffmann, Pelotas, 2024.

⁵ Uma versão deste artigo foi publicada em “Is eg ta Charrúa barriná: O movimento Charrúa transfronteiriço e a emergência étnica em contexto urbano, Pelotas/RS”, Dissertação de mestrado apresentada junto ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Orientador: Prof. Dr. Sidnei Clemente Peres, Niterói, 2024.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

de Daiane Molina e Bruna Silva. Utilizamos ainda, nestes aportes, referenciais teóricos e metodológicos baseados em escritas de mulheres indígenas como Linda Tuhiwai, Sandra Benites, e não indígenas como Morena Cardoso e Mariana Rotilli, bem como as teorias da etnicidade de Frederick Barth, narrativas transcritas de entrevistas, e reflexão poética acerca de trabalhos que realizamos em diferentes linguagens: performance, audiovisual, desenho, gravura e instalação.

Palavras-chave: mulheres indígenas; Charrúa; Artes Visuais; Dança; Antropologia.

As atividades dos povos indígenas, de maneira simples, podem ser compreendidas como uma mobilização social que se iniciou como o movimento de um povo e tornou-se o movimento dos povos. Um movimento desenvolvido simultaneamente com as estratégias de sobrevivência e os sistemas culturais que nutriram os povos, seus valores e crenças em suas próprias comunidades, revitalização cultural, mas o termo tende a implicar que as culturas precisaram de resgate, e embora esse seja um dos seus aspectos, não é o único. Dependendo do contexto, diferentes escritores indígenas têm explicado o movimento como nascido das frustrações inerentes à urbanização, da restauração tradicionalista, das organizações sociais ou das reservas. O consensual, no entanto, é que geralmente o movimento começa longe da vista (da sociedade dominante), antes de estourar nos cenários nacionais e internacionais.
Linda Tuhiwai Smith, 2018.

Introdução: movimento indígena, mulheres Charrúa e contextos etnográficos, autoetnográficos e poéticos

A mãe da minha mãe, Anaclina Cougo, morreu no mato. O meu avô quando faleceu, os filhos queriam tomar conta de tudo, não queriam que ela herdasse nada. E como ela viu que ia ser desprezada pelos filhos, então a parte dela, ela deu tudo para os pobres. E pegou uma carroça e botou tudo que ela precisava, acho que por um tempo sei lá, e foi caminhando. Fumo, cachaça, comida. E ela fazia os chás, ela tomava muito chá. (...)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Mulheres indígenas pampeanas: narrativas e resistências Charrúa ao silenciamento sistêmico frente a práticas artísticas e epistêmicas contemporâneas em Artes Visuais, Dança e Antropologia

E aí, eles procuraram ela, e ela tava sempre bem, sempre bem. Tomando a cachacinha, comendo o churrasco dela, sozinha. Fez uma cadeira com cipós amarrados, como eu te disse. Dormia na carroça, botava as lonas ou couros por cima e dormia lá como num toldo, só tapado. (...) depois de um tempo quando procuraram, encontraram ela sentadinha com a xicrinha em cima do colo, da perna.

Morta.

Já fazia uns três dias, mas não tava fedido ainda.

E os Urubus [ou mais provavelmente Carcarás, estavam] tudo na volta, assim [gesticulando em formato circular]. E nem um chegou nela. Porque tudo o que ela comia [no caminho, nos dias anteriores] ela distribuía com os pássaros [no caminho], talvez com eles também. Ela tinha noventa e poucos anos, é. Unjú (“sim” em idioma Charrúa). Tomava uma canha que nem sei. E fumando cigarro de palha de milho. E ela estava, já tava terminando ou já tinha terminado a comida. Unjú. Aí quando me contavam eu imaginava. ... Ah ela fazia cercado, quando ela ia pernoitar [parar pra dormir] ela pegava o facão, limpava o chão, tudo direitinho. e fazia uma cerca no entorno da sua estada (...).”

Entrevista com Avó Neiva Gonçalves.

Diários de campo, Taita Bruna Charrúa, Pelotas, 5 de julho de 2022

Fig. 1 Anaclina Cougo, mulher indígena Charrúa que viveu há cinco gerações atrás, no Rio Grande do Sul.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: SILVA, Bruna Lopes / CHARRÚA, Nhandeva Kunhã, 2024, p.78; “Is eg ta Charrúa barriná: O movimento Charrúa transfronteiriço e a emergência étnica em contexto urbano, Pelotas/RS”. Desenho realizado durante o período da pesquisa de campo no mestrado em Antropologia da UFF, aqui abordado. Arquivo pessoal, Bruna Charrúa, 2023.

É preciso ouvir, sentir e observar, é preciso pertencer e se engajar, segundo nossos princípios de Oyendén – memórias guardadas e mantidas de diferentes maneiras, principalmente determinadas noções de nosso idioma (e processos de retomada deste(s)) e trajetórias de matriarcas, pelos responsáveis e encarregados de cada linhagem –, bem como de ancianidade, circularidade, e espiritualidade. É preciso nesse sentido também posicionar-se. Participar, acionar estratégias coletivas e corresponder a demandas locais e . Aprender e ensinar. Tudo, no momento adequado. Sempre é preciso, são ensinamentos do nosso ioit e das nossas Kone (avós/abuelas) que nos legaram a história coletiva que aqui também se desenha.

Elas nos ensinam no modo como preparam os alimentos, em alguns dos rituais tradicionais como o de apresentação para a lua e cuidados específicos com o cordão umbilical das crianças, nos ensinam no seu proceder, na ordem de idade e jeito adequado de sentar para comer, nos tópicos conversados nos momentos de encontro e partilha, que é onde se expressa e

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

evidencia nossa ética indígena pampeana e etnicidade Charrúa, e em outros momentos do dia a dia. Elas nos ensinam também quando contam as histórias das suas experiências e das que vieram antes delas, enquanto nós comemos, assim como de suas estratégias de sobrevivência, também quando narram alguns ilabúm'at (sonhos) e aiken'at (visões) que tiveram e que consideram importante ser coletivizados.

Elas ensinam propondo, e não impondo, atividades desde cedo, que possibilitam o ampliamiento de nossos horizontes atentos às responsabilidades coletivas e pessoais de cada um. Elas ensinam em muitos momentos e situações, mas não é para todos, pois hoje em dia também não são todos que estão interessados em ouvir. Assim como não são todos que devem/podem saber de certas coisas. Também por conta do trauma coletivo intergeracional que vivenciam, seja na memória mais recente dos refluxos na colonialidade, seja a memória distante – e às vezes nem sequer historicamente consciente – das emboscadas, das torturas às quais nossos ancestrais indígenas pampeanos têm sido submetidos, das diversas maneiras como nós temos sido traídos, silenciados e assassinados através da história da invasão colonial, dos repartos que dividiram nossas opatimar (famílias), das políticas de apagamento e estigmatização de pessoas indígenas pampeanas, e outros processos derivados da invasão colonial, assim como aconteceu com outros povos indígenas de AbyaYala.

Já quando se pensa nos reflexos disso tudo na contemporaneidade, é evidente que o quadro identitário se desconstrói e reconstrói de diferente maneiras, em diferentes contextos locais muitas vezes, pois a etnicidade de um grupo não é estática (Barth, 1969) e sim dinâmica, mágica, comunitária, circular. Apesar da nossa força espiritual, ainda sofremos muitas violências coloniais, e não só nós indígenas mas também aqueles parentes consanguíneos que não mais se identificam ou que optam por não engajar-se com sua ascendência indígena, que são no movimento indígena Charrúa, geralmente descritos a partir do termo “descendentes”. E de repente, nessas tentativas coloniais de nos exterminar acabam gerando um processo perpétuo de tortura simbólica, quando a comunidade vira a família, a casa da avó o asilo, a curandeira ou o pajé acaba internado, o paradeiro de um tio/dindo, na cadeia, no cemitério. Ou então usando tornozeleira por conta dos males da dependência química. Não é novidade que a colonialidade adoece, nós Povos Indígenas estamos dizendo isso de diversas maneiras a muito tempo. O maior problema é que pouco nos escutam, e às vezes até quando escutam não compreendem e

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

discriminam, reproduzindo o racismo epistêmico à brasileira. Não, as tentativas de genocídio nunca cessaram, estamos vivas para contar o nosso lado dessa história.

Conviver no tempo lento (circular) delas, no tempo mais ritualizado que nomeado (Fig.2), no tempo da observação meditativa e da interação que elas nos ensinam, assim como com a sensibilidade necessária para retirar-se nos momentos adequados, esperar elas decidirem ser o momento de responder às nossas incessantes perguntas de chalouá (menina/jovem). Conviver mais atentamente e em diálogo com todos os seres que estão sempre presentes, relacionando-nos corretamente a partir de nossa ética de mundo, com o lugar onde nos encontramos, onde quer que andemos ug ukaíguat (as charrúas) levando nossa territorialidade em nossos fazeres, corporalidades e narrativas.

Fig. 2 It Sepé. Memória do Fogo. Ritual ensinado por abuelas Charrúas.



Fonte: MOLINA, 2024. Acervo pessoal.

"Teu pai tem sangue 'bugre' "me dizia minha mãe, desde que eu era pequena. Eu entendia que isso tinha a ver com a cor da pele dele, e com os 'índios' (termo que me foi ensinado na escola).

O termo bugre vem do latim medieval 'bulgares' era utilizado pelos colonizadores para se referir aos povos indígenas considerados selvagens, incultos e não cristãos. Mas nada disso me havia sido dito. E de uma forma natural, nunca me foi ensinado a falar sobre minha origem indígena. E assim cresci, tendo a eu corpa, que sou, colonizado pela cultura branca.

MOLINA, 2024. (Registros de diário autoetnográfico.)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Os rituais de It Sepé at Guidaí Mar (Fogueira sagrada e lua cheia), fizeram reconectar com a circularidade do tempo, que escuta, observa e se põe em contato com a natureza, seja a “de dentro” ou a ‘de fora’. Somos constituídos das mesmas partículas que o universo, e a única membrana que separa o dentro e o fora é o corpo, ainda que essas fronteiras sejam porosas. Juntamente a questões espirituais que partiram de uma ‘auto etnografia’ e retomada das ancestralidades Charrúa, fizeram, de uma forma potente, retomar o tempo cíclico, respeitando-o e compreendendo-o, aceitando e acolhendo essa corpa anticolonial e selvagem, a contraponto de um modo de vida adoecido (capital, urbano, homocêntrico, falocêntrico e colonial). Essa percepção trouxe uma reconexão com o tempo circular em conexão com a eu-corpa-natureza, através de profundas observações, sentires e práticas ancestrais que foram trazendo transformação em relação ao eu-corpa-espaco-tempo-memória e também em relação com os outros corpos-corpas-corpes-espacos-tempo-memórias.

Fig 3 Tanú Guidaí. Imagem de um pintura de sete fases da lua, com a pigmentação feita de sangue menstrual.



Fonte: MOLINA,2024. Acervo pessoal.

Mas essa corpa-memória, também pôde ser acessada de uma forma muito potente, através das medicinas e cerimônias, que também ensinam a escuta de si. Tecnologias ancestrais de acesso a esse organismo capaz de se autoperceber, se auto regular e de sentir até mesmo dimensões invisíveis trazidas pela memória ancestral. Mas para além disso, elas ensinaram a

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

ouvir a respiração da terra e junto dela. A compreender que o ser humano é só mais um ser que pode ouvir esse grande organismo do qual fazemos parte.

Saberes que permitiram ver e ouvir eu-terra, eu-planta, eu-bicho, eu-fogo, eu-água. Sentir cada parte de memória corporal, cada parte do eu-corpa, cada estímulo sensorial, e uma grande memória vinda do fogo, da terra e da água.

MOLINA, 2024. (Registros de diário autoetnográfico.)

Respirar já não era mais somente sentir o ar percorrendo o corpo, e se expandindo pelo diafragma e musculatura intercostal, mas sentir o mundo através dele, do ar. O ar, assim como a terra onde pisamos, são moradas dos nossos ancestrais, existências vão e vem, e para nós Charrúa, elas e eles continuam 'vivos', originando a vida, sendo frutos da vida, ao manifestarem-se em determinados elementos como o ar e também o fogo. Sentir a natureza ao redor, e tudo que ela tem para comunicar, e ela se comunica o tempo todo conosco, e escuta quem a sente, nós Povos Indígenas somos a natureza, e não donos ou seres superiores a ela.

Fig. 4 “Tarú”, instalação, gravura, reciclagem de materiais e grafismo indígena. Dimensões variáveis, abril de 2023. Arquivo pessoal, Bruna Charrúa.



Fonte: CHARRÚA, Bruna. “Tarú” (Cerrito) instalação em memória aos ancestrais e à cultura Charrúa. Presente na exposição coletiva “Entre Ríos: sul terra indígena”, curadoria Oendu, que aconteceu no MACRS (Porto Alegre), Casa de Cultura Mário Quintana em abril de 2023. Para saber mais, veja a matéria no site da Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul: <<https://cultura.rs.gov.br/ieavi-apresenta-a-exposicao-entre-rios-sul-terra-indigena#:~:text=%22Entre%20Rios:%20Sul%20Terra%20Ind%C3%ADgena%22%20%C3%A9%20uma%20exposi%C3%A7%C3%A3o%20que%20tema>> Acesso em 02/10/2024.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

A circularidade construída pelos ancestrais indígenas Charrúa, e as maneiras que reconhecemos e/ou abordamos essa noção na atualidade, retomam práticas e conceitos tradicionais que por vezes, hoje não encontram lugar para realização no espaço urbano, dentro dos parâmetros e das práticas mais antigas, o que no entanto, não impossibilita de trabalharmos o conceito simbolicamente de outras maneiras e junto a diferentes linguagens. A figura 4 diz respeito a alguns símbolos fundamentais à cosmologia indígena pampeana: os a Chakana, as lanças e boleadeiras, Cerritos que carregam em si uma tecnologia arquitetônica que materializa através do sepultamento (e dos estudos arqueológicos) os ciclos de vida e morte, alimentação e sepultamento, moradia e contato com o sagrado. Tais conceitos nos lembram a importância do elemento Terra em nossa cosmologia, e de uma perspectiva cíclica desde estes aportes. Já a Chakana engloba todos estes ciclos⁶, para nós Charrúa, está relacionada com Atit Berá (Pata de Ñandú/constelação do Cruzeiro do Sul), que em resumo remete a quatro pilares importantes de nossa cultura: Ancestrais, Guerreiros, Curandeiras e Avós/Taita. Carrega em si, o significado de um ciclo eterno, auto regenerante, com sua sabedoria inerente. O tempo da terra. Terra que cura, que adoece, que comunica, que origina a vida e dá manutenção a todas formas de vidas e existências.

A performance é também uma linguagem capaz de tangenciar tudo isso, pois provoca, cria e recria possibilidades de estar e ser, ela não cria somente significados e dramaturgia, ela possibilita acesso a um lugar mais profundo que tangencia nossa alma, enquanto se faz contato com o mundo, através da membrana permeável corpo. Krenak (2022) vai nos falar sobre sermos, nós seres humanos, parte do grande organismo vivo que é a terra, sendo separados somente pela membrana permeável chamada corpo, o que distingue o dentro do fora. A performance trouxe, dessa forma, vários caminhos, uma abordagem política de enfrentamento e em defesa de minha existência, uma assinatura corporal, uma metodologia, uma forma de comunicar, abrindo espaço para as subjetividades e urgências sociais e planetárias. Partir da consciência de que somos terra, e talvez seja isso que diferencia nós povos originários, dos não-indígenas. Neste sentido a dança é sobre saudar, reverenciar, ritualizar, perguntar para a floresta,

⁶ A Chakana é um elemento recorrente entre os povos indígenas andinos, porém tem um significado específico em cada cultura na qual esta se expressa.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

para os encantados e ter uma resposta quase que instantânea; é lutar, é performar o sangue das e dos tataravós em Salsipuedes⁷.

Mariana Rotilli (2022), em seu texto “Em estado de Dança”, aborda estudos sobre corpo, dança e performance a partir da cosmovisão dos povos de tradições intrínsecas a seus ancestrais e nos traz a seguinte reflexão

O corpo é um caminho evidente de reinvenção da vida para reconhecer e adentrar em outros níveis de consciência compartilhar a alma das coisas, precisamos quebrar feitiços com outros feitiços, transformar desencanto em encanto. Preparar espaço para um novo tempo. Tanto aprendizado com outras espécies quanto às práticas de movimento são vias de expansão da percepção e da consciência e de salto para além do cotidiano de baixas intensidades que acomete a maioria das pessoas. Tecnologias ancestrais para desanestesiarem corpos sequelados pelos ritmos de alta produtividade. Precisamos de descanso e cuidado de tempo de silêncio de regeneração, isso a floresta ensina. [...] pelas falas de pensadores indígenas artistas benzedeiras rezadeiras curandeiras cientistas populares e acadêmicos eu pude saber que eu não estava sozinha e nem estava delirando mas sim aberta fluxos de comunicações preciosas conectadas a dimensões invisíveis da vida, confiando na dança cósmica experimentando-a como prática diária não vinculada a produção de espetáculos mas como modo de vida. [...] A gente, seres humanos, só se importa com o que é capaz de sentir e eu vejo a arte especialmente a dança e o movimento como um canal para cultivar a sensibilidade nos corpos. E a dança muito mais além do campo da performance e do espetáculo mas como um convite a experimentar a existência (ROTILLI, 2022).

E é a partir daí que inicia a dança do aprender compartilhando, do aprender pisando suavemente sobre a terra, ou concreto. Como diria a canção de Perota Chingó: *Reverdecer, fuerza para reverdecer!* Pude, a partir desses estudos, desenvolver dois projetos de estágios, que envolvem, corpo, memória e natureza, alicerçados em estudos profundos e vivências que vislumbram uma educação e ativismo da escuta e do ser-terra.

Mas esse corpo-memória, somos cada um e cada uma de nós, cada narrativa tem um valor incomensurável que carrega em si a ancestralidade, que não só resgata nossa história, como honra tudo o que aprendemos com quem veio antes. eu também pude acessar de uma forma muito potente, através das medicinas da floresta e cerimônias; que também me ensinaram

⁷ O massacre de Salsipuedes, também referido como matança de Salsipuedes ou genocídio de Salsipuedes, ocorreu em 11 de abril de 1831, nas proximidades do arroio Salsipuedes. Foi a primeira de uma série de ações de uma campanha de extermínio dos charruas, empreendida nos primórdios da República Oriental do Uruguai.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

a escuta de mim. Mas para além disso, elas me ensinaram a ouvir a respiração da terra. A compreender que o ser humano é só mais um ser que pode ouvir esse grande organismo chamado terra.

O que é essa memória? Essa memória é a memória ancestral, e essa memória ancestral vai aparecer de várias maneiras: pode aparecer na infância, pode aparecer na família, pode aparecer na gente mesmo, ou pode aparecer como mulher, ou por ser mulher. De várias maneiras vai aparecer essa memória ancestral que eu falo. Por isso eu falo que... tem marca, a nossa memória tem marca; por isso que é importante demarcar a nossa memória. Essa memória vai demarcar o nosso corpo. Então, coisa boa, coisa ruim, ela vai demarcar. Por isso que eu costumo dizer essa questão do teko. O teko é o modo de ser, o modo de viver, o modo de estar no mundo. Então o teko também tem a ver com a memória. Essa memória demarca o nosso corpo. Às vezes, essa memória provoca a reação do próprio corpo; por isso que a gente, cada uma de nós, está aqui hoje. Tem umas que são professoras, outras que são artistas, outras que são donas de casa. Independente do lugar que a gente ocupa, tem um porquê. Então, esse porquê é a questão da demarcação do corpo. (BENITES, 2022).

É comum hoje, lidarmos frequentemente com variados tipos de violências e é mais comum ainda sermos reativos, ao invés de compassivos. Temos uma tendência a padronizar comportamentos, taxando o que consideramos adequados e inadequados, certos e errados. Mas para além das códigos morais de conduta, existe algo fundamental nesse processo: o contexto. E isso as memórias compartilhadas ancestrais ajudam a compreender e vislumbrar estratégias de acolhimentos. O corpo-memória, na dança, seja através da escrita, oralidade ou outras formas, podem nos dar pistas e indícios que podem tanto nos dar um sul a nossas criações, como também valorizar nossas histórias e narrativas.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Mulheres indígenas pampeanas: narrativas e resistências Charrúa ao silenciamento sistêmico frente a práticas artísticas e epistêmicas contemporâneas em Artes Visuais, Dança e Antropologia

Considerações finais

A partir de todas essas pulsões, criações, narrativas, questionamentos, enfrentamentos e resistências, a poesia a seguir através da palavra-escrita-poética grita à toda voz e conclui este artigo afirmando que nós mulheres Charrúa, estamos aqui e estamos vivas, pois:

Somos terra.

Somos amor.

Somos luta.

Somos resistência.

Somos dor.

Somos fogo.

Somos o mato.

A mata.

Somos a lama que irriga e nutre as raízes.

Somos tudo o que podemos quando não o querem.

Somos o tambor que ecoa os gritos de nossas ancestrais.

MOLINA, 2021.

Referências

BENITES, Sandra. **A memória demarca o nosso corpo, Corpo território** 3. Cadernos Selvagem. Dantes Editora.2000.

BARTH, Fredrik. **Grupos étnicos e suas fronteiras**. Trad. Élcio Fernandes. [1969] In: Teorias da etnicidade. POUTIGNAT, Phillipe; STREIFF-FENART, Jocelyne. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.

BOLSANELLO, D. P. Mexer sem tirar do lugar: a educação somática e o profissional da dança. Revista Ensaio Geral, Universidade Federal do Pará, p. 4 - 7, 15 jul. 2012.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

_____. **Educação Somática:** o corpo enquanto experiência. Motriz, Rio Claro, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, v. 11, n. 2, p. 99-106, maio/ago. 2005.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** Companhia das Letras. São Paulo, 2019.

_____. **O futuro é Ancestral.** Companhia das Letras, São Paulo, 2022.

MOLINA, Daiane Gonçalves. **Parir-se:** Saberes circulares, educação somática, ancestralidade, ritual, cura e a performatividade em movência nos processos de autoconhecimento e de formação em dança. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Dança. Orientadora: Prof. Dra. Carmen Anita Hoffmann, Pelotas, 2024.

ROTILLI, Mariana. Em estado de dança. **Cadernos Selvagem.** Dantes editora, 2022.

SILVA, Bruna Lopes / CHARRÚA, Kunhã Nhandeva. **Is eg ta Charrúa barriná:** O movimento Charrúa transfronteiriço e a emergência étnica em contexto urbano, Pelotas/RS. Dissertação para obtenção do título de mestre apresentada junto ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Orientador: Prof. Dr. Sidnei Clemente Peres, Niterói, 2024.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas.** Trad. Roberto G. Barbosa. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

MULHERES BONEQUEIRAS: LINHAS QUE COSTURAM PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM ARTES

Dayanna Michelle Cañon Perez (Universidade Federal de Pelotas)¹

Ana Luíza Nogueira de Quadros (Universidade Federal de Pelotas)²

Nádia da Cruz Senna (Universidade Federal de Pelotas)³

Resumo: Este artigo discorre e reflete sobre a trajetória da artista Seli Maurício, pioneira do teatro de bonecos no Rio Grande do Sul, sua atuação na criação de bonecos e desenvolvimento como professora de uma linguagem teatral única que marca gerações. A pesquisa destaca a relevância histórica de suas criações, ao mesmo tempo que a conecta com a contemporaneidade, ao evidenciar como sua trajetória influencia em nossas práticas artísticas pedagógicas atuais. Além disso, o artigo busca tecer um panorama da permanência dessa herança cultural no trabalho que vem sendo realizado como objeto de pesquisa das autoras, que utilizam suas criações de bonecos e fantoches como recursos poéticos/pedagógicos para pensar os saberes das Artes Visuais e do Teatro de forma transdisciplinar, especialmente com mulheres e crianças em espaços ao ar livre. Fundamentam a discussão os estudos de Duarte Junior (2000), hooks (2013) e Santos (2024). A pesquisa reforça a necessidade de manter continuidade nestas ações, atualizando, reinventando e recontextualizando-as, como forma de honrar o trabalho realizado por Seli, ao mesmo tempo em que se experimenta com elas para fortalecer a pesquisa no campo da arte/educação.

Palavras-chave: Mulheres bonequeiras; arte/educação; teatro de bonecos; transdisciplinaridade; memória cultural.

Introdução

Este artigo nasce do encontro entre duas trajetórias: a de Dayanna Perez e a de Ana Lee, artistas e educadoras que têm se dedicado, nos últimos anos, à realização de oficinas voltadas à arte de fazer bonecos. Nosso caminho em conjunto tem sido construído a partir de nossas trajetórias individuais com a criação artística de bonecas e práticas teatrais, em que através da escuta, da troca e da experimentação com diferentes públicos e contextos, como

¹ Artista Cênica, bonequeira, professora de teatro, especialista em Artes, pesquisadora e bolsista CNPq vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPel. lattes: <http://lattes.cnpq.br/9767599565088987>. email: dayis.canon.123@gmail.com

² Também conhecida como Ana Lee, Ana Luíza Nogueira de Quadros é bonequeira, artista visual, professora de Artes, pesquisadora e bolsista CNPq vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPel. lattes: <http://lattes.cnpq.br/1447838948621094>. orcid: <https://orcid.org/0009-0002-4923-4046>. email: ananogdequadros@gmail.com

³ Professora do PPGArtes/UFPel atuando na linha de Educação em Artes e Processos de Formação Estética, doutora em Ciências da Comunicação (USP/2008). lattes: <http://lattes.cnpq.br/6259571036663263>

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

mulheres, crianças e público em geral, em espaços educativos formais e não formais de ensino, temos tecido nosso percurso docente de maneira transdisciplinar, alinhando nossos saberes e construindo novas possibilidades que complementam ambas pesquisas.

Relatamos nossos caminhos como pesquisadoras durante um ano e meio no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, onde nos conhecemos e demos início a uma parceria de criação e investigação. Ambas partiram do gosto e do interesse pela arte de fazer bonecos, fantoches, e de criar mundos fantásticos, monstruosos e teatrais. Quando Ana Lee e eu nos conhecemos, descobri sua prática artística com suas bonecas monstro de pano *Cornelas* e seu interesse pela temática do “monstruoso” na sala de aula como um disparador poético-pedagógico, que partia da criação de bonecos e da compreensão do que é monstro para cada pessoa, um convite para compartilhar subjetividades e imaginários e resgatar os fazeres manuais como forma de expressão; eu, por outro lado, havia adentrado no universo dos bonecos por meio da artista Seli Maurício, uma referência no teatro de bonecos no Rio Grande do Sul. Com quem realizei algumas entrevistas, nas quais a artista, hoje com 73 anos, compartilhou comigo sua trajetória artística e pedagógica, além de me apresentar um rico acervo com registros de suas apresentações, matérias de jornais e fotografias.

Sem uma intenção formal no início, Ana Lee e eu nos aproximamos para pensar juntas ações, oficinas, ateliês e conversar sobre bonecos por termos tanto em comum, desde o interesse nos mesmos temas – mesmo que vindos de vertentes diferentes – até nossas escolhas metodológicas de pesquisa, ambas baseadas na *A/r/tografia* (Universidade de Colúmbia Britânica, Canadá, 2006). Isto foi um ponto de união para que pudéssemos pesquisar também de forma conjunta e embrenhar nossos caminhos, para descobertas que fazem parte de algo novo, para além de nossos interesses e constatações pessoais. Com o passar do tempo, as duas pesquisas se complementaram e criaram um terreno fértil, potencializando ainda mais os interesses próprios e um olhar transdisciplinar na junção de Artes Visuais e Teatro, nossas áreas de base, onde nossos percursos formativos na docência tiveram início.

Esta pesquisa-ação, é enfocada na produção de saberes junto aos pesquisadores na Arte/Educação que procuram sensibilidade, experiências estéticas e educacionais. Propicia novas formas de olharmos para o ensinar e o aprender, e afirma nossas ações propositivas como ocasiões para a produção de conhecimento, e nossos bonecos e fantoches, como

vestígios, artefatos, dados de pesquisa e processos de investigação, como nos coloca Irwin (2013, p. 29). Ao utilizar esta metodologia na escrita deste trabalho, enfocamos nesta multiplicidade de formas de coleta de dados que ela oferece, o que nos permite trabalhar com material qualitativo, como registros de documentários e sites com informações da artista e também trazer nossas percepções, falar de nossos processos e como eles se transformam a cada encontro.

Buscamos, desta forma, narrar o caminho que temos forjado a partir de instigações e intersecções presentes nas pesquisas de cada uma de nós, que nos abriram o olhar, despertaram novas perguntas e nos conduziram a respostas sensíveis e enriquecedoras sobre nossos processos de criação e ensino-aprendizagem. É nesse terreno comum compartilhado com outras artistas bonequeiras que nos inspiram, como Seli Mauricio, que compreender sua história e seu papel social e cultural na cidade de Pelotas se tornou essencial para o desenvolvimento deste trabalho. Assim, esta escrita se fundamenta nas discussões e contribuições teóricas de Duarte Júnior (2000), hooks (2013) e Santos (2024).

Destacamos também que o presente trabalho está relacionado com nossas dissertações em desenvolvimento junto ao PPGArtes da UFPel, intituladas “Mulheres Artistas Bonequeiras: Narrativas lúdicas, poéticas e pedagógicas” e “Monstruosidades possíveis: uma proposta para ensinar e aprender Artes” e também aos grupos de pesquisa As artistas da EBA: processos criativos e ações interdisciplinares, Caixa de Pandora e Mulheres inscrevem: poéticas feministas nas Artes Visuais, dos quais fazemos parte.

Uma bonequeira chamada Seli Maurício

Nesta seção, abordaremos o contexto histórico da artista Seli Maurício, com o intuito de apresentar parte de sua herança e destacar aspectos importantes de sua trajetória como artista interdisciplinar e educadora comprometida com a sensibilidade em sala de aula. Seli transgrediu normas e expectativas de sua época ao abordar, por meio da arte e da educação, temas como o racismo, o meio ambiente e outras questões sociais urgentes. Sua atuação inspirou muitos de nosso percurso como professoras e a pensar a prática educativa a partir da linguagem do teatro de bonecos, reconhecendo nessa arte um potente caminho de reflexão, criação e transformação.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Seli Maurício é uma artista formada pela Escola de Belas Artes (EBA) da cidade de Pelotas, onde iniciou sua carreira artística multifacetada. Com uma trajetória de mais de cinquenta anos, contribuiu significativamente para o desenvolvimento cultural da cidade, sendo também uma das primeiras mulheres a semear a prática do teatro de bonecos no Rio Grande do Sul. Artista curiosa e inquieta, experimentou diversas linguagens: nas artes plásticas, destacou-se como pintora, escultora, muralista, cenógrafa e bonequeira. Ficou conhecida por obras como *A Via Sacra* (1977) entre outras produções (Figuras 1 e 2) que colocaram pessoas negras como protagonistas em figuras sacras, como Cristo, rompendo com o estereótipo eurocêntrico do homem branco, loiro e de olhos azuis.

Figura 1 e 2 - Desenho de Cristo negro e mulher negra de Seli Maurício.



Fonte: Fotografias do documentário Seli Maurício - O exercício da sensibilidade⁴ em 2021. As imagens fazem parte do acervo da artista. Os desenhos fazem parte da coleção Mulheres Guerreiras/Luzes da África de 2019⁵.

Além de sua atuação como artista visual, Seli desenvolveu um importante trabalho como educadora, especialmente na Escolinha Municipal de Artes de Pelotas (EMA), ministrando a aula de teatro de bonecos. Mesmo sem formação pedagógica formal, seu envolvimento com a arte e sua escuta sensível possibilitaram a criação de experiências educativas singulares. Por meio dos bonecos, Seli encontrava caminhos para dialogar com as crianças, promovendo reflexões sobre temas sociais, culturais e emocionais.

⁴ Documentário Seli Maurício - O exercício da sensibilidade na série especial Arte como Ciência: Raízes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLSOYascMi4>.

⁵ Embora algumas obras tenham sido feitas em 2012, a coleção é de 2019, apresentada na UFRGS.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

O olhar interdisciplinar de Seli Maurício a levou a explorar e criar personagens que encantavam e transformavam suas aulas em experiências únicas e inesquecíveis para as crianças. Seu trabalho logo expandiu para diferentes espaços da comunidade, participando progressivamente de festivais e eventos como os carnavais da cidade. Ela era reconhecida por seus bonecos de tamanho real (Figura 3), que, além de alegrar, levavam histórias de consciência e amor pelo próximo e pela natureza.

Figura 3 - Seli numa escola de Canela em 1992.



Fonte: Acervo da revista digital Histori-se edição de fevereiro 2022⁶

Algum tempo depois, Seli criou sua própria companhia de teatro de bonecos, o *Trio Pilha*, ao lado de sua filha Rita Maurício e de Nérinton Marques. O grupo apresentou seus espetáculos em diversos festivais de teatro, destacando-se e recebendo prêmios e reconhecimento em eventos como o *Festival Internacional de Bonecos de Canela/RS*, entre outros, ao longo dos anos 90. Espetáculos como *A Folha dos Bonecos* e *O Lixo na Lixeira* marcaram essa trajetória. A história do grupo reflete o pioneirismo de sua fundadora e a relevância de seu trabalho para a arte do teatro de bonecos, especialmente no contexto da cultura local. Suas apresentações, muitas vezes com ingressos por demanda social, lotavam o *Teatro Sete de Abril* e levavam a arte para toda a comunidade.

Em nossa prática como educadoras, inspiramo-nos na figura de Seli Maurício, especialmente em seu modo de ensinar a arte por meio da sensibilidade. Uma ação que, como aponta Jeferson Santos (2024), revela a sensibilidade no ensino das artes como uma

⁶ Revista digital Histori-se em fevereiro de 2022. <https://historise.com.br/seli-mauricio/>

ferramenta analítica, capaz de fazer emergir diversas compreensões de realidade nos contextos educativos e de possibilitar uma educação mais humana. Essa perspectiva implica a construção de diálogos transdisciplinares, ou seja, em uma prática educativa que não se limite apenas aos conteúdos artísticos, mas que também acolha as subjetividades e realidades dos estudantes.

Desse modo, o trabalho de Seli concentrou-se nos bonecos como objetos capazes de sensibilizar e incentivar o pensamento crítico, abordando temas como o desmatamento, as mudanças climáticas e o cuidado com o outro. Para nós, essa abordagem é referência e alimento para uma prática docente que compreende a arte não apenas como expressão, mas também como provocação e construção crítica do mundo. Como afirma bell hooks (2013), o papel do professor é o de imaginar e construir didáticas que fomentem o desejo e o deleite em aprender.

Nessa perspectiva, reconhecemos em Seli não apenas uma artista inovadora, mas uma professora ativa nos contextos, principalmente na primeira infância. Seu exemplo nos inspira a pensar o lugar do professor como sujeito criador, atento e envolvido com o presente, capaz de provocar movimento, afetos e pensamento crítico. Na continuação, narramos algumas ações educativas que realizamos e nas quais reconhecemos a influência de sua prática e de seus ensinamentos.

A influência de Seli em nossas práticas artístico-pedagógicas

Quando Ana Lee e eu nos aproximamos, firmamos uma parceria que logo se tornou uma amizade. Nosso vínculo como amigas e parceiras de pesquisa cresce e se solidifica a partir de cada experimentação e criação juntas. Tornou-se uma docência de partilha, de crescimento conjunto, de descobertas, tão próximas e ao mesmo tempo tão singulares. A inspiração através do trabalho de Seli nos fortaleceu e nos permitiu pensar em dois aspectos relevantes para nosso trabalho em dupla: a transdisciplinaridade e a educação do sensível. Duarte Jr nos elucida sobre os tópicos, quando diz que “o conceito de transdisciplinaridade deve, pois, começar na atitude humana perante a vida, em que estejam presentes tanto a abstração generalizante quanto a percepção concreta de particularidades” (2000, p. 36), e ainda, que “a educação do sensível deverá, de maneira reflexa, implicar numa educação mais

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

sensível em si própria, isto é, menos interessada na quantidade de informação a ser transmitida do que na qualidade de formação daqueles a ela submetidos.” (2000, p. 37).

Em nossas práticas poético-pedagógicas, procuramos integrar o fazer e o atuar com os bonecos e fantoches com públicos diferentes, e em espaços formais, não formais e informais de ensino. Nossas oficinas e ateliês tomaram forma, principalmente com a presença de mulheres e crianças que estiveram conosco a dialogar e aprender através de brincadeiras, jogos teatrais e da criação com arte. Um trabalho que só é possível graças ao esforço coletivo que realizamos pensando nos temas que se atravessam e adquirem forma, junto das pessoas que participam, criam e compartilham conosco o seu tempo, seus saberes, sua imaginação e suas sensibilidades nessas atividades.

A interdisciplinaridade foi um primeiro pilar na nossa pesquisa e atuação docente, promovendo o diálogo entre diferentes linguagens artísticas, especialmente entre o Teatro e as Artes Visuais. Um exemplo dessa proposta foi a ação realizada no grupo de pesquisa *Caixa de Pandora*, com as oficinas *Tecendo Poéticas Feministas*. Com o tempo, passamos a desenvolver propostas mais integradas, em que as linguagens não se separavam, mas se entrelaçavam em vivências sensíveis, afetivas e formativas. Assim, reconhecemos em nossa prática não apenas a interdisciplinaridade, mas principalmente uma abordagem transdisciplinar, na qual novos objetos e sentidos emergem de forma transversal entre áreas (Gondar, 2016). Essa perspectiva amplia o campo de aprendizagem, permitindo que os estudantes articulem os saberes artísticos à vida cotidiana e às relações humanas, numa visão complexa e abrangente do sujeito (Caldas, Holzer, Popi, 2017).

No que tange ao nosso trabalho em conjunto, que ressoa marcas das que vieram antes de nós, como Seli Maurício, salientamos aqui os trabalhos realizados em espaços ao ar livre, como por exemplo, com mulheres e meninas na quadra de esportes da Escola Municipal de Ensino Fundamental José Pinto Martins, na Colônia Açoita Cavalo na cidade de Morro Redondo/RS, em um evento pensado para a celebração do Dia da Mulher. Outro, em atividades educativas/recreativas ao ar livre com crianças que passeiam pelo Parque Una na cidade de Pelotas/RS, a convite de Aline Maciel, que atua em contextos culturais da cidade, e coincidentemente, também foi uma das crianças que vivenciou os encantos das apresentações de Seli com seus bonecos quando ela se apresentava.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Na atividade com as mulheres da Colônia Açoita Cavalo, buscamos criar um espaço de escuta, criação e partilha com mulheres e meninas de Morro Redondo, onde a confecção de bonecas artesanais se constituiu como prática transdisciplinar, sensível e estética. A partir dos saberes singulares de cada participante sobre artesanias, exploramos com elas a criação das bonecas como forma de expressão poética, pedagógica e lúdica, o que nos permitiu refletir sobre diferentes feminilidades, memórias culturais, subjetividades e lutas.

Durante o encontro (figura 4) emergiram histórias marcadas por vulnerabilidades sociais, machismo, racismo e desafios enfrentados pelas mulheres da região, que tem serviços básicos de acesso à saúde, educação e lazer dificultados pela distância da região onde moram até o centro da cidade. Nesse contexto, o ato de costurar se transformou em gesto político e pedagógico, e os diálogos sobre identidade, resistência e pertencimento durante o processo de feitura, uniu organizadamente a criação em artes à narrativa. A experiência revelou o potencial das bonecas como dispositivos de reflexão e transformação, tecendo relações afetivas e potentes entre arte, vida e educação.

Figura 4 - Ateliê de criação de bonecas com as mulheres e meninas de Morro Redondo/RS.



Fonte: Acervo das autoras. 2023.

Os encontros com as crianças ao ar livre no Parque Una, em Pelotas/RS foram os que mais nos mobilizaram a pensar em como nossas áreas de formação poderiam ser costuradas pelas práticas, criando um bordado coletivo de saberes e experiências. Neles, mais uma vez a criação e a narrativa se uniram, se transformaram em uma cidade imaginária, que também era

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

desenhada para se tornar o cenário e o registro para as histórias criadas dos personagens monstruosos das crianças.

Para os encontros, Ana Lee e eu criamos alguns fantoches com retalhos de tecidos e outras materialidades, entre eles a *Cornela Escarola Escarlata* — uma vampira vegetariana de olhos de botão, e Carlos Augusto, um menino de duas cabeças, cujas emoções contrastantes provocam empatia e reflexão. A partir de uma narrativa aberta e de uma roda de conversa sobre seres fantásticos e monstros, as crianças foram convidadas a imaginar, criar e compartilhar histórias próprias. Este processo de brincar envolveu o improviso, o afeto e a escuta. Os artefatos poéticos, assim como os fantoches e bonecas que Seli levava para interagir com as crianças, foram mediadores de experiências sensíveis e dispositivos poético-pedagógicos no contexto de pensar o papel da arte nos processos educativos de crianças de faixas etárias diversas, e permitiu que a interação entre elas se tornasse um aprendizado, para além de uma brincadeira (figura 5).

Figura 5 - Oficina ao ar livre no Parque Una, Pelotas/RS.



Fonte: Acervo das autoras. 2025.

Percebemos em cada um dos encontros, como algumas crianças eram as mesmas, enquanto outras estavam reunidas conosco pela primeira vez, e como curiosamente, para nós que somos as propositoras, todas as vezes era a primeira vez. Essa imprevisibilidade refletia também nos diálogos e cenários que eles criaram a cada dia, bem como nos personagens criados por eles, ou que eles atribuíam aos fantoches criados por nós, que levavam nomes,

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

profissões e características diferentes todas as vezes, reflexos daqueles que os manipulavam no momento. Os cenários que eles desenhavam e imaginavam nas histórias coletivas eram diretamente inspirados pelas experiências culturais de cada um, que traziam referências diárias das cidades de onde vieram, os lugares em que viviam, experiências que tiveram no mundo ou do mundo que eles imaginavam como ideal.

É válido contextualizar que embora o local onde essas atividades ocorrem seja habitado por pessoas com boas condições financeiras, o parque é aberto ao público geral da cidade. Logo, pessoas de classes sociais distintas vão até lá com seus filhos e amigos para momentos de lazer. O fato de que a criação destes cenários que as crianças criam junto de personagens singulares, acontece no parque em que eles costumam ir para brincar, remete ao que Duarte Jr escreve ao falar sobre como “às crianças não se oferecem mais oportunidades de contato com a natureza, com a cidade e os seus iguais, em situações mais desprendidas e abertas do que aquelas verificadas nos parques espaços livres de nossos edifícios” (2000, p. 87). Observamos que lá as crianças brincam, mas não se conhecem, embora interajam com seus personagens até que eles se tornem amigos, e conseqüentemente, interajam uns com os outros, fortalecendo vínculos e imaginando outras possibilidades para uma cidade-bairro-lugar, mesmo que imaginária, para além dos horizontes de prédios.

Considerações finais

Concluimos este trabalho reconhecendo a memória de Seli Maurício como algo que nos atravessa e inspira, impulsionando-nos a compartilhar experiências com bonecos e fantoches ao ar livre, junto a crianças e comunidades. Destacamos a força de uma educação sensível e transdisciplinar, que sustenta uma pesquisa viva e pulsante no presente, atravessada por múltiplas vozes, aquelas que experimentam, criam e educam com bonecos em práticas pedagógicas afetuosas e humanas, bem como pelas vozes e corpos de crianças e mulheres que participam dessas ações. São elas que, conosco, costuram outras formas de pensar e ver o mundo por meio de pedaços de pano: ora criando a partir dessa matéria, ora atuando com ela em forma de bonecos e fantoches.

As práticas poéticas já conhecidas na cidade de Pelotas, a partir do trabalho da artista Seli Mauricio, nos inspira a revisitar e atualizar essas experiências com um olhar contemporâneo e igualmente sensível. Como professoras, artistas bonequeiras e

pesquisadoras, buscamos não apenas preservar essa herança cultural, mas também expandi-la, por meio das nossas atividades. Esse movimento nos permite afirmar o exercício de ensinar através da sensibilidade, cultivando espaços de escuta, criação e partilha que atravessam o tempo e reforçam o valor do fazer artístico como prática pedagógica e política.

Desta forma, reafirmamos a importância de metodologias na Arte/Educação que escapem do enrijecimento didático e que valorizem os percursos que já foram trilhados por outras artistas e professoras mulheres, principalmente, em caminhos anteriores aos nossos, e que pensem a transdisciplinaridade e a educação do sensível como via legítima para a construção do conhecimento e para a invenção de outras formas de pensar o ser e estar no mundo.

Referências

CALDAS, Felipe Rodrigo, HOLZER, Denise Cristina, POPI, Janice Aparecida. A interdisciplinaridade em arte: algumas considerações. **Revista Nupeart**, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 160–171, dez, 2017.

Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/9839>. Acesso em: 19 maio. 2025.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível. 2000. 233 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1588912>. Acesso em: 17 mai. 2025.

GONGAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. **Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016. Disponível em: <https://seer.unirio.br/morpheus/article/view/5475>. Acesso em: 17 maio 2025.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo Martins Fontes, 2013.

SANTOS, Jeferson. A educação da sensibilidade e o ensino de artes: compreensões compósitas por uma educação implicada. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 23 n. 243, 2024. Disponível em:

<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/68329/751375157247>.

Acesso em: 17 maio 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Seli Maurício - O exercício da sensibilidade. Realização: Artes como ciência. Produção: Bando de brincantes e bacteria filmes, 2021. Vídeo documental (14:26 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLSOYascMi4>. Acesso em: 17 maio 2025.

ENTRE LINHAS E SILÊNCIO: O CORPO NEGRO FEMININO NA OBRA BASTIDORES DE ROSANA PAULINO

Mariela Cardoso Corrêa (Programação de Pós-graduação em Artes)¹

Kelly Wendt (Programação de Pós-graduação em Artes)²

Resumo: O presente artigo aborda a obra Bastidores (1997), da artista visual Rosana Paulino, no qual, constitui um marco no debate contemporâneo sobre arte, memória e identidades racializadas no Brasil. Por meio da arte, Paulino reverte a lógica colonial do olhar científico, expondo as cicatrizes do racismo estrutural e das violências simbólicas impostas aos corpos negros e femininos. Utilizando técnicas de bordado, costura e colagem, a artista não apenas questiona a narrativa oficial da história brasileira, mas também propõe uma estética de reparação, na qual o ato de costurar ganha sentido político e afetivo. Este artigo propõe uma análise crítica da obra Bastidores, investigando suas estratégias visuais e conceituais como formas de resistência e reescrita da memória histórica, ao mesmo tempo em que insere a produção da artista no contexto mais amplo da arte contemporânea afro-brasileira e feminista.

¹ Mariela Cardoso Corrêa. Artista visual, pesquisadora e mestranda do PPGArtes (UFPel), atuante na área da gravura e desenho.

<http://lattes.cnpq.br/6170029803646673>

<https://orcid.org/0009-0003-2790-4405>

marielacarcorr@gmail.com

²Kelly Wendt. Artista visual, pesquisadora e professora. Doutora em Artes Visuais, na linha de Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS, 2017. Atuante nas áreas de gravura, fotografia, novos meios e estética relacional na arte contemporânea. Professora adjunta do Centro de Artes-UFPel,

<http://lattes.cnpq.br/9870907593588455>

<https://share.google/XnQR3AHeLBhwKvaSW>

kelly.wendt@ufpel.edu.br

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Palavras-chave: Rosana Paulino; Racismo; Memória; Mulher negra; Arte contemporânea.

Introdução:

Rosana Paulino é uma das artistas mais significativas da cena contemporânea brasileira, com uma produção marcada por uma profunda investigação das questões raciais, de gênero e da memória histórica no Brasil. Nascida em São Paulo, em 1967, Paulino teve sua formação artística influenciada tanto pelo ambiente acadêmico quanto por experiências pessoais como mulher negra em um país marcado por um racismo estrutural persistente, embora frequentemente velado.

A obra *Bastidores* (1997), da artista visual Rosana Paulino, marca um ponto de inflexão na arte contemporânea brasileira ao tratar, com delicadeza e contundência, das marcas do racismo, do silenciamento e da invisibilidade histórica das mulheres negras. Composta por imagens de mulheres negras, as quais são aplicadas costuras que obstruem olhos, bocas e rostos, a série materializa, de forma simbólica e poética, os efeitos da opressão de gênero e raça. Utilizando técnicas tradicionalmente associadas ao trabalho feminino, como o bordado e o uso de bastidores, Paulino subverte o lugar de tal mulher na arte e na sociedade, deslocando o discurso da passividade para o da resistência.

O contexto em que essa obra foi produzida é marcado pela escassez de representações positivas e autônomas de corpos negros na história da arte brasileira, bem como pela ausência de artistas negras nos espaços institucionais. Em um país cuja estrutura social foi profundamente moldada pela escravidão e pelo racismo, obras como essa emergem como ferramentas de denúncia e de reconstrução simbólica. O gesto de costurar os rostos de mulheres negras, ao invés de apagá-las, alerta para a violência histórica que as mutilou socialmente, ao mesmo tempo que reinscreve suas presenças na memória coletiva.

A relevância desta pesquisa está em compreender como Rosana Paulino, a partir de *Bastidores*, constrói um discurso visual potente que articula arte, política e ancestralidade. A obra rompe com a tradição eurocêntrica da arte ocidental, propondo um novo vocabulário visual

onde o corpo negro feminino não é mais objeto exótico ou subalterno, mas sujeito de sua própria narrativa. Além disso, destaca-se a importância de investigar como o fazer artístico pode operar como instrumento de resistência cultural.

A problemática que motiva esta pesquisa reside na seguinte questão: de que maneira a obra *Bastidores* atua como forma de resistência simbólica à marginalização das mulheres negras na arte e na sociedade brasileira? A análise dessa obra permite refletir sobre os mecanismos visuais e poéticos que produzem contra-narrativas ao racismo e ao sexismo estrutural, além de contribuir para o debate sobre a presença e a valorização de artistas negras no cenário artístico nacional.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é analisar a obra *Bastidores* de Rosana Paulino como um dispositivo artístico e político de resistência, reconstrução da memória e afirmação da identidade das mulheres negras no Brasil. A partir dessa análise, busca-se evidenciar a potência da arte como campo de disputas simbólicas e como ferramenta para a transformação social.

Refletindo a mulher negra

Surge em um momento de crescente visibilidade das questões identitárias nas artes visuais brasileiras a presente obra abordada. A década de 1990 é marcada por um movimento de artistas negros e negras que passaram a se posicionar de forma mais incisiva contra a invisibilidade e o silenciamento histórico que afetavam suas representações. Nesse contexto, Paulino utiliza o seu trabalho como forma de crítica às narrativas oficiais da história do Brasil, propondo uma reinterpretação simbólica do passado colonial e escravocrata do país. Aspectos conceituais, formais e históricos da obra, articulam crítica de arte, estudos raciais e de gênero. Está organizado em três partes: contexto histórico, análise formal e simbólica da obra, e implicações discursivas.

Bastidores é composta por uma série de retratos fotográficos de mulheres negras, impressos em tecido e costurados em bastidores de bordado. A imagem da mulher, replicada diversas vezes, tem a boca, os olhos e outras partes do rosto costurados com fios grossos, em um gesto que remete tanto à sutura de feridas quanto ao silenciamento imposto.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 1 – Série Bastidores



Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/232428030758147177/> Acesso em: 08/mai/2025

Na imagem a acima, temos um espelho de costura e ruptura. Ao tomar como base as imagens, Paulino nos convida a refletir sobre as marcas deixadas pelo silêncio, pela exclusão e pela violência simbólica que historicamente atingiram e ainda atingem as mulheres negras no Brasil. Os rostos bordados, com olhos, bocas e outras feições parcialmente ocultas por fios brancos, revelam mais do que escondem: expõem o trauma coletivo da desumanização racial e de gênero.

Nesse contexto, a mulher negra aparece como figura central de uma experiência interseccional de opressão. Ela não é apenas alvo do racismo estrutural, mas também do sexismo que a transforma em objeto de exploração, invisibilização ou hipersexualização. Bastidores revela essa condição ao utilizar o bordado (técnica tradicionalmente associada à feminilidade e ao trabalho doméstico) como ferramenta de denúncia. O que antes era um gesto de delicadeza se transforma em marca da violência simbólica: os fios, em vez de embelezar, restringem. Costuram não para curar, mas para calar.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Rosana Paulino, ao apresentar essas mulheres negras dentro de bastidores de tecido, oferece uma potente metáfora: o bastidor como limite, como enquadramento imposto pela sociedade colonial e patriarcal. No entanto, ao ocupar o espaço da arte com essas imagens e intervenções, a artista também liberta essas mulheres da prisão da invisibilidade histórica. Seus rostos podem estar costurados, mas estão ali, presentes, diante de nós, exigindo um novo olhar.

Figura 2 – Obra da série Bastidores



Disponível em: <https://arteref.com/arte-contemporanea/rosana-paulino-biografia-e-trajetoria/> Acesso em: 05/mai/2025

Refletir sobre a mulher negra a partir dessa obra é também repensar os modos como a história foi escrita ou silenciada. As mulheres negras sempre estiveram nas margens: da arte, da academia, da política, da narrativa oficial. A artista é capaz de deslocar essas margens para o centro e convoca a memória como um campo de disputa. A sutura, aqui, é ferida e reparação:

costura a dor que a história oficial tentou esconder, mas também tece um novo tecido de pertencimento e visibilidade.

A mulher negra, portanto, aparece não apenas como símbolo de dor e silêncio, mas como figura de resistência, memória e ancestralidade. Ela é corpo que fala mesmo quando calado, rosto que carrega histórias mesmo quando ocultado. É presença que insiste em permanecer, em ser vista, ouvida, narrada e, sobretudo, respeitada.

Rosana Paulino, ao visibilizar essas figuras apagadas, não apenas denuncia o racismo e o machismo estruturais, mas contribui ativamente para a construção de um novo imaginário, onde a mulher negra pode, finalmente, ser sujeito da própria história.

A importância de *Bastidores*, de Rosana Paulino, para a mulher negra e para a arte:

Suas raízes, enquanto mulher e negra, encontram-se aliadas a costura, com linha sobre tecido, os rostos, os olhos, as bocas. Essa intervenção, longe de ser mero ornamento, atua como uma denúncia: é a representação física e simbólica do silenciamento histórico imposto às mulheres negras. Cada ponto, cada laçada, é uma palavra que foi calada, uma dor que foi abafada, uma história que foi impedida de se contar.

Essa obra ocupa um espaço importante no campo das artes visuais por subverter a tradição do bordado prática geralmente associada à domesticidade, à delicadeza e à invisibilidade do trabalho feminino) convertendo-a em linguagem de resistência. Paulino reinventa o gesto da costura como uma forma de marcar o corpo e a memória, fazendo do têxtil um território de luta. Assim, transforma o bastidor, ferramenta de aprisionamento da agulha e da linha, em alegoria do controle social imposto aos corpos femininos racializados.

Do ponto de vista social e político, há uma grande contribuição para a construção de uma nova visualidade para a mulher negra. Através da centralidade do corpo negro feminino, Paulino desloca os cânones eurocêtricos e propõe uma contra-narrativa que valoriza a ancestralidade, a vivência e o trauma como formas legítimas de produção de conhecimento. Ao dar rosto e voz costurada às mulheres negras de sua genealogia, ela restaura uma história roubada, tornando-se ao mesmo tempo herdeira e inventora de um novo imaginário.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A obra por sua vez, impõe uma renovação ao campo da arte brasileira contemporânea. Sendo um marco no uso de materiais híbridos e na valorização de práticas tradicionalmente marginalizadas no sistema artístico. Paulino se inscreve, assim, entre artistas que expandem as fronteiras do que se considera arte "legítima", desafiando tanto os modos de produção quanto os de recepção da obra de arte. Ela inscreve o corpo negro não apenas como tema, mas como sujeito e produtor de linguagem estética e política.

Bastidores é, portanto, uma obra que rasga e costura. Rasga o véu do esquecimento e costura a dignidade, a memória e a potência das mulheres negras no tecido do presente. Em seus pontos brancos sobre rostos negros, há dor, mas há também denúncia, força e beleza. É arte que fere e cura. É poesia que sangra, mas que se recusa a ser silenciada.

Em sua poderosa afirmação, Bell Hooks (1995) nos lembra que "a arte negra é um espaço de afirmação e resistência cultural frente à dominação simbólica da branquitude." Essa declaração encontra eco direto na obra Bastidores (1997) de Rosana Paulino, cuja poética visual é, ao mesmo tempo, um grito e uma costura: grito contra o apagamento histórico das mulheres negras e costura de uma nova memória onde essas vozes, ainda que simbolicamente costuradas, se impõem com força arrebatadora.

Na série, a artista desafia os regimes de representação tradicionalmente impostos pela branquitude, regimes que historicamente relegaram os corpos negros à marginalidade, à servidão, ao estereótipo. Ao costurar os olhos, bocas e rostos de mulheres negras de sua própria ancestralidade, Paulino explicita os efeitos dessa dominação simbólica: a negação da fala, da visão, da identidade. Mas ao fazer isso no espaço da arte, ela também reinscreve essas mulheres no campo do visível e do audível. Não como objetos da história, mas como sujeitos da resistência.

Ocupa-se o espaço artístico como lugar de insurgência: ao invés de repetir imagens colonizadas, ela impõe um novo vocabulário visual onde o tecido, o fio e o bastidor se tornam armas contra o esquecimento. Afirmando o valor da memória negra, da experiência negra feminina e do saber ancestral que resiste, mesmo quando a história tenta silenciar.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

O gesto de bordar, frequentemente associado ao silêncio e à passividade feminina, é radicalizado e ressignificado. Cada ponto é um ato político, cada linha é uma fissura aberta na hegemonia do olhar branco.

A série *Bastidores* é exatamente isso: um espaço de insurgência estética e política, onde o fazer artístico torna-se instrumento de descolonização simbólica e reafirmação de vidas que, por tanto tempo, foram silenciadas.

Conclusão

A obra *Bastidores*, de Rosana Paulino, é um marco na arte contemporânea brasileira, não apenas por sua força estética, mas principalmente por seu caráter político e simbólico. Através da apropriação crítica de imagens coloniais e da inserção de técnicas tradicionalmente consideradas “menores”, como a costura e o bordado, Paulino propõe uma estética de resistência que confronta diretamente o apagamento histórico dos corpos negros, sobretudo os corpos de mulheres negras.

O gesto de costurar as feridas da memória coletiva se torna, em *Bastidores*, uma metáfora poderosa para o processo de cura e reinscrição identitária. A obra evidencia como a arte pode ser uma ferramenta de reconstrução histórica, de questionamento das estruturas de poder e de afirmação de subjetividades marginalizadas.

A obra ocupa espaço significativo dentro da arte contemporânea brasileira no que tange à representação e à valorização da mulher negra como sujeito histórico, político e estético. Ao transformar materiais associados à domesticidade em instrumentos de denúncia e resistência, a artista não apenas confronta os alicerces do racismo e do sexismo estruturais, mas também redefine o lugar da arte como campo de disputa simbólica e reparação histórica.

Ao desafiar os discursos científicos, históricos e artísticos que contribuíram para a desumanização dos negros e negras no Brasil, a mesma insere na sua produção em um campo de ação crítica que ultrapassa o fazer artístico, estabelecendo pontes com os campos da história, da antropologia, dos estudos decoloniais e dos feminismos negros. Logo, presenciamos por meio da obra não apenas denuncia um passado de violência, mas proposta de um presente de visibilidade e reexistência.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Através de tal gesto aparentemente simples, mas profundamente simbólico. De costurar os rostos de mulheres negras, tornando visível o que a história oficial tentou esconder: a violência do apagamento, o silenciamento imposto, a exclusão sistemática dos corpos negros femininos do imaginário cultural dominante. Porém, ao mesmo tempo, essa sutura artística costura também uma nova possibilidade de existência, na qual a dor ancestral se transforma em memória insurgente, e o trauma, em conhecimento.

A importância desta obra para a mulher negra reside justamente nessa dupla operação: evidenciar a violência simbólica que moldou suas trajetórias e afirmar, com potência estética, suas subjetividades e saberes. Paulino devolve a essas mulheres. e, por extensão, a todas as mulheres negras o direito de se verem, de se reconhecerem e de se narrarem a partir de si mesmas.

Para a arte, Bastidores é igualmente disruptiva. Ao tensionar os limites entre o artesanal e o artístico, entre o pessoal e o político, entre o íntimo e o coletivo, a obra desloca as fronteiras do que é legitimado como arte e quem pode produzi-la. inaugurando um novo vocabulário visual, descolonizado e enraizado na experiência negra feminina, que questiona as hierarquias tradicionais do sistema artístico e amplia o alcance da arte como linguagem transformadora.

Novamente em diálogo com a afirmação de Bell Hooks (1995), compreende-se que série estudada, não apenas se insere no espaço de resistência cultural frente à dominação simbólica da branquitude. ela o expande, o intensifica e o afirma como território de cura, de memória e de autonomia. Nas mãos de Rosana Paulino, a arte torna-se uma costura política, uma ferida que fala, um bastidor aberto que finalmente deixa respirar a voz que antes fora silenciada.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências

Araújo, Elisa Larkin Nascimento. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.

FURLANETTO, Beatriz Helena. A arte como forma simbólica. R. Científica / FAP, Curitiba, v. 9, p. 36-50, 2012. Disponível em: . Acesso em: 08 mai. 2025

Hooks, Bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. São Paulo: Boitempo, 2019.

<https://arteref.com/arte-contemporanea/rosana-paulino-biografia-e-trajetoria/>

<https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5?pgid=ltrp1bz3-71a319bb-c5a7-4410-aecd-47705e3f2b66>

ITAÚ CULTURAL. Rosana Paulino - Diálogos Ausentes (2016) Youtube, abril de 2016. Disponível em: . Acesso em: 05 maio 2025.

NOGUEIRA, Y. F. Memórias do corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos. Tese (Doutorado em Programa de PósGraduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

Paulino, Rosana. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Editora da UFRGS / Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

Ribeiro, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

O CENTRO GAÚCHO DE TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA E SUA INSCRIÇÃO NO SISTEMA DAS ARTES

Bianca Grasel (UFSM)¹

Vanessa Cristina Dias (UFSM)²

Resumo:

Este artigo apresenta a trajetória de atuação, bem como as estratégias e articulações utilizadas pelo Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC) para se inscreverem no Sistema da Arte de sua época. As estratégias consistiram na criação de um estatuto, a publicação de boletins informativos, a promoção de cursos, palestras e exposições, além da formação de uma biblioteca especializada. A pesquisa analisa tais articulações, considerando que o grupo foi criado por 10 mulheres no ano de 1980 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Também apontam-se alguns dos dilemas e estigmas discutidos por teóricas e historiadoras feministas desde o séc. XX (Parker, 2019; Blanca, 2015; Mayayo, 2003; Chadwick, 1999; Grippa, 2017). Entre os feitos do grupo, destaca-se a inclusão da tapeçaria em salões e premiações artísticas e a realização de exposições no Brasil e no exterior. Ao longo de 20 anos de atuação, o Centro construiu uma rede de articulação sólida e engajada, cuja memória permanece viva graças ao esforço de suas integrantes em preservar documentos e registros de sua história. Deste modo, buscou-se dar ênfase às batalhas travadas pelo grupo, que procurava o reconhecimento e legitimação de suas produções têxteis, tal qual os resultados dentro de um sistema de arte complexo.

Palavras-chave: Arte Têxtil; Histórias das Artes; Arte Contemporânea; Artistas mulheres.

*É porque tinha tapeceira ali, tapeceira lá. Por que
não se juntar, trocar ideias? [...] Por que não
fundar um Centro?*
Joana de Azevedo Moura

¹ Graduanda em Artes Visuais - Bacharelado (UFSM) e integrante dos grupos: LASUB (Laboratório de Artes e Subjetividades) e LEEDA (Laboratório de Estéticas e Epistemologias Descentradas das Artes). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6533123172047088> ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5195-6399> E-mail: bianca.grasel@acad.ufsm.br

² Atualmente é doutoranda em Artes Visuais, na linha de Arte e Transversalidade (UFSM). Obteve o título de mestre em Educação (UFPel) com bolsa CAPES. Tem especialização (lato sensu) em Artes, e é licenciada em Artes Visuais, ambas pela Universidade Federal de Pelotas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4896954410037934> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9579-7045> E-mail: vanessacristinadias@live.com

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Os dilemas que circundam os saberes-fazeres têxteis, vêm sendo, desde o final do séc. XX, bem apresentados por historiadoras e teóricas feministas da arte e da cultura (Parker, 2019; Blanca, 2015; Mayayo, 2003; Chadwick, 1999). As figuras do gênio, do mestre e do flâneur, sintetizam a masculinidade nas “belas artes”, “arte erudita”, “grandes artes” ou “artes puras”, ao mesmo tempo, relegam a figura feminina à objeto de representação. Se as mulheres não puderam ser compreendidas como “sujeito criador” (Mayayo, 2003, p. 21), lhes restaram os “postos de educadoras” (Chadwick, 1999, p. 11) ou artesãs, “meras” produtoras de arte decorativa, restritas ao âmbito privado. Afinal, tanto a prática do cuidado, quanto os saberes-fazeres artesanais, foram historicamente construídos como parte de uma suposta “essência feminina”.

Por conta destes estigmas em cima dos fazeres têxteis, houve em algum momento um negacionismo, um estranhamento e afastamento destes fazeres já que “remete não só ao lar, mas a um lar próspero, bem colocado nas camadas mais altas da estrutura de classes.” (Parker, 2019, p. 96). Algumas artistas - mas é bom lembrar que não todas elas - irão se apropriar dos fazeres têxteis como uma forma de ressignificação destas técnicas, enquanto outras, e outros, se manterão afastados justamente por isso, a negação de tudo aquilo que estes fazeres vem a representar.

No contexto brasileiro, temos como exemplo, o período das décadas de 1970 e 1980, uma época em que houve uma grande movimentação de artistas que trabalhavam com os fazeres têxteis e, das trienais de tapeçaria - que aconteceram em 1976, 1979 e 1982. Mesmo assim, ainda se fazia necessário afirmar tais saberes-fazeres para além dos estigmas de “arte menor” quando feita, majoritariamente, por mulheres. Nesse sentido, os fazeres têxteis se mantiveram à margem de exposições, catálogos e acervos, por vezes não sendo nem incluído na historiografia - principalmente a hegemônica - da Arte. O que se reflete em menos referências teóricas e visuais no que tange tais práticas artísticas no cenário brasileiro.

Deste modo, nos parece relevante (re)apresentar a história do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC), já que fora criado na efervescência da visibilidade sob as produções artísticas do têxtil. E, principalmente, porque foi formado e integrado por uma maioria de mulheres, que garantiram a inserção do grupo no sistema das artes visuais contemporâneas, tanto em termos de produção de saberes, quanto de fazeres. Para tal, optamos por realizar dois movimentos estratégicos: o primeiro, é de narrar a história utilizando-se do

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

pronome feminino, visto que, ao falar do CGTC, fala-se de uma maioria expressiva de mulheres, viabilizando a existência de um grupo que buscou agir em cooperação; e o segundo, consiste em utilizar “Arte Têxtil”, ao abordar a gama de produções, práticas e fazeres têxteis que o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea realizou por meio da tapeçaria, tear, tramado, bordado, costura, e tantos outros, respeitando o entendimento do próprio grupo. Sendo assim, este artigo tem o intuito analisar as estratégias utilizadas pelo Centro para se inscreverem no sistema da arte de sua época.

Narrar (brevemente) a história do CGTC

O Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC) foi criado em 21 de Janeiro de 1980, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Abaixo, vemos uma das fotografias tiradas durante a última exposição do CGTC. Nela, aparecem (da esquerda para a direita) as fundadoras Helena Dorfman, Joana Moura, Aly Chaves; ao centro, as associadas Marília Herter, Heloísa Annes e Erica Turk; em seguida, Heloísa Crocco, Carla Obino, Sonia Moeller, Eleonora Fabre, Renata Rubin e Liciê Hunsche.

Figura 1- Inauguração da exposição *Coletânea Têxtil*, a última realizada pelo Centro, 2000.



Fonte: Carolina Bouvie Grippa, *A memória que se tece: O Centro Gaúcho Da Tapeçaria Contemporânea*, 2017, p. 33. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178356> Acesso em: 30 de Abr de 2025.

Motivadas pelo descaso da recém eleita diretoria do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea (CBTC), as 10 mulheres: Aly Chaves, Carla Obino, Eleonora Fabre, Heloisa Crocco, Helena Dorfmann, Inge Spieker, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Renata Rubim e Sonia Moeller, criaram o que inicialmente começou como um Núcleo Regional de

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

tapeçaria, que mais tarde, se transformou no CGTC. O grupo teve como objetivo geral, defender e fomentar a Arte Têxtil como um todo, independente da técnica trabalhada. Elas prezavam pelo encontro entre os saberes e os fazeres tecidos durante as reuniões, o que lhes possibilitava construir afetos.

Para fazer parte do Centro as candidatas deveriam passar por algumas etapas, que se iniciava por meio da indicação de alguma associada. Em seguida, eram feitas análises de suas produções e interesses em adentrar ao centro. Se aceita, a nova associada contribuiria com uma mensalidade a ser utilizada para financiar a realização de eventos, exposições e reuniões, além dos custos de despesas administrativas.

O Centro realizava reuniões uma vez por mês, normalmente acontecendo na casa ou ateliê de uma das associadas. Nestas reuniões, discutiam-se não somente as práticas artísticas, mas textos e palestras, na busca por se atualizarem no debate sobre Arte Têxtil. Além disso, dialogavam acerca das questões organizacionais, o que incluía o planejamento de cursos, palestras e exposições.

Durante os 20 anos de existência e atividade do CGTC, associaram-se 198 mulheres e 10 homens - uma soma de 208 associadas(os) em toda sua história. A primeira diretoria, foi indicada por Zoravia Bettiol - importante figura para a criação do Centro, uma vez que a maioria das fundadoras eram suas alunas - e aceita por unanimidade, sendo composta por: Liciê Hunsche (diretora), Heloísa Crocco (vice-diretora), Eleonora Fabre (Tesoureira) e Joana de Azevedo Moura (Secretária).

A partir dos anos 90, houve um afastamento de associadas por diversos motivos, como a migração para outras técnicas e a falta de interesse pelos cargos administrativos no Centro, culminando no encerramento das atividades do CGTC em outubro de 2000. Além disso, os espaços abertos especificamente para a Arte Têxtil como a Bienal de Lausanne - um dos maiores eventos da área - teve seu fim cinco anos antes (1995), enquanto a Trienal de tapeçaria teve um fim mais precoce, em 1982, apenas 2 anos após o CGTC ser criado.

De qualquer modo, durante as duas décadas de trabalho, as mulheres do CGTC demonstraram organização e empenho em estudar amplamente a Arte Têxtil em seu contexto, buscando fissurar os estigmas e preconceitos relacionados à tal fazer. Para se inserirem no sistema das artes, um sistema já adentrado na arte contemporânea, elas traçaram uma série de articulações internas e externas, que tentaremos demonstrar a seguir.

Inserir-se no sistema das artes: estratégias e articulações possíveis

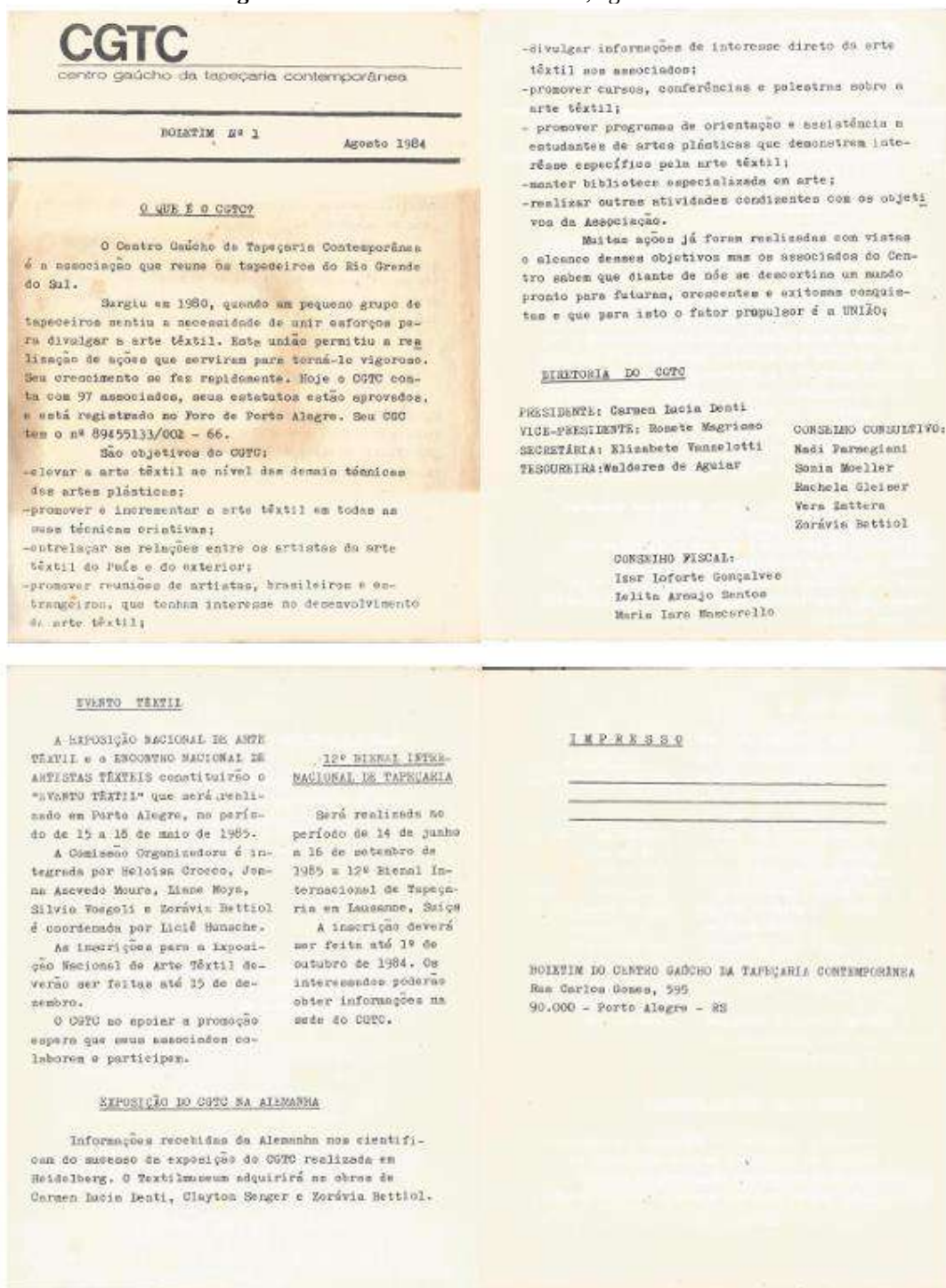
As estratégias do CGTC começaram a surgir em 1981, a partir da necessidade de organização interna. O grupo estabeleceu normas e objetivos a fim de garantir seu alinhamento. Sob o respaldo do advogado Paulo Weinberg - que também auxiliava a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa - começaram a criação de um estatuto. Em 1983, o estatuto era finalizado e devidamente registrado em cartório. As informações do mesmo, foram divulgadas no primeiro boletim produzido pelo Centro. No estatuto, apareceram os seguintes objetivos:

- “A – Promover e incrementar a arte da tapeçaria, em todas as suas técnicas criativas, para conhecimento da comunidade em geral.
 - B- Reunir, intercambiar, expor, submeter e entrelaçar relações entre os artistas tapeceiros do país e do exterior.
 - C – Promover reuniões de artistas tapeceiros, participantes e atuantes, brasileiros e estrangeiros, que tenham interesse no desenvolvimento da tapeçaria artística.
 - D – Promover programas de orientação e assistência a estudantes de artes plásticas que demonstrem interesse específico pela arte da tapeçaria.
 - E – Promover programas e realizações de caráter artístico de tapeçaria, em sua conotação contemporânea.
 - F – Divulgar informações sobre oportunidades profissionais de interesse direto da tapeçaria artística à comunidade em geral e aos associados.
 - G – Promover cursos, mostras, exposições, nacionais e internacionais, conferências e palestras sobre a tapeçaria contemporânea.
 - H – Manter biblioteca especializada de interesse específico da tapeçaria contemporânea.
 - I – Realizar outras atividades condizentes com os objetivos atribuíveis à Associação”
- (Boletim do CGTC, 1984).

Com esses propósitos em mente, os boletins eram pensados para apresentarem não só o que acontecia no Centro, mas também em compartilhar oportunidades do sistema artístico, como a participação das associadas em editais de exposições. A primeira tiragem do impresso, feita em agosto de 1984, explicava um pouco mais sobre como o Centro surgiu e quais eram seus objetivos a serem alcançados. Conforme as figuras 2 e 3.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figuras 2 e 3 - Boletim nº 1 do CGTC, agosto de 1984.



Fonte: Carolina Bouvie Grippa, A memória que se tece: O Centro Gaúcho Da Tapeçaria Contemporânea, 2017, p. 36, Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178356> Acesso em: 30 de Abr de 2025.

Os boletins se mostraram ser o principal instrumento para o cumprimento dos objetivos do CGTC. Por meio deles, as associadas compartilhavam as atividades realizadas, como por exemplo, o registro de exposições, a publicação de matérias e transcrições de palestras sobre

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

tapeçaria. A existência de documentos que podem ser salvaguardados e revisitados, possibilita-nos comprovar os feitos alcançados pelo CGTC e, a partir disso, (re)inscrever sua história, reinserindo-as no debate da arte contemporânea.

Uma das principais preocupações do CGTC com suas associadas, era de mantê-las atualizadas do que estava acontecendo sobre Arte Têxtil no mundo da arte, tanto no Brasil quanto no exterior. Sendo assim, o Centro organizou diversos cursos e palestras que eram ministrados pelas próprias associadas, como: a artista Carla Obino, que abordou sobre tapeceiros poloneses; Vera Zattera, que foi professora da UCS (Universidade de Caxias do Sul) e fez uma conferência sobre a tecelagem da colonização italiana e sobre o livro Arte Têxtil no Rio Grande do Sul; o artista Henrique Schucman palestrou duas vezes no CGTC; e Vivian Silva, tapeceira do Rio de Janeiro, fez uma fala em 1987 para comentar sobre seus estudos e trabalhos com tapeçaria nos Estados Unidos. Além das associadas, outras pessoas foram convidadas a palestrar, como por exemplo, o professor Yeddo Titze sobre tapeçaria; Luiz Fernando Barth, à época, professor no Instituto de Artes da UFRGS, que realizou uma palestra sobre “profissionalismo” nas Artes Plásticas; e Rita Cáurio, organizadora do livro Artêxtil no Brasil: uma viagem pelo mundo da tapeçaria, foi a Porto Alegre para conversar com o Centro sobre a XI Bienal de Lausanne.

Neste sentido, houve um forte investimento para que as associadas se mantivessem atualizadas sobre os acontecimentos do sistema artístico de Porto Alegre e do eixo Rio-São Paulo, uma vez que, para se inscreverem no mesmo, era necessário entender em quais espaços e momentos as negociações seriam possíveis, bem como onde concentrar as energias enquanto grupo.

Ademais, o CGTC cumpriu um de seus objetivos ao constituir um acervo especializado em arte, que fosse de acesso de todas as associadas. O comprometimento por parte das integrantes era tanto, que se caso alguma associada visitasse uma exposição que abordasse ou apresentasse alguma obra de Arte Têxtil, era imperativo adquirir o catálogo e adicioná-lo à biblioteca do Centro. Esse tipo de troca de referência e informação entre as associadas, tornou o acervo repleto de catálogos, livros, revistas, folhetos e registros de exposições nacionais e internacionais, além de, é claro, registros da história do próprio CGTC. Sendo assim, elas se mantinham atualizadas não só na área têxtil, mas na arte como um todo.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

No entanto, as trocas não aconteciam apenas entre as associadas. A conexão do CGTC com outros grupos sempre esteve em pauta, e fazia parte de seus objetivos criar relações com outras(os) artistas. A intercambiação foi realizada de diversas maneiras, cartas eram trocadas com Centros parceiros, em especial com o Uruguai (CETU, Centro de Tapicistas del Uruguay) e a Argentina (CAAT, Centro Argentino de Arte del Tapis). Junto às cartas, eram enviados boletins, fotos e informações atuais de como se encontrava a Arte Têxtil em seus respectivos locais. Essa ação, às conectou com diversas/os artistas estrangeiras/os.

Devido aos estudos empenhados pelo CGTC, bem como suas experiências, o grupo manteve-se ciente da pouca incorporação da Arte Têxtil nos espaços de destaque da Arte. A maior parte das possibilidades, estavam encerradas, em exposições “nichadas”. Ou seja, em exposições como as Trienais de Tapeçaria. No entanto, as Trienais findaram ainda no início da história do grupo, fazendo com que as artistas operassem um esforço de adentrar os espaços expositivos mais gerais da arte contemporânea, como um ato de enfrentamento ao próprio sistema que pouco valorizava seus saberes-fazer. Por isso, é de suma importância ressaltar a luta realizada pelo Centro para que a tapeçaria fosse incluída como categoria em exposições e premiações de Arte. Foi a partir da insistência de pedidos por parte da diretoria do CGTC, que a categoria de tapeçaria foi adicionada aos Salões Nacionais de Artes Plásticas. Então, em 1983 aconteceu a primeira premiação para artistas tapeceiras(os) no VI Salão Nacional de Artes Plásticas - FUNARTE (Rio de Janeiro).

No mesmo ano, em 1984, aconteceu, por meio de convite, a primeira exposição coletiva e internacional do CGTC no TextilMuseum Max Berk, em Heidelberg, na Alemanha. A motivação da instituição ao convidá-las, partiu da visita de algumas associadas ao museu alguns anos antes. Deste encontro, surgiu o interesse pelas obras das artistas. Após o aceite do convite, os trâmites de transporte foram resolvidos rapidamente pelo museu, e a exposição *TapisserienausBrasilien* se fez, conforme podemos ver em um dos registros fotográficos (Figura 4).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 4 - Fotografia da exposição TapisserienausBrasilien – Künstlergruppe12, 1984.



Fonte: Carolina Bouvie Grippa, A memória que se tece: O Centro Gaúcho Da Tapeçaria Contemporânea, 2017, p. 57. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178356> Acesso em: 30 de abr. de 2025.

O MARGS, sob a direção de Evelyn Berg Ioschpe, se mostrou um grande aliado do CGTC. Ainda em 1983, no primeiro ano de atuação da Evelyn Ioschpe como diretora, foram disponibilizadas salas expositivas para utilização e solicitada a indicação de duas representantes para integrar seu conselho consultivo do Museu. Esse enlace reverberou na nomeação de outras associadas do Centro como representantes, até 1987 quando Evelyn deixou a direção do MARGS e, com o fim dos conselhos da instituição. Além disso, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, junto ao CGTC e a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, concebeu o Evento Têxtil 85 com um projeto educativo voltado tanto ao público, com atividades que consideraram adultos, jovens e crianças, quanto às/aos artistas, com encontros que visavam discutir sobre a própria prática. Durante o evento, aconteceu a Exposição Nacional de Arte Têxtil, que tratou do têxtil em suas diversas manifestações (Figura 5). Articulado à mostra, foram realizados trabalhos de mediação através de oficinas e conversas, a fim de propiciar a compreensão artística de diversos espectadores.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 5 - Fotografia da Exposição Nacional de Arte Têxtil, MARGS, 1985.



Fonte: Carolina Bouvie Grippa, *A memória que se tece: O Centro Gaúcho Da Tapeçaria Contemporânea*, 2017, p. 65. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178356>. Acesso em: 28 abr. 2025.

Outro movimento estratégico louvável, aconteceu dentro do próprio estado das artistas, o Rio Grande do Sul, que promovia o Salão Jovem Artista anualmente. Também no ano de 1983, o Centro reivindicava que a categoria de tapeçaria fosse incluída na arguição das premiações do Salão, mas isto só aconteceu no ano seguinte por causa de sua notável persistência. Persistência esta, que resultou na entrega do prêmio máximo da exposição à artista e associada do CGTC, Sonia Dipp com a obra *Rio Vermelho*.

Ainda que esses lampejos de triunfo acontecessem, as associadas se sentiam à parte do sistema artístico de sua época, sobretudo, à vista da escassez de exposições e premiações que incluíssem o têxtil. Incansáveis e audazes que eram, também criaram mostras específicas para a exposição de seus trabalhos no CTGC. O Centro realizou quatro edições bianuais, entre 1981 a 1987, com uma média de 17 participantes em cada uma. Com essas mostras, elas se resguardavam do desgaste de batalhar por reconhecimento nos espaços, que historicamente, realizam a separação excludente entre as artes que merecem ser expostas e premiadas e as artes que não, assim como os corpos que as produzem.

Considerações finais: tramado contínuo

O enfoque do grupo se dava na busca por reconhecimento e validação do fazer têxtil como técnica artística, mas as associadas também participavam de feiras, bienais e exposições de artesanato. Se houvesse a “possibilidade de mais pessoas conhecerem suas obras e verem as diferentes técnicas da arte têxtil, a diretoria do CGTC aceitava as solicitações,

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

independentemente do lugar” (Grippa, 2017, p. 48). Por esse mesmo viés, seus trabalhos também eram expostos em parceria com lojas de móveis e escritórios de arquitetura, se utilizando da premissa do têxtil como arte meramente decorativa para que fossem conhecidas em outros âmbitos.

Revela-se também que o sustento das associadas estava em questão, e prezando pela qualidade de seus trabalhos, as artistas realizaram diversos testes e pesquisas nos materiais, como as fibras e tinturas. Sendo a maioria em grande escala, aumentava se o tempo para a produção de obras, já que poucas associadas possuíam ateliês próprios, além do valor dos materiais necessários para a confecção de obras. O que acabou por resultar em materiais custosos e venda difícil, e mesmo com seu auge nos anos 70 e 80, a arte têxtil ainda era afetada pelos estigmas enraizados nas técnicas, o que dificultava mais ainda a sua venda.

Criado por 10 mulheres que ansiavam pelo reconhecimento de seu trabalho, bem como a legitimação da Tapeçaria Contemporânea e, por isso, da Arte Têxtil. O CGTC demonstrou como foi possível, através de um agenciamento coordenado coletivamente, sua inserção regional, nacional e internacional em um sistema que atribuía menor valor às suas práticas em detrimento de outras já amplamente legitimadas. O resultado, é que ao longo dos 20 anos de existência do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, conseguiram participar de cerca de 50 exposições entre o Brasil e o Exterior, em exposições destinadas ao CGTC ou com integrante(s) do grupo e outras(os) artistas. Entre as cidades do exterior, aparecem: Montevidéu (Uruguai), Buenos Aires (Argentina), Indianápolis (Estados Unidos), Heidelberg (Alemanha), Copenhagen (Dinamarca) e Durban (África do Sul).

As estratégias e articulações apresentadas neste artigo, demonstram que o CGTC sempre pensou e planejou quais seriam os passos necessários para se inserirem em um sistema complexo. Utilizando-se dos contatos estabelecidos ao longo dos anos, da construção de exposições, cursos e palestras, também da quantidade e proatividade das associadas, elas demonstram que há negociações possíveis. Diante disso, entende-se que é possível usar o sistema ao seu favor, como por exemplo, quando se inseriram em salões de arte, legitimando-se naquele período.

Só o fato de conseguirmos acessar tantas informações sobre o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, já configura a constituição de uma estratégia sólida. Heloísa Annes, a última diretora do CGTC, é a principal responsável por salvaguardar a memória do Centro,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

em seu acervo ela mantém antigas atas de reuniões, jornais, registros de exposições, cartas, catálogos e livros que pertenciam ao CGTC. Ao salvaguardar estes materiais, Annes permitiu que eles pudessem ser revisitados novamente, e que importantes pesquisas fossem tecidas sobre o grupo. Tal qual esta pesquisa, ao apresentar as lutas que já foram travadas, e que por vezes, são necessárias de rememorar a fim de não esquecer-las. Por fim, este é na verdade, um começo. Daqui, pretende-se fiar novos fios, para que insurjam outras pesquisas sobre Arte Têxtil no Rio Grande do Sul.

Referências

Boletim do CGTC. **O QUE É o CGTC?** Porto Alegre, n. 1, ago. 1984.

BLANCA, Rosa Maria. El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional? **Revista Feminismos**, v. 2, n. 3, p. 19 - 31, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30006>. Acesso em: 1 maio. 2025.

CHADWICK, Whitney. **Mujer, Arte y Sociedad**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

GRIPPA, Carolina B. **A memória que se tece: O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, 232 p. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178356#>. Acesso em: 30 abr. 2025.

GRIPPA, Carolina B. A Urdidura Da Trama: O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. **Revista Seminário de História da Arte**, v. 1, n. 7, p. 1 - 24, 2018. Disponível em: <https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/13487/8257>. Acesso em: 30 abr. 2025.

HUNSCHE, Liciê (Org.). **Catálogo Exposição Arte Têxtil/1985**. Ética impressora Ltda.: Porto Alegre, 1985.

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

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine**. 3ª ed. I.B. Tauris: Londres, 2010.

PARKER, Roszika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda. MESQUISTA, André (Org.). **História das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: MASP, v. 2, 2019, p. 95-109.

OLHARES DAS UNIVERSITÁRIAS DESLOCADAS SOBRE A EXPERIÊNCIA NA UNIVERSIDADE PÚBLICA

Denise Macedo Ziliotto (UFPel)^[1]

Resumo: A expansão da educação superior no Brasil, a partir de políticas públicas de acesso como o SISU, o FIES e o PROUNI ensejaram a entrada de novos públicos nas instituições de ensino. A investigação se pauta pela compreensão de contingências experimentadas por estudantes universitárias deslocadas, mulheres que se afastaram do seu território com objetivo de entrarem em uma universidade pública. A pesquisa qualitativa e exploratória, teve como instrumento entrevistas com sete estudantes de cursos de graduação que viviam em outros estados do país até o ingresso na educação superior. As histórias de vida, analisadas nas perspectivas do lócus da enunciação e da decolonialidade, permitem visibilizar dimensões atinentes ao deslocamento concomitante à entrada na universidade. As desigualdades sociais presentes na educação básica também se evidenciam na educação superior, especialmente quando o acesso impõe outras dificuldades a serem transpostas para além daquelas relacionadas ao percurso de estudo e aprendizagem na graduação.

Palavras-chave: educação superior; inclusão; mulheres.

O contexto da universidade brasileira

Prates e Collares (2014) explicitam que a partir de 1960 houve um processo crescente de abertura da educação superior em todo o mundo, levando à transformação de um modelo de ‘elite’, para um modelo de ‘massa’. Como efeitos, indaga-se se houve uma efetiva democratização ou trata-se da ampliação da presença de instituições privadas aliada à queda da qualidade no ensino, pela precarização produzida pelos grupos econômicos que passam a investir na educação (Sguissardi, 2015; Moro e Gisi (2023).

No Brasil, entre 2002 e 2014 identifica-se um período de crescimento econômico e de políticas voltadas para a ampliação das instituições/vagas de educação superior e para a inclusão social, houve um aumento vertiginoso de matrículas em cursos de graduação presenciais privadas, num flagrante crescimento de grandes corporações no setor da educação, evidenciada nas fusões e aquisições, ampliação proporcionada especialmente pelo PROUNI e o FIES. Ao dimensionar como ocorre a ampliação do acesso ao ensino superior, identifica-se que a proporção de brasileiros negros com formação universitária mais que quintuplicou em 22 anos: entre 2000 a 2022, o percentual de pessoas pardas com graduação passou de 2,4% para 12,3% e o de pessoas pretas foi de 2,1% para 11,7% (IBGE, 2024; BRASIL, 2024).

Todavia, embora o crescimento da proporção de pessoas pretas e pardas com ensino superior completo foi maior que o da população geral, a população branca ainda tem mais

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

pessoas nessa etapa de ensino. Entre 2022 e 2023 foi identificado aumento de 12,5% no número de matrículas, sendo que os centros universitários apresentaram o maior crescimento percentual entre todas as organizações, diferentemente das universidades onde o índice no mesmo período é de 3,0%. entre 2022 e 2023. Ainda nesse período, os IFs e Cefets cresceram 4,5% em número de matrículas. • As faculdades apresentaram queda de -46,7% no período de 2013 a 2023. (IBGE, 2024; BRASIL,2024).

O Censo Nacional da Educação Superior (BRASIL, 2024) referente ao ano de 2023 delinea o panorama desse contexto: 316 instituições de ensino superior (IES) são públicas e 2.264 IES privadas, sendo que a maioria das universidades é pública (56,6%), nas IES privadas, predominam as faculdades (79,1%). As 205 universidades existentes no Brasil equivalem a 7,9% do total de IES; por outro lado, 53,1% das matrículas de graduação estão concentradas nas universidades, em contraposição às faculdades, onde estão matriculados apenas 11,4% dos estudantes de graduação. Os dados reafirmam o crescimento das instituições privadas no país marcado por IES que não estão pautadas pelo regramento atinente à imbricação entre ensino, pesquisa e extensão, o que tem implicações na qualificação do seu corpo docente e nas experiências disponibilizadas aos discentes.

Sobre a presença das mulheres na educação superior no Brasil, representavam m 59,1% (5,9 milhões) das cerca de 10 milhões de matrículas nesse nível de ensino em 2023. Considerando o total de ingressantes no ensino superior (cerca de 5 milhões), elas correspondem a 59,4% (2,9 milhões); na década 2013-2023, o percentual de mulheres matriculadas na educação superior aumentou 138,6% – de 4,2 milhões para cerca de 10 milhões. Em relação à presença no corpo docente, responde por 47,6% dos profissionais nessa etapa de ensino, o que na educação básica corresponde a 79,5%, sendo que nos cargos de gestão 81,6% são diretoras. Nas matrículas da educação básica, as mulheres correspondem ao percentual de 49,4% , com os seguintes extratos: educação infantil são 48,7% , nos anos iniciais e finais do ensino fundamental 48,5% , e somente no ensino médio passam a ser maioria, com 50,9%. Há predominância das mulheres também na educação profissional e tecnológica (EPT), com 57,9% e na educação de jovens e adultos (EJA), onde respondem por 51,9% do total dos estudantes (INEP, 2025).

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Observa-se, portanto que, embora as mulheres tenham mais anos de estudo, sua empregabilidade e renda não acompanham tal investimento, já que historicamente os salários pagos aos homens são superiores, mesmo ocupando/desempenhando mesmas funções das mulheres. O 2º Relatório de Transparência Salarial e Critérios Remuneratórios (MTE, 2024) informa que a média salarial dos homens é de R\$ 4.495,39, enquanto a das mulheres é de R\$ 3.565,48. A disparidade é ainda mais acentuada entre mulheres negras, que ganham, em média, R\$ 2.745,26 — apenas 50,2% do salário de homens não negros, que chega a R\$ 5.464,29. Já as mulheres não negras têm um rendimento médio de R\$ 4.249,71. A interseccionalidade de raça e gênero seguem revelando desigualdades sociais significativas.

No contexto da docência na educação superior, os homens são maioria nas instituições públicas, enquanto nas privadas são as mulheres. Em relação aos discentes, as mulheres predominam em ambas as modalidades de ensino, com idade média inicial de 19 anos e concluinte de 23 anos. Outra dimensão relevante é de que 60,2% das matrículas de cursos de licenciatura estão nas universidades e 73,9% dos alunos matriculados são mulheres (Brasil, 2024).

Considerando as relações estreitas entre educação e gênero, a investigação investe na análise das histórias de vida de universitárias deslocadas, alunas de universidade federal que saíram de seu território para conseguirem acesso à educação superior pelo SISU¹. O presente recorte investigativo se circunscreve na pesquisa intitulada “Políticas de acesso ao ensino superior e contextos de estudantes deslocados: circunstâncias de (im)permanência”. Desenvolvida desde 2023, tem como fontes entrevistas em profundidade com alunas e alunos da UFPel no intuito de compreender as realidades vivenciadas por esse grupo que acessa a universidade a partir de contingências que merecem ser visibilizadas.

A análise na perspectiva do lócus de enunciação adota o sentido contrário dos paradigmas eurocêtricos hegemônicos, não pautado unicamente pela localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas atentando para as hierarquias raciais, de

¹ Trata-se de um processo seletivo de larga escala (diferenciando-se dos vestibulares das instituições de ensino) que se vale das notas obtidas pelo contingente de estudantes que realizou o ENEM para disponibilizar vagas em diferentes instituições e cursos no âmbito nacional.

classe, gênero, sexuais entre outras enunciações (Bernardino-Costa e Grosfoguel, 2016). Neste sentido, as trajetórias individuais e coletivas das alunas deslocadas são analisadas no espectro da interseccionalidade, buscando elaborar elementos e reflexões a partir de uma perspectiva não hegemônica e não individualizante.

As estudantes deslocadas

Sete estudantes partilharam suas histórias de vida, com idades entre 22 e 26 anos e permanência em Pelotas de 6 meses a 5 anos. Portanto, são alunas em momentos distintos da graduação, pertencentes a cursos na área das Humanidades, duas na modalidade de bacharelado e quatro em licenciaturas. Uma acadêmica veio da região centro-oeste (Mato Grosso), quatro da região sudeste (estado de SP), uma do continente africano (Cabo Verde). Duas estudantes ingressaram pelas cotas raciais – negra e indígena; duas alunas haviam sido aprovadas em outro curso e universidade federal anteriormente, mas desistido da continuidade da formação universitária, embora em instituição mais próxima de seu território de origem. Somente uma aluna solicitou troca de curso após o ingresso e três universitárias estão inseridas em graduações que foram sua primeira escolha para entrada na educação superior.

A presença de uma amiga em Pelotas favoreceu a escolha pela UFPel para duas alunas, sendo que as demais não tinham referências sobre a cidade. A mudança junto com o namorado que também foi aprovado ajudou na decisão de uma aluna, bem como a presença da mãe na viagem e nos primeiros tempos na cidade para três estudantes. Para três estudantes foi fundamental a acolhida proporcionada por outros vínculos: dona do pensionato, comunidade de alunos africanos e colegas do curso. *“Peço ajuda e geralmente as pessoas ajudam mesmo. É muito bom ver que os estudantes realmente se ajudam, mesmo os que não conhecem a cidade direito”* (M). Como afirma Núñez (2023) “Os laços de significados que criamos entre nós e os demais seres são o que nos sustentam no mundo” (p.142).

Três alunas recebem aporte financeiro da família para a estadia em Pelotas, a aluna do continente africano havia provisionado valores na perspectiva de vir a estudar em outro país, duas alunas realizam trabalhos informais como geração de renda e uma aluna conta com a remuneração do estágio extra-curricular e bolsa de iniciação científica em pesquisa.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Considerando que Pelotas é uma cidade universitária, tendo sua economia baseada na dinâmica advinda dos serviços, a dificuldade de encontrar empregos é mencionada pelas alunas, onde a atividade free-lancer em locais como restaurantes e casas de festa infantis representam oportunidades para custear despesas. *“E aí quando eu cheguei aqui eu vi que as coisas eram totalmente diferentes, ela tinha comentado que que seria tranquilo para arrumar emprego e aí eu cheguei aqui, não é nada disso, nem bico a gente consegue direito (D)”*.

O conhecimento dos apoios oferecidos pela Pro Reitoria de Assuntos Estudantis (PRAE) é presente para quatro alunas, mas exige persistência para apropriação e os devidos encaminhamentos administrativos. O aporte de recursos via bolsas de iniciação científica, projetos de extensão, programas PET e monitorias foi solicitado por duas alunas; as demais não parecem identificar essas oportunidades como vias para geração de renda. Há também contradições no discurso universitário, pois o ingresso muitas vezes já é tido como garantia para a permanência, como relata C quando foi convidada por uma professora para participar de projeto de extensão:

“Eu falei “Tá, mas vai ter remuneração?”, ela falou assim “Ah, você já está na faculdade federal, você acha que isso é pouco? Você já tem a remuneração que você precisa”, ela basicamente disse isso. Exatamente isso.” Você tá achando que é pouco estar numa universidade federal?”. E isso acaba te atravessando e ocupando lugares que às vezes tu não percebe, quando tu vê tu tá acreditando que tu tem o suficiente porque está numa federal, que a universidade o que ela pode fazer por ti, ela já tá fazendo”.

O clima frio e úmido é uma circunstância que dificulta a adaptação, pois exige roupas que não possuem nem estavam acostumadas a vestir. *“Eu não aguento mais esse frio intenso, essa coisa úmida. Mofo, mofo, mofo e um frio, frio, maior parte do ano frio”*, (F). A ida aos brechós e a doação de peças pelas amigas são soluções encontradas para o tempo de chegada do/no inverno. A alimentação também impõe novos hábitos, como a oferta predominante de feijão preto (em outros estados relacionado especialmente à feijoada) e a inexistência de farinhas para acompanhar as refeições, o que é mais presente para as alunas do norte do país. A linguagem, em seus significados regionais, também provoca desafios, como o uso do “Capaz!” e “Imagina”, que se remetem a desconsiderar supostos incômodos e a menção “Merece”, relativa à “De nada” como resposta ao agradecimento de alguém.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

“E aí eu lembro que quando eu cheguei aqui a primeira vez, eu fui visitar um apartamento e a dona do apartamento estava lá, porque ela foi fazer limpeza no apartamento. A gente encontrou ela e nos desculparamos porque ela se assustou quando a gente entrou e aí falei ‘Ai, desculpa, a gente não sabia que ia ter alguém aqui, pegamos a chave na imobiliária’. E ela ‘Ah capaz, capaz, capaz, capaz, capaz, capaz!’ e eu fiquei meu Deus, o que ela quer dizer com isso? E eu também não entendia quando as pessoas falavam, porque o ritmo é muito mais rápido do que São Paulo, né? Então as pessoas falavam e eu ficava processando um tempo até entender o que elas estavam dizendo, e às vezes não entendia, foi assim por um tempo até me adequar” (F.).

“[...]acho que em relação ao idioma, não compreendo muito algumas gírias gaúchas e acho que percebo algumas diferenças entre o português do Brasil e de Cabo Verde...fico um pouco nervosa. Isso faz com que eu me sinta mais presa, não consiga me expressar tanto. Acho que com os estudantes de Teatro eu me sinto mais acolhida e mais à vontade. Acho que é porque eles sabem dessa minha questão e da minha insegurança”(N).

Para as entrevistadas, as dificuldades do deslocamento foram sendo suportadas pelas relações afetivas que se estabeleceram, mas datas como o aniversário, Natal e Ano Novo constituem tempos especialmente difíceis para estar longe da família. *“Eu acho bem importante (contar com outras pessoas) porque que muitas vezes a pessoa chega e não sabe nada, onde procurar a casa, ou onde fazer compra... Então eu acho bem importante, porque a gente vem no susto, né? E tem que conhecer na experiência” (E).* Momentos em que adoeceram - física ou emocionalmente - também foram situações em que a distância da família pesou. O apoio à viagem para reencontrar a família nomeado *‘Eu vou mas eu volto!’*², oferecido no final de 2024 aos estudantes da UFPel, que tiveram a oportunidade de se candidatar via edital foi uma política institucional reconhecida como muito importante para a permanência na universidade.

Inspirada por hooks (2017) que assinala a importância da diversidade cultural na universidade - o que supõe repensar os modos de conhecimento e as antigas epistemologias – a investigação investiu na visibilidade de contextos vivenciados por estudantes deslocadas ao ingressarem na educação superior. A perspectiva é convocar para que essa experiência também seja percebida como um elemento institucional, uma dimensão da coletividade da comunidade acadêmica. A importância da produção de condições para a permanência - não somente pelas universitárias - é fundamental para que o deslocamento também produza efeitos na educação (superior). As desigualdades sociais vividas pelas mulheres antes de chegar à universidade não são superadas pelo seu ingresso; podem inclusive se intensificar e situar as dificuldades no

² Para saber mais acessar https://wp.ufpel.edu.br/prae/files/2024/11/SEI_2832367_Edital_02.pdf

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

âmbito individual, quando as disparidades estão desde o início presentes e insistentes no percurso acadêmico.

Considerações finais

A partir da década de 60, em nível mundial, observa-se a expansão exponencial da educação superior, o que também se evidencia no Brasil, a partir de políticas públicas de acesso como o SISU, o FIES e o PROUNI. Como efeitos, identifica-se a entrada de novos públicos nas instituições de ensino, o crescimento das instituições privadas e da educação à distância. A investigação se pautou pela compreensão de contingências experimentadas por estudantes universitárias deslocadas, mulheres que se afastaram do seu território com objetivo de entrarem em uma universidade pública. A pesquisa, de característica qualitativa e exploratória, teve como instrumento entrevistas com sete estudantes de cursos de graduação que viviam em outros estados do país até o ingresso na educação superior. As histórias de vida, analisadas nas perspectivas do lócus da enunciação e da decolonialidade, permitiram visibilizar dimensões atinentes ao deslocamento concomitante à entrada na universidade. As desigualdades sociais presentes na educação básica também se evidenciam na educação superior, especialmente quando o acesso impõe outras dificuldades a serem transpostas para além daquelas relacionadas ao percurso de estudo e aprendizagem na graduação. A visibilidade desse contexto busca fomentar políticas educacionais que contemplem as estudantes e compartilhar experiências que repercutam na democratização da educação e do (re)conhecimento acadêmico.

Referências

- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, 2016. p.15-14.
- BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP). **Censo da Educação Superior**. Brasília, DF, 2024.
- IBGE. **Educação**: resultados preliminares da amostra. Censo 2022. Gov.br. 2024. Disponível em <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR&tema=5>
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- INEP. **Mulheres representam 59% das matrículas na educação superior**. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/institucional/mulheres-representam-59-das-matriculas-na-educacao-superior>
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO. **2º Relatório de Transparência Salarial e Critérios Remuneratórios**. Brasília, setembro de 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/trabalho-e-emprego/pt-br/noticias-e-conteudo/2024/Setembro/mulheres-ganham-20-7-menos-que-homens-em-empresas-com->

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

[mais-de-100-funcionarios-aponta-2deg-relatorio-de-transparencia-salarial/Apresentacao.MTE.17092024final.pdf](#)

MORO, Guilherme André Dal; GISI, Maria Lourdes. FIES, PROUNI e REUNI: caminhos inacabados para a democratização do acesso à educação superior. **Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior** (Campinas), v. 28, p.e023012, 2023.

NÚNEZ, Geni. **Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar**. 3ª ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PRATES, Antonio Augusto Pereira; COLLARES, Ana Cristina Murta. **Desigualdade e expansão do ensino superior na sociedade contemporânea: O caso brasileiro do final do século XX ao princípio do século XXI**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

SGUISSARDI, Valdemar. Educação superior no Brasil. Democratização ou massificação mercantil? **Educação & Sociedade**, v.36, n.133, p. 867-889, out. 2015.

[1] Professora adjunta do departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Federal de Pelotas. Pos Doutorado em Educação pela Universidade de Lisboa. Doutorado em Psicologia Social pela USP. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0265457409684358>. ORCID: 0000-0001-9146-5425 e E-mail dmziliotto@gmail.com

HEKATE - DE DEUSA GREGA APOTROPAICA ATÉ A FEITICEIRA DA ATUALIDADE

Flavia Trevisan de Medeiros (UFSM)¹

Thays Tonin (UFSM)²

Resumo: Neste texto, traço uma linha temporal condizente com as representações literárias, imagéticas, conceituais e artísticas que tange a deusa arcaica grega Hekate. Suas formas de culto e representações sofreram alterações drásticas com o passar dos séculos ao ponto de mudar até mesmo seus atributos principais, considerados características essenciais da deusa. Irei transcorrer sobre como o modo de pensar de uma sociedade, na sua época, pode alterar as formas imagéticas de uma deidade, estando diretamente ligada ao imaginário coletivo de seus povos, imaginário esse que é moldado de acordo com as práticas, costumes e políticas vividas em seus tempos. Uma deusa muito popular que sobreviveu aos períodos gregos arcaico, clássico, passou os primeiros séculos cristãos, resistiu aos séculos de inquisição, passou a idade média, o período moderno e hoje se encontra na contemporaneidade. Mas afinal, a que custo? Parafraseando um ditado popular brasileiro, quem conta um conto, aumenta um ponto, sabemos que histórias que sobrevivem por muitas épocas sofrem a ação do tempo, e é sobre esses efeitos do tempo nas representações de Hekate que trataremos neste estudo.

Palavras-chave: Mito; Grego; Contemporâneo; Magia; Hekate.

Introdução

Hekate, uma deusa narrada por diversas fontes desde o período arcaico grego, tem sua imagem perpetuada popularmente no contemporâneo, entre imagens da cultura de mídia. Mas afinal, de suas histórias do período arcaico, o que nos resta em sua imagem atual? De quais formas e por que a imagem de uma deusa sobrevive e ao mesmo tempo pode alterar-se tão profundamente? Hekate apresenta-se como uma deidade tão antiga que arqueólogos e mitólogos de diferentes períodos questionam suas narrativas originárias. Começo aqui, por ser a conclusão mais comum entre a maioria dos estudiosos³, por assumir neste presente artigo que

¹Artista, estudante de graduação do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), bolsista PIBITI CNPQ em projeto artístico para o Laboratório de Fala (LabFala) do Curso de Fonoaudiologia, pesquisadora membro do Laboratório de Estéticas e Epistemologias Descentradas das Artes (LEEDA), membro do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais (LABART). A pesquisa do presente artigo encontra-se em desenvolvimento para o trabalho de conclusão de curso da autora, sob orientação da Profa Dra. Thays Tonin (DART-UFSM). Contato: flavia.trevisan@acad.ufsm.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8461984154344445>

²Thays Tonin é Professora Adjunta de Fundamentos e Críticas das Artes no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGART-UFSM. Contato: thays.tonin@ufsm.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1361834796813729>

³Kathryn Stoddard em *The narrative voice in the Theogony of Hesiod* (2004), William Berg em *Hecate: Greek or "Anatolian"?* (1974) entre outras literaturas.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

seu mito fundador seja Grego, ainda que, como comentado, existam debates sobre seu pertencimento Cário⁴, que teria origem na região da Estratoniceia (Ásia Menor).

Mesmo com, no mínimo, dois mil séculos de culto, segundo pesquisadores e historiadores⁵ a deusa não possui nenhum registro escrito de um mito próprio, no sentido de uma narrativa individual e extensa como a de muitos outros deuses gregos, sendo mais conhecida por seus atributos e funções, do que por um mito específico que relate a sua vida. Possui apenas menções em literaturas importantes do período arcaico como no Hino à Hekate da Teogonia original de Hesíodo entre o VIII e VII séculos a.e.c⁶ e no Hino Homérico à Deméter, entre o VII e VI séculos a.e.c, assim como também em literaturas do período clássico mencionada pelo dramaturgo Sófocles⁷ em "Οἰδίπους Τύραννος" (Édipo Rei), em "Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ" (Édipo em Colono) e em "Πιζοτόμοι" (Cortadores de Raízes), assim como também é muito conhecida sua aparição na peça Helena do poeta Eurípides. Desta forma, não tendo mito próprio, fazendo apenas aparições secundárias em literaturas da época, conseguimos iniciar a traçar, fio a fio, alguns dos motivos pelos quais sua memória imagética se transforma tão profundamente entre os séculos. Propondo uma trama de temporalidades, tento apresentar um processo de remodelação da deusa desde o período grego arcaico até a contemporaneidade, passando pelos artefatos históricos com referência à deusa, pelas citações em literaturas da modernidade, até, enfim, às representações atuais na mídia. Como Hekate era vista e representada no período arcaico e clássico? Como aparecia figurada na herança clássica? Como ganha novas roupagens no século XX?

Os epítetos da deusa - representações nos períodos arcaico e clássico

Hekate é uma deusa de diversas atribuições, sendo estas presentes em seus cultos desde os mais antigos citados. Para que se compreenda essa rede de sentidos à ela atribuídos, mostra-se a necessidade de classificar as características da deusa em **epítetos** e seus **elementos acessórios representativos**. Falaremos sobre os quatro epítetos mais famosos e que descrevem as principais características da deusa no arcaico e clássico, utilizando como base teórica *Hekate in Ancient Greek Religion* por Robert Von Rudloff (1999). Os epítetos nos trazem a relação

⁴ Assim como defende Patrícia Marquardt em *A Portrait of Hecate. The American Journal of Philology* (1981).

⁵ GRIMAL, 2000, p. 193. BRANDÃO, 2009, p. 288.

⁶ Utilizarei **a.e.c** (antes da era comum) no lugar de a.C e **d.e.c** (depois da era comum) no lugar de d.C.

⁷ SÓFOCLES. **Édipo Rei** - Antígona. São Paulo: Martin Claret Editora, 2007.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

das representações imagéticas da deusa e por qual motivo ela estava sendo reverenciada no contexto cultural e geográfico da época.

Phosphoros: Portadora da Luz

Phosphoros (Φωσφόρος) Portadora da Luz, é reconhecido na maioria das primeiras imagens encontradas da deusa e também é o epíteto mais comum e mais utilizado associado a Hekate⁸. Esse epíteto é visualmente reconhecido desde as primeiras aparições da deusa na arte, ela era frequentemente representada portando duas tochas, uma em cada mão (diferentemente de outras deusas que portavam apenas uma tocha como Artemis), o fogo em tochas sempre representou na história uma simbologia de guiar algo ou alguém, um símbolo de alguém que está mostrando ou guiando algum caminho físico, mas que também pode demonstrar a guia por caminhos tanto espirituais quanto o de escolhas pessoais. Na literatura a deusa já foi representada com suas tochas como algo que iluminaria/mostraria algo a alguém, o dramaturgo Aristófanes (V a.e.c) descreve a deusa iluminando o caminho para Ésquilo:

E você, filha de Zeus, sustentando tochas gêmeas
mais lancinantes em suas mãos,
Hekate, ilumine-me para Glyce
para que eu possa entrar e pegá-la no ato.(ARISTÓFANES, 405 a.e.c.)

Para além das tochas, vemos em suas figurações também a presença de um cachorro em algumas representações (principalmente, as que a colocam sozinha, sem outros personagens mitológicos). O cachorro sendo considerado um animal da fidelidade em diversas literaturas e representações, em obras durante os séculos e períodos artísticos passados, pode reforçar a crença de que Hekate seria uma deusa benevolente e que guiaria os caminhos dos devotos nos sentidos metafórico (simbólico) e literal (como uma pessoa guiando outra).

Figura 1 – Prato com Hekate e um cão.



⁸ RUDLOFF, **Hekate in Ancient Greek Religion**, 1999, p. 102.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Fonte: Período Arcaico, região indeterminada. Disponível em: < <http://www.theoi.com/Gallery/T16.5.html> >.
Acesso em: 09 de maio de 2025.

Propolos: Guia e Companheira

Outro epíteto de Hekate, talvez mais incisivo nas suposições de que a deusa seria uma guia para quem fosse devoto da mesma, se faz presente nas evidências de sua história como partícipe da narrativa de outras deusas ou seres mitológicos: uma Hekate guia, auxiliando retornos e aventuras. Em seu segundo epíteto, Propolos (πρόπολις) Guia e Companheira⁹, vemos a característica de guia da deusa de forma clara e objetiva, não apenas guia pela iluminação de suas tochas, mas guia por ser a atribuição propriamente dita feita à deusa na época. A evidência mais comum desse epíteto é o Hino Homérico à Deméter, onde a deusa Hekate guia e acompanha a deusa Perséfone em reencontro com a sua mãe, Deméter:

τῇσιν δ' ἐγγύθεν ἦλθ' Ἑκάτη λιπαροκρήδεμνος,

Então, delas se aproximou Hécate de véu brilhante.

πολλὰ δ' ἄρ' ἀμφαγάπησε κόρην Δημήτερος ἀγνῆς·
Deméter.

e muito abraçou a menina de

ἐκ τοῦ οἱ πρόπολος καὶ ὀπάων ἔπλετ' ἄνασσα.¹⁰

E desde então, ajudante e companheira tornou-se da rainha.¹¹

Rudloff relata em seu livro, que ele mesmo acreditava que este epíteto trazia um sentido simbólico e religioso da época, de como a deusa guiava os devotos novatos nos Mistérios de Deméter e Perséfone¹².

⁹ RUDLOFF, *Hekate in Ancient Greek Religion*, 1999, p. 100.

¹⁰ RICHARDSON, N. J. (ed., coment.). *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Oxford University Press, 1974

¹¹ CARVALHO, T. R. *Perséfone e Hécate: representação das deusas na poesia grega arcaica*. 133 fls. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

¹² RUDLOFF, *Hekate in Ancient Greek Religion*, 1999, p. 100-2.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 2 – Vaso Retorno de Perséfone. Face A: Perséfone, Hermes, Hekate e Deméter, em sentido horário.



Fonte: 440 a.e.c, região da Ática. Disponível em: < <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/28.57.23>>.

Acesso em: 09 de mai de 2025.

Desta forma a deusa passou a ser uma deidade invocada para pedidos de guia em algum caminho ou destino, protegendo as pessoas por onde elas fossem e ajudando os devotos que lhe chamassem a decidir por qual caminho seguir em questões pessoais que os afligiam. Assim a imagem de Hekate como uma deusa protetora e guardiã das pessoas com suas tochas e seu cão passaram a evoluir até chegarmos em mais um epíteto.

Propylaia: Guardiã Apotropaica

Propylaia (Προπύλαια), Guardiã Apotropaica¹³, é o epíteto que marca a deusa como guardiã não apenas das pessoas em trajetos por seus caminhos sagrados, mas que estipula um local específico de proteção: as entradas. Sua primeira utilização religiosa como apotropaica no período clássico é a representação de Alkamenes na entrada do templo da deusa Atena Niké, localizado na Acrópole de Atenas. Atena Niké era correlacionada com o atributo de proteção física da cidade¹⁴, como indicado pelo friso em seu templo que retrata a vitória dos gregos sobre os persas em 480 a.e.c.

A partir deste epíteto, Hekate passou a ser representada mais comumente com três faces, ou três corpos em formação de um triângulo, de forma que as três representações ficassem de costas umas para as outras e com os corpos voltados para fora, como se fazendo uma "guarda" de fato simbolicamente ao que estivesse no meio das três. Fullerton, citado por Rudloff¹⁵, dizia

¹³ RUDLOFF, *Hekate in Ancient Greek Religion*, 1999, p. 92.

¹⁴ RUDLOFF, *Hekate in Ancient Greek Religion*, 1999, p. 94.

¹⁵ RUDLOFF, *Hekate in Ancient Greek Religion*, 1999, p. 95. FULLERTON, M.D. 1986. "Hekate Epipyrgidia." *Archaeologischer Anzeiger* 1986: 669-75.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

ser proteção a principal atribuição das representações triformicas da deusa. Acreditava-se que a proteção de uma porta não era apenas proteger o interior do que poderia entrar, mas também de forma a afastar o mal daquele local, da mesma forma górgonas eram utilizadas em formas apotropaicas em portas de templos, casas, encruzilhadas e até em escudos durante a história da mitologia grega, como no escudo da deusa Athena.

Desta forma Hekate protegia as portas, os lares e as pessoas que lá viviam, passando assim a ser representada como protetora das portas e dos portões entre o III e I séculos a.e.c., começa então a partir daí a sua associação ao simbolismo das chaves. Em Lagina, existe o festival de Hekatesia, onde é realizada a procissão da chave em meados de I a.e.c., como é visto através dos estudos da arqueóloga Christina Williamson¹⁶.

Assim conseguimos entender onde começaram as representações da deusa em sua forma tripla, que é usada até os dias atuais muito mais comumente do que sua forma em uma só deusa, mesmo que na atualidade a sua forma tríplice não seja diretamente associada a um símbolo apotropaico.

Figuras 3 e 4 – (3)Hécates tríplices de tipo hermaico (4)Hekate Triforme. Reprodução de um Hekateion (coluna votiva) Hekate de Alkamenes.



Fonte(3): Museu de Delos, séc. II a.e.c. Foto: Ph. Collet, École Française d 'Athènes. Acesso em: 09 de mai de 2025.

Fonte(4): Mármore romano, I-II d.C. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.11.2>>. Acesso em: 09 de mai de 2025

¹⁶ WILLIAMSON, C. **Karian, Greek or Roman? The layered identities of Stratonikeia at the sanctuary of Hekate at Lagina**, 2013.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

E por fim um epíteto muito utilizado para justificar a suposta ligação da deusa com a magia e as feiticeiras, Chthonia (Χθονία), Temível Deusa do Submundo¹⁷. Chthonia em tradução direta do grego seria como "da terra" ou "subterrâneo", por isso é utilizado para divindades que frequentaram ou tem alguma ligação com o submundo grego, como Deméter, Perséfone, Hekate, Cérbero, etc. A relação de Hekate com o epíteto pode ser vista claramente no já citado anteriormente Hino Homérico à Deméter, onde a deusa guia Deméter no submundo.

Apesar de muito utilizado para justificar a ligação de Hekate a magia, e a uma visão de deidade má, é importante ressaltar que para os gregos o "submundo" ou "mundo inferior" não possui correlação com o Inferno do mito cristão. O submundo grego era o caminho de passagem de todas as almas dos já falecidos, independentemente de terem sido pessoas boas ou ruins, não existindo um destino distinto como "céu e inferno", o que quer dizer que o simples fato de uma deusa ser associada a esse epíteto, não a torna má.

O feminino imoral: início das representações de magias malignas da deusa

Mas então fica a dúvida, de onde a contemporaneidade resgatou uma imagem de Hekate como uma deusa má, associada à magia e a rituais macabros? Podemos ver uma das primeiras representações da deusa desta maneira (maléfica), curiosamente no período clássico, na peça Helena¹⁸ do poeta Eurípides (V a.e.c), que provavelmente inspirou Apolônio de Rodes, poeta grego do século III a.e.c, que escreveu o épico A Argonautica¹⁹. Nessas literaturas, Medeia é mostrada como a mulher que envenena seu próprio irmão, em sequência envenena a atual mulher de seu esposo Jasão e os filhos que a própria teve com ele. Mas então por que Eurípides representou Medeia (uma personagem socialmente vista como má naquela época) como sacerdotisa de Hekate?

Segundo o que diz sobre o poeta grego, a escritora e estudiosa Kathleen Sears:

Eurípides questionava constantemente tudo o que os gregos consideravam sagrado. Por esse motivo, foi polêmico em sua época; de fato, ele foi abertamente criticado e pouco apreciado em vida. (...) ele questionava pressupostos acalentados pelos gregos e era abertamente cético em relação aos deuses e às deusas. (SEARS, 2014. p.19)

¹⁷ RUDLOFF, *Hekate in Ancient Greek Religion*, 1999, p. 112.

¹⁸ EURÍPIDES. *Helena*. Tradução de Jaa Torrano. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 141–218, 2017.

¹⁹ APOLLONIUS RHODIUS. *Argonautica*. Translated by Seaton, R. C. Loeb Classical Library Volume 001. London, William Heinemann Ltd, 1912.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

conseguimos perceber que Eurípides provavelmente atribui essa imagem de Hekate, em associação com a personagem Medeia, de uma forma que a pudesse comprometer como má, simplesmente por que o mesmo não ligava para o quão sagradas as imagens de deuses poderiam ser para os gregos.

Desta forma, Eurípides muito provavelmente influenciou a obra *A Argonautica* de Rodes que viera dois séculos depois. Em *A Argonautica*, o poeta Rodes retrata Hekate já de forma muito mais escancarada como uma deidade má, como se a própria deusa tivesse ensinado a Medeia os saberes dos *pharmacos* (ervas) que a personagem teria usado para matar sua própria família. Dos trechos mais incriminatórios de Rodes temos "[Argos, sobrinho de Medeia, de Jason:] Você me ouviu falar de uma jovem mulher [Medeia] que pratica feitiçaria [pharmassein], sob a tutela da deusa Hekate." além de "Como regra, ela [Medeia] não perdeu seu tempo em casa, mas esteve ocupada durante o dia todo no templo de Hekate, de quem ela era sacerdotisa."²⁰.

Séculos depois esta imagem da deusa se perpetuou e assim continuou a aparecer nas literaturas, infelizmente cada vez mais performando a imagem de uma deusa má, que utilizava e passava os saberes dos *pharmacos* venenosos. Entre gregos e romanos temos o historiador grego Diodoro da Sicília (I a.e.c) que reforça a identidade maligna e perversa da deusa:

E Perses teve uma filha, Hekate, a qual ultrapassou seu pai na ousadia e na ilegalidade; ela também apreciava caçadas, e quando não tinha sorte direcionava suas flechas para os humanos invés dos animais. Iniciando com semelhante habilidade na mistura de venenos mortais ela descobriu a droga chamada acônito e esgotou a força de cada veneno misturando-o na comida e dando a estranhos.(DIODORO, I a.e.c. 45-2)

depois dele ainda temos o poeta romano Ovídio (I a.e.c até I d.e.c) fazendo também menção a deusa como má em *Metamorfoses* "[Deusa Atena] [...] polvilhado ela [Arakhne] com drogas de Hekate [Hecateidos herbae], e num instante, tocado pela droga [a menina foi metamorfoseada em uma aranha]."(OVÍDIO, 8 d.e.c. 6.139).

Todas essas menções a Hekate de forma a criar uma imagem de uma deusa perversa, imoral e má, que faz magias e feitiçarias, ajudaram a moldar o imaginário coletivo que temos desde a era moderna até o contemporâneo. Quando Eurípides faz a primeira ligação da deusa com Medeia, conseguimos observar um linear de "peças de dominó" que se derrubam, metaforicamente, juntando mais e mais representações malignas associadas à bruxaria de Hekate. Uma deusa que no arcaico e até certa parte do clássico era uma guia, companheira,

²⁰ APOLLONIUS RHODIUS. *Argonautica*. Translated by Seaton, R. C. Loeb Classical Library Volume 001. London, William Heinemann Ltd, 1912.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

iluminadora, "de véu brilhante" como vemos no Hino a Deméter. Sua imagem passou cada vez mais, após Eurípedes, a ser transformada em uma deusa das ervas venenosas, maligna, ligada aos mortos e a bruxaria.

Representações de Hekate no contemporâneo

Mais para o final da era moderna e quase início do contemporâneo, temos a obra principal que ajudou a difundir a imagem de Hekate, Shakespeare popularizou muito a deusa com sua aparição em *Macbeth*²¹ com a primeira publicação em 1623, onde Hécate é mencionada primeiramente por Macbeth (ato II, cena I), correlacionando a deusa a trabalhos mágicos e com as três bruxas que ele encontra logo no início da peça. Mais adiante na peça ainda, Hekate adverte as três bruxas por terem dado a profecia a Macbeth, o que demonstra a ligação entre elas (Hekate e as três bruxas):

*Nature seems dead, and wicked dreams abuse
The curtained sleep; witchcraft celebrates
Pale Hecate's off'rings, and withered murder*²²

A natureza é como morta
Em metade do mundo.
Hora em que os sonhos
Maus se insinuam sob os cortinados;
Em que celebra a bruxaria os ritos
De Hécate pálida; e descarnado
Assassínio,²³

Seguindo em nossa linha temporal, o próximo acontecimento que ajudou a popularizar a imagem da deusa no ocidente contemporâneo, mesmo sem nem sequer citar o nome Hekate, foi o escritor Gerald Gardner, com o lançamento do primeiro livro democratizador do conhecimento sobre neopaganismo na Europa, *Witchcraft Today* (1954). Mesmo sem nem citar a deusa, Gardner é conhecido até hoje como o maior difusor de religiões neopagãs na Europa e como fundador de uma das religiões neopagãs mais conhecidas, a Wicca. Seu livro aumentou a busca por cultos a deidades pagãs no ocidente, como Hekate, que para além de deusa pagã também já era popular como "deusa das bruxas e feiticeiras" na época.

Pouquíssimos anos após o lançamento de *Witchcraft Today* conseguimos já notar aparições da deusa na mídia popular da época: os HQs. Como é de se esperar, adaptações de

²¹ Mesmo com especulações, não conclusivas, sobre Thomas Middleton ter editado a peça e adicionado toda a parte referente a Hekate, não sendo assim parte originalmente escrita por Shakespeare, ainda consideramos a peça uma potencial grande difusora da imagem da deusa no período moderno. (BROOKE, 2008, p. 53; BRADLEY, 2009, p. 395-396)

²² BROOKE, N. *Shakespeare, The tragedy of Macbeth*, 2008.

²³ BANDEIRA, M. (trad.). *Macbeth, Shakespeare*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

personagens como deuses feitas para HQs, revistas, filmes e séries, dificilmente trazem uma perspectiva fundamentada historicamente para elaborar a imagem visual e conceitual do personagem. É assim que em 1977 somos espantados pela primeira aparição de Hekate como personagem de um HQ da empresa Marvel, feita pelo escritor e editor americano Stanley Martin Lieber (Stan Lee), onde a deusa transpassa ao público vários estereótipos construídos sobre a imagem dela. Hekate é construída como uma personagem deusa das bruxas e das feiticeiras, senhora do submundo, vingativa e má, e principalmente recebe um visual completamente estereotipado do que seria um corpo padrão feminino, essencialmente parecida com a personagem televisiva Elvira²⁴.

A figura no HQ, *Ms. Marvel Vol 11*, nos é espantosa, por se tratar da primeira aparição de Hekate como personagem em uma mídia popular, que na verdade é chocante, pela forma como é retratada a personagem. O nome e os atributos conceituais da deusa muito provavelmente foram apenas utilizados como forma de popularizar a criação de uma personagem nova, visto que na verdade o fato de ela ser uma deusa não influencia em nada na história que se passa no HQ. As representações fetichistas de uma deidade feminina na mídia nos deixam muitos questionamentos sobre as escolhas de grandes empresas, como a Marvel, sobre que imagem de feminino estão sendo popularizadas.

Figuras 5 e 6 - (5) Personagem Hekate do HQ Marvel (6) Personagem Elvira



Fonte(5): MARVEL COMICS, 1977. Disponível em: <[https://marvel.fandom.com/wiki/Hecate_\(Earth-616\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Hecate_(Earth-616))>.

Acesso em: 09 de mai de 2025. **Fonte(6):** ORANGE COUNTY ARCHIVES, 1984. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elvira_promoting_Knott%27s_Berry_Farm%27s_Halloween_Haunt_\(35896710711\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elvira_promoting_Knott%27s_Berry_Farm%27s_Halloween_Haunt_(35896710711).jpg)>. Acesso em: 09 de mai de 2025

Logo em seguida, em 1992 temos mais uma aparição da deusa no mesmo formato mas com uma representação imagética menos chocante²⁵. No lançamento da edição #34 (*A Game of*

²⁴ Muito embora muito parecidas, a personagem Hekate da Marvel não poderia ter influência em seu visual pela Elvira, visto que a personagem da Marvel tem sua primeira aparição em 1977 e já a Elvira apenas em 1981.

²⁵ Mesmo embora como autora, eu reforço que as empresas dificilmente trazem uma perspectiva fundamentada historicamente para elaborar a imagem visual de um personagem.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

You, Part 3: Bad Moon Rising) do HQ Sandman, escrito pelo autor britânico Neil Gaiman, somos apresentados a uma nova personagem: Hekate. Segundo Leonardo Vieira, escritor de matérias para o site Código Nerd²⁶, a deusa ganha uma representação tríplice, baseada principalmente nas crenças da religião neopagã Wicca²⁷, onde cada uma de suas faces representa uma fase da mulher, a donzela, a mãe e a anciã, além disso no universo do HQ a(s) personagem(s) são conhecidas (além de como Hekate) como As Três, ou As Gentis, ou ainda por Mildred, Cynthia e Mordred (ou Morgan) e os seus poderes mágicos vão desde a capacidade de prever o futuro até descobrir onde as pessoas ou coisas perdidas estão.

Figura 7 - Hekate do HQ SandMan.



Fonte: NEIL GAIMAN, 1992. Disponível em: <<https://codigonerd.com.br/especial/sandman-saiba-quem-e-hecate-as-tres-bruxas/>>. Acesso em: 09 de mai de 2025.

E por fim²⁸ uma aparição super atual em uma série da empresa Netflix, criada por Roberto Aguirre-Sacasa, *Chilling Adventures of Sabrina* conta história de uma personagem que é filha de um feiticeira e estuda em um colégio de bruxas, onde na quarta temporada, lançada em 2020, são feitas devoções pelos personagens aos pés de uma escultura de faces triplas da deusa Hekate, chamada na série também de "Senhora das Bruxas".

Figura 8 - Cena da série *Chilling Adventures of Sabrina*



²⁶ Disponível em: <<https://codigonerd.com.br/especial/sandman-saiba-quem-e-hecate-as-tres-bruxas/>>. Acesso em: 09 de mai de 2025.

²⁷ Fundada e difundida pelo já citado anteriormente Gerald Gardner.

²⁸ Não tratamos de mais exemplos da deusa no contemporâneo por falta de espaço e não por escassez de imagens populares atuais da mesma.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Fonte: NETFLIX, 2020. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/title/80223989>>. Acesso em: 09 de mai de 2025.

Conclusões e pesquisa-por-vir

Assim, conseguimos observar a forma como a imagem da deusa **se modificou em termos de visualidade, mas, principalmente, em termos de moral e sentido estético. De deusa à bruxa, e por mim, mulher imoral, percepções do valor das mulheres em sociedade ficam visíveis para entender a iconologia de Hekate como um campo de problemas políticos, artísticos e históricos.** Questiona-se, aqui, os primeiros sinais dessa modificação brusca que tentamos demonstrar da imagética cultural de Hekate, terem sido construídas por homens em períodos históricos em que o sistema político colocava em jogo a capacidade intelectual e moral de mulheres para exercer lugares de poder (e portanto, para representar ideais). A medida que o pensamento cristão toma força no imaginário ocidental fortalecem-se diversas modificações culturais de divindades femininas, e muitas foram as tentativas de líderes poderosos de fantasiar uma imagem do feminino como vilãs, como más e como potencialmente perigosas (selvagens, pré-lógicas e portanto, ameaças à sociedade) para poder sustentar um sistema de hierarquia onde as mulheres não possuísem a mesma condição civil que homens.

Entendemos que é uma questão própria do campo da história, teoria e crítica das artes, rever os motivos pelos quais essas modificações no imaginário cultural ganham força, principalmente àquelas **que apagaram da memória social, pouco a pouco, as figurações de um feminino moral, poderoso, cultuado** por sua índole e capacidade como guia. As perguntas que envolvem uma deusa benevolente que já foi a imagem da guia, da iluminação e da devoção por auxílio em escolhas pessoais de caminhos, se tornar, na herança clássica ocidental, uma a deusa má, que ensina venenos e feitiços com ervas e que é invocada para auxílio em trabalhos mágicos mal intencionados, pode **ajudar-nos a pensar como o imaginário ocidental aplicou, continuamente, a relação imagem-palavra, moral-arte, mito-ciência, nas suas culturas.** Pierre Grimal dizia já em 1982, "o mito não é estático nem escapa à realidade, podendo ter se adequado à nova realidade da sociedade grega do período Clássico", argumento este que serve para pensarmos nos dias de hoje: no nosso atual caso, como uma Hekate imoral, perversa, sexualizada, se adequa às crenças da nova realidade da sociedade ocidental contemporânea?

Referências

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

APOLLONIUS RHODIUS. **Argonautica**. Translated by Seaton, R. C. Loeb Classical Library Volume 001. London, William Heinemann Ltd, 1912. Disponível em: <<https://www.theoi.com/Text/ApolloniusRhodius1.html>>.

BANDEIRA, M. (trad.). **Macbeth, Shakespeare**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BERG, William. **Hecate: Greek or “Anatolian”?** Woodside: Numen, Vol. 21, Fasc. 2, p. 128-140, 1974, p. 134.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 21 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.v.

BROOKE, N. (ed.; intro.) **William Shakespeare. The tragedy of Macbeth**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

CARNEVALE, Trícia Magalhães. **Hekate, de deusa ctônica dos atenienses do período clássico à deusa da feitiçaria no imaginário social do Ocidente**. 2012.

CARVALHO, T. R. **Perséfone e Hécate: representação das deusas na poesia grega arcaica**. 133 fls. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

CREPALDI, Clara Lacerda. **Helena de Eurípidés** [recurso eletrônico] : estudo e tradução / Clara Lacerda Crepaldi. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2015.

EURÍPIDES. *Helena*. Tradução de Jaa Torrano. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 141–218, 2017.

GARDNER, G. **Witchcraft Today**, 1954.

GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1ª edição de 1982.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

HOMERO. **Hino Homérico a Deméter**. SERRA, Ordep. Tradução, introdução e notas por Ordep Serra. Edição bilíngue. Série Kouros. São Paulo: Odysseus Editora, 2009, p. 276-282, passim. nota 32, p. 8.

MARQUARDT, P. A. **A Portrait of Hecate. The American Journal of Philology, Baltimore, v. 102, n. 3, p., outono, 243 260**. 1981.

RUDLOFF. Robert Von. **Hekate in Ancient Greek Religion**. 1999.

SARIAN, H. **Ártemis e Hécate em Delos: apontamentos de iconografia religiosa**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 8: 145-153, 1998.

STODDARD, Kathryn. **The narrative voice in the Theogony of Hesiod**. Leiden: Brill, 2004. Mnemosyne Supplementum 255,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

WILLIAMSON, C. Karian, **Greek or Roman? The layered identities of Stratonikeia at the sanctuary of Hekate at Lagina**, 2013.

SÓFOCLES. **Édipo Rei** - Antígona. São Paulo: Martin Claret Editora, 2007.

PASSARINHAR COMO ESCRITA INSCRITA NA PELE DA IMAGEM

Kathleen Oliveira (PPGArtes/UFPel)¹
Alice Jean Monsell (PPGArtes/CA/UFPel)²

Resumo: Este texto foca na discussão de procedimentos poéticos de inscrição e escrita do projeto de pesquisa de Kathleen Oliveira, os quais constituem atos de costurar na superfície da imagem fotográfica impressa. O surgimento de dois tipos de imagens em sua poética do passarinhar - uma que registra o corpo da artista e outra que registra o contexto urbano de Pelotas durante caminhadas - levanta a possibilidade de considerar a prática de inscrição no corpo por meio do ato de costurar na 'pele' da imagem, que também provoca questionamentos sobre a separação entre contextos - territórios - demarcados como público e privado. Indagamos sobre formas e atos de inscrição da imagem de três artistas: os registros de intervenções textuais no espaço urbano de Jenny Holzer; obras escultóricas e fotográficas com inscrição no corpo representada da artista Sandra Cinto. O conceito de Judith Butler (2018) do corpo como espaço de inscrição de uma 'performance dissonante' também informa a reflexão sobre as obras dessas artistas referentes.

Palavras-chave: Costurar; Imagem; Escrita; Inscrição; Deslocamento.

Introdução

Este texto discute alguns dos procedimentos do projeto de doutorado Passarinhar: diálogos entre o fazer artístico contemporâneo e o território margeante no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), no qual investigo o gesto de passarinhar como prática artística e como modo de escuta do território. Caminhar, fotografar e escrever são articulados como procedimentos poéticos que se entrelaçam à experiência de deslocamento por espaços urbanos socialmente marginalizados. São ações que não se realizam de forma isolada: articulam-se, ativando uma atenção sensível ao que permanece à margem — nas paisagens urbanas e nos corpos que as atravessam.

Chamo de *costura* o modo como esses procedimentos se organizam em minha prática: caminhar como abertura para o encontro, fotografar como suspensão do olhar sobre o que

¹ Doutoranda em Artes Visuais pelo PPGArtes/UFPel, com pesquisa poética-acadêmica voltada à prática do passarinhar em territórios urbanos margeantes. Artista visual e pesquisadora nas áreas de fotografia, caminhada, escrita, costura e relações entre corpo, território e cuidado. Integra os grupos de pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas – DesLOCC (CNPq/UFPel) e Arteecos: Núcleo de Estudos e Práticas Artísticas Ecosóficas (CNPq/FURG).

² Professora associada dos colegiados do Bacharelado em Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPel. Líder do grupo de pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas - DesLOCC (CNPq/UFPel). Artista plástica e pesquisadora nas áreas de Arte e Ecologia, situação performativa, instalação, desenho, múltiplos, arte propositiva e formas de deslocamento físico e virtual.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

insiste, escrever como tentativa de nomear aquilo que me atravessa. A costura, nesse contexto, não é apenas o gesto técnico de unir superfícies com linha e agulha, mas uma operação política e sensível que visa articular fragmentos — experiências, imagens e palavras — em busca de formas de sustentar aquilo que escapa, silencia ou resiste.

Este texto foca em procedimentos que envolvem o ato de costurar como forma de inscrição de uma palavra na superfície da imagem fotográfica, entendida simultaneamente como escrita e comunicação. Desde 2001, desenvolvo uma série de imagens que registram momentos de caminhadas por lugares que percebo como “na margem” do espaço público de Pelotas. No entanto, uma das imagens desvia desse procedimento ao registrar não o contexto urbano, mas um espaço íntimo do meu corpo — especificamente, meu pé, no instante em que se dobra para dar o próximo passo. O gesto de costurar a fotografia com linha perfura a superfície da imagem impressa e, ao mesmo tempo, sugere um percurso a ser caminhado. Trata-se de uma imagem que se distingue das demais da série, pois mostra o corpo em vez do entorno do deslocamento. Diante disso, emergiu a necessidade de considerar não somente a relação do deslocamento do meu corpo no espaço público marginalizado, mas também de refletir sobre a não separação, na minha poética, de atos de caminhar em contextos - territórios - demarcados como público e privado. Assim, emerge a pergunta: *O ato de inscrever uma palavra costurada na imagem é um modo de demarcar o espaço que ela registra ou modo de unir espaços culturalmente separados?*

Neste texto, abordamos obras selecionadas de algumas artistas contemporâneas - Jenny Holzer e Sandra Cinto, para pensar a questão de *formas de inscrição da imagem*.

O termo “inscrição” é aqui entendido de forma aberta, referindo-se a textos ou palavras gravadas, escritas ou costuradas em diferentes superfícies — como a capa de um livro, uma pedra, o metal, ou superfícies macias, como a pele e o papel. Pensamos na inscrição em relação à costura que atravessa a superfície do papel impresso. Quando a imagem impressa representa um corpo, ou um fragmento dele, seria possível pensar numa forma simbólica de inscrição sobre o corpo representado? Nesse caso, a imagem se transformaria em uma nova superfície — que podemos chamar de “pele da imagem”. A inscrição também é um ato que pode expressar mensagens pessoais, denotar posse, declarar críticas sociais ou demarcar um território. A poética *passarinho* também experimenta com o ato de ‘escrever’ a palavra “perseverar” costurada na imagem impressa que registra um contexto social “na margem”. Como essa

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

palavra costurada na pele da imagem pode se tornar crítica social e, ao mesmo tempo, ser capaz de alimentar a esperança?

Por meio dessa reflexão, escrita em duas vozes - a da orientanda e da orientadora - podemos distinguir aspectos específicos da poética em desenvolvimento no projeto de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da UFPel, usando a metodologia de pesquisa em poéticas visuais. O conceito de *inscrição no corpo* de Judith Butler (2018) também informa nossa reflexão sobre o ato de *inscrição no corpo* que, para Butler, pode ser um ato performativo de subversão que também pode se realizar por meio da imagem. No livro, *Problemas de gênero*, Butler (2018, n.p.) reflete sobre o corpo como “lugar” para atos de subversão de um “performance dissonante” que não conforma ao *status quo* cultural e social da heteronormatividade:

Assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural.

Em Butler, a inscrição na superfície corporal é uma tática performativa de subversão, que pode ser utilizada pela artista por meio de atos subversivos de inscrição no corpo. Neste texto, buscamos estender esse conceito ao considerar a utilização do texto em imagens do contexto urbano e do corpo da artista, evocando formas de inscrição na superfície do corpo por meio de atos de costurar ou desenhar ‘na pele da imagem’, bem como atos de inscrição e inserção da escrita em imagens que indicam os sítios de corpos que vivem na margem.

Atos de costurar no corpo da imagem

Ao costurar imagens, opero³ dois gestos simultâneos: deslocamento e escrita. A costura, nesse contexto, é também um modo de caminhar — um deslocar-se sensível entre espaços e camadas de sentido. Quando costuro a imagem de um pé (Figura 1), por exemplo, mobilizo um símbolo do corpo que caminha, que atravessa o espaço. O pé é o ponto de contato entre o corpo e o mundo; une o espaço público da rua ao espaço íntimo da casa. Costurá-lo é inscrever esse limiar, tensionar a fronteira entre o privado e o coletivo. Não se trata do pé em si, mas da imagem dele — assim como não é a rua em si, mas sua representação. A costura atravessa

³ Esse texto foi escrito em duas vozes. Quando é utilizada a voz em primeira pessoa do singular, é a voz da artista e pesquisadora Kathleen Oliveira. Em outras instâncias, usaremos a primeira pessoa do plural.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

ambos: inscreve uma linha que é, ao mesmo tempo, trilha, rasura e escrita. Essa linha material e simbólica propõe uma pergunta: ainda existe uma separação nítida entre espaço público e privado?

Figura 1. Kathleen Oliveira. Série fotográfica *meadas cotidianas*, 2021. Fotografia digital impressa em papel pólen bold 90gr com inserção de costura manual; 29 x 21 cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

Ao costurar a palavra na pele da imagem, produzo uma escrita que opera na margem: entre corpo e território; entre silêncio e presença. O ato de costurar é um procedimento da margem no sentido de acontecer no espaço entre uma superfície e outra e que une dois lugares-tecidos, assim, não une apenas suportes materiais, mas também temporalidades, afetos e geografias. É uma forma de lembrar com o corpo, de pensar com a imagem, de escrever com o gesto. O ato de costurar na imagem impressa que registra meu pé no meio do ato de caminhar (Figura 1) é um procedimento que une a concretude do suporte de papel fotográfico impresso com a ideia de uma superfície inscrita, ou melhor, da minha pele inscrita, pois, a imagem impressa substitui a costura direta no meu corpo em movimento e sugere a cartografia de um possível trajeto em processo de desemaranhar.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

A poética *passarinhar* se fundamenta na atenção ao efêmero, na escuta do entorno e na ativação de pequenas narrativas que se tecem no caminhar. *passarinhar* propõe um modo de estar no mundo que opera pela escuta, pela relação e pela atenção. *Costurar*, aqui, é gesto de aproximação: uma tentativa de reunir o que, muitas vezes, é mantido separado. Caminho para observar, para lembrar, para coletar o que pulsa, escutar o que insiste, visibilizar o que resiste. Fragmentos de paisagem e de vida reverberam no gesto de caminhar e na junção da palavra à imagem. Costurar é, nesse sentido, recusar o apagamento e afirmar uma escrita sensível do território e de si, feita de atenção, relação e presença. Costurar, na minha poética, é um gesto de cuidado e de resistência — uma forma de nomear, de lembrar, de tornar visível aquilo que, nos territórios à margem, insiste em permanecer. Ao reunir experiências efêmeras, fragmentos visuais e narrativas subjetivas, esta pesquisa articula uma escrita que é também prática artística, materializando-se na imagem, na palavra e nos gestos cotidianos do corpo em movimento. Trata-se, portanto, de uma poética da costura: entre tempos, entre suportes, entre presenças.

A palavra, na minha prática, não se limita ao texto. Ela pode ser corpo, rastro, abrigo ou resistência e, neste sentido, a imagem costurada do pé em movimento remete à noção de inscrição no corpo em Butler, na medida em que meu pé indica resistência contra a imobilização do meu corpo social. O ato de costurar a pele da imagem do meu pé em deslocamento inscreve-se na ordem de uma “performance dissonante” sutil e silenciosa do *passarinhar*. Paradoxalmente, o meio fotográfico que tende a suspender o tempo e o movimento, nesta imagem, instaura a ação de *um corpo agente que traça, costura e escreve seu próprio caminho*.

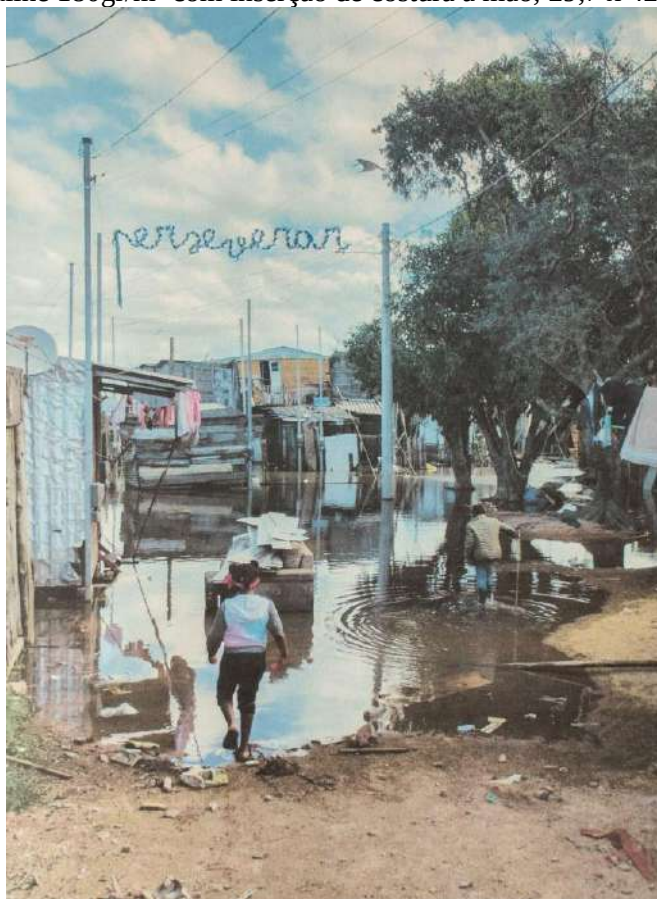
Da palavra *perseverar* inscrita à Jenny Holzer

Em outros trabalhos fotográficos, a inscrição e inserção da palavra “perseverar” é costurada diretamente no suporte da imagem impressa (Figura 2). Essas imagens registram lugares encontrados durante caminhadas em Pelotas que apontam lugares “à margem” como a fotografia da série *Perseverar* de 2024. No gesto de escrever, proponho deslocamentos: uma escrita que se inscreve nas dobras do território margeante, emergindo da escuta atenta dos lugares, da observação lenta. Minhas palavras são, ao mesmo tempo, gentis e tensas; atuam como escrita autorreflexiva, como presença subjetiva em espaços frequentemente esquecidos pelo poder público — territórios marcados por silenciamentos históricos, mas também por

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

resistências cotidianas. Inseridas na pele da imagem fotográfica, essas palavras não funcionam como legenda ou explicação, mas como matéria sensível: são índices de afeto, rastros do vivido, silêncios que se deixam ver. Elas se fazem imagem — costuradas sobre a superfície fotográfica — e convocam memórias, lacunas e pequenas resistências.

Figura 2. Kathleen Oliveira. Série fotográfica *Perseverar*, 2024. fotografia digital impressa em papel opaline 180gr/m² com inserção de costura à mão; 29,7 x 42 cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

Essa operação visual e textual tensiona o espaço entre o dizer e o mostrar. Ao escrever com linha sobre a imagem, não busco fixar um significado, mas abrir fendas: deixo que a palavra se inscreva como presença sensível, entre o visível e o indizível. A palavra, quando costurada, carrega um gesto: ela exige tempo, corpo, precisão — diferente da fluidez veloz da fala ou da digitação. Essa lentidão é política. A escrita costurada propõe uma escuta demorada, íntima, quase sussurrada. Uma escrita que habita as margens com o cuidado de quem atravessa territórios feridos sem querer dominá-los.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Essa operação visual e textual dialoga com práticas de artistas como a artista estadunidense Jenny Holzer que projeta palavras e frases banais em contextos urbanos por meio da utilização de sistemas de sinalização em espaços públicos como forma de crítica social direta. Sua série mais conhecida é a inserção de textos curtos em contextos urbanos da série *Truisms* (*Obviedades*), realizada a partir de 1982 em várias cidades, e constituindo intervenções urbanas de palavras, tais como: “PROTEGE-ME DO QUE EU QUERO” ou “ABUSO DE PODER NÃO É NENHUMA SURPRESA”. Seu uso da palavra pode ser vista como performativo, porque age em dissonância com o contexto de apresentação, na medida em que exige uma resposta ou questionamento por parte do público. No entanto, enquanto Holzer confronta o espectador com a linguagem contestadora na série *Truisms*⁴, com palavras sempre escritas em letras maiúsculas no contexto de grandes centros urbanos barulhentos, meu gesto é de outra ordem: uma inscrição íntima, que acontece no interior da imagem, permitindo que a palavra atue como escuta, e não como *slogan*. Se Holzer grita, eu sussurro. Se sua palavra se lança à escala monumental do urbano, a minha se aloja na delicadeza da imagem impressa, na superfície do papel, na pele simbólica do corpo. Costurada sobre a pele da imagem, minha palavra não impõe: escuta. Enquanto Holzer brada no centro, eu caminho à margem. Ambas, no entanto, usamos a palavra como forma de presença e resistência — corpos discursivos que tensionam a ordem visível. Minha inscrição é de outra ordem: íntima, quase secreta, feita à mão e ao tempo da respiração. A palavra, em minha prática, não impõe: escuta. Não se projeta: se inscreve. Não ocupa: habita. Costuro palavras como quem acende pequenas presenças — uma escrita que é também travessia, sutura, tentativa de escuta nos interstícios do visível.

Ao costurar fotografias impressas, dois processos distintos se articulam: o gesto material de perfurar o suporte, papel, com linha e agulha e a configuração visual de palavras. Embora ocorram simultaneamente, não se confundem — um incide sobre a superfície, o outro organiza signos e sentidos. É nesse entrelaçamento que se revela uma operação fundamental da poética aqui proposta: o ato de juntar. Reunir elementos de naturezas diversas — imagem, palavra, memória, observação — não é apenas uma escolha formal, mas um modo de elaborar o vivido e de produzir sentido.

⁴ Notamos que a série *Truisms* se trata de uma prática de intervenção urbana literal. No entanto, o contacto com essas obras de Jenny Holzer acaba acontecendo por meio da circulação de imagens que reproduzem e registram o contexto de suas intervenções urbanas textuais.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Judith Butler⁵ (2018, p.210) nos provoca ao perguntar: "O que constitui uma repetição subversiva no interior das práticas significantes do gênero?" Ela nos lembra que as superfícies corporais, muitas vezes impostas como naturais, podem se tornar lugar de uma performance dissonante, desnaturalizada — revelando o caráter construído do que chamamos de “natural”. Ao costurar a imagem do meu pé, proponho justamente isso: deslocar o corpo para o centro da imagem, torná-lo lugar de inscrição e escuta, inscrevendo, na pele da imagem, tensões entre o íntimo e o social, entre o natural e o político. Ainda que este trabalho não se proponha como discussão de gênero, essa reflexão permite compreender o corpo como lugar de inscrição simbólica, e a costura — ao atravessar a imagem da pele — como um gesto de escrita e subversão sutil. A superfície do corpo, assim como a da imagem, torna-se campo de fricção, crítica e deslocamento.

Costurar na própria pele — mesmo que na superfície de uma imagem que representa esse corpo — não é um gesto natural. É uma ação performativa que carrega comentário social, uma forma de agir sobre o mundo, mesmo que em tom menor, sussurrado, como um pássaro que pisa leve. Não se trata de ocupar um lugar ou apenas de buscar representar a margem, mas de se reconhecer como alguém que habita seus atravessamentos — caminha na borda, escuta, age e inscreve. Como artista, atuo no e sobre o mundo, tensionando as linhas fronteiriças entre o íntimo e o social, entre o corpo e o território. O pé que aparece na imagem, nu e em ponto de costura, é também o pé do passarinho: leve, presente, silenciosamente subversivo. Uma pequena fricção que se inscreve como gesto poético e político — quase imperceptível, mas ainda assim capaz de transformar a pele da imagem e, com ela, as formas de ver e de estar.

Costurar o pé, e tornar isso imagem, é caminhar e escrever um texto ao mesmo tempo. Inscrever a palavra “perseverar” no contexto de um espaço urbano marginalizado é riscar sobre o mundo, traçar linhas que atravessam territórios e também corpos. Linhas que não apenas conectam, mas tensionam, provocam, subvertem. A pele da imagem do espaço público se

⁵ Ainda que esta pesquisa não trate diretamente de questões de gênero, a citação de Judith Butler (2018) é convocada aqui para iluminar a ideia de que o corpo pode operar como *lugar de inscrição simbólica e política*. A superfície corporal — neste caso, o pé —, ao ser costurada e transformada em imagem, torna-se suporte de uma escrita performativa que tensiona os limites entre o íntimo e o público, entre o natural e o construído. O gesto de costurar, assim, *não apenas atravessa a imagem, mas também revela camadas profundas daquilo que se naturalizou como invisível ou neutro*. Tal como nos aponta Butler, a repetição performativa pode operar como desestabilização — e neste trabalho, a “escrita com o corpo” assume essa dimensão subversiva, ainda que em tom sutil, silencioso, como um sussurro.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

aproxima da pele do corpo privado. O gesto de costurar com a linha não só une a superfície da imagem, a pele do meu corpo e o contexto margeante; ele também dissolve fronteiras, entre o espaço público e privado. A pele da imagem nos revela, afinal, que toda imagem é uma pele do mundo — pele sensível, política e, por vezes, ferida?

Costurar, neste caso, é também tensionar uma margem: entre o corpo que se expõe e o território que se oculta; entre o silêncio que protege e a palavra que resiste; entre o gesto que cuida e o que denuncia. Ao costurar a imagem de um pé, não apenas inscrevo uma presença — questiono as fronteiras que nos constituem: entre público e privado, entre visível e invisível, entre arte e vida.

No livro *Problemas de Gênero*, Judith Butler (2018, 210.) pergunta: “O que constitui uma repetição subversiva no interior das práticas significantes do gênero?” Para ela, o corpo pode tornar-se um “lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada”, onde se inscrevem rupturas e possibilidades de resistência. Essa noção de corpo como superfície política ressoa na imagem do pé costurado, em minha prática: não o pé literal, mas sua representação — um corpo fragmentado, presente e, ao mesmo tempo, deslocado. Ao inscrever palavras com linha sobre a pele da imagem, produzo uma escrita que atravessa tanto o corpo quanto o território, revelando sua proximidade. A fotografia do espaço público e a imagem do corpo privado tornam-se contínuas, como se compartilhassem a mesma pele. A costura, nesse gesto, não apenas conecta materiais: ela fere, marca, visibiliza. Torna visível o que se quer oculto — tanto na cidade quanto na carne. Assim, aqui, o corpo é também território. Costurar é produzir uma inscrição que denuncia e escuta. Uma performance silenciosa que, mesmo sem espetáculo, subverte a ordem visível das coisas — como quem passarinha para transformar o mundo com um gesto pequeno, mas irreversível.

Inscrições no braço e corpo-imagem de Sandra Cinto

Braço é uma escultura tridimensional de 2009 em bronze criada a partir de um molde do braço da artista brasileira Sandra Cinto. Diferente da maioria dos trabalhos de Cinto que tem base no ato de desenhar sobre suportes pictóricos que constroem ambientes com superfícies desenhadas de grande porte, essa moldagem assume uma escala menor. Cinto criou duas esculturas de seu braço usando uma cor desnaturalizante de azul, o qual conota a possibilidade de ser uma forma de efetuar uma “performance dissonante” por meio da inscrição do desenho

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

na superfície do bronze que representa seu braço. Porém, há outra obra fotográfica de Cinto em que a artista fotografou o próprio corpo e inscreveu sobre sua pele em caneta azul, se aproximando do procedimento da poética do passarinhar, e o ato de inscrever na imagem que representa o próprio corpo da artista.

Em *Braço*, a artista desenhou sobre a superfície do bronze, preparada com um tom geral de azul claro, uma cor que parece ter a função de fundo para uma figuração que emerge do ato de desenhar um sistema de linhas usando uma caneta permanente de cor azul mais escuro, que é uma cor característica de muitos de seus trabalhos maiores de desenho em escala ambiental. A cor azul desnaturaliza a representação do braço tridimensional, mesmo assim, é difícil não pensar nesse ato de desenhar como forma de escrita, tatuagem na pele e forma de inscrição no corpo, por meio de um braço escultórico que oferece uma superfície para a inscrição no corpo-seu corpo moldado em dimensões mais íntimas. Tratam-se de desenhos inscritos na superfície do corpo da artista, por meio de um substituto, um fragmento do corpo moldado em bronze, medindo 110 x Ø 20 cm (Imagem disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/sandra-cinto/>).

O trabalho fotográfico da série *Meadas cotidianas* que representa o pé da artista também mostra somente um fragmento do corpo inscrito com a linha de costura, mas essa linha de costura não penetra a pele diretamente. Ao invés disso, a inscrição no corpo é também realizada por meio de uma pele substituta. O ato de costurar inscreve um trajeto na superfície da imagem, perfurando a superfície do papel impresso com a linha de costura. De modo semelhante, as duas obras evocam um tipo de pele ou corpo substituto para significar o que poderia ser visto como um ato de escarificação simulada: a inscrição na pele dura em bronze do braço moldado de Cinto e a costura na pele macia que perfura o papel na qual é impressa a imagem de um ato silencioso ao passarinhar.

Há uma fotografia de 2001 da Sandra Cinto que foi exposta em 2006 numa exposição no Santander Cultural de Porto Alegre e essa imagem somente consta no catálogo da exposição coletiva. Ao procurar informações sobre a fotografia de Cinto que se aproxima dos procedimentos da poética passarinhar, foi localizada outra escultura que representa seu braço em mármore, mas sem nenhuma inscrição em sua superfície. Num texto curto da revista eletrônica *Dasartes* 94 (2008, p. 74-75), Cinto comenta sobre a escultura *Braço Esculpido* de 2006:

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Este é o meu próprio braço esculpido em alabastro. Foi desenvolvido pelo Graphic Studio, que é um Centro de Pesquisa em Artes, dentro da Universidade do Sul da Flórida. [...] eu tinha esse sonho em trabalhar com alabastro há muitos anos, na técnica tradicional, esculpindo a mão, com martelinho. E lá eles encontraram um técnico que executou essa peça e levou cerca de seis meses para esculpir o braço. É um trabalho muito autobiográfico, é o meu braço, minha mão, a mão que desenha, afaga, mas é também o braço do trabalhador. Eu venho de uma família operária; meu pai trabalhou 30 anos em uma fábrica e, para mim, esta é a mão que trabalha, que ara a terra. A classe trabalhadora está passando por um momento tão difícil e este trabalho faz uma referência a isso. É uma peça muito bonita do ponto de vista formal. O alabastro é uma pedra muito interessante, é translúcida, você vê através da pedra como se fossem as veias do corpo humano.

O comentário de Cinto sobre o braço e as “veias” no alabastro ajuda a refletir sobre a questão de inscrição na ‘pele’ da obra. Cinto declara seu posicionamento político ao escolher seu braço como índice do trabalho braçal. A citação também revela que as representações de seu corpo não separam este corpo do ambiente e do entorno político e social, as quais fazem parte do processo criador da artista e de sua escolha ou necessidade de recriar *seu braço* em mármore. A moldagem de seu braço se associa a memórias pessoais de sua família e com sua identidade como artista, pois, o “braço” ganha a força simbólica do esforço braçal do ato de desenhar, que remete ao esforço do trabalho operário. O material alabastro é associado à noção do corpo quando menciona as “veias” do mármore e, assim, esse trabalho posterior à inscrição no seu próprio corpo registrada na fotografia de 2001 (que discutimos a seguir) revela que a artista não separa seu corpo, seu “braço” do contexto social de uma classe trabalhadora: a mão que desenha é também a “a mão que trabalha, que ara a terra”.

A imagem fotográfica de 2001 de Cinto registra uma forma de inscrição no corpo da artista que é literal. A única imagem desta fotografia de 2001 é pequena e consta no catálogo da exposição Mostra Cultural É Hoje na arte brasileira contemporânea, coleção Gilberto Chateaubriand (p. 66), que foi uma exposição coletiva realizada entre fevereiro e maio de 2006 em Porto Alegre. O que interessa, nesta imagem, para o projeto de pesquisa e poética *passarinhar*, é a aproximação da forma de inscrição na pele em Cinto com o procedimento de costurar a imagem impressa que registra o pé da artista (Oliveira) como índice do ato de caminhar (Figura 1).

A fotografia que mostra o corpo de Sandra Cinto faz parte de uma montagem de moldura, fotografia impressa e painel parietal. Na obra, a fotografia de seu corpo está disposta dentro de uma moldura cinza, encostada no chão do espaço de exposição. Atrás da moldura

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

está um painel maior na parede, pintado em tom de cinza, com tinta industrial sobre madeira. Dentro da moldura, percebe-se que o corpo fotografado de Sandra Cinto cria um eco com a disposição da moldura porque, na imagem, a artista também senta no chão. Dentro da imagem, são registrados desenhos azuis na parede no fundo da imagem atrás da figura da artista sentada. De repente, se nota que esses desenhos na parede “descem” de seu espaço bidimensional parietal (na imagem) e invadem o espaço e superfície do corpo da artista fotografado. Na imagem, os desenhos remetem a figuras lineares que parecem árvores de uma floresta que se estendem da parede com fundo azul claro e se alastram sobre o rosto da artista. Descem as linhas azuis escuras sobre sua cabeça e atravessam seu pescoço. As linhas-árvores azuis espalham como raízes que brotam de sua pele, inscrições desenhadas literalmente sobre seus braços e pernas longas, conectando o desenho da parede com o corpo da artista. Neste espaço virtual da imagem, crescem desenhos de uma rede arbórea na superfície de sua pele. Embora não seja possível confirmar o modo de fazer, parece que a artista literalmente desenhcou sobre sua própria pele com caneta azul, uma atividade performativa de inscrição no corpo que é registrada pela foto.

Em contraponto, a fotografia com a inscrição da linha de costura no pé (Figura 1) não é uma inscrição literal no corpo da artista, pois, a imagem se torna pele substituta, constituindo uma superfície da inscrição no corpo da imagem que re-apresenta seu pé e sua pele no papel impresso. A fotografia da série *meadas cotidianas*, que mostra seu pé inscrito com um trajeto de linha de costura na ‘pele’ da imagem, pode evocar uma situação que engana o olhar. À primeira vista, o observador pode pensar que o pé foi literalmente costurado, mas não é o caso. Em contraponto, a inscrição no corpo fotografado de Sandra Cinto é um ato de desenhar diretamente na pele registrado. Essa imagem fotográfica insólita apresenta uma situação íntima, com a artista (Cinto) sentada no chão e vestida de camiseta branca simples, agachada no canto entre piso e parede, segurando uma boneca de pelúcia azul (ou uma boneca coberta com uma malha azul) em suas mãos, talvez neste contexto da imagem, sugerindo memórias do corpo e uma inscrição no corpo que denota a dissonância com o estado das coisas, da natureza, das dificuldades da vida, uma não conformidade que também está escrita em seu rosto nada sorridente.

Costura final: entre corpo, imagem e palavra

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

O ato de inscrever uma palavra costurada na imagem não é apenas um modo de demarcar o espaço que ela registra, nem tampouco apenas uma tentativa de unir espaços culturalmente separados — é simultaneamente os dois. Costurar é marcar e, ao mesmo tempo, suturar. A linha perfura a superfície, denuncia a ferida, mas também propõe um gesto de cuidado, uma tentativa de manter juntos fragmentos que foram historicamente apartados: corpo e território, público e privado, memória e presente. Ao escrever com linha, produz uma inscrição que se move entre o visível e o sensível, entre o político e o poético. A imagem costurada torna-se pele — pele do corpo e pele do mundo — onde o gesto de inscrever a palavra é também o gesto de escutar o que resiste em silêncio.

A palavra costurada na pele da imagem pode se tornar crítica social justamente porque escapa à lógica da denúncia direta e opera na fricção sutil entre presença e silêncio. Inserida no contexto de territórios margeantes, essa palavra não explica, mas acompanha; não nomeia de fora, mas se inscreve a partir do corpo que caminha e escuta. Ao ser costurada manualmente, com tempo, com gesto, ela carrega o peso e o cuidado do que foi vivido — um índice sensível do que pulsa apesar da desassistência, do que insiste mesmo atravessado por precariedades. Essa escrita com o corpo não aponta soluções, mas sustenta a contradição. Faz ver sem espetacularizar. Escava camadas do visível e oferece à imagem o tempo do toque, do respiro, da escuta. Ao dizer “perseverar”, não clama, mas partilha: a permanência, a atenção, a memória que se recusa ser esquecida. A esperança, aqui, não é projeto de futuro, mas presença que se costura no agora — tênue, íntima, resistente.

Se a imagem tende a congelar o instante, a palavra costurada restitui o tempo: um tempo da escuta, do corpo em deslocamento, da escrita que hesita. Assim, minha prática não pretende escolher entre marcar ou unir: ela propõe uma fricção entre essas funções, um estar com o paradoxo. Porque entre a separação e a junção, há o gesto. E é nesse gesto que se escreve o passarinho.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

GUTIERREZ, Maria Laura. **Arte, tecnologia, género y espacio público**. Un análisis a través de las obras de Jenny Holzer y Bárbara Kruger; Emiliano Aldegani; Prometeica; 15; 8-2017; 17-30. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11336/75645> Acesso em: 02 maio 2025.

INSCREVER. In: Oxford Languages, português. Oxford University Press. Disponível em: <https://shorturl.at/50CcB> Acesso em: 15 maio 2025.

JORGE, Miguel; PINHO, João Maurício de Araújo (orgs.) (2006). **Mostra cultural É Hoje na arte brasileira contemporânea**. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM. [Catálogo]. Porto Alegre, Santander Cultural.

MATTOS, Josué. Sandra Cinto. Noite de esperança na cidade Maçarico. **Casa Triângulo**. Disponível em: <https://casatriangulo.viewingrooms.com/pt/exhibitions/131-sandra-cinto-.-nights-of-hope-in-macarico> Acesso em: 12 maio 2025.

SANDRA Cinto. **Dasartes 94**, Reflexo. Rio de Janeiro: Indexa Editora, 2008, p. 74-75. Disponível em: <https://dasartes.com.br/a-revista/dasartes-94/> Acesso em: 16 maio 2025.

COMO FAZER AS PAZES COM O TEMPO: REFLEXÕES POÉTICAS

Barbara Haro (UNESPAR)¹
Bernadette Panek (UNESPAR)²

Resumo: Refletindo sobre a experiência do tempo a partir de uma perspectiva afetiva, poética e indisciplinada, parto de vivências pessoais com o objetivo de investigar como o tempo se manifesta na prática artística e como pode ser ressignificado a partir de uma ruptura com a linearidade imposta pela lógica capitalista. A metodologia autoetnográfica, pautada na fabulação da escrita e em registros de processos criativos estruturam as investigações sobre o tempo. Para abordar o tema, trago como referenciais teóricos Marina Garcés (2019), bell hooks (2019), Rozsika Parker (2019), Michel Foucault (2013) e Martin Heidegger (2017), que possibilitam refletir sobre o tempo como construção social, política e subjetiva. A partir de devaneios sobre a minha relação com o tempo, a recusa da cronologia normativa abre espaço para práticas artísticas mais livres e conectadas ao corpo e à memória. Fazer as pazes com o tempo convida a habitá-lo de forma íntima, criativa e contra-hegemônica.

Palavras-chave: artes visuais; tempo; pintura; performance; subjetividade

Introdução

Resido no espaço do buraco da agulha, limitado e sufocante, sem margem de erro. Ali as cobranças me encontram e me circulam, sem escapatória. Embora eu tente segurar o fino fio do tempo, ele escorrega e escapa tão logo eu me esforce em segurá-lo. O meu habitar é escorregadio e quase tudo que tento segurar pelos dedos, foge de mim. Confinada em meu pequeno espaço, sinto-me amargurada pelo tempo que não me cabe, me ressinto por sua busca e assim como o persigo, algumas vezes, me sinto perseguida por ele.

Certo dia, em minhas andanças circulares, a realidade subiu à superfície: eu estava de mal com o tempo. Não ele comigo, mas eu com ele. A mágoa por seu contato escorregadio se

¹ Mestranda de Artes Visuais na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) na Linha de Pesquisa Processos Criativos Contemporâneos. Especialista em Gestão Cultural e Licenciada em Artes Visuais (UNESPAR). E-mail: barbarasv.haro@gmail.com. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/4864748982934019>

² Professora Associada da UNESPAR, Curitiba Campus I. Especialista em História da Arte pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná/Embap (1997). Mestre em Poéticas Visuais (2003) e Doutora na Linha de Pesquisa História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2008). Pós-doutorado (2013) com bolsa da Capes, no Departamento de Escultura da Universidad del País Vasco/EHU. E-mail: bernapanek8@gmail.com. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2896459468286953>

acumulou em minhas costas me mantendo curvada sobre a sensação de estar atrasada. O meu tempo não é como o dos outros, é mais lento, se faz construir, se faz merecer. O tempo, em mim, goteja lentamente em uma torneira muito apertada.

A revelação me fez refletir sobre como tenho tratado o tempo, de forma ressentida e hostil, vivendo meus dias apertada em meu pequeno buraco de agulha onde meu tempo não me pertence. O espaço limitado se tornou sufocante e insuficiente para o meu tamanho, que nunca foi pequeno, e comecei a pensar em como fazer as pazes com o tempo.

Desconsiderar o relógio

O primeiro passo para melhorar a minha relação com o tempo foi desconsiderá-lo por completo. Ciente do seu comportamento imperativo e da nossa relação de gato e rato, parei, quando possível, de contá-lo através de números se esgotando. Aristóteles entendia o tempo como um número ou a medida do movimento, submetendo-o portanto ao espaço. Nessa interpretação, o tempo torna-se subordinado à dimensão, onde enxergamos o futuro como algo adiante e o passado atrás. Esta leitura em linha reta prevê um tempo que é igual para todos, calculado em medidas quantitativas padrão de segundos, horas, dias, semanas e anos, definição que é hegemônica na sociedade ocidental.

Esta tradição de entender o tempo como uma unidade de medida desconsidera como a subjetividade altera a nossa percepção temporal, assim como torna o seu esgotamento mais palpável. Marina Garcés, em seu livro “Novo esclarecimento radical” (2019), fala sobre a condição póstuma, um momento histórico que estamos vivendo e que a autora traz à luz da crítica do tempo capitalista neo-liberal. Segundo Garcés, o nosso tempo é o tempo do *tudo se acaba*, um tempo onde a promessa de progresso, futuro e desenvolvimento se esgota junto com os recursos naturais, ecossistemas e o próprio tempo.

A ideia de fim dos tempos nos cerca nas mídias e na cultura pop onde exploradores buscam outros planetas e vivemos um futuro distópico. A sensação de desesperança e esgotamento do tempo nos persegue em números em contagem regressiva, “[...] nossa época é a da continuação póstuma: sobrevivemos, uns contra os outros, em um tempo que apenas resta.” (Garcés, 2019, p.21)

Ciente da definição espacial do tempo de Aristóteles e das críticas de Garcés sobre como sentimos o tempo como sociedade atualmente, a minha escolha de desconsiderar o relógio se

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

fortalece como um ato de rebeldia no que nos é imposto. Assim, aos poucos, retomo o meu tempo com dedos firmes, sem deixar o fio escapar.

Em minha determinação de desconsiderar o tempo, analiso a minha produção artística sob a perspectiva do tempo pessoal e do tempo indicial. Em *Alvo fácil* (Figura 1), esmiúço a ausência do corpo através do rosto que não vemos e da sombra projetada. Na atenção direcionada ao desconhecido, desconsidero não apenas o tempo, mas o espectador.

Figura 1 - *Alvo fácil*



Fonte: Barbara Haro, 2024, acervo pessoal.

No trabalho, um autorretrato é pintado à óleo num bloco retangular de madeira, de costas para o espectador. Com a cabeça baixa e a nuca exposta através do cabelo trançado e caído para o lado, vulnerabilidade e permissividade encham o pequeno retângulo da imagem. O fundo vermelho vibrante oprime a figura no suporte apertado e pulsa como um alvo a ser perseguido. O espaço branco da parede em volta do objeto diminuto, que está fixado com 8 centímetros de distância da parede, centraliza o alvo na mira de quem olha.

O corpo ausente de um autorretrato de costas sugere um espaço interno, o atrás, o íntimo. Ao expor as costas vulneráveis ao olhar do espectador, o retrato cria um espaço interno através da projeção da parede (Figura 2). O suporte desenvolvido para essa montagem surgiu como uma necessidade de aproximação, de criar espaços e indícios de dentro e fora.

Figura 2 - Projeção da parede


Fonte: Barbara Haro, 2024, acervo pessoal

O índice da presença do corpo na fotografia-esboço utilizada para fazer a pintura e na sombra do objeto que projeta formas na parede, desenrola o trabalho em diferentes perspectivas. O tempo neste trabalho aguarda silencioso em sua receptividade passiva, na postura resignada que espera.

Em seu processo, a pintura que geralmente é exigente fluiu de forma despreocupada em um trabalho feito para mim. A madeira surge como uma alternativa à tela, que traz textura e volume a trabalho menores, tornando-os pinturas-objeto. A escolha de cores complementares na figura e fundo tenciona a imagem em contrastes fortes, como um alvo centralizado na parede.

A rebeldia de ignorar o tempo me permitiu aliviar a sensação de esgotamento da condição póstuma e pintar mesmo dentro do apertado buraco da agulha. Aos poucos me sinto instigada a continuar o processo de fazer as pazes com o tempo, passando a entendê-lo a partir de diferentes perspectivas.

Fazer independente do tempo

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Não usar medidores me permitiu fazer escolhas insubmissas ao tempo, tensionando sua cronologia e construindo independente dele. A tradição aristotélica que definiu o tempo a partir de um ponto de vista linear e homogêneo, como uma unidade de medida, passou a não fazer sentido com a forma subversiva que eu estava lidando o tempo, provocativa e insubmissa.

O filósofo alemão Martin Heidegger por sua vez, pensa o tempo a partir dele mesmo, como passagem e opondo-se criticamente à sua concepção como medida de movimento. Para ele, é preciso reconhecer a disposição afetiva do tempo, que altera a nossa percepção qualitativa. O tempo, de acordo com Heidegger, é a passagem que constitui o existir do homem, não o espaço onde as coisas acontecem. O ser e o tempo se entrelaçam e em sua concepção, nós somos o próprio tempo, uma vez que o que passa e se transforma somos nós, e não o tempo. As horas do relógio aqui, são nada mais do que uma unidade de medida que generaliza a experiência individual para o senso comum.

Nesta interpretação afetiva do tempo, busco vestígios da avó que nunca conheci através do trabalho “Ela era uma mulher completa: com uma mão mexia a panela e com a outra varria a casa”. Nomeado a partir de histórias contadas e repetidas sobre ela, investiguei os vestígios da sua existência em enxovais e ao longo de três semanas reproduzi o bordado da minha avó na parede do museu como uma performance continuada.

O sitespecific constituído de uma pintura e um bordado na parede do museu, ocupa as suas três faces: frente, verso e lateral. O retrato pintado borrado em uma chapa de mdf de 90 x 120 cm, se fixa na parede sem espessura, quase como pintado diretamente sobre ela (Figura 3). Furos atravessam a pintura e a parede, criando uma malha regular por onde eu ativei o trabalho bordando em ponto cruz no decorrer da exposição, a imagem se construindo conforme os dias se passavam. Através do retrato da minha mãe e do bordado do enxoval da minha avó, o trabalho explora as relações afetivas e memória, atuando como forma de reconhecer e valorizar o trabalho criativo feminino através da apropriação do espaço institucional como tela de bordado.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3 - Pintura e bordado na parede (face 1- frente)



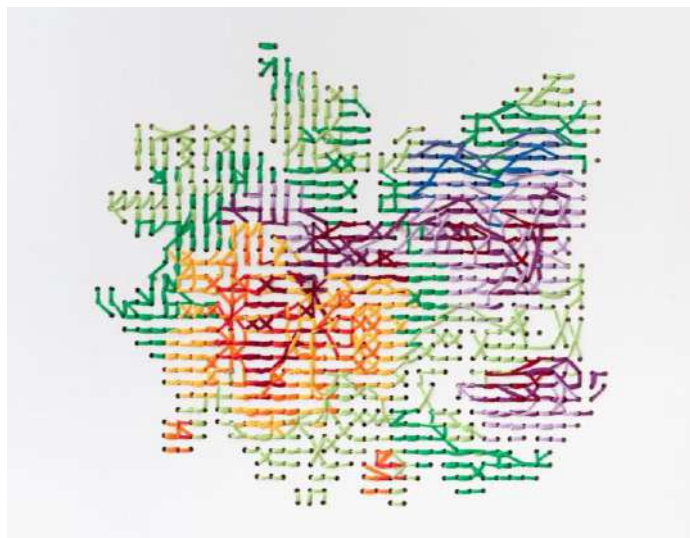
Fonte: Barbara Haro, 2023, acervo pessoal.

A partir da exploração do tempo de forma afetiva, investiguei os enxovais das minhas avós buscando laços de memória e afeto que ultrapassam o tempo. Analisando bordados e trabalhos artesanais como registros de memória, percebo que é um desafio analisar os trabalhos em fios e tecidos e desvincular seu papel utilitário doméstico da expressão individual. Afinal, as mulheres constroem sua subjetividade através de um ambiente controlado onde as exigências atribuídas a elas nos afazeres da casa ocultam muitas atividades criativas (Parker, 2019).

Em uma performance contínua no espaço expositivo, ativei o trabalho bordando diretamente na parede do museu, criando espaços de desvio ao evidenciar o verso e os fios que cruzam as faces da parede através da sua lateral aberta. Assim como as heterotopias (Foucault, 2013), cria-se um lugar dentro de outro, a fragmentação pictórica como um contraespaço. O verso do bordado que é comumente escondido (Figura 4), é a sintase do espaço interno e dos vestígios do processo. Exibir o amontoado de fios e a trajetória de cada ponto através do verso exposto subverte a concepção do bordado como algo imaculado e exato, como me foi questionado algumas vezes, “Por quê você não fez o avesso perfeito?”.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 4 -Averso imperfecto (face 2 - verso)



Fonte: Barbara Haro, 2023, acervo pessoal.

Determinada a explorar formas de resistência na representação do privado em um espaço público, de resgates de memória e do meu tempo pessoal, construí a instalação em frente ao público independente do que o tempo tinha pra mim (Figura 5). Apesar da rotina apertada, encontrar tempo para ativar o trabalho redefiniu a minha relação com ele, se estreitando conforme os espectadores interagiam com a performance. Durante o período, mantive um diário de performance nas redes sociais, atualizando o progresso do bordado e registrando algumas situações inusitadas que ocorriam nas interações.

Figura 5 - Performance (face 3 - meio da parede)



Fonte: Barbara Haro, 2023, acervo pessoal.

A conexão com o trabalho se intensificou com a ação performática: a cada ponto que firmava, sentia a linha do tempo se contrair e a presença das minhas avós. Sentia um puxão nas agulhas do outro lado da parede, uma força invisível que me acompanhou nos momentos cruciais de performance. O site específico ultrapassou as suas próprias barreiras e expandiu a experiência processual em quem acompanhava o trabalho sendo construído na exposição, alinhavando-se em mim e nas muitas pessoas que me auxiliaram durante o processo compartilhado, preservando o ritual feminino de compartilhar histórias e vivências através da linha. Uma performance que aconteceu independente do tempo.

Fazer apesar do tempo

Pensar o tempo de forma afetiva e qualitativa, me permitiu embolar o seu fio linear e pensar além de seus limites para desenvolver os meus trabalhos, buscando inspiração no espaço interno e na dimensão do afeto. Produzir apesar do tempo que tenho foi o amadurecimento da minha rebeldia que se iniciou ao ignorar o relógio. Criar estes pequenos espaços de rebeldia contra o tempo que me é tirado, tem se tornado a minha força criativa.

Penso com frequência no luxo do tempo e refletindo com bell hooks, amadureço a minha percepção de tempo como privilégio de alguns e necessidade de todos, uma reivindicação necessária da classe trabalhadora para o exercício da sua liberdade criativa. No trabalho “O passado é rápido, o presente é interminável” (Figura 6), registro através de 10 retratos à óleo em chapas de madeira o ponto de vista de uma trabalhadora em uma performance de longa duração que simula uma estação de trabalho industrial.

Com o coletivo Grupo Em-cadeia, durante quatro semanas performei o trabalho Poeira Branca (Figura 7), onde os artistas assumiram funções industriais dentro de uma produção cíclica: produzia-se peças de gesso através de molde dos corpos dos artistas, armazenava-se, transportava-se e por fim destruía-se, voltando ao pó inicial do gesso. Nesse processo, as horas de trabalho contínuo em uma rotina pesada marcava nosso corpo através do equipamento EPI utilizado na performance.

Figura 6 - O passado é rápido, o presente é interminável

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: Barbara Haro, 2024, acervo pessoal.

Figura 7 - Registro da performance Poeira Branca



Fonte: Grupo Em-cadeia, 2024, acervo pessoal.

Vivenciar este trabalho me fez perceber o tempo sob nova perspectiva. Com o cronômetro contando os turnos de trabalho da performance, cada segundo era sentido e eu era hiper-consciente da passagem do tempo, que gotejava licoroso dentro da máscara de proteção. A partir disso e dos relatos descritos no diário de performance, o trabalho surge como um exercício de liberdade dentro da rotina do trabalhador. Retratar meu próprio rosto marcado

(Figura 8), assim como dos meus colegas, me permitiu um fôlego de escolha e liberdade dentro dos padrões rígidos que estávamos vivendo durante o período.

Figura 8 - Detalhe das marcas do EPI



Fonte: Barbara Haro, 2024, acervo pessoal.

Exposto colado da parede expositiva, a série de retratos não possui projeção de espessura: os olhares se cruzam e atravessam a sala diretamente da parede. Criando novos caminhos e diálogos entre os trabalhos da exposição coletiva, as pinturas feitas a partir de recortes super aproximados enquadram os modelos dentro de caixas sufocantes. Como fragmentos de tempo, a repetição da série assoma-se como a repetição dos dias de performance e as fotografias de registro.

Novamente, percebo como o trabalho de performance intensifica a minha relação com o trabalho. Aqui, embora meu tempo fosse escasso, todo o intervalo eu utilizei de forma subversiva ampliando a força da performance através das pinturas-registro do processo. Produzir apesar do tempo é resistir à estratégias de produtividade, é torcer e tencionar o fio do tempo até encaixar um descanso criativo dentro da rotina.

Conclusão

Como fazer as pazes com o tempo iniciou uma série de ações e estratégias contra-fluxo para sair daquele buraco de agulha a segurar o fio do tempo bem firme com as duas mãos.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Pensar de forma não passiva é uma novidade e buscando procedimentos para encaixar a arte na minha rotina atribulada e no meu tempo que empresto para os outros, instaurei uma rotina no atelier antes de qualquer coisa, uma prioridade que eu inicio todos os dias às 05 hrs da manhã. Antes do café sair, antes de me vestir, antes das obrigações me encontrarem e tentarem me forçar novamente para aquele espaço diminuto onde nem o fio cabe. Em minhas manhãs, experimento os devaneios e ócio de bell hooks, leio, escrevo, faço crochet e crio planos impossíveis.

“Não podemos esperar pelas circunstâncias ideais para encontrar tempo e só então fazer o trabalho que é nossa vocação; temos de criar na oposição, trabalhar contra o fluxo. Cada uma de nós deve inventar estratégias alternativas que nos permitam desviar ou ultrapassar as barreiras que se colocam em nosso caminho.” (hooks, 2019, p. 241)

Nestes encontros poéticos comigo, o equilíbrio do tempo vai se firmando novamente, não de forma quantitativa, mas qualitativa, usufruindo do meu melhor para a minha vocação. Para Marina Garcés, declarar que somos insubmissos à ideologia póstuma é a principal tarefa do pensamento crítico hoje, encontrando formas de resgatar um tempo do *vivível*.

Fazer as pazes com o tempo, portanto, é imprescindível para que possamos nos apropriar do nosso próprio tempo e criar estratégias para resistir à ideologia póstuma, à ideia de fim dos tempos e do esgotamento e desesperança. Fazer as pazes com o tempo é sair do buraco da agulha e viver num tempo não linear, mas embolado como um fio de novelo que seguro e enrolo nas mãos conforme à minha vontade.

Referências

ALVIM, Sofia Frant Pereira. **O Conceito de Tempo nos Primeiros Escritos de Martin Heidegger**. Departamento de Filosofia PUC - RIO. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [https://www.puc-](https://www.puc-rio.br/portal/verbo/verbo.php?verbo=1&verbo=1)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2017/relatorios_pdf/ctch/FIL/FIL-Sofia%20Frant%20Pereira%20e%20Alvim.pdf. Acesso em: 10 de maio de 2025.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Edições, 2013.

GARCÉS, Marina. **O novo esclarecimento radical**. Editora Âyiné, 2019.

HOOKS, Bell. **Artistas mulheres: o processo criativo**. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019, p.236-243.

PARKER, Rozsika. **A invenção da feminilidade**. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019, p.96.

(RE)CRIANDO RITUAIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE, JUDAÍSMO E FEMINISMO

Viviane Gueller (Ufrgs)¹

Resumo: Este artigo investiga aspectos poéticos e políticos relacionados ao tema da maternidade, situações que se produzem ao inventar-se mãe e cuidadora a partir da instauração de um trabalho artístico. O texto aborda a concepção e desenvolvimento de uma intervenção artística inédita de reinvenção do *minian*; ritual judaico marcado pelo protagonismo masculino, refere-se ao quórum mínimo de dez homens judeus adultos necessários para uma oração pública. A proposta é compor um *minian* exclusivamente de mulheres, reinventando e atualizando tradições, e com isso, buscando encontrar nelas sentidos atrelados a questões contemporâneas. Para ancorar estas abordagens, são tecidas relações com o feminismo judaico no trabalho da artista visual Mierle Ukeles e das *salonnières* judias alemãs e austríacas, além de noções propostas pelas autoras Natalie Wichmann e Charlotte Burns.

Palavras-chave: cotidiano; ritual; maternidade; cuidado; arte contemporânea.

Introdução

Nos últimos anos, venho pesquisando aspectos poéticos e políticos relacionados à maternidade – situações que se produzem ao inventar-se mãe e cuidadora. Este artigo aborda a concepção e desenvolvimento de uma intervenção artística inédita de reinvenção do *minian*, uma Comuna Mater a ser montada com a coleta e elaboração poética de depoimentos de no mínimo dez mulheres-mães - de diferentes faixas etárias, realidades socioeconômicas, étnico-raciais e de gênero sob o viés da interseccionalidade². No judaísmo, *minian* é um ritual marcado pelo protagonismo masculino, refere-se ao quórum mínimo de dez homens judeus adultos necessários para uma oração pública. A proposta é compor um *minian* exclusivamente de mulheres, reinventando e atualizando tradições, e com isso, buscando encontrar nelas sentidos atrelados a questões contemporâneas. Uma Comuna Mater como lugar de escuta ancestral judaica, mas também indígena, pagão.

¹ É artista visual, jornalista e mãe da Stela. Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/Ufrgs com período sanduíche na Universidade de Lisboa/Portugal. Mestre em Artes Visuais na mesma instituição. Foi premiada pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª edição (2015). Em 2012, participou da Mobile Radio da 30ª Bienal de São Paulo. Lattes ID: <<http://lattes.cnpq.br/6078151711974524>>. E-mail: vigueller@gmail.com

² Termo nascido no movimento feminista antirracista, em artigo de 1989, de Kimberlé Crenshaw, denunciando a sobreposição de formas de opressão, interseccionalidade é um conceito que descreve como fatores sociais, como raça, gênero, classe, cultura, religião, etnia, deficiência, idade e orientação sexual se cruzam e se sobrepõem. Essa interação influencia a identidade de uma pessoa e a forma como ela se relaciona com a sociedade e acessa direitos. A interseccionalidade demonstra que as discriminações são inter-relacionadas e, quando se cruzam, criam um sistema de opressão mais complexo (Akotirene, 2019).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Este trabalho é resultado de uma imersão no universo doméstico e acadêmico, enquanto escrevia minha tese durante o isolamento imposto pela Covid-19 (2020-2021), e após um diagnóstico de câncer de mama, recebido em 2022, quando precisei me dedicar a um tratamento longo e desafiador rumo à cura. As dimensões plurais da vida estratificadas ideologicamente passaram a perder suas fronteiras – a maternidade, os cuidados de si para cuidar do outro, os cuidados com a casa e a saúde, com o trabalho de mulher-mãe-artista-doméstica-pesquisadora-etc, revelaram-se como frágeis tramas que tecem o mesmo solo cotidiano, onde todos os planos da vida se desdobram simultaneamente. Passei a ter dificuldade em separar o tempo de maternar e de trabalhar que normalmente tendemos a segmentar entre as esferas da vida privada e pública, mas que em sua realidade vivida integram o mesmo cotidiano, a rigidez dessa segmentação se revelou porosa e ativada por uma continuidade. Ao supor um aspecto poético e político na maternidade, nas situações que se produzem ao inventar-se mãe e cuidadora, passei a conversar com algumas mães, buscando estabelecer redes de interseccionalidade.

A tradição judaica ressalta a força do coletivo, a importância de se rezar em *minian*, pois somente assim há a garantia de que as preces serão recebidas – quando as pessoas se reúnem, a espiritualidade se multiplicaria. Tomando esse entendimento milenar do judaísmo, minha proposta é compor esta intervenção com no mínimo dez mulheres-mães. Por ser judia, me interesse por vários aspectos da minha ancestralidade, os símbolos, os rituais, as práticas. Se para que ocorram cerimônias como a circuncisão, o *bar-mitzvah*, o *shabat*, entre outros, é imprescindível um quórum de 10 homens judeus adultos, a maternidade me parece ser uma situação propícia à presença de um *minian* de mulheres - para que suas falas sobre cuidados de si, dos filhos, da casa, do planeta, da profissão e de diferentes trabalhos cotidianos simultâneos também ressoem coletivamente em uma oração.

Sala aberta

Após o nascimento de Stela, meu primeiro contato com outras mães ocorreu em Lisboa, onde passamos um período de seis meses durante o desenvolvimento de meu doutorado sanduíche³. Ela não havia completado seis meses de idade quando saímos do Brasil, e as

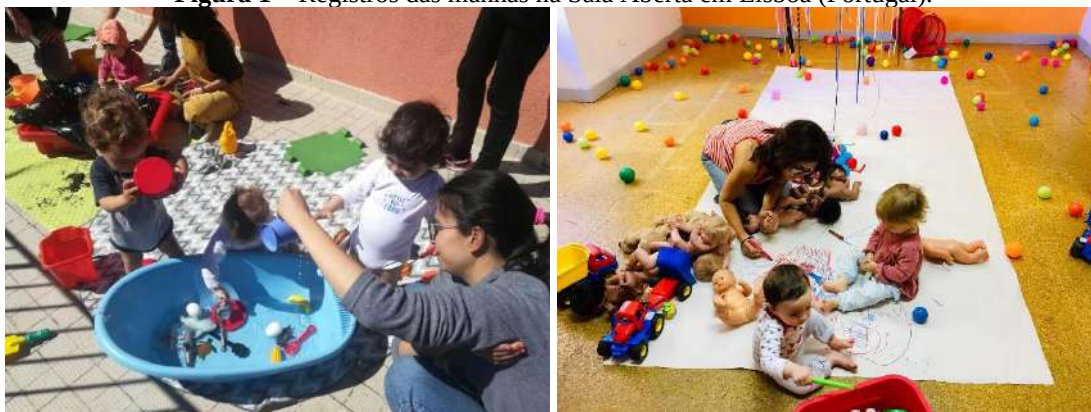
³ Meu doutorado em Poéticas Visuais foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 2016 a 2021, com período sanduíche na Universidade de Lisboa/Portugal. A tese está disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/230139>

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

dificuldades não foram poucas para conciliar trabalho acadêmico com trabalho materno e o puerpério que se estendia.

Nos meses finais de nossa estadia em Portugal, conhecemos a Sala Aberta, um projeto educativo de integração social de crianças entre zero e quatro anos que não frequentam instituições para a infância. Trata-se de um projeto de *playgroups* gratuitos que investem no acolhimento e cuidado das famílias com filhos na primeira infância. Em cada sessão, as crianças, acompanhadas dos seus cuidadores (mães ou pais, avós) participam num grupo (com no máximo de 10 crianças e respectivo cuidador) e partilham experiências, dúvidas e saberes, assim como são exploradas atividades e metodologias pedagógicas.

Figura 1 – Registros das manhãs na Sala Aberta em Lisboa (Portugal).



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Na Sala Aberta, vislumbrávamos a importância da conexão com a natureza ao promover a exploração como forma de autoconhecimento, autonomia e prazer. Durante as sessões, conversávamos, ríamos e chorávamos com nossas angústias, medos e alegrias. Quando retornamos ao Brasil, senti muita falta dos encontros e das partilhas. Este foi o primeiro projeto de viés mater-comunitário que tive contato e talvez a grande inspiração para o que viria. No início do período da pandemia, foram as conversas remotas e trocas com o grupo da Sala Aberta que me auxiliaram a propiciar um ambiente lúdico domiciliar para a minha filha.

Trabalho reprodutivo

Segundo a curadora e escritora Natalie Wichmann (2021), a maternidade e tudo o que ela acarreta - desde engravidar até dar à luz a criar filhos - tem sido um tema tabu durante a

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

maior parte da história da arte. Para a artista Hannah Cooke, entrevistada por Wichmann, a maternidade ainda não se equipara a outros grandes temas das artes.

A perspectiva masculina sobre temas existenciais como vida, morte, tristeza, amor e esperança tem sido admirada e celebrada no mundo da arte. Todas essas experiências fazem parte do nascimento e da criação de um filho, bem como uma parte existencial da nossa sociedade. Por que a perspectiva feminina sobre este mundo não é tão importante e aceita?” (Cooke, 2021, s.p.).

Em uma entrevista a Charlotte Burns, a jornalista norte-americana Jori Finkel, que realizou o documentário *Artist and mother* (2018)⁴, também afirmou considerar a maternidade um dos últimos grandes tabus no mundo da arte contemporânea. “Onde está a maternidade nos livros didáticos? Onde está a maternidade nas exposições de museus? Como seria uma história da maternidade na arte?” (Burns, 2020, s.p.).

Embora a maternidade seja indispensável à sociedade, e exija muito física, mental e emocionalmente de quem o pratica, não é um trabalho remunerado. “O trabalho de cuidado produz o trabalho que o sistema chama de ‘produtivo’, mas que é ele próprio considerado ‘improdutivo’ (Fraser, 2022, p.67). A autora Nancy Fraser pontua que desde a era industrial as sociedades capitalistas vêm associando o trabalho de reprodução social às mulheres separado do trabalho de produção econômica, relativo aos homens – gerando uma crise de cuidados na contemporaneidade. No Brasil, grande parte das casas é de responsabilidade das mulheres, elas são as gestoras e cuidadoras, e muitas vezes a única referência da família⁵.

Em *A Condição Humana*, Hannah Arendt (1906-1975) retorna à *polis* grega para buscar as origens da estratificação social, fomentada por processos de distinção, que resultam em posição privilegiada para quem tem acesso ao conhecimento e pode se dedicar às atividades intelectuais, que ela nomeia como trabalho. Isto levaria também à depreciação e consequente achatamento social daqueles que usam o corpo como ferramenta para prover sua subsistência, atividade que ela situa no domínio do labor (Arendt, 2007).

⁴ Disponível em <<https://www.mothermag.com/artist-and-mother/>>. Acesso em nov.2024.

⁵ Em 2022, das 72.522.372 unidades domésticas do Brasil, 49,1% tinham responsáveis do sexo feminino. A proporção representa uma mudança importante em relação ao Censo de 2010, quando o percentual de homens responsáveis (61,3%) era substancialmente maior do que o percentual de mulheres (38,7%). Por unidade doméstica entende-se o conjunto de pessoas que vivem em um domicílio particular. As informações são do Censo Demográfico 2022: Composição domiciliar e óbitos informados: Resultados do universo. Disponível em: <<https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202410/censo-2022-em-12-anos-proporcao-de-mulheres-responsaveis-por-domicilios-avanca-e-se-equipara-a-de-homens>>.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Este princípio da não distinção, produzido pela aproximação entre labor, como atividade corporal, e trabalho, como atividade intelectual, deu-se no trabalho *Arte de Manutenção* (1969), da artista visual estadunidense Mierle Ukeles. Ela se dá conta, ao ganhar bebê e interromper a vida para mergulhar no universo de mãe recente, o quanto o trabalho laboral que passa a consumir sua rotina – dar à luz, cuidar, limpar a casa, ordenar, amamentar, banhar, cuidar-se – parecia colocá-la a milhares de quilômetros do estatuto que ela ocupava há pouco tempo como artista perante o grupo social de seu convívio. A partir dessa percepção, ela passa a considerar e a nomear todo o trabalho da rotina, ou seja, o conjunto de atividades domésticas e de cuidados com o bebê, como *Arte de Manutenção*, declarando-o como sua nova produção autoral. Pouco mais tarde, ao ser convidada a participar de uma exposição em Nova York, Ukeles decide trabalhar na manutenção do museu que abrigaria a mostra, limpando, tirando pó, varrendo e recebendo o público como visitas chegando em sua casa.

Figura 2 – (a) Foto: Robin Holland e (b) Foto: Vincent Russo - Mierle Laderman Ukeles Courtesy the artist and Ronald Feldman Gallery, New York.



Fonte: Disponível em: <https://directory.weadartists.org/touch-sanitation>. Acesso em: 17 abr. 2025.

Um dia, nessa exposição, enquanto lavava os degraus de acesso ao museu, ela olha para a rua e vê alguns garis varrendo a calçada. A partir da revelação daqueles corpos que laboram a céu aberto na manutenção da cidade, mas que normalmente não são percebidos pelos passantes, Ukeles estabelece uma parceria com o departamento responsável pela limpeza urbana de Nova York, mergulhando por quarenta anos em um trabalho colaborativo com estas pessoas que, de forma invisível e desprestigiada, mantêm a cidade.

Feminismo judaico

Se a artista visual Mierle Ukeles ficou conhecida por suas performances, incluindo *Touch Sanitation* (1979–80), na qual ela apertou as mãos e agradeceu a cada trabalhador de

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

saneamento da cidade de Nova York pelo seu trabalho, o judaísmo somente começou a receber mais visibilidade em sua obra recentemente. O crítico de arte do New York Times, Holland Cotter, ao escrever em 2016 sobre a exposição retrospectiva da artista no Queens Museum, em Nova York, comentou sobre o contexto judaico de seu trabalho. O ensaio principal do livro que acompanhou a exposição, escrito pela curadora Patricia Phillips, trazia aspectos judaicos de sua *Arte de Manutenção*, que não haviam sido discutidos anteriormente (Sperber, 2019, s.p.).

Figura 3 – Mierle Laderman Ukeles, *Mikva Dreams*, Franklin Furnace, New York City, 11 de janeiro de 1977.



Fonte: Disponível em: <https://journalpanorama.org/article/mikva-dreams/>. Acesso em: 17 abr. 2025.

Quando Mierle Ukeles apresentou *Mikva Dreams* na Franklin Furnace Gallery, em Nova York, em 1977, foi a primeira vez que a imersão de uma mulher judia no *mikvah* foi apresentada publicamente. No judaísmo ortodoxo, o *mikvah*⁶ serve para alcançar a pureza ritual após o período menstrual, durante a qual um casal judeu é proibido de ter contato físico. Este ritual também serve como parte do processo de conversão, que une uma pessoa ao povo judeu. Os debates feministas dominantes nos Estados Unidos durante a década de 1970 vinculavam a

⁶ Construída como uma pequena piscina, o *mikvah* é constituído por qualquer coleta natural de água corrente: lago, rio ou mar. Em áreas urbanas, utiliza-se água da chuva coletada pela força da gravidade através de um duto e misturada com água da torneira (Sperber, 2019, s.p.).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

lei judaica referente à menstruação à visão patriarcal de que o sangue menstrual é impuro, o que levou as feministas a criticarem as leis judaicas de pureza.

Porém, Ukeles o entendia como uma continuação da religião matriarcal do passado, e estava interessada em resgatar práticas de imersão como rituais de empoderamento feminino. Sentada na galeria, ela leu em voz alta um texto que havia escrito, enquanto se cobria com um lençol branco. Em sua performance, Ukeles descreveu a imersão no *mikvah* como um ato de renascimento e um retorno ao Jardim do Éden, exaltando-o como um ritual que conecta uma mulher com seu ser interior (Sperber, 2019, s.p.).

Salonnières judias

Dois séculos antes, a partir de 1780, mulheres judias lideravam a cultura dos salões, que ocorriam em Berlim e Viena, quando o espaço doméstico passou a ser local de encontro para um ritual de conversação ao mesmo tempo estético e social, artístico e político, em um período que finalmente parecia não mais ser necessário errar. Os judeus começavam a assimilar e integrar a cultura local, alemão era a língua materna, mal sabiam hebraico - porém as mulheres eram (e seguiram sendo) amplamente excluídas da vida pública.

Figura 4 – Exposição *The place to be. Salons als Orte der Emanzipation*. Museu Judaico de Viena, 2018.



Fonte: Disponível em: <https://www.vienna.at/neue-ausstellung-im-juedischen-museum-wien-rueckt-prominente-salons-in-den-fokus/5803673>. Acesso em: 12 mar. 2025.

Para Elke Krasny, em busca de um novo papel na vida fora das estruturas patriarcais, esses salões reuniram resistências feministas que se opunham às noções estabelecidas de papéis normativos de gênero e religião, possibilitando uma emancipação feminina. “A anfitriã, que recebia convidados em sua casa e possibilitava que eles dialogassem uns com os outros, é aqui

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

compreendida como uma curadora de conversas. [...] Ao reunir diversos sujeitos dialogando, o salão encorajava o expressar e o escutar mais que o exhibir e o ver” (Krasny, 2019, p.426).

Em seu livro *Jewish Women and their salons: the power of conversation*, as autoras Emily D. Bilski e Emily Braun partem da reflexão de que atualmente, quando a cultura oral está desvalorizada em favor de uma cultura de imagens, é difícil imaginar as antigas habilidades da réplica e do poder da conversa — a capacidade de divulgar e arbitrar, de moldar consensos, de unir em diálogo aqueles que normalmente não se encontrariam, quando a opinião evoluía por meio de vozes coletivas. “Como resultado, a tradição de sociabilidade igualitária do salão dobrou de importância para as mulheres judias, que tinham de superar não apenas suas diferenças de gênero, mas também religiosas e étnicas” (Bilski; Braun, 2005, p.02).

Figura 5 – Casa da *salonnière* Berta Zuckerkandl-Szeps (1864-1945). Reprodução da obra *White Interior* (1905) de Carl Moll.



Fonte: Disponível em: <https://www.barnebys.fr/blog/double-record-pour-un-tableau-de-carl-moll>. Acesso em: 12 mar. 2025.

Para as autoras, as razões para o fenômeno do salão judaico são muitas. Privadas da oportunidade de estudar a lei judaica, as filhas judias de pais ambiciosos eram educadas em casa, e não em escolas de conventos inferiores, como as cristãs, aprendendo música e línguas estrangeiras. “Além da educação doméstica superior, a tradição talmúdica de interpretação hermenêutica — o valor da vida intelectual — permeava o lar e influenciava a propensão da mulher judia ao diálogo e ao debate” (Bilski; Braun, 2005, p.16). As autoras observam também a antiga função dos judeus como intermediários financeiros (uma das poucas profissões

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

disponíveis para eles à época) e a força de sobreviver por meio da inteligência, negociação e improvisação. “Para uma nação bíblica ‘vagando no exílio’ e considerada ‘sem raízes’ pelos países anfitriões, o salão garantia um domicílio seguro e um senso de pertencimento — um lar próprio” (Bilski; Braun, 2005, p.16).

Considerações finais

Pesquisar sobre essas *salonnières*, minhas ancestrais, me possibilita transitar os tempos, entrar em contato com uma situação na qual as famílias mistas e a interseccionalidade eram também características da diáspora. Especificamente empreendida por mulheres interessadas em uma sociedade na qual as pessoas eram respeitadas por suas qualidades individuais e não por suas origens.

Penso que a construção desta Comuna Mater se coloca como uma atualização da cultura da *salonnière*, uma curadoria de conversas no contexto contemporâneo a partir da minha identidade cultural judaica, assim como na obra de Mierle Ukeles. Mesmo considerando as diferenças entre nossos dias e a época de ocorrência de seu trabalho, momento de emergência de várias questões já incorporadas pelo campo da arte, além das diferenças entre nossas práticas em si, acredito que a ideia de uma arte de manutenção ainda é potente e atual. Sua abordagem ritualística do *mikvah*, assim como a que busco ao reinventar o *minian*, se propõem a um trabalho interseccional de manutenção da vida, em um contato poroso com questões judaicas, feministas e artísticas contemporâneas.

Referências

- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BILSKI, Emily D.; BRAUN, Emily. **Jewish Women and Their Salons: The Power of Conversation**. New York and New Haven: Yale University Press, 2005.
- BURNS, Charlotte. Transcript #74 On the Ground in L.A. In other words, **Sotheby's**. 2020. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/transcript-74-on-the-ground-in-l-a>. Acesso em 12 dez. 2024.
- FRASER, Nancy. **Capitalismo canibal**. São Paulo: Autonomia literária, 2022.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

GARCIA, Carolina Gallo. **Mierle Ukeles entre a arte e o trabalho de manutenção.** Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/62488>. Acesso em 25 nov.2022.

GUELLER, Viviane. **IMAGEM-EXPERIÊNCIA: uma ação poética entre brechas da vida cotidiana.** (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

KRASNY, Elke. Reunindo feministas resistentes: curadoria de salões e de jantares. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (Orgs). **História das mulheres, histórias feministas: antologia.** São Paulo: MASP, 2019.

SOMMER, Michelle Farias. Mãelhação: mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc. e o sistema das artes. **Arte & Ensaios**, vol. 28, n. 44, jul.-dez. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/56431>. Acesso em 02 out.2024.

SPERBER, David. Mikva Dreams: Judaism, Feminism, and Maintenance in the Art of Mierle Laderman Ukeles. **Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art** 5, no. 2 (Fall 2019), <https://doi.org/10.24926/24716839.1958>. Disponível em: <https://journalpanorama.org/article/mikva-dreams/> Acesso em: 14 abr. 2025.

WICHMANN, Natalie. Motherhood and art. Where is the solidarity? **Schirnmag**, 2021. Disponível em: https://www.schirn.de/en/magazine/interviews/2021_interview/motherhood_and_art_where_is_the_solidarity/. Acesso em: 20 out. 2022.

Canina: o instinto feminino como dispositivo poético

Kelly de Oliveira Xavier (UFPEL)¹

Renata Azevedo Requião (UFPEL)²

Resumo: Este texto pretende realizar uma reflexão sobre a “instintualidade feminina” como dispositivo poético no processo de criação de artistas mulheres. A partir de um cruzamento entre o texto literário *Com os meus olhos de cão*, da escritora Hilda Hilst (1930-2004), e a obra *Champfleurette, The White Cat* da artista Louise Bourgeois (1911-2010), e tendo como trabalho autoral a performance visual *Canina*, de autoria da artista visual e pesquisadora Kelly Xavier. O que une as três obras é uma busca por anunciar o excesso que caracteriza a voz, a escrita, os sentimentos e os desejos femininos. Essa abordagem propõe o instinto como uma manifestação de intensidade e transbordamento.

Palavras-chave: corpo feminino; instinto; animalidade; processo de criação; arte contemporânea.

Para mim a escultura é o corpo.

Meu corpo é a minha escultura.

Louise Bourgeois

A relação entre a condição feminina e o instinto animal é um tema complexo, marcado por interpretações biológicas, culturais e simbólicas. Se, por um lado, o instinto animal é muitas vezes visto como um reflexo da natureza, por outro, especialmente quando se associa à figura feminina, ele tem sido usado ao longo da história como uma forma de controlar e definir questões de gênero.

Na biologia, o instinto é entendido como uma resposta instantânea do corpo a certos estímulos, ações e comportamentos que são essenciais para a sobrevivência da espécie animal, marcadamente para sexualidade. Em muitas culturas, a mulher foi associada ao instinto animal

¹ Artista visual. Mestre em Artes, ECA/USP. Doutoranda em Artes- PPGARTES, CA/UPPEL. CV: <http://lattes.cnpq.br/6261835840448900>. E-mail: klyxavier@gmail.com

² Pr^a Dr^a Ori^a. MsLit Br; Dr^a LitComp, IL/UFRGS; PD PoeBr, UFSC; PD AVC, WBenjamin, RBarthes, IA/UnB. CV: <http://lattes.cnpq.br/2666148508585644>. E-mail: ar.renata@gamil.com

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

por causa de suas funções reprodutivas: o ciclo menstrual, a gestação e a maternidade, processos naturais que a conectam de maneira visceral com a terra, com a criação e com a vida.

O corpo da mulher quando aproximado ao discurso sobre o instinto feminino, ao pulsar do instinto no sentido biológico, foi visto, tantas vezes, como sinônimo de descontrole, de animalidade, ou de uma natureza a ser domesticada. Na cultura ocidental, a mulher, que deixava transparecer seus instintos, era retratada como uma criatura selvagem, cuja sexualidade, por exemplo, deveria ser reprimida.

Sabemos que hoje muitos desses estereótipos são questionados e revisados, mas eles são úteis no escopo deste curto texto.

No campo das artes, pela retomada sobre/pelo próprio corpo e os próprios desejos, a relação entre arte contemporânea e o instinto feminino traz para o debate experiências, emoções e perspectivas do universo feminino.

Neste contexto, por meio da arte contemporânea, não são poucas as artistas mulheres que passaram a se reapropriar desses símbolos - o corpo, o desejo, a animalidade, a fertilidade - como formas de reinvenção e reflexão, passaram a utilizar o corpo, a performance e elementos da natureza como instrumento de potência e como dispositivo poética no seu processo criativo.

Ao se apropriarem do corpo, da performance, da imagem, essas artistas reescrevem os significados de “instinto” - não mais como prisão biológica, mas como potência e linguagem. Neste artigo, propõe-se um cruzamento entre a literatura *Com os meus olhos de cão* (2006), de Hilda Hilst e as artes visuais com *Champfleurette, The White Cat* (1994), da artista Louise Bourgeois para levantar questões pertinentes a essa problemática. Em conjunto, é trabalhada, como premissa da linha de pesquisa, a obra autoral *Canina* (2024), resultado de investigação poética em processo. Tanto **Louise Bourgeois** quanto **Hilda Hilst** oferecem caminhos para pensar o feminino, o corpo, o instinto e a animalidade, em um dispositivo poético profundamente visceral, questão presente no processo poético-criativo aqui estudado.

•

No encontro aqui proposto entre arte visual e literatura, entre matéria plástica e matéria verbal, a artista **Louise Bourgeois** e a escritora **Hilda Hilst** mergulham cada uma sobre a idéia de instinto. Não aquele instinto simplificado pela ciência ou pela moral, mas o instinto

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

feminino, cíclico, marcado por afetos contraditórios: paixão e medo, desejo e repulsa, nascimento e perda. Cada uma à sua maneira, esculpe e escreve o corpo da mulher não como território sereno, romantizado, mas como lugar de tensão, de perturbação, de memória e de animalidade pulsante.

Louise Bourgeois, artista do corpo e das emoções perturbadoras, explora formas corporais fragmentadas, distorcidas e metamorfoseadas, em que desdobra representações do instinto em diversas formas—úteros, mamas, cavidades;aranhas, felinos,e objetos domésticos desconstruídos. Em suas obras, o corpo feminino aparece como campo de conflito entre a proteção e a ameaça, entre o cuidado e a ferida. Cria, recria o corpo da mulher a partir de sua função reprodutiva.Suas obras evocam a figura da mãe como criatura instintiva e ambígua: ao mesmo tempo abrigo e prisão, matriz e predadora. Aliado a esse discurso, naambiguidade das imagens e dos sentidos, Bourgeois traz a tona os desvarios das mulheres, e constrói a imagem da figura materna, a da sua própria mãe, como oposta e complementar à idéia de histérica. Essas obras, tomadas em conjunto, contribuem para a elaboração de um pensamento, onde o feminino é entendido como potência de criação, mas também de destruição. Há nelas um instinto que pulsa da memória, da sexualidade e da perda, questões que aqui nesse breve texto, não serão acometidos.

Se Louise Bourgeois trabalha com a matéria e o espaço, **Hilda Hilst** faz da linguagem um organismo vivo, corpóreo e desobediente. Sua escrita é atravessada por um erotismo cru, por uma animalidade lingüística. Assim como na produção *Champfleurette*, *The White Cat* de Bourgeois, na obra *Com os meus olhos de cão*, Hilst, faz da voz feminina um manifesto do excesso: a mulher que fala demais, que deseja demais, que transborda por meio da linguagem. A escrita de Hilst não limita o instinto, ela liberta, performa. É uma escrita com ventre, com o fluxo do corpo.

Ambas, artista e escritora, se recusam a reduzir a mulher a um símbolo, a uma assimilação passiva da natureza. Trabalham com o instinto como potência mobilizadora. Elas revelam o quanto o feminino pode ser animal sem ser primitivo, sem ser irracional. Nelas, o instinto não é um lugar de regressão, mas de território de sentidos onde o feminino ressurgue como força criativa e profundamente humana.

••

Na obra de Louise Bourgeois, o instinto não é uma abstração, mas uma força que toma forma em volumes, tecidos, dobras, repetições e espaços internos. Seu trabalho é marcado pelas forças emocionais e por uma profunda memória do corpo. A arte transforma e explora a linguagem do corpo que lembra, que sente, que teme e deseja. Nele, o instinto aparece como memória – sobre tudo da infância, da relação com a mãe, da sexualidade, da culpa e da maternidade. Num momento pré-consciência, e de sinestesia. Todos os sentidos passam pelo corpo.

Antes de comentar sobre *Champfleurette*, *The White Cat*, trabalho selecionado para esse estudo, vale destacar a aranha protuberante e ovulante de Bourgeois intitulada *Maman*. O impacto que pode causar no espectador, uma figura monumental, uma aranha de aço com o ventre cheio de ovos – ameaçadora pela sua escala, brutal pelo peso, frágil pelas linhas esguias de suas patas, protetora por sua dimensão espacial. Figura ambígua associada por Bourgeois a sua própria mãe.

É amplo e variado todo o conjunto de obras da artista, desenhos, aquarelas, gravuras, objetos, esculturas e instalações. Celas, gaiolas, jaulas, solitárias – estruturas pesadas, brutais, obscuras. Desenhos – traços repetidos, inquietos, excessivas linhas vermelhas. Aquarelas – formas aquosas que remetem ao corpo da mulher, seus órgãos e líquidos. Esculturas de panos – corpos femininos, fragmentados, suturados, arranjados. Órgãos como objetos. Corpos com estranha presença e desmedida. Vê-se no conjunto de sua obra, uma obstinada produção. Da qual para fins desta reflexão, considera-se apenas a gravura *Champfleurette*, *The White Cat* (1994). (figura1). Ponta-seca, água-forte e à-gua-tinta sobre papel, edição de 22, dimensão de 47x63,5 cm.

Nela vê-se uma gata branca de salto alto, dentro de um espaço arquitetônico, entre quatro paredes e uma pequena janela, sua estrutura parece muito pequena em relação ao tamanho da felina. Vê-se a figura do animal, languidamente apoiada no chão, nas patas da frente, e com a parte traseira levantada, de quatro, com o seu órgão genital à mostra. “É a gata de salto (...). Uma gata que se debate em seu aprisionamento para criar, ela faz sua pele expandir a tal ponto

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

que não pode mais caber naquelas estruturas que pretendem delimitá-la” (Laurentiis, 2017, p.191).

Como bem disse Gaston Bachelard, falando da maternidade da casa:

A casa apertou-se contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente.(...). Que imagem de concentração de ser, essa casa que se “aperta” contra seu habitante, que se torna a célula de um corpo com suas paredes próximas (1993, p.61-62).

Louise Bourgeois não busca a estética do corpo feminino, ela cria imagens que tencionam a identidade da mulher, permitem a criação de um feminino “múltiplo e cambiante”. Bourgeois tem interesse pelo corpo humano, suas funções e transformações, assim como, suas sucessivas analogias ou associações.

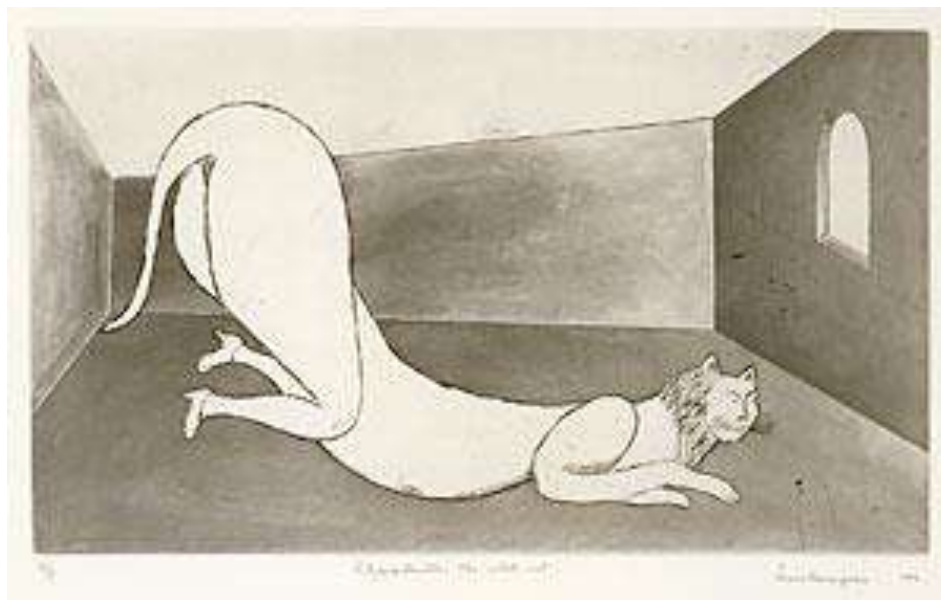


FIGURA 1. Louise Bourgeois. The White Cat. (1994). Ponta-seca, água-forte e água-tinta sobre papel, 47 x 63.5 cm, Ed. 22.. Disponível em: <http://www.moma.org>. em acesso: 17/05/2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

...

Na literatura de Hilda Hilst, o instinto surge não como plano de fundo, mas como força motora da linguagem. Sua escrita é orgânica, tensa, descontrolada, erotizada – como se cada palavra estivesse sob o domínio do corpo e da carne. Hilda escreve como quem quer dar corpo: há um desejo de ultrapassar a linguagem civilizada, racional, lógica, em direção a uma expressão que toque o abjeto, o sagrado e o bestial.

Em *Com os meus olhos de cão*, o protagonista é um ser à margem — ora homem, ora bicho, ora poeta. A animalidade perpassa o texto como condição de um sujeito que não encontra lugar nem na linguagem, nem na norma, nem na identidade. A escrita de Hilda lambe, morde, rosna, e ao fazer isso, revela a condição feminina como uma experiência liminar - entre o humano e o inumano, entre o desejo e o delírio.

Como é possível que possa manter-me em pé? Ficaria mais cômodo de quatro, os olhos raspando o chão, as mãos bem abertas coladas à superfície.

(...)

Como me sinto? Como se colocasse dois olhos sobre a mesa e dissessem a mim, a mim que sou cego: isto é aquilo que vê. Esta é a matéria que vê. Mas não vejo o ver. Assim é o que sinto tentando materializar na narrativa a convulsão do meu espírito. (...). Estou imundo e sozinho. Escuro, sinistro, mudo e sozinho.

(...)

O mundo parece fosco e ao mesmo tempo fulvo. (...)

O traseiro à mostra. O vento das idéias pondo a descoberto o grotesco da nossa condição. Humana condição. (Hilst, 2006)

Hilst evoca cachorros, gatos, cavalos, vacas, porcos em sua poesia, mostra o corpo vivo do animal que pulsa dentro de cada um. Na esfera do erotismo, o corpo da mulher “mergulha no gozo” trazendo à tona a “condição visceral dos corpos em estado de amor e fúria”. Segundo Maciel em seu estudo sobre animalidade, Hilda Hilst:

Entrando, pois no corpo animal, assume, pelo recurso do fingimento poético, os sentimentos, desejos, vibrações e pensamentos desses outros humanos. Convoca, portanto todas as formas de vida à coexistência, (...), ela desestabiliza nossa racionalidade e nos leva ao encontro com nossas próprias animalidades. (Maciel, 2023, p.115)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Sua obra está repleta de vozes femininas que falam demais, que gozam demais, que escrevem demais – e por isso são consideradas ameaçadoras. Nelas, o instinto não é retorno à irracionalidade, mas forma de resistência: uma pulsão de liberdade que se expressa pela transgressão da linguagem, da forma e do corpo.

Tanto Louise Bourgeois quanto Hilda Hilst constroem poéticas que recusam a visão reducionista do instinto feminino como simples impulso biológico. Em suas obras, o instinto aparece como linguagem poética, um território onde memória, dor, desejo e animalidade se entrelaçam. Ao trabalhar com os excessos do corpo e da linguagem, ambas revelam a complexidade de uma condição feminina marcada pela dualidade: entre a criação e a destruição, entre o silêncio imposto e a palavra furiosa, entre a casa e a jaula.

Em suas criações, o centro do instinto pulsa na mulher que sangra, que cria, que enlouquece, que ama – e que escreve ou esculpe como forma de representar e de reconhecer o corpo feminino.

....

Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar a minha frente. Deito-me porque o meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso. Tento expulsá-lo (...). (Hilst, 2006, p. 65)

“Eu vou virando outra coisa (...). Outra coisa dentro do espaço.”(Kosby, 2017, p.17)

Viro canina. De quatro. No chão, escavo, cavouco, farejo, espio, respiro, aspiro. Abro buracos e frestas. E pela casa, escuto os ganidos que ecoam.

No trabalho *Canina* (2025), foto-performance (figura 2), uma mulher, de quatro, se move pelo chão, retira parte do piso, abre buracos, farpas, cavoca, espia, cheira, volta a repetir os gestos, desloca-se, espia, cheira pelas frestas. Solitária e silenciosa a mulher-canina explora uma experiência individual entregue a uma necessidade do próprio corpo. O espaço, uma velha casa. O enquadramento das fotografias, o canto de um ambiente doméstico, um ambiente arquitetônico construído, aqui duas paredes em leque e o piso, talvez sala ou cozinha. Vazio, sem mobília, com aspecto de abandono. As imagens fotográficas em preto e branco – os pixeis, grãos, a falta de nitidez intencional, propõe certo rebaixamento na cena vislumbrada.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

As imagens, sequenciais, apresentam uma mulher em situação íntima, apontam um possível abandono da sua condição humana ou abertura para animalidade presente em sua condição. Evidencia a figura, o feminino, em sentimentos conflitantes em relação ao ambiente doméstico e em relação ao seu próprio corpo como habitat.

Em *Canina*, interessa apresentar uma possível experiência vital, levantando questões sobre o corpo, afetos e movimentos. “Movimento” inclusive do corpo em metamorfose, em constante transformação, corpo vivo – cheio de intensidade e vibração. Experiência individual, repetida em cada ser, que ganha vida no corpo único. Entretanto, essa questão pode ainda abrir-se à outra problemática ligada ao paradoxo materno. De um lado, a mulher que passa os dias pela casa – com cuidado a tudo. Os atributos domésticos. Alude ao infinito som que ecoa, um chamado, um mugido, um ganido do filhote em busca da mãe, do outro, o estado perturbador. E chega ao mal-estar, ao estranhamento de si mesma, ao desejar algo além da maternidade.

A mulher-canina, na experiência física de desconforto, denuncia o desencontro com o próprio corpo. Sugere assim a abertura para se debater questões sobre possibilidades de abertura sobre o que pode um corpo feminino.

A mulher posta “de quatro”, não mais bípede, se vê perturbada por uma inquietude que nem ela entende. Ela se distrai, desequilibrada, se deixa levar por desejos e impulsos imediatos. Como descreve Miranda July em seu romance *De Quatro*:

Até andar pela minha própria casa me deixava assombrada, repleta de culpa por qualquer coisinha que eu fazia ou deixava de fazer. [...] Eu sempre tinha sido um corpo para outras pessoas, nunca um corpo para mim mesma. Eu não havia coadunado com o prazer furioso de desejar um corpo real e específico sobre a Terra”. (July, 2024)

Pensar no corpo como dispositivo poético, pensá-lo a partir da experiência do próprio corpo da mulher, de seus órgãos constitutivos, seus sintomas, suas funções. Pensar a intensidade do movimento orgânico do corpo da fêmea. Para a mulher artista, pensar a partir de si mesmo. Fazer de seu corpo sua consciência, através da “metamorfose” pelo “instinto” que se impõe e se faz presente.

O instinto desafia a ordem sucessiva, cartesiana e causal, é uma explosão instantânea, espontânea de gestos e ritmos, de estranhamento e descontextualização. Parece possível assim

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

pensar no feminino como algo que transborda o corpo, os sentimentos, a sexualidade. Parece produtivo aproximar a condição de fêmea animal da fêmea humana, noção que surge do instinto, de um corpo também de mulher, de suas atitudes, e em que prevalecem assuntos como a maternidade, a menopausa, a volúpia, o útero, o ventre, o desejo e o devaneio.



MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



FIGURA 2: Kelly Xavier, *Canina*, 2025, foto-performance, fotografia digital, pb. *Canina* busca discutir, visualmente, a expressão da experiência de muitas mulheres, para além das concepções identitárias estabelecidas.

Na medida em que se abre para falar da animalidade feminina, o cão, a mulher cão, a canina, no feminino, e não a cadela, foi a ação construída para a desarticulação do corpo da mulher. Vale lembrar que se apresenta na construção social e cultural, uma extensa lista de expressões pejorativas baseadas em outras especiais de fêmeas mamíferas para nomear o comportamento feminino – são chamadas de “cadelas” pela sua sexualidade, de “vacas” em relação ao ciclo menstrual (apesar desse animal não sangrar), “porcas” quando não dão conta de si ou de todas as atividades domésticas, “éguas” quando fortes, e tantos outros sentidos figurados.

.....

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A percepção de um corpo em constante metamorfose, ora pelo ciclo menstrual, ora pela maternidade, ora por questões hormonais, ora pela perimenopausa, ora pelo gozo – processos ligados à natureza do corpo, aos excessos da matéria, ao seu avesso, vivo e úmido, que algumas vezes transborda para o exterior. O trabalho dessas três artistas se utiliza do corpo feminino para criar imagens, escritas, performances, ações que se concentram na figura da mulher, na mulher mãe, da mulher de meia idade. São obras que propõem rever o corpo, o corpo matriz de outros corpos, o corpo sexual da mulher. Seus conflitos e desejos. É pelo corpo que se sente, logo, o corpo é que erotiza a vida – questão aqui apenas anunciada.

Revisitar o instinto feminino pela via da arte e da literatura é também revisitar os modos como o corpo da mulher foi historicamente domesticado – pela ciência, pela religião, pela moral, pela linguagem. Ao recusar essa domesticação, Louise Bourgeois e Hilda Hilst não apenas reivindicam o instinto como território de criação, mas o resgatam como forma profunda de reflexão, como gesto de investigação, e de invenção.

Ambas olham para o de dentro do corpo: para o ventre, as vísceras, os humores, para a expressão do delírio, e de sentidos que não cabe no discurso racional. E ao fazerem isso, constroem obras que não explicam o instinto e sim o encarnam. Em seus trabalhos, o instinto deixa de ser aquilo que nos aproxima do animal para se tornar aquilo que nos revela enquanto humanos em sua totalidade: sensíveis, contraditórios, pulsantes, inacabados.

Assim, o instinto feminino – tantas vezes silenciado sob o peso das normas – emerge nessas criações, como voz visceral que escapa à lógica binária e encontra, na arte, um modo de inscrição. Seus verbos de ação são morder, uivar, sangrar, criar. Mas também escrever, esculpir, dizer, cuidar, reconstruir.

Do fazer artístico e do fazer a si mesma, no caso das três artistas, emerge a discussão sobre o feminino, ser “mulher” e ser “animal”. As três trabalham movidas por conceitualizações, materialidades, percepções, decorrentes de uma constante investigação poética, de um processo criativo necessariamente construído por mulheres. Pela experiência e pelo pensamento de um determinado corpo.

No entrelaçamento de matéria e linguagem, de memória e desejo, a condição feminina deixa de ser destino para tornar-se escolha: de habitar o próprio corpo com lucidez feroz, e de criar, a partir do instinto, novas formas de existir e de se inscrever.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Como H. Hilst, Bourgeois diz “Identification—the power of identification is very strong. I lend the animal, I project the animal and shape my feelings.” Mas para além disso, as três são pensadoras e pesquisadoras. Encerramos novamente com Bourgeois: “I am a searcher... I always was... and I still am... searching for the missing piece.

Referências:

BOURGEOIS, Louise. **Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

_____. **Louise Borgeois: El retorno de lo reprimido**. (Org.) Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina, y el Instituto Tomie Ohtake, marzo – junio de 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. [trad. Antonio de Páduamesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos)

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2006. 288p.: Il. col., 23cm.

HILST, Hilda. **Com meus olhos de cão**. 2.ed.. São Paulo: Globo, 2006.

JULY, Miranda. **De quatro**. [trad. Bruna Beber]. 3.ed.. Rio de Janeiro: Amarcord, 2024.

KOSKY, Marília Floôr. **Mugido** [ou diário de uma doula]. 1.ed.. Rio de Janeiro: edições garupa, 2017.

LAURENTIIS, Gabriela Barzagli De. **Louise Bourgeois: e modos feministas de criar**. 1.ed.. São Paulo: Annablume, 2017.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidade: zooliteratura e os limites do humano**. 1.ed.. São Paulo: Editora Instante, 2023.

Gaspar Paz, Aline Miklos, Olgária Matos et Dominique Chateau, « Transgressão das artes/Transgressões nas artes », *Artelogie* [Enligne], 8 | 2016, mis en ligne le 26 janvier 2016, consulté le 19 mai 2025. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/623> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.623>

O SENSÍVEL LUTO DE YUHKI KAMATANI

Eduarda de Castilhos Franco (Ufpel)¹

Resumo: Esta pesquisa trata de um gênero específico do mangá contemporâneo que aborda dramas psicológicos em narrativas de aceitação e superação. O trabalho compreende a análise de um quadrinho japonês do gênero drama, mostrando a sensibilidade de abordar o tema e suas características. A obra a ser analisada é “Hiraeth: The End of the Journey” da autora Yuhki Kamatani, que trata das diferentes formas do luto e como cada indivíduo processa esse sentimento. (PREENCHER)

Palavras-chave: mangá; drama; sensível; luto; metáfora.

*“As crostas do passado, a confusão do coração, e as cicatrizes do que pode vir.
Eu carrego tudo nas minhas costas e vivo. Com um lápis.” KAMATANI, Yuhki,
2023.*

Introdução: Análise do sensível do quadrinho de drama psicológico

A análise se fundamenta nos estudos sobre quadrinhos e mangá, com foco na narrativa e na visualidade a partir de um viés crítico e poético. Interessa destacar o simbolismo, as metáforas visuais, a abordagem do sensível e as estratégias para provocar um efeito catártico. O trabalho foi pensado a partir de uma reflexão feita de uma análise em vídeo produzida pelo canal do Youtube “lines in motion” chamado “Our Dreams at Dusk – The Use of Visual Metaphors” que analisa a obra “Sonhos ao Amanhecer”, destacando sua arte e o uso de metáforas visuais, relacionando esse mesmo uso a outra obra da autora e trazendo reflexões provocadas a partir da leitura da obra principal da análise.

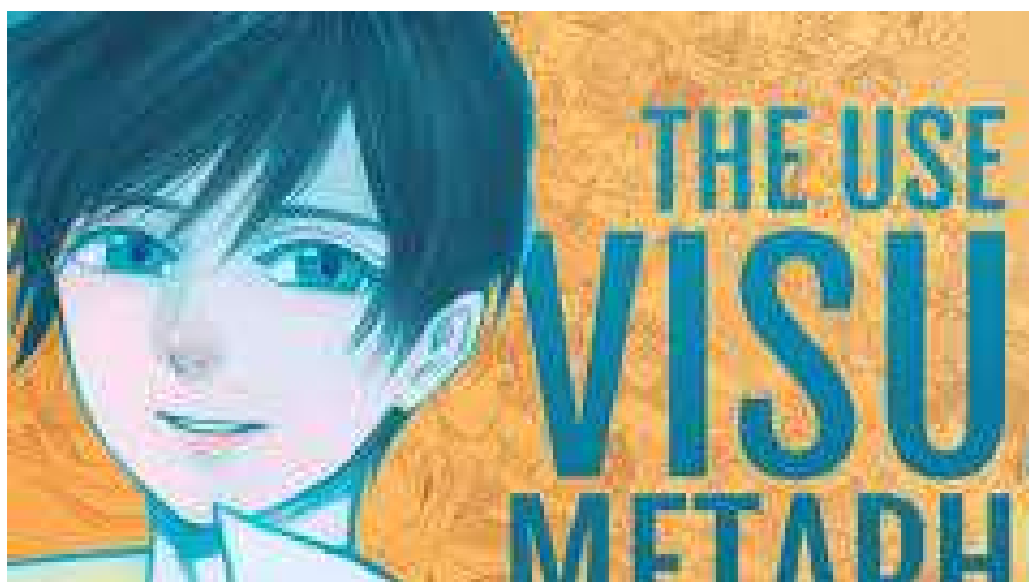
O intuito dessa análise é dissecar a obra “Hiraeth: The end of the journey”(2020), a qual a partir desse momento vou referir apenas como “Hiraeth”, entendendo as estratégias que a autora tomou para tentar despertar a empatia e, eventualmente, um sentimento de catarse no leitor que consumisse a obra. Estudando suas ferramentas, percebe se um uso combinado de visuais delicados, cheio de metáforas visuais, com uma escrita verossímil e cuidadosa, querendo

¹Eduarda de Castilhos Franco é graduanda do curso Cinema de Animação, da Universidade Federal de Pelotas, desde o ano de 2024, previamente também foi estudante do curso de Artes Visuais Bacharelado, na mesma instituição, lattes, dudacast.ani@gmail.com

se aproximar do leitor para fazê-lo empatizar com a trama e seus personagens e buscando dentro da história uma identificação, principalmente por serem cenários muito relacionáveis com nosso cotidiano.

A provocação para dar início a essa pesquisa veio após uma discussão a partir da reflexão do vídeo “Our Dreams at Dusk – The Use of Visual Metaphors”, do canal do Youtube “lines in motion”, que traz uma leitura crítica e poética de duas obras da autora Yuhki Kamatani, uma delas sendo “Hiraeth” e a outra sendo “Sonhos ao Amanhecer”(2015), destacando principalmente a visualidade de ambas as obras, mostrando como a autora inseriu metáforas visuais para transmitir os sentimentos das obras.

Figura 1 – Imagem de capa do vídeo “Our Dreams at dusk – The Use of The visual Metaphors”, da “line in motion”



Fonte: LINE IN MOTION, 2021, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=qA3hg9e9z1g>

A Metodologia de pesquisa: escolha da obra.

Inicialmente essa pesquisa surgiu como interesse próprio pelo gênero de drama psicológico, após a provocação da reflexão do canal “lines in motion” eu busquei obras que tinham temas sensíveis e relacionáveis, sendo obras de drama que relatam problemas do cotidiano, pois é uma maneira mais eficaz de fazer o leitor se relacionar com a obra e empatizar pelos personagens postos na trama. Logo foi feita a curadoria para quais obras seriam analisadas e cada uma foi escolhida com sua categoria mais marcante.

A obra “Hiraeth” foi escolhida devido a sua sensível, porém marcante, representação do luto, a autora buscou não só representar o luto pela morte física mas o luto de “pequenas” perdas durante a nossa vida, seja a perda de memória ou até um luto precoce pelo fim iminente, então através de uma escrita delicada e cuidadosa, Kamatani buscou representar um pouco as diversas formas que o luto pode tomar, trazendo uma reflexão de que a morte física não é de fato o fim, indo contra a crença que depois que da morte não sobra nada, mas justamente o que faz o luto um sentimento forte é as memórias que você leva da pessoa que partiu, do bicho de estimação que já se foi ou até de um objeto com apego emocional que se perdeu, logo a morte, de fato, é quando a última pessoa com essas memórias também falece.

A análise das metáforas visuais de Hiraeth

Nessa análise foi separado alguns dos painéis mais marcantes da obra, que expressam os sentimentos dos personagens em momentos chaves, mostrando uma das estratégias que a Kamatani mais usa em suas obras: Metáforas visuais.

Antes de dissertar sobre os painéis darei um breve resumo sobre a obra: o mangá segue Mika, nossa protagonista, uma estudante do colegial que quer se matar pois busca se reencontrar com a amiga que já faleceu, porém ao tentar se atirar na frente de um caminhão um moço misterioso a empurra e é atropelado, mas Mika percebe que esse moço não morreu, logo descobre que ele é um imortal, o nome dele é Hibino, e ele está acompanhado de um deus sem nome. Por coincidência, os três buscavam a mesma coisa: a morte. Logo os três saíram em uma jornada pelo fim, e no caminho Mika descobre as várias formas de luto e de morte e entende um pouco mais sobre seu próprio processo de lidar com sua perda.

Na figura 2, o painel representa a relação e trajetória da protagonista com sua falecida amiga, Mitsuha. Para melhor transmitir o sentimento de Mika por Mitsuha, a autora adorna todos os momentos chaves das duas com a flor “asagao”, ou glória-da-manhã, que é uma flor que fica por um breve momento desabrochada e que significa “breve amor” ou “vínculo de amor”, o que ilustra a curta duração dessa relação porém também a beleza desse amor, mesmo que ele tenha sido uma rápida passagem na vida de Mika.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 2 – página do capítulo 1 de “Hiraeth”



Fonte: KAMATANI, Yuhki, 2020, p.38, cap. 1.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3 – flor glória-da-manhã



Fonte: PATRO, Raquel, 2020, Disponível em <https://www.jardineiro.net/plantas/ gloria-da-manha-ipomoea-purpurea.html>

A figura 3 é a flor que a autora usa pra representar o sentimento sobre a relação de Mika e Mitsuha, a qual ela também usa na capa do primeiro volume do mangá, como mostrado na figura 4.

Figura 4 –capa do mangá de “Hiraeth: the End of the Journey”



Fonte: KAMATANI, Yuhki, 2020, Kodansha.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 5 – painel do capítulo 5 do mangá



Fonte: KAMATANI, Yuhki, 2020, cap 5.

Na figura 5, quando Mika confronta seu luto de novo, as flores asagao aparecem novamente, e se emaranham, como se Mika estivesse presa pelo luto dessa breve relação que teve com Mitsuha, também podendo ser interpretado como se o luto fizesse ela criar raízes e estagnar, nunca podendo seguir em frente.

A reflexão: suas memórias não pertencem somente à você

Além de suas metáforas visuais para morte e o luto, Kamatani traz uma reflexão na sua narrativa de que as memórias que você tem não pertencem à você e também que não somos completos sem a memória que o outro tem de você.

Esse debate se inicia numa interação entre Hibino e Mika, nela Mika pergunta o que tem no caderno que Hibino leva sempre consigo, ele o que há nesse caderno, dentro dele há nomes e causas de morte, Hibino fala: “[...] Claro, eu acredito que tudo acaba quando morre, mas ainda

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

sinto arrependimento, e algumas vezes choro também. [...] eu escrevo todos esses nomes das pessoas que se foram antes de mim para que elas não desapareçam.”

Figura 6 – painel do capítulo 5 do mangá



Fonte: KAMATANI, Yuhki, 2020, cap 5.

Em outro momento, Hibino fala para Mika que é egoísta por tentar se matar para rever sua amiga, pois ele fala que se Mika morre, a Mitsuha que ela conheceu também morre, pois a memória que Mika tem da amiga é única, somente ela lembraria de Mitsuha da maneira que ela conheceu. Essa interação reforça a ideia que a autora tenta transmitir de que a morte não deveria ser de fato vista como um fim trágico e sim como uma nova fase ou etapa da vida e que as memórias que prevalecem mantêm aquele ente querido vivo, na sua memória.

Disposições finais: a morte, o luto e a memória

Este trabalho buscou entender a mensagem da obra de Kamatani e como ela tenta transmiti-la ao leitor, estudando a linguagem visual da arte da autora e analisando a narrativa e sua trama posta e como ela interagia com os personagens.

A morte por muitas vezes é vista como algo definitivo, fatalista e como se nada mais existisse após dela, mas a reflexão que nos é posta em Hiraeth mostra que há como ver essa parte da vida com outra lente, essa um tanto otimista, que a memória vá além da morte e preserve nítida e carinhosamente a vida daqueles que já não estão mais entre nós. Entender que o luto pode e deve ser sentindo em várias situações é parte do nosso amadurecimento como indivíduos, e que a morte não deve ser algo triste mas sim algo que deu mais valor àquela memória de vida de uma pessoa.

A reflexão sobre memória se torna mais interessante quando refletimos sobre como atualmente guardamos a memória e o quanto somos induzidos a uma ideia consumista em relações interpessoais, falando de outra maneira, como as relações que criamos estão cada vez mais “descartáveis” e como a memória não é bem preservada. Há o ditado popular que fala “quem não é visto, não é lembrado” e exatamente por guardamos um pouco de todos que conhecemos dentro das nossas memórias que vale essa reflexão de como vemos essa relação de memória e permanência da existência daquele indivíduo.

Com isso concluo, Hiraeth: The end of the journey é a forma mais bela e sensível que a morte, o luto e a memória poderiam ser representados.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 7 – painel do capítulo 1 do mangá



Fonte: KAMATANI, Yuhki, 2020, cap 1, pag 2.

Referências

KAMATANI, Yuhki. **Hiraeth: The End of the Journey**. 1 . ed. 1. Tóquio: Kodansha, 2020.

KAMATANI, Yuhki. **Sonhos ao amanhecer**. 1. Ed. 2.

LINE IN MOTION. **Our Dreams at Dusk: the use of visual metaphors**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=qA3hg9e9z1g>

KAWANAMI, Silvia, **10 belas flores japonesas e seus significados**. 2020. Disponível em: <https://www.japaoemfoco.com/10-belas-flores-japonesas-e-seus-significados/>

***VÍTIMAS DO SILÊNCIO*, DE JANETHE FONTES: UMA VOZ SOBRE A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES**

João Luis Pereira Ourique (UFPel)
Jéssica Costa da Silva (UFPel)

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo sobre o romance *Vítimas do Silêncio*, de Janethe Fontes, com o objetivo de realizar uma análise crítica centrada na construção dos personagens e em sua relação com a temática da violência contra as mulheres. A obra se insere em um contexto literário contemporâneo que dialoga diretamente com questões sociais urgentes e ainda muito presentes na realidade brasileira, como o abuso sexual e psicológico, a opressão de gênero e o silenciamento das vítimas. A partir de uma perspectiva mimética, busca-se identificar como a narrativa evidencia, de maneira sensível e contundente, as marcas deixadas pela violência na subjetividade feminina. Para a fundamentação teórica deste estudo, foram utilizados autores como Christoph Wulf, com sua abordagem sobre a mimese e a constituição da identidade, Anatol Rosenfield, para auxiliar na análise da construção da personagem; Judith Butler, com sua teoria sobre gênero e Aristóteles, que contribui com reflexões sobre a representação artística do sofrimento humano.

Palavras-chave: vítimas do silêncio, construção da personagem, mimese.

Introdução

A literatura tem se consolidado cada vez mais na contemporaneidade como um espaço privilegiado para a representação das tensões sociais, permitindo a emergência de vozes historicamente silenciadas. Dentre os inúmeros temas que ela pode abordar, a violência contra a mulher configura-se como um dos mais urgentes, não apenas pelo impacto social que carrega, mas também pelas possibilidades de reflexão crítica que oferece ao leitor. Nesse contexto, o romance *Vítimas do Silêncio*, da escritora Janethe Fontes, constitui uma obra literária que articula de forma consistente a denúncia social e a elaboração estética da narrativa, evitando o tom panfletário e se firmando como um exemplo de literatura engajada e artisticamente relevante.

Ao narrar a trajetória de Margarida, uma jovem vítima de abuso sexual por parte do padrasto, a autora constrói uma personagem marcada por traumas, mas também por resiliência

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

e desejo de justiça. A história não se limita a expor a violência, mas também investiga os mecanismos sociais, familiares e culturais que permitem sua perpetuação, como o silenciamento da vítima, o descrédito de sua palavra e a convivência de instituições que deveriam protegê-la. Nesse sentido, a narrativa de Fontes tangencia a crítica social, mas não se reduz a ela: há uma evidente preocupação com a composição simbólica e emocional da personagem, com a linguagem sensível e com a estrutura ficcional que sustenta o enredo.

A protagonista é construída com riqueza de detalhes, tanto emocionais quanto psicológicos, o que favorece a empatia do leitor e intensifica a crítica à invisibilidade social das vítimas. Por outro lado, o antagonista é retratado de forma mais linear, o que permite discutir as escolhas da autora na composição dos personagens e o papel que essas assimetrias cumprem na narrativa. A mimese, nesse caso, se apresenta não como cópia da realidade, mas como uma recriação simbólica capaz de dar forma literária a uma problemática histórica: a violência doméstica e os abusos sofridos por mulheres e meninas em ambientes familiares.

Parte-se do pressuposto de que a obra de Janethe Fontes é, ao mesmo tempo, um testemunho e uma ficção, é justamente nessa tensão que reside sua força estética. Para isso, serão utilizados como base teórica os estudos sobre mimese (como os de Christoph Wulf e Aristóteles), e sobre a construção de personagens na literatura de ficção (com apoio de Anatol Rosenfeld e Judith Butler). A intenção é demonstrar como a narrativa, ao expor a ferida aberta da violência de gênero, mobiliza também recursos literários sofisticados que ampliam seu alcance crítico e simbólico.

A motivação da obra:

O romance *Vítimas do Silêncio*, de Janethe Fontes, propõe um olhar crítico sobre a violência contra a mulher, sem contudo, reduzir sua estrutura narrativa a um mero panfleto. A obra se desenvolve por meio da construção ficcional dos personagens, articulando denúncia e estética literária. Este livro foi publicado no ano de 2009 pela editora Universo dos Livros, mas de forma online ele foi publicado no ano de 2008. Janethe é uma autora independente, ativista e já ocupou uma cadeira no conselho de cultura da cidade de São Paulo, onde ela teve

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

acesso á vários relatos e dados sobre vítimas de violência sexual. Algumas de suas obras obtiveram alcance internacional e *Vítimas dos silencio* apesar de ser seu primeiro romance publicado, também obteve este alcance.

A autora, pautando-se em sua vivência e nos relatos coletados de vítimas reais, estrutura uma narrativa em que a experiência da protagonista Margarida é construída com base em elementos reconhecíveis da realidade, como o medo, a insegurança e a ausência de apoio institucional. Logo no início da narrativa, por exemplo, Margarida afirma: “Eu sabia que não podia contar com ninguém. Nem mesmo com a minha mãe” (Fontes, 2008, p. 12).

Janethe Fontes, é uma autora que apresenta a tendência em abordar assuntos delicados em seus livros, a fim de causar certa polêmica e tocar em temas sensíveis, para que a sociedade possa ter um olhar mais atento às questões que envolvem violência psicológica e abusos sexuais. Situações de violência como a retratada na obra ainda são, muitas vezes, invisibilizadas ou naturalizadas socialmente. O romance denuncia essas justificativas falaciosas por meio do discurso do personagem William, par romântico da protagonista, que diz assim: “ - Ela não quer ser ajudada. Se quisesse não teria fugido.” (Fontes, 2008, p.89), este último sendo uma crítica voltada às pessoas que tendem a julgar a vítima, quando essa não consegue tomar alguma atitude quanto a situação que está passando.

Além disso, dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (anuário, 2021, p.264) mostram que, apesar da ampla divulgação do tema, mais de 50% das mulheres que sofrem violência não denunciam por medo ou descrédito. Ampliando essa reflexão, quando se ampara em Foucault, Butler esclarece que o tempo do discurso não é igual ao tempo vivido e:

desse modo, o relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si-mesmo vivente. Minhas palavras são levadas enquanto as digo, interrompidas pelo tempo de um discurso que não é o mesmo tempo da minha vida. Essa 'interrupção' recusa a ideia de que o relato que dou é fundamentado apenas em mim, pois as estruturas indiferentes que permitem meu viver pertencem a uma sociedade que me antecede (Butler, 2015, p. 23-24).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Essa perspectiva é essencial para compreender como *Vítimas do Silêncio* representa o trauma de Margarida: sua voz é atravessada por limites históricos, sociais e simbólicos. O que a personagem vive não se traduz integralmente no que ela diz — é justamente nessa lacuna entre o vivido e o narrado que a literatura atua, dando forma a uma experiência e uma representação que, por si só, seria indizível.

A motivação central da obra reside na intenção da autora de construir uma personagem que representa, simbolicamente, a voz das mulheres que silenciadas por experiências traumáticas, não conseguem expressar sua dor e acabam se tornando vítimas do próprio silêncio. Tal proposta é apresentada já no prólogo e reforçada ao longo da narrativa, especialmente em passagens que evidenciam a identificação da protagonista com outras mulheres em situação de vulnerabilidade.

Esse propósito torna-se particularmente evidente em um dos trechos mais significativos da obra:

— Ele fez alguma coisa com você?

— Ele me forçou a... eu tentei tirá-lo de cima de mim, juro que eu tentei... mas eu não... Oh, Deus, eu não consegui.

Como flashes de um filme, Margarida reviu a própria história se reproduzindo em sua mente. Mas aquela não era a sua história. (...) Apesar de seu esforço, a mão de Margarida não estava completamente firme quando ela pegou a caneta. (Fontes, 2008, p. 87)

Essa passagem revela uma segunda camada da narrativa. Margarida, agora atuando como advogada, confronta-se com um relato que remete diretamente à sua própria experiência. Nesse momento, a personagem deixa de ocupar exclusivamente o lugar de vítima para assumir o papel de mediadora — de ponte — entre a dor individual e o amparo jurídico. Ela torna-se, assim, a voz daquela mulher que a procura, incorporando o objetivo maior do livro: ser a representação simbólica das mulheres que não conseguem verbalizar seu sofrimento ou reivindicar seus direitos.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

A construção dessa cena reforça a proposta da autora de transcender o relato pessoal e alcançar uma dimensão coletiva, na qual o silêncio, muitas vezes imposto socialmente, é rompido por meio da escuta sensível e da atuação comprometida. Dessa forma, a narrativa não apenas denuncia a violência, mas também propõe caminhos para a reconstrução e para o empoderamento por meio da sororidade e da justiça.

Ao longo da obra *Vítimas do Silêncio* (Fontes, 2009), a personagem Margarida passa por um processo de evolução que rompe com a imagem tradicional da mulher como vítima passiva. Durante os primeiros capítulos da obra marcada pela dor e pelo trauma de um episódio de violência sexual, Margarida não se resigna ao papel social de submissão e silêncio. Ao contrário, sua trajetória revela um despertar motivado pela indignação frente à impunidade e à recorrência da violência contra as mulheres. A decisão de ingressar na carreira jurídica simboliza uma reconfiguração de sua identidade, marcada pela escolha de ser uma voz ativa na defesa dos direitos das mulheres. Seu desejo de entender e aplicar as leis se traduz em um projeto de vida pautado na justiça e na transformação social.

A narrativa proposta por Janethe Fontes utiliza a ficção como ferramenta para romper com o paradigma da vitimização estática. A educação — especialmente a formação em Direito — é representada como instrumento essencial na ruptura dos ciclos de subordinação, ressaltando o conhecimento jurídico como caminho para a emancipação feminina. A autora constrói, assim, uma protagonista que, ao transformar a dor em ação, transcende sua história pessoal e se torna símbolo de luta coletiva. A jornada de Margarida reafirma o papel da literatura como espaço de denúncia e reconstrução simbólica, promovendo uma reflexão crítica sobre os papéis sociais impostos às mulheres e as possibilidades de reescrevê-los a partir da agência e da conscientização.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A construção dos Personagens:

A análise da criação dos personagens dialoga com os conceitos desenvolvidos por Anatol Rosenfield e outros estudiosos da ficção, especialmente no que se refere à caracterização estética e simbólica dos sujeitos narrativos. O livro contém cento e oitenta e cinco páginas que contam a história de Margarida uma jovem que teve sua adolescência marcada pelo abuso sexual que ela sofria de seu padrasto Carlos, Margarida cansada de tal situação, buscou confrontar o padrasto e ao fazer isso ela se viu indefesa. Percebendo que sua mãe não notará as ações inapropriadas do marido devido ao fato de estar apaixonada por ele e Carlos “se passar” por um bom homem, a jovem se viu encurralada e sozinha, com medo de contar a verdade já que ela estava sendo ameaçada, o que obriga a nossa protagonista fugir de casa já no primeiro capítulo. Margarida encontra refúgio na casa de sua tia Magnólia, porém, um romance se desenvolve com seu primo e que mais tarde lhe trará mais problemas.

Por meio de todas as informações e pesquisas que a autora realizou, ela construiu uma história de romance com plano de fundo focado na violência contra as mulheres, no epílogo do livro podemos ter como informação adicional: “a história que você leu é apenas uma obra de ficção. Entretanto.. segundo a Anistia Internacional com bases em dados da ONU (Organização das Nações Unidas), da OMS (Organização Mundial da Saúde) e de organizações governamentais e não governamentais em relatórios divulgados em 05 de Março de 2004.” (Fontes, 2009, p. 187). É necessário salientar que, todo texto tem uma *intensão*. Um texto só é construído se tiver um motivo, uma mensagem a ser transmitida para o leitor, porém, depois que o livro é publicado a *intensão* inicial do autor pode ser compreendida ou não pelo seu leitor. Pensando nisso é preciso mencionar uma das citações da obra *A personagem de ficção*, onde Rosenfield fala sobre a obra literária ficcional: “A verificação do caráter ficcional de um escrito independe de critérios de valor. Trata-se de problemas ontológicos, lógicos e epistemológicos” (Rosenfield, 2007, p. 15).

A construção dos personagens se apoia na observação da realidade social pela autora, especialmente em seu contato com mulheres em situação de violência. Essa perspectiva subjetiva contribui para dar verossimilhança à obra, ainda que não configure uma pesquisa empírica nos moldes acadêmicos.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Margarida apresenta uma característica emocional e psicológica que evocam fragilidade e empatia voltado para uma vítima, seu carisma, delicadeza, bondade que nos permitem desenhar suas maneiras e comportamentos de forma mental, desenhando a imagem de uma vítima. Um personagem precisa ser bem descrito em uma obra, movimentos, nomes, além de uma história, Rosenfield deixa claro isso, quando ele dialoga sobre a organização da estrutura da obra literária, que também podemos utilizar para a construção de personagens, onde ele diz:

contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional — particularmente quando de certo nível estético — já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc. (Rosenfield, 2007, p. 14)

Isso remete ao fato de que para a criação de um personagem é preciso pensar em todos seus detalhes, a sua história, seus movimentos, sua personalidade, a forma como este personagem fala, sua cultura regional e sua aparência física, porém, Margarida não tem uma aparência descrita na obra e isso expressa a *intensão* da autora, pois nessa obra a protagonista está representando muitas mulheres vítimas de abuso sexual, seu rosto não é um, mas muitos. A escolha da autora em detalhar minuciosamente as características de Margarida — emocional e psicológica — pode ser compreendida como uma estratégia de intensificar a conexão do leitor com a dor da protagonista. Ao mesmo tempo, levanta-se a questão: esse nível de aprofundamento está presente em outros personagens da obra? A resposta parece ser negativa, o que evidencia a intencionalidade da autora em dar voz especialmente à vítima.

Margarida apresenta um trauma que se originou de sua história como uma vítima de abuso, sua personalidade é desenvolvida ao longo da obra, onde percebemos que ela é uma jovem tímida, de boa índole, gentil e atordoada, sua aparência não é citada de forma nítida na obra, pelo fato dela representar uma voz para um grupo de vítimas. A narrativa estrutura, portanto, a imagem de uma vítima, pois Margarida é sempre retratada com objetivos focados

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

em sua frágil e gentil personalidade. No caso de Margarida, a riqueza de detalhes psicológicos serve para reforçar sua vulnerabilidade e criar uma relação empática com o leitor a fim de desenhar a fragilidade e solidão que a vítima vivencia naquele momento.

Em contrapartida, é possível perceber que Carlos é descrito como um homem forte e alcóolatra, com uma índole maligna,

como em um pesadelo , acordou e Carlos estava em seu quarto sentado ao seu lado, nu e visivelmente bêbado. Apavorada se levantou e tentou fugir. Mas ele a estendeu sobre a cama e se jogou sobre ela e mesmo enquanto desferia chutes e golpes, sua camisola fora arrancada e os braços imobilizados (Fontes, 2009 , p.36)

Na criação da personalidade de Carlos, é possível perceber que perto de sua filha Suze e de sua esposa Magnólia ele é um bom homem, agindo de forma pacífica, isso apresenta que ele está consciente da intenção maligna dele. Mas ao ficar sozinho com a protagonista, evidentemente seu lado vilão aparece juntamente com os aspectos descritos sobre a força, brutalidade e vício do mesmo. Fica evidente um jogo de poder nessas passagens da obra , esse jogo perpetua até o momento em que Margarida consegue realizar a reviravolta, tornando-se advogada e assim realizando a denúncia contra Carlos.

A personagem literária deve ser analisada a partir do efeito que produz na narrativa e no leitor. Assim, mais importante que o processo de criação é o resultado da construção narrativa e como ela se insere no contexto simbólico e ficcional da obra, aproximando-se de um mundo reconhecível, mas não necessariamente real, “Identificar-se com o outro, compreendê-lo enquanto pessoa que age intencionalmente e fixar, ao mesmo tempo, a atenção nele são aptidões que participam do desejo mimético da criança de se igualar ao adulto e de se parecer com ele(...)”(Wulf, 2016, p. 555). A mimese, nesse sentido, não é apenas um espelho da realidade, mas um dispositivo que articula representações culturais e sociais. No caso da violência contra a mulher, a obra insere essa problemática em um contexto contemporâneo marcado por debates sobre gênero, justiça e silenciamento. Assim, a narrativa participa de uma tradição literária que busca representar criticamente as estruturas de poder. Como reforço é bom citar Aristóteles em sua obra *A Poética clássica*: “a epopeia, o poema trágico, bem

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

como a comédia, o ditirambo lê, em sua maior parte, a arte do flautista e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações” (Aristóteles, 1997, p. 01).

Embora a mimese parta da imitação da realidade, no campo literário ela opera como recriação simbólica. Quando essa representação se limita a uma reprodução direta de situações, sem elaboração estética, corre-se o risco de transformar a narrativa em manifesto. No entanto, a obra de Fontes evita esse reducionismo ao explorar aspectos subjetivos e simbólicos da experiência da protagonista, transformando ela em uma representação de um grupo de mulheres.

A partir da obra *Genealogia da Moral*, de Nietzsche, Judith Butler afirma que *o relato de si* não equivale apenas a contar uma história pessoal. Ela explica:

o ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa, que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativas, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir. A narrativa não surge posteriormente a essa ação causal, mas constitui o pré-requisito de qualquer relato que possamos dar à ação moral (Butler, 2015, p. 23-24).

Esse pensamento ajuda a compreender o caráter performativo do testemunho em *Vítimas do Silêncio*, como se observa no seguinte trecho: “Já era madrugada quando ela finalmente conseguiu adormecer. No entanto, mal fechou os olhos e sentiu uma mão pesada sobre a sua boca. — Olhe aqui. Jamais ouse contar à sua mãe o que aconteceu naquela noite...” (Fontes, 2009, p. 33-34). O desespero e a impotência de Margarida são representados com intensidade emocional, evidenciando o trauma vivido e a dificuldade de traduzir tal experiência em palavras. Nota-se, contudo, que a autora e ativista, Janethe volta seu olhar principalmente para a vítima; há pouca elaboração quanto à complexidade do agressor, o que se torna perceptível durante a leitura e análise da obra. Isso pode indicar uma escolha deliberada de foco, priorizando a voz e a dor de quem sofre a violência, em vez de explorar as motivações ou a subjetividade do opressor. A seguir, apresenta-se um quadro comparativo entre Margarida e Carlos, com base em excertos e características narrativas. O objetivo é

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

demonstrar a assimetria na construção de ambos os personagens, reforçando a crítica à estrutura do vilão plano e à vítima profundamente desenvolvida.

Margarida	Carlos
“Quando ele enfim saiu de seu quarto, ela levantou e saiu cambaleou para o banheiro, com um filete de sangue escorrendo por uma das pernas. Porém anestesiada pelo choque, ela quase não sentia mais dor, apenas vergonha, muita vergonha....” (Fontes, 2009, p. 37). No romance <i>Vítimas do Silêncio</i>, de Janethe Fontes, a protagonista Margarida é retratada como vítima de abuso sexual cometido por seu padrasto, Carlos. Embora não possua acesso direto ao texto integral da obra para fornecer uma citação exata, diversas resenhas e análises confirmam esse aspecto central da narrativa.	“Ainda tentando desesperadamente desvencilhar-se ela continuou esperneando e se debatendo; sem saber que seu esforço o excitava mais ainda. Só de sentir o corpo frágil e macio se contorcendo abaixo do seu, Carlos era levado ao frenesi total.” (Fontes, 2009, p. 36-37). A personagem principal, Margarida ou Guida, foi violentada sexualmente pelo padrasto e optou pelo silêncio motivado pelo medo e a vergonha, desde então começou a fugir do seu passado, mas não conseguiu superar seus traumas.
“Da varanda do sobrado, Margarida contemplava solitária aquela linda noite de véspera de ano novo, enquanto a brisa agitava seus cabelos e seu coração apertava de saudade. Mas ela prometera a si mesma que não iria chorar.” (Fontes, 2009, p. 13). No romance <i>Vítimas do Silêncio</i>, de Janethe Fontes, a protagonista Margarida é retratada como uma jovem de personalidade gentil e resiliente, características que se destacam mesmo diante das adversidades que enfrenta. Mas, ela também é uma protagonista muito forte e determinada. Ela usou sua força para refazer sua vida em diversas partes da história e o passado em muitas vezes voltou para assombrá-la.	“-Se contar- Continuou ele- Juro que vai se arrepender amargamente” (Fontes, 2009, p. 34). No romance <i>Vítimas do Silêncio</i>, de Janethe Fontes, o personagem Carlos, padrasto de Margarida, é retratado como um indivíduo manipulador, ameaçador, cínico, doentio, nojento

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Sob a camada mais explícita de denúncia e empoderamento, emerge um plano ficcional que suscita questões quanto à verossimilhança narrativa. A trajetória emocional da protagonista Margarida — uma jovem marcada por trauma sexual — revela contradições perceptíveis no desenvolvimento de um vínculo afetivo precoce com seu primo, Marcos.

Apesar da gravidade de sua experiência, Margarida estabelece com Marcos uma relação íntima em um curto espaço de tempo, o que pode provocar estranhamento no leitor atento à coerência psicológica da personagem. O romance entre ambos evolui rapidamente, mesmo diante das memórias traumáticas que afloram durante o contato físico. Embora a autora justifique essa entrega emocional pela intensidade dos sentimentos inéditos vivenciados por Margarida, a narrativa corre o risco de enfraquecer a representação realista do trauma, gerando ambiguidade na forma como a violência é ressignificada. Assim, a análise aponta para a tensão entre a intenção crítica da obra e os limites ficcionais de representação, questionando até que ponto determinadas escolhas narrativas reforçam ou diluem a complexidade da experiência da vítima.

A violência sexual é um assunto muito divulgado e mesmo assim, os dados da Unicef (2024) apontam para uma estimativa de uma a cada oito mulheres sofrerem abuso sexual antes dos seus dezoito anos. Janethe é uma ativista da causa e em todo seu percurso literário ela busca usar suas obras para “provocar reflexão crítica” e espera conscientizar as mulheres e homens que tiverem acesso ao seu trabalho, apresentando para as vítimas o ato de ir atrás de seus direitos e não deixar que esse mal se estenda, apontando que existem direitos protetores para as mulheres que passaram por esse abuso. Esse viés aponta para a necessidade de investigar como estruturas familiares e culturais perpetuam ciclos de abuso. Embora a obra não aprofunde a motivação íntima do agressor, ela sugere que o ambiente de silêncio e convivência contribui para a repetição da violência.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2022. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ano 16, 2022.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo. **Crítica da violência ética**. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FONTES, Janethe. **Vítimas do silêncio**. 1. ed. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.

WULFF, Christoph. Aprendizagem cultural e mimese. **Revista Brasileira de Educação**, Berlin, n. 66, p. 553–568, jul.–set. 2016.

SOBRE OS AUTORES

João Luis Ourique Pereira é professor titular da Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Possui doutorado em Letras - Estudos Literários - pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (2007) e estágios de pós-doutorado realizados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2012) e na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2015). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (ILA-FURG) e líder do Grupo de Pesquisa CNPq ÍCARO (UFPel).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4095677614469415>

Jéssica Costa da Silva é acadêmica de bacharelado de Letras - Redação e Revisão de Textos, na Universidade Federal de Pelotas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4579510809784498>



LITERATURA E MEMÓRIA: SEUS RASTROS NOS ENREDOS ESCRITOS POR MULHERES

Larissa Gonçalves Medeiros (UFPel)¹

Milena Kunrath (UFPel)²

Renata Rocha Ribeiro (UFG)³

Resumo: No presente artigo apresentamos nossa pesquisa de tese, ainda em andamento e em análise preliminar, sendo realizada pelo Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). A investigação, aqui apresentada, é realizada através do aporte teórico da Literatura Comparada proposta por Tania Franco Carvalhal (2006), em análise em duas obras literárias, *O corpo interminável*, de Claudia Lage (2019), e *Aparecida*, de Marta Dillon (2015), sendo uma brasileira e outra argentina, respectivamente, ambientadas no período ditatorial de cada país, sendo o Brasil no período de 1964 – 1985 e na Argentina 1976 – 1983, em que procuramos entender a relação da memória traumática com o vestuário, esse entendidos como objeto de memória (Pollack, 1989) dentro do recorte temporal proposto em estudo, o período ditatorial de cada país em que as obras literárias foram publicadas. Nas análises preliminares, mesmo que embrionárias, já conseguimos apresentar algumas conclusões a respeito do vestuário, da influência política e entre outros.

Palavras-chave: literatura brasileira; literatura argentina; ditadura militar; *O corpo interminável*; *Aparecida*.

Introdução

O presente artigo apresenta uma pesquisa de doutorado, ainda em andamento, em uma fase embrionária, em que se discute a Literatura Comparada através de duas obras literárias, *O corpo interminável*, de Claudia Lage (2019), e *Aparecida*, de Marta Dillon (2015). No presente artigo nos debruçamos nos pressupostos teóricos de Tania Franco Carvalhal (2006) para melhor entendimento sobre a ideia de comparação entre obras literárias. As narrativas em análise se encaixam na perspectiva de obras literárias contemporâneas, de autoria de mulheres, e

¹Larissa Gonçalves Medeiros é doutoranda na linha de Literatura, Cultura e Tradução no PPGL em Letras na Universidade Federal de Pelotas. <https://lattes.cnpq.br/2343974871700177>, <https://orcid.org/0000-0002-2573-1390>, tradutorialarissa@gmail.com

²Milena Kunrath é professora efetiva na área de alemão da Universidade Federal de Pelotas. <http://lattes.cnpq.br/0497963374492258>, <https://orcid.org/0000-0002-3335-1152>, milena.kunrath@gmail.com

³Renata Rocha Ribeiro é professora associada da Universidade Federal de Goiás. <http://lattes.cnpq.br/9766358738375689>, <https://orcid.org/0000-0003-1714-3182>, renatarribeiro@ufg.br

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

apresentam como temática e recorte temporal a ditadura militar, tanto argentina quanto brasileira.

Aparecida é uma obra literária escrita pela argentina e ativista Marta Dillon, publicada em 2015 pela editora Sudamericana. Em sua narrativa, Dillon conta a história de militância de sua mãe, a desaparecida política Marta Taboada (1942 – 1977), que tentava combater o regime ditatorial que encobria a Argentina durante os anos de 1976 a 1983. Junto a lembranças de sua mãe, estão os relatos da infância, adolescência e vida adulta de Dillon junto a seus irmãos, família e amigos. O início da trama tem um momento muito pontual, Dillon recebe uma ligação da Equipe Argentina de Antropologia Forense, no ano de 2010, com a notícia de que havia sido encontrado uma ossada que poderia ser de Taboada. A partir desse episódio, o desenrolar da história se desenvolve em uma trama de memórias.

O corpo interminável é uma obra literária escrita pela brasileira Claudia Lage, publicada pela editora Record no ano de 2019. O enredo é apresentado por Daniel, que busca pelas lembranças de sua mãe, Júlia, uma jovem mulher desaparecida política no período da ditadura militar brasileira, que aconteceu entre os anos de 1964 a 1985. Ao buscar essas lembranças ele conhece Melina. Melina é uma menina apaixonada por fotografia, que busca entender se sua família teve algum envolvimento com a ditadura militar brasileira, pois esse é um dos assuntos tabus dentro de sua residência. Em conjunto, Daniel e Melina buscam tentar entender por que suas famílias têm tanta negação ao falar sobre o momento político mais delicado do país.

Ao apresentar as obras literárias e as autoras em estudo, defendemos a nossa escolha em trabalhar somente com escrita de mulheres. Rita Terezinha Schmidt (2020, p. 264) comenta que “no esquema platônico, o homem é dotado de alma, portadora de logos, enquanto a mulher, definida como ser incompleto e, portanto, um ser inferior, é regida pelo útero”. Ser um indivíduo portador de logos pode ser entendido como um ser com a razão, entendedor do discurso, ou seja, o homem como ‘dono da verdade’.

Podemos analisar com a citação de Schmidt (2020), que é de muito tempo que a mulher é considerada como um ser inferior, sendo uma de suas serventias a reprodução. Nossa ideia de pesquisa contempla em evidenciar a mulher, suas escritas e exaltar milhares de mulheres que saíram de seus diferentes âmbitos para combater o estado de exceção, na tentativa de salvar a vida de várias outras.

Para realizar as análises das obras em destaque, nos apoiamos, de maneira rápida, no presente artigo, nos pressupostos de Tania Franco Carvalhal (2006, p. 5), em que a autora comenta que a Literatura Comparada “usada no singular mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”, ou seja, a Literatura Comparada é uma das maneiras em que podemos realizar análises em obras literárias, se comenta Literatura Comparada de forma singular, mas as investigações em que realizamos são compreendidas de maneiras plurais, pois, além de serem analisadas a partir de duas ou mais obras literárias, as análises podem ser de maneiras múltiplas.

Concordamos quando Carvalhal (2006, p. 39) comenta que a Literatura Comparada, mesmo sendo um estudo entre duas ou mais obras literárias, como também uma atividade crítica realizada entre elas, não há a necessidade da exclusão da relação histórica em que ambas as obras abordam. Acreditamos que o contexto histórico em que as obras literárias estão inseridas devem ser levadas em consideração durante o processo de comparação, pois a contextualização temporal influencia no conteúdo e no tipo de mensagem que o autor pretende passar, sendo assim, a análise se torna mais profunda e completa.

No próximo tópico, **Fronteiras: distanciamentos e aproximações**, abordaremos algumas questões por nós levantadas em nossas obras literárias em análises. Ainda de forma preliminar e com necessidade de aprofundamentos, apresentamos algumas aproximações e distanciamentos que encontramos até o momento em nossas obras em estudo.

Fronteiras: distanciamentos e aproximações

A partir das obras em destaque, apresentamos alguns distanciamentos e aproximações que encontramos nas presentes narrativas.

Distanciamentos

a) Vivência com o período ditatorial

Embora as obras apresentem o recorte histórico temporal sobre a ditadura militar de seus respectivos países de publicação, as autoras dessas obras vivenciaram o período de maneira diferente.

Marta Dillon nasceu no ano de 1966, dez anos antes do início da última ditadura cívico-militar argentina. No enredo de sua obra, *Aparecida*, Dillon comenta que foi vítima do regime,

pois sua mãe foi levada de sua casa, na frente dela e de seus irmãos, e por muitos anos não tiveram nenhuma notícia sobre sua localização. Depois dessa situação, Dillon e seus irmãos reviram sua mãe somente a partir de restos mortais.

A escritora Claudia Lage nasceu em 1970, durante o período ditatorial brasileiro. A partir de algumas leituras sobre sua vida, podemos entender que Lage não foi uma vítima direta da repressão. Em uma entrevista, a autora comenta que em uma conversa com amigas, de idade um pouco mais avançada que a dela, descobre que alguma delas foram vítimas e guerrilheiras no período ditatorial, mas isso tinha sido silenciado até o momento dessa conversa.

Podemos entender que, mesmo não tendo seu corpo como alvo do período em exceção, Dillon sofreu as consequências do período, tendo seu mãe arrancada de dentro do seu domicílio com a presença de seus irmãos, em outros momentos a autora comenta que, por algumas vezes, sua mãe precisava fugir de um lugar para outro para despistar os militares, e isso também na companhia de seus irmãos, a própria orfandade de ela viveu desde o desaparecimento forçado de sua mãe já um dos grandes fatores a ser levado em consideração ao impacto que ela teve durante o período ditatorial.

Diferente de Dillon, Lage não teve uma memória traumática tão particular conforme Dillon. Ao mesmo tempo, não podemos medir o sentimento que Lage tem em relação a esse período de exceção política.

b) Vestígios de materiais

Nesse segundo tópico, abordaremos especificamente sobre os corpos das desaparecidas políticas.

Na obra de Marta Dillon, nomeamos por *material concreto* o corpo de Marta Taboada. Esse nomeamento se dá pelo fato que, na narrativa *Aparecida*, se apresenta um material palpável do corpo de Marta Taboada, que no caso foi o encontro de sua ossada após alguns anos de sua morte. Em *O corpo interminável*, o corpo da personagem Júlia é apenas uma memória, um *objeto abstrato*, um vestígio de uma realidade que foi verdade, que com o tempo, desapareceu.

Na narrativa de Lage, o pai da personagem Júlia, avô de Daniel, ao descobrir que sua filha tinha saído de casa para ser uma combatente do estado de exceção em que o Brasil se encontrava, ele decidiu que não teria mais lembranças de sua filha dentro de sua residência, e

fez um pedido para colocar no lixo todos os objetos pessoais de sua filha, realizando assim um apagamento da memória de Júlia.

Na obra de Dillon, há uma preservação de memória da personagem Marta, em que se tem uma busca pela mãe desaparecida, a preocupação de guardar seus objetos, assim como também a preservação da memória a através de conversas entre seus familiares e amigos para manter a memória de Marta Taboada sempre viva. Quando há o encontro com a ossada de Taboada, se realiza um rito fúnebre para se ter um lugar fixo para a celebração de memória e afeto.

Aproximações

a) Maternidade

Um dos elementos que marcam as aproximações entre as obras literárias é a presença da maternidade. Em *O corpo interminável*, Lage apresenta alguns capítulos em que se tem o aparecimento de algumas mulheres, não bem definidas dentro da narrativa, mas algumas delas estão grávidas, ou já com seus filhos no colo, e outras cuidando de filhos de suas amigas de luta. Na obra *Aparecida*, além de toda a busca pela sua mãe, Dillon atravessa esse momento em conjunto com a sua maternidade.

Em nossa pesquisa ainda não chegamos a uma conclusão em relação a essas mulheres-mães dentro da narrativa de Lage, mas acreditamos que seja algo relacionado com a ideia de acordo que as mulheres realizavam dentro do período da ditadura, caso uma delas desaparecesse a outra ficaria cuidando de seu filho, ou seja, seria realizada uma adoção combinada previamente.

b) Obras narradas por filhos

Nas duas obras em destaque, os enredos são apresentados e narrados pelos filhos das personagens. Em *O corpo interminável*, a narrativa é apresentada por Daniel, filho da desaparecida política Júlia. Em *Aparecida*, o enredo é apresentado por Marta Dillon, filha da desaparecida política Marta Taboada.

Essas narrativas apresentadas por filhos nos levam até a discussão sobre a geração pós ditadura, os filhos dos desaparecidos políticos que estão retratando os momentos de horror em que vivenciaram, e seguem lutando por memória, verdade e justiça

c) Busca pela memória

Uma das temáticas que atravessam as duas narrativas em pesquisa é a busca pela memória, não apenas dos personagens das obras, mas também pelos desaparecidos políticos que até hoje não foram localizados.

Na obra de Lage, Daniel realiza uma busca pela memória de sua mãe, mesmo após seu avô realizar um apagamento da memória de Júlia em sua residência. Um dos vestígios que Daniel encontra é um livro em que existem alguns rabiscos deixados pela sua mãe.

Na obra de Dillon, a personagem realiza uma busca incansável sobre o paradeiro e corpo de sua mãe. Assim que consegue ter em mãos a ossada de sua mãe, ela realiza os ritos fúnebres para que assim possa realizar um sepultamento e ter um lugar em que possa preservar a memória de sua mãe.

Análises preliminares e breves conclusões

Nesse primeiro momento, ainda anterior ao nosso exame de qualificação, estamos realizando nosso levantamento teórico, mas já conseguimos realizar algumas conexões entre as obras e o contexto histórico a qual elas pertencem.

No primeiro momento conseguimos comentar que as roupas que são apresentadas nas obras literárias em análises, elas se apresentam como objetos de memórias (Pollack, 1989). Esse é um dos nossos eixos suleadores de nossa pesquisa, tentar entender qual a mensagem que esses objetos de memória têm a nos dizer em relação ao recorte temporal que realizamos.

Nesse mesmo sentido, estamos conseguindo realizar um mapeamento sobre a relação da memória das roupas com um recorte de gênero, a partir de leituras realizadas com Stallybrass (2008) e Perrot (1989).

Stallybrass (2008, p. 15-16), que comenta que a “roupa (...) é pessoal”, pois “pensar sobre roupa, sobre as roupas, significa pensar sobre a memória, mas também sobre o poder e a posse”. Conseguimos construir uma ideia de significação através da roupa, pois ela é um artigo pessoal capaz de nos apresentar memórias a partir de sua materialidade, ou seja, somos capazes de lembrar de alguém através da roupa que ele costumava utilizar, como também somos capazes de realizar uma lembrança sobre uma pessoa lembrando a roupa que ela utilizava no último dia em que a vimos, entre tantos outros exemplos envolvendo a roupa como um objeto central.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Perrot (1989) nos diz que a memória das mulheres está relacionada ao traje, ou seja, a memória que as mulheres constroem ao longo da vida é a partir de roupas e objetos têxteis, seja através de seus vestidos, materiais têxteis domésticos etc.

A partir dos recortes teóricos apresentados, conseguimos entender com Stallybrass (2008) e Perrot (1989) que a ação de guardar roupas como um refúgio para a memória, apresenta um recorte voltado ao feminino, diferente do recorte masculino, em que uma das primeiras ações após o evento da morte ou do desaparecimento de suas companheiras ou filhas, a reação é de se desligar, se desfazer de todos os objetos pessoais da vítima. Isso pode ser analisado a partir dos exemplos colocados por Stallybrass no seu capítulo 1, *A vida social das coisas: roupas, memória, dor*, em que o autor conta sobre a situação de algumas peças de roupas após a morte de alguns indivíduos.

Os pensamentos apresentados por Stallybrass (2008) e Perrot (1989), conversam totalmente com as obras de Lage e Dillon, aqui em estudo. Na narrativa de Lage, quando o pai de Júlia decide colocar fora todos os seus objetos pessoais, um dos itens que ele enfatiza é a queima dos vestidos de Júlia. Já na obra da Dillon, quando a ossada de sua mãe é identificada, Dillon pergunta para a Equipe Argentina de Antropologia Forense se eles também não encontraram uma jaqueta que sua mãe utilizava no dia que foi levada. Logo, a memória dessas mulheres está relacionada a uma peça de roupa.

Por último e não menos importante, até o momento atual de nossa pesquisa, conseguimos entender que essa ideia de preservação ou não da memória das personagens está relacionada em como cada país tratou a memória do período ditatorial com as políticas públicas de memória.

Na Argentina houve uma grande movimentação social que levou ao encontro de políticas públicas sobre a preservação da memória da última ditadura cívico-militar. Podem ser encontrados, principalmente na capital, a grande Buenos Aires, museus, praças, filmes etc., que fazem referência a esse período.

No Brasil, são quase inexistentes as políticas de memórias que lembram os “anos de chumbo”. Quando se propõem a realizar algo sobre esse período, geralmente por verba pública, há uma certa censura sobre seus lançamentos. Acreditamos que essas realidades conversam com as propostas das obras literárias em estudo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4ed. São Paulo: Editora Ática, 2006

DILLON, Marta. **Aparecida**. 1. ed. Argentina: Editora Sudamérica, 2015

LAGE, Claudia. **O corpo interminável**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.2, n. 3, jan. 1989.

PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 9, n. 18, Agosto 1989.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Des-figurações do corpo feminino: textualidade fora da lei. In: CUNHA, Andrei dos Santos. FERREIRA, Cinara Antunes. **Mundopoética: Geopolítica do literário**. Porto Alegre: Editora Class, 2020, p. 261-275

STALLYBRASS, Petter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução de Tomaz Tadeu. 3º ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008

ATENA NEGRA - ECOS DE SABEDORIA E RESISTÊNCIA. TRADUÇÃO INTRODUTÓRIA

Liz Toaldo Dutra (UFSM)¹

Thays Tonin (UFSM)²

Resumo: O objetivo deste artigo, como expresso em seu título, é apresentar, como operação simbólica, a tradução do livro *Atena Negra* (1987) de Martin Bernal. A tradução acaba por tornar público, como provocação aos modos de construção de saberes acadêmicos, as ausências presentes em nosso arquivo de história da arte (como campo disciplinar). Assim, a tradução de *Atena* de Bernal, é parte de uma performance de tradução como reimaginação crítica. Estruturando em uma introdução que evidencia a percepção colonial afro-asiática sobre a Grécia Antiga; Bernal propõe em seu primeiro livro uma abordagem menos formal sobre a reação cristã, continuada com a ideia de progresso, racismo estrutural e helenismo romântico, afirmando que a clássica civilização greco-romana origina-se das culturas da Crescente Fértil.

Palavras-chave: *Atena Negra*; Introdução; Decolonial; Afro-Asiática; Grécia Antiga

Abstract: The objective of this article, as expressed in its title, is to present, as a symbolic operation, the translation of the book *Black Athena* (1987) by Martin Bernal. The translation ends up making public, as a provocation to the ways of constructing academic knowledge, the absences present in our art history archive (as a disciplinary field). Thus, Bernal's translation of *Atena* is part of a performance of translation as critical reimagining. Structured in an introduction that highlights the Afro-Asian colonial perception of Ancient Greece, Bernal proposes in his first book a less formal approach to the Christian reaction, continuing with the idea of progress, structural racism and romantic Hellenism, affirming that the classical Greco-Roman civilization originated from the cultures of the Fertile Crescent.

Keywords: *Black Athena*; Introduction; Decolonial; Afro-Asian; Ancient Greece

Se eu estiver certo em defender a derrubada do Modelo Ariano e sua substituição pelo Modelo Antigo Revisado, será necessário não apenas repensar as bases fundamentais da "Civilização Ocidental", mas também reconhecer a penetração do racismo e do "chauvinismo continental" em toda a nossa historiografia, e filosofia da escrita da história. O Modelo Antigo não apresentava grandes deficiências "internas" ou fragilidades em seu poder explicativo. Foi derrubado por razões externas. Para os românticos e racistas dos séculos XVIII e XIX, era simplesmente intolerável que a Grécia, vista não apenas como o epítome da Europa, mas também como sua pura infância, tivesse sido o resultado da mistura de europeus nativos e africanos e semitas colonizadores. Portanto, o Modelo Antigo precisava ser derrubado e substituído por algo mais "aceitável".
Martin Bernal, *Black Athena*. 1987.

¹ Universidade Federal de Santa Maria. Graduanda do curso de Artes Visuais, vinculada à UFSM (Universidade Federal de Santa Maria),. Contato: liztdutra1@gmail.com ID Lattes: **4478194768565651**

² Universidade Federal de Santa Maria. Professora Doutora Adjunta de Fundamentos e Críticas das Artes no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria.

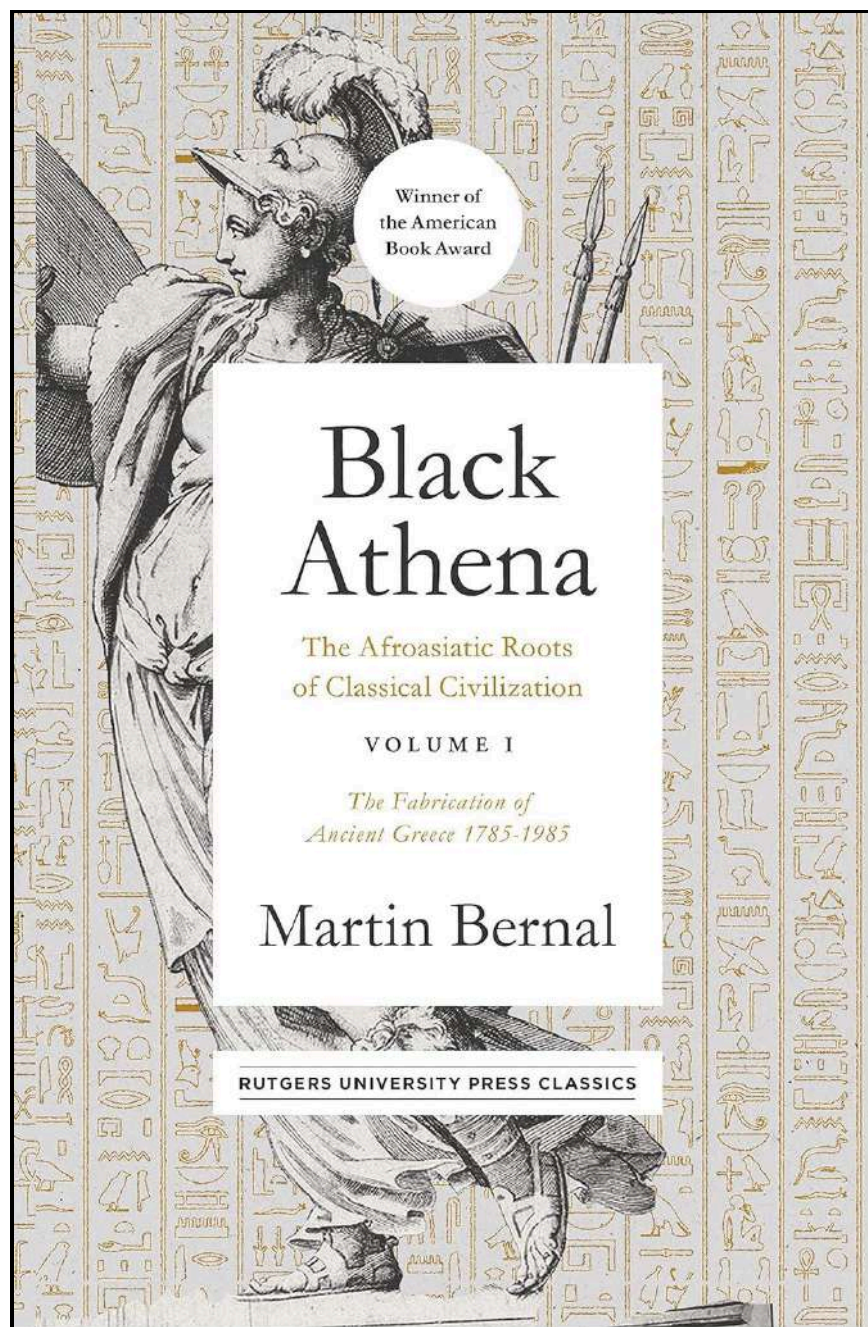
Contato: toninthays@gmail.com ID Lattes: **1361834796813729**

Introdução

A figura de Atena, deusa grega da sabedoria, da estratégia e das artes, tem sido historicamente representada sob a ótica eurocêntrica, branca e patriarcal. Este artigo propõe uma provocação simbólica: e se Atena fosse negra? O gesto de nomeá-la **Atena Negra** não é apenas estético, mas político — um ato de reimaginação crítica que busca descolonizar os mitos fundadores da cultura ocidental e resgatar saberes apagados pela hegemonia branca. A presente tradução introdutória traz um pressuposto de exploração como os ecos de sabedoria e resistência podem ser ouvidos e traduzidos a partir de uma perspectiva de Martin Bernal que é afrocentrada, interseccional e insurgente. Ao traduzir, não apenas o texto, mas também camadas de sentido, propus um deslocamento: da tradução como mera transferência de conteúdo para a tradução como prática de escuta, reconstrução e afirmação de outras epistemologias. Atena Negra emerge, assim, como símbolo de resistência ancestral e de um saber que persiste, mesmo quando silenciado.

Este trabalho tem por objetivo realizar a primeira tradução do Inglês para o Português Brasileiro, do livro *Black Athena* de Martin Bernal por uma acadêmica de História da Arte da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) para que a sociedade brasileira tenha acesso à informações decoloniais, não patriarcais e de diversas óticas em português brasileiro.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: MARTIN BERNAL, 2020, Disponível em
<https://worldwithoutmoneyarg.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/black_athena_afroasiatic_roots_of_classical_civilization_pg_1-129.pdf> Acesso em: 12/05/2025

ATENA NEGRA**Introdução**

Quase sempre, os homens que realizam essas invenções fundamentais de um novo paradigma eram muito jovens ou muito novatos na área cujo paradigma está mudando.

(Thomas Kuhn, A Estrutura das Revoluções Científicas, p. 90)

O uso desta citação de Thomas Kuhn é uma tentativa de justificar minha presunção, como alguém com formação em história chinesa, de escrever sobre temas tão distantes da minha área de estudo original. Pois argumentava que, embora as mudanças de perspectiva que proponho não sejam paradigmáticas no sentido estrito da palavra, não deixam de ser fundamentais. Estes volumes abordam dois modelos de história grega: um que vê a Grécia como essencialmente europeia ou ariana, e o outro que a vê como levantina, na periferia da área cultural egípcia e semítica. Eu os chamo de modelos "ariano" e "antigo". O "modelo antigo" era a visão convencional entre os gregos nas eras clássica e helenística. Segundo ele, a cultura grega surgiu como resultado da colonização, por volta de 1500 a.C., por egípcios e fenícios, que civilizaram os habitantes nativos. Além disso, os gregos continuaram a se inspirar fortemente nas culturas do Oriente Próximo.

no qual a maioria de nós foi criada para acreditar, desenvolveu-se apenas durante a primeira metade do século XIX. Em sua forma inicial, ou "Ampla", o novo modelo negava a veracidade dos assentamentos egípcios e questionava os dos fenícios. O que chamo de Modelo Ariano "Extremo", que floresceu durante os dois picos do antissemitismo na década de 1890 e novamente nas décadas de 1920 e 1930, negava até mesmo a influência cultural fenícia. De acordo com o Modelo Ariano, houve uma invasão do norte — não relatada na tradição antiga — que subjugou a cultura local "Egeia" ou "Pré-Helênica". A civilização grega é vista como o resultado da mistura dos helenos de língua indo-europeia e seus súditos indígenas. É a partir da construção desse Modelo Ariano que intitulo este volume de "*A Fabricação da Grécia Antiga 1785-1985*".

Acredito que devemos retornar ao Modelo Antigo, mas com algumas revisões; portanto, chamo o que defendo no Volume 2 de Atena Negra de 'Modelo Antigo Revisado'. Este aceita que há uma base real para as histórias da colonização egípcia e fenícia da Grécia apresentadas no Modelo Antigo. No entanto, considera que elas começaram um pouco antes, na primeira metade do II milênio a.C. Também concorda com este último que a civilização grega é o resultado das misturas culturais criadas por essas colonizações e empréstimos posteriores de todo o Mediterrâneo Oriental. Por outro lado, aceita provisoriamente a hipótese do Modelo Ariano de invasões — ou infiltrações — vindas do norte

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

por falantes indo-europeus em algum momento durante o IV ou III milênio a.C. No entanto, o Modelo Antigo Revisado sustenta que a população anterior falava uma língua indo-hitita relacionada, que deixou poucos vestígios em grego. De qualquer forma, não pode ser usado para explicar os muitos elementos não europeus presentes na língua posterior.

Se eu estiver certo em defender a derrubada do Modelo Ariano e sua substituição pelo Modelo Antigo Revisado, será necessário não apenas repensar as bases fundamentais da "Civilização Ocidental", mas também reconhecer a penetração do racismo e do "chauvinismo continental" em toda a nossa historiografia, e filosofia da escrita da história. O Modelo Antigo não apresentava grandes deficiências "internas" ou fragilidades em seu poder explicativo. Foi derrubado por razões externas. Para os românticos e racistas dos séculos XVIII e XIX, era simplesmente intolerável que a Grécia, vista não apenas como o epítome da Europa, mas também como sua pura infância, tivesse sido o resultado da mistura de europeus nativos e africanos e semitas colonizadores. Portanto, o Modelo Antigo precisava ser derrubado e substituído por algo mais "aceitável".

O que se quer dizer aqui com “modelo” e “paradigma”? O valor da definição de tais termos é limitado, tanto por uma inevitável imprecisão na sua utilização como pelo fato de as palavras só poderem ser definidas por outras palavras, não proporcionando qualquer base sobre a qual construir. No entanto, alguma indicação do significado pretendido é necessária. Por "modelo", geralmente me refiro a um esquema reduzido e simplificado de uma realidade complexa. Uma tal transposição distorce sempre, como diz o provérbio italiano – *traduttore traditore*, “tradutor traidor”. Apesar disso, como as próprias palavras, os modelos são necessários a quase todo pensamento e discurso. Deve sempre ser lembrado, contudo, que os modelos são artificiais e mais ou menos arbitrários. Além disso, assim como diferentes aspectos da luz são melhor explicados como ondas ou partículas, outros fenômenos podem ser vistos de duas ou mais maneiras diferentes; ou seja, utilizando dois ou mais modelos diferentes. Normalmente, um modelo é melhor ou pior que outro em sua capacidade de explicar as características da "realidade" confrontada. Portanto, é útil pensar em termos de competição entre modelos. Por “paradigma” quero dizer simplesmente modelos generalizados ou padrões de pensamento aplicados a muitos ou a todos os aspectos da “realidade” tal como vista por um indivíduo ou comunidade.

Os desafios fundamentais às disciplinas tendem a vir de fora. É habitual que os estudantes sejam introduzidos gradualmente nos seus campos de estudo, como mistérios que se revelam lentamente, de modo que, quando conseguem ver o seu assunto como um todo, já estão tão profundamente imbuídos de preconceitos e padrões de pensamento convencionais que é extremamente improvável que sejam capazes de questionar as suas premissas básicas. Esta incapacidade é particularmente evidente nas disciplinas relacionadas com a história antiga. As razões parecem ser, em primeiro lugar, que seu estudo é dominado pela aprendizagem de línguas difíceis, um processo inevitavelmente autoritário: não se pode questionar a lógica de um verbo irregular ou a função de uma partícula. Ao mesmo tempo

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

em que os instrutores estabelecem suas regras linguísticas, no entanto, eles fornecem outras informações sociais e históricas que tendem a ser dadas e recebidas com um espírito semelhante. A passividade intelectual do estudante é aumentada pelo facto de estas línguas terem sido geralmente ensinadas durante a infância. Embora isso facilite o aprendizado e dê ao estudioso assim treinado um conhecimento incomparável do grego ou do hebraico, tais homens e mulheres tendem a aceitar um conceito, uma palavra ou uma forma como tipicamente grega ou hebraica, sem exigir uma explicação quanto à sua função ou origem específica.

A segunda razão para a inibição é o temor religioso próximo, ou real, sentido ao abordar as culturas clássicas ou judaicas, que são tidas como as fontes da civilização “ocidental”. Portanto, há uma relutância em usar analogias “profanas” para fornecer modelos para o seu estudo. A grande exceção ocorreu no folclore e na mitologia, onde, desde a época de James Frazer e Jane Harrison, na virada do século XIX, tem havido um considerável trabalho comparativo. Quase tudo isto, no entanto, permaneceu dentro dos limites estabelecidos na década de 1820 pelo homem que destruiu o Modelo Antigo, Karl Otfried Müller. Müller exortou os estudiosos a estudarem a mitologia grega em relação à cultura humana como um todo, mas opôs-se veementemente a reconhecer quaisquer empréstimos específicos do Oriente. Quando se trata de cultura superior, tem havido uma relutância ainda maior em ver quaisquer paralelos precisos.

A situação é mais extrema, contudo, nos domínios da linguagem e dos nomes. Desde a década de 1840, a filologia indo-europeia, ou o estudo das relações entre as línguas, têm estado no cerne do Modelo Ariano. Naquela época, como agora, indo-europeus e filólogos gregos têm sido extraordinariamente relutantes em ver quaisquer conexões entre o grego — por um lado — o egípcio e o semítico, as duas principais línguas não indo-europeias do antigo Mediterrâneo Oriental, por outro. Não há dúvida de que se o egípcio, o semítico ocidental e o grego tivessem sido as línguas de três importantes tribos contíguas no Terceiro Mundo moderno, teria havido um extenso estudo comparativo, após o qual a maioria dos linguistas teria concluído que poderiam muito bem estar distantes entre si e que certamente houve consideráveis empréstimos linguísticos e, presumivelmente, outros empréstimos culturais entre os três povos. Dado o profundo respeito sentido pelo grego e pelo hebraico, contudo, este tipo de trabalho comparativo grosseiro é considerado inadequado.

Pessoas de fora nunca conseguirão ter o controle dos detalhes adquiridos tão lenta e dolorosamente como especialistas.

Sem uma compreensão completa das complexidades do contexto, eles tendem a ver correspondências simplistas entre semelhanças superficiais. Isso não significa, contudo, que os observadores de fora estejam necessariamente errados. Heinrich Schliemann, o magnata alemão que realizou as primeiras

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

escavações em Tróia e Micenas na década de 1870, fez uma ingênua, porém frutífera, combinação de lendas, documentos históricos e topografia, mostrando que, por mais que os acadêmicos queiram que seja assim, o óbvio nem sempre é falso.

Outra tendência entre os profissionais é confundir o que eu chamaria de ética de uma situação com sua realidade. Embora seja "justo" que o especialista que passou a vida inteira tentando dominar um assunto saiba mais do que um novato impetuoso, nem sempre é esse o caso. Este último às vezes tem a vantagem da perspectiva; a capacidade de ver o assunto como um todo e de usar analogias externas para influenciá-lo. Assim, deparamo-nos com a situação paradoxal de que, embora amadores geralmente sejam incapazes de ajudar os acadêmicos a avançar dentro de um modelo ou paradigma, eles frequentemente são as melhores pessoas para desafiá-lo. Os dois avanços mais importantes nos estudos helênicos desde 1850 – a descoberta arqueológica dos micênicos e a decifração de sua escrita, Linear B – foram ambos feitos por amadores: Schliemann, a quem acabei de me referir, e Michael Ventris, que foi um arquiteto anglo-grego.

No entanto, o fato de abordagens fundamentalmente novas frequentemente virem de fora certamente não significa que todas as propostas deste quadrante sejam corretas ou úteis. A maioria não é, e é corretamente rejeitada como excêntrica. A discriminação entre os diferentes tipos de desafios radicais levanta dois problemas complexos. Quem deveria fazer isso? Como isso deveria ser feito? Naturalmente, o primeiro grupo a ser consultado deverá ser o dos peritos. Eles têm o conhecimento necessário para avaliar a plausibilidade e o uso das novas ideias. Se, como no caso da decifração da Linear B por Ventris, a maioria deles aceitar uma delas, seria tolice contestar seu veredito. A sua opinião negativa, por outro lado, não pode ser encarada com o mesmo respeito incondicional, pois, embora tenham as competências necessárias para fazer um julgamento, têm um interesse directo no caso. Eles são os guardiões do status quo acadêmico e investem nisso intelectualmente e, muitas vezes, emocionalmente. Em alguns casos, os estudiosos chegam a defender a sua posição alegando que a era heróica dos amadores, que no seu campo era outrora necessária, agora acabou.

Portanto, embora sua disciplina tenha sido fundada por leigos, estes não podem mais contribuir para ela. Por mais plausível que a ideia de um estranho possa parecer, é inerentemente impossível que seja verdadeira. É por causa de tais atitudes que, tal como “a guerra é um assunto demasiado sério para ser deixado aos militares”, é necessária uma opinião informada, tanto leiga como profissional, para avaliar a validade dos novos desafios que foram rejeitados pelos acadêmicos em causa. Embora estes últimos geralmente saibam melhor que o público, há casos que mostram o contrário. Vejamos, por exemplo, a ideia de Deriva Continental, proposta pela primeira vez pelo professor A. L. Wegener no final do século XIX. Ao longo de grande parte do início do século XX, a importância dos “ajustes evidentes” entre África e América do Sul, os dois lados do Mar Vermelho e muitas outras costas foi negada pela

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

maioria dos geólogos. Agora, em contraste, é universalmente aceito que os continentes "flutuam" para longe um do outro. Da mesma forma, as propostas dos populistas norte-americanos, nas décadas de 1880 e 1890, para abandonar o padrão-ouro foram denunciadas pelos economistas acadêmicos da época como completamente impraticáveis. Nesses casos, parecia que o público estava certo e os acadêmicos errados. Assim, embora a opinião profissional deva ser estudada cuidadosamente e tratada com respeito, ela nem sempre deve ser tomada como a última palavra.

Como um leigo informado deveria distinguir entre um inovador radical exterior construtivo e um excêntrico? Entre um Ventris que decifrou um silabário cretense e um Velikowski que escreveu sequências de acontecimentos e catástrofes em total desacordo com todas as outras reconstruções da história? Em última análise, um júri leigo deve basear-se no seu próprio julgamento subjetivo ou estético. Existem, no entanto, algumas pistas úteis. O excêntrico — isto é, alguém com uma explicação coerente, cujas hipóteses não atraem rapidamente o interesse do meio acadêmico — tende a adicionar novos fatores desconhecidos e incognoscíveis às suas teorias: continentes perdidos, homens do espaço sideral, colisões planetárias, etc. Às vezes, é claro, esse tipo de hipótese é espetacularmente justificado pela descoberta dos fatores desconhecidos postulados. Por exemplo, os misteriosos “coeficientes” do grande linguista suíço Saussure, que ele formulou como hipótese para explicar anomalias nas vogais indo-europeias, foram encontrados nas laríngeas hititas. Antes disso, porém, a teoria permanecia inquestionável e, até certo ponto, desinteressante.

Os inovadores menos imaginativos, por outro lado, tendem a remover fatores em vez de adicioná-los. Ventris retirou a língua desconhecida do Egeu em que o Linear B deveria ter sido escrito, deixando uma justaposição direta entre duas entidades conhecidas, o grego homérico e o grego clássico, e o corpus de tabuinhas do Linear B. Assim, ele criou instantaneamente um campo acadêmico totalmente novo. Afirmo que o renascimento do Modelo Antigo da história grega proposto nestes volumes pertence a esta segunda categoria. Não acrescenta fatores adicionais desconhecidos ou incognoscíveis. Em vez disso, elimina dois introduzidos pelos proponentes do Modelo Ariano: os povos “pré-helênicos” de língua não indo-europeia, sobre os quais foram impostos todos os aspectos inexplicáveis da cultura grega; e as doenças misteriosas da “Egiptomania”, da “Barbarofilia” e da *interpretatio Graeca* que, alegam os “arianistas”, iludiram tantos gregos antigos, de outra forma inteligentes, equilibrados e informados, com a crença de que os egípcios e os fenícios tinham desempenhado um papel central na formação da sua cultura. Esta “ilusão” foi ainda mais notável porque as suas vítimas não obtiveram qualquer satisfação étnica com isso. A remoção desses dois fatores e o renascimento do Modelo Antigo deixam as culturas e línguas grega, semítica ocidental e egípcia em confronto direto, gerando centenas, senão milhares de hipóteses testáveis - previsões de que, se a palavra ou conceito ocorreu na cultura x, deve-se esperar encontrar seu equivalente na

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

cultura y. Isto poderia esclarecer aspectos de todas as três civilizações, mas especialmente daquelas áreas da cultura grega que não podem ser explicadas pelo Modelo Ariano.

Os modelos Antigo, Ariano e Antigo Revisado compartilham um paradigma: o da possibilidade de difusão da língua ou da cultura por meio da conquista. Curiosamente, isso vai contra a tendência dominante na arqueologia atual, que é enfatizar o desenvolvimento indígena. Este último se reflete na pré-história grega pelo recentemente proposto Modelo de Origem Autóctone. Atena Negra, no entanto, se concentrará na competição entre os modelos Antigo e Ariano. Os séculos XIX e XX foram dominados pelos paradigmas do progresso e da ciência. No âmbito da aprendizagem, tem havido a crença de que a maioria das disciplinas deu um salto quântico para a “modernidade” ou “verdadeira ciência”, seguido de um progresso acadêmico constante e cumulativo. Na historiografia do Antigo Mediterrâneo Oriental, considera-se que estes “saltos” ocorreram no século XIX e, desde então, os estudiosos tendem a acreditar que o seu trabalho tem sido qualitativamente melhor do que qualquer outro anterior. Os sucessos palpáveis das ciências naturais durante este período confirmaram a veracidade desta crença nessa área. Sua extensão à historiografia é baseada de forma menos segura. No entanto, os destruidores do Modelo Antigo e os construtores do Modelo Ariano acreditavam ser “científicos”. Para estes estudiosos alemães e britânicos, as histórias da colonização egípcia e da civilização da Grécia violavam a “ciência racial” tão monstruosamente como as lendas das sereias e dos centauros violavam os cânones da ciência natural. Portanto, todos foram igualmente desacreditados e descartados.

Nos últimos cento e cinquenta anos, os historiadores afirmaram possuir um “método” análogo aos utilizados nas ciências naturais. Na verdade, as maneiras pelas quais os historiadores modernos diferem dos “pré-científicos” são muito menos certas. Os melhores escritores anteriores eram autoconscientes, usavam o teste da plausibilidade e tentavam ser internamente consistentes. Além disso, citavam e avaliavam suas fontes. Em comparação, os historiadores “científicos” dos séculos XIX e XX foram incapazes de apresentar demonstrações formais de “provas” ou estabelecer leis históricas sólidas. Além disso, hoje em dia, a acusação de “metodologia doentia” é utilizada para condenar não apenas o trabalho incompetente, mas também o trabalho indesejável. A acusação é injusta, porque implica falsamente a existência de outros estudos metodologicamente sólidos com os quais se pode compará-la.

Considerações desse tipo levam à questão do positivismo e sua exigência de “prova”. Prova ou certeza já são bastante difíceis de alcançar, mesmo nas ciências experimentais ou na história documentada. Nos domínios a que se refere este trabalho, isso está fora de questão: tudo o que se pode esperar encontrar é mais ou menos plausibilidade. Em outras palavras, é enganoso ver uma analogia entre o debate acadêmico e o direito penal. No direito penal, uma vez que a condenação de uma pessoa

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

inocente é muito pior do que a absolvição de um culpado, os tribunais exigem, com razão, provas “além de qualquer dúvida razoável” antes que uma condenação possa ser feita. Mas nem a sabedoria convencional nem o status quo acadêmico têm os direitos morais de uma pessoa acusada. Portanto, os debates nessas áreas não devem ser julgados com base em provas, mas meramente na plausibilidade competitiva. Nestes volumes não posso e, portanto, não tento provar que o Modelo Ariano está “errado”. Tudo o que estou tentando fazer é mostrar que ele é menos plausível que o Modelo Antigo Revisado e que este último fornece uma estrutura mais frutífera para pesquisas futuras.

A pré-história do século XX foi atormentada por uma forma particular desta procura de provas, que chamarei de “positivismo arqueológico”. Trata-se da falácia de que lidar com “objetos” torna alguém “objetivo”; a crença de que as interpretações das evidências arqueológicas são tão sólidas quanto as próprias descobertas arqueológicas. Essa fé eleva hipóteses baseadas na arqueologia a um status “científico” e rebaixa informações sobre o passado provenientes de outras fontes — lendas, topônimos, cultos religiosos, línguas e a distribuição de dialetos linguísticos e de escrita. Nestes volumes afirma-se que todas estas fontes devem ser tratadas com grande cautela, mas que as evidências delas não são categoricamente menos válidas do que as da arqueologia.

A ferramenta preferida dos arqueólogos positivistas é o “argumento do silêncio”: a crença de que se algo não foi encontrado, não pode ter existido em quantidades significativas. Isto parece ser útil nos raros casos em que os arqueólogos não conseguiram encontrar algo previsto pelo modelo dominante, numa área restrita mas bem escavada. Por exemplo, durante os últimos cinquenta anos, acreditou-se que a grande erupção em Thera ocorreu durante o período cerâmico Minóico IB, mas apesar das extensas escavações nesta pequena ilha, nenhum fragmento desta mercadoria aparece abaixo dos detritos vulcânicos. Isto sugere que seria útil examinar novamente a teoria. Mesmo aqui, porém, ainda podem surgir alguns potes desse tipo e sempre há dúvidas sobre a definição dos estilos de cerâmica. Em quase toda a arqueologia – assim como nas ciências naturais – é virtualmente impossível provar a ausência.

Provavelmente será argumentado que estes ataques são contra espantalhos, ou pelo menos contra homens mortos. ‘Os arqueólogos modernos são demasiado sofisticados para serem tão positivistas’, e nenhum estudioso sério acredita hoje na existência, muito menos na importância da “raça”. Ambas as afirmações podem ser verdadeiras, mas o que se afirma aqui é que os arqueólogos modernos e os historiadores antigos desta região ainda trabalham com modelos estabelecidos por homens que eram grosseiramente positivistas e racistas. Portanto, é extremamente implausível supor que os modelos não tenham sido influenciados por essas ideias. Isso por si só não os falseia, mas — dadas as circunstâncias agora vistas como duvidosas de sua criação — eles devem ser examinados com muito cuidado, e a possibilidade de haver alternativas igualmente boas ou melhores deve ser seriamente

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

levada em consideração. Em particular, se puder ser demonstrado que o Modelo Antigo foi derrubado por razões externalistas, a sua substituição pelo Modelo Ariano não pode mais ser atribuída a qualquer superioridade explicativa deste último; por isso é legítimo colocar os dois modelos em concorrência ou tentar conciliá-los.

Neste ponto, parece útil fornecer um esboço do restante desta introdução. Em um projeto tão amplo como o que estou tentando realizar aqui, é obviamente útil fornecer resumos dos argumentos, juntamente com algumas indicações das evidências fornecidas para apoiá-los. É por esses motivos que incluí um esboço dos capítulos que compõem este livro. Os problemas envolvidos na explicação clara dos meus argumentos são agravados pelo fato de que minhas visões sobre o contexto mais amplo em que os tópicos de Atena Negra se inserem às vezes difere da sabedoria convencional. Portanto, escrevi um panorama histórico bastante esquemático que abrange o Velho Mundo Ocidental, ao longo dos últimos doze milênios. Este amplo panorama é seguido por um esboço histórico do 2º milênio a.C., o período com o qual Atena Negra se ocupa amplamente. Isso é fornecido para mostrar o que eu acho que realmente aconteceu, em oposição às visões de outras pessoas sobre o assunto. Em seguida, vem o resumo de "A Fabricação da Grécia Antiga" em si, seguido por descrições um pouco mais detalhadas do conteúdo dos outros dois volumes da série. O esboço do segundo volume, "Grécia Europeia ou Levantina?", está incluído aqui para demonstrar que se pode argumentar fortemente a favor do renascimento do Modelo Antigo em termos das evidências arqueológicas, linguísticas e outras disponíveis. Escrevi uma descrição um pouco mais superficial do conteúdo pretendido do Volume III, "Resolvendo o Enigma da Esfinge", a fim de mostrar os resultados que se podem alcançar aplicando o Modelo Antigo Revisado a problemas anteriormente inexplicáveis na mitologia grega.”

Martin Bernal, 14 de fevereiro de 2020.

BLACK ATHENA: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization Volume I: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985 (English Edition), 1987.

Conclusão

O objetivo deste artigo, como expresso em seu título, é apresentar, como operação simbólica, a tradução do livro *Atena Negra* (1987) de Martin Bernal. A tradução acaba por tornar público, como provocação aos modos de construção de saberes acadêmicos, as ausências presentes em nosso arquivo de história da arte (como campo disciplinar). Assim, a tradução de *Atena* de Bernal, é parte de uma performance de tradução como reimaginação crítica.

A tradução do texto de Bernal carrega um desejo de construir arquivos como “modo de pensar”, como “ponto de partida” para que torne possível reelaborar nossa relação com os caminhos que a epistemologia ocidental traçou. A tradução, portanto, de autores e autoras que podem servir como um “arsenal textual” e simbólico, para sustentar a necessidade de transdisciplinaridades, ou das contribuições *indisciplinadas* de pensadoras e pensadores, como forma de usar do argumento da “herança” intelectual contra si mesmo. Se os arquivos são dispositivos de poder, quais ações são possíveis a partir de um arquivo-vivo, que olha para os discursos da antiguidade como índices de pensamentos ainda em construção?

Assim sendo, a emergência de pensadoras, filósofas e artistas como Anne Lafont, Françoise Vêrges, Oyèrónké Oyěwùmí, Célia Tupinambá, Rosana Paulino e Katiúscia Ribeiro, marca um histórico de virada decolonial, onde o pensamento e as artes deixam de ser privilégio colonial passando a ser uma prática insurgente, sobre um *passado-em-obra*, sobre um *presente-em-obra*. Esse é um renascimento de *Atena*, pois ela não vem de Atenas: ela nasce das *encruzilhadas*. E é ali que os novos (e antigos) saberes se firmam — negros, indígenas, de gênero, múltiplos e, acima de tudo, **vivos e em reelaboração**.

Referências

- BERNAL, Martin. *Black Athena*. In: *BLACK ATHENA: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. Introdução. Local: Rutgers University Press Classics; Reprint edição (14 fevereiro 2020), 1991, p. 1-10.
- SYSTEM, Baiana "REZA FORTE". In: BNegão. Russo Passapusso. SekoBass. Bahia: Ilha dos Sapos e Casa das Máquinas, 2021. CD.

A PARTICIPAÇÃO DA POETA JACINTA PASSOS NA COLEÇÃO VIOLÃO DE RUA

Lorena Dias¹ (PPGL-FURG)

Resumo: Neste ensaio proponho analisar a presença da autoria feminina nos cadernos do povo brasileiro, especificamente na coleção cultural Violão de Rua, a qual teve três volumes. Os Cadernos do povo brasileiro, foram editados por Ênio Silveira, de 1962 a 1964. Foram 28 volumes até ser interrompida pelo golpe militar de 1964. Essa coleção da área das Ciências Sociais foi promovida pelo ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros (1955-64) e editada pela Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro. No volume III da coleção cultural Violão de Rua, publicado no ano de 1963, as poetisas Jacinta Passos e Wania Filizola são as únicas mulheres que tiveram poemas publicados. Diante disso, o meu objetivo neste trabalho é analisar o poema “Elegia das quatro mortas” da poeta Jacinta Passos pelo viés da crítica literária feminista.

Palavras-chave: Jacinta Passos; Violão de Rua; Poeta; Autoria Feminina; Crítica Literária.

INTRODUÇÃO

O presente ensaio é uma investigação inicial sobre a participação de autoras brasileiras na coleção cultural Violão de Rua. O primeiro volume da coleção foi publicado em 1962, ele foi composto por poemas dos autores Affonso Romano de Sant’anna, Ferreira Gullar, Geir Campos, José Paulo Paes, Moacyr Felix, Paulo Mendes Campos, Reynaldo Jardim e Vinicius de Moraes. Já o segundo volume, publicado em 1962, tiveram poemas de Affonso Romano de Sant’anna, Alberto João, Clóvis Moura, Felix de Athayde, Ferreira Gullar, Francisco José Dias Pinto, Geir Campos, Heitor Saldanha, Homero Homem, J. J. Paes Loureiro, Joaquim Cardozo, José Carlos Capinam, Luiz Paiva de Castro, Moacir Felix e Reynaldo Jardim.

No volume III, publicado em 1963, que é também o último volume da coleção Violão de Rua, tiveram poemas dos seguintes autores: Affonso Romano de Sant’anna, Audálio Alves, Carlos Penna Filho, Cassiano Ricardo, Félix de Athayde, Fernando Mendes Vianna, Fritz Teixeira de Salles, Geir Campos, Homero Homem, Moacyr Felix, Olímpio Bonald Neto, Oscar Niemeyer, Paulo Mendes Campos, Ruy Guilherme Barata, Solano Trindade. No terceiro e último volume da coleção aparecem as autoras Jacinta Passos e Wania Filizola. A longa

¹ Graduada em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande, mestre em Letras e doutoranda em Letras na mesma universidade. Este trabalho é realizado com o apoio da bolsa CAPES.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

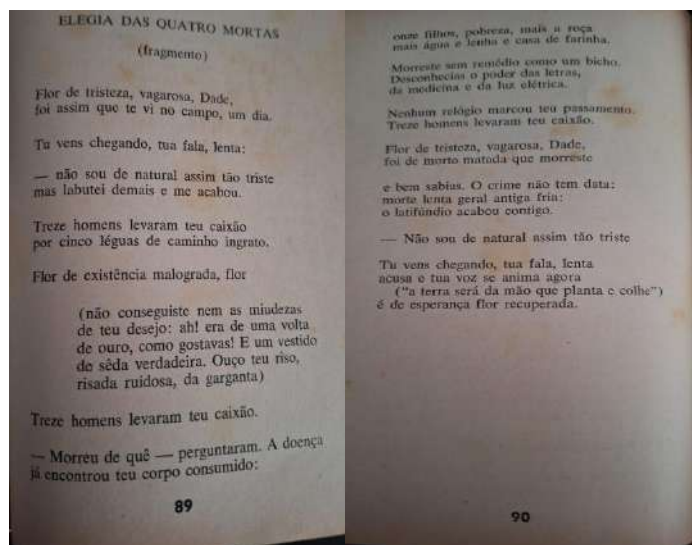
listagem de nomes de escritores homens exhibe a ausência de escritoras, o que pode ser interpretado como a falta da participação de mulheres neste movimento tão importante para a cultura brasileira, o qual contribuiu significativamente para o aprofundamento das discussões em torno da revolução social e cultural no país.

A revolução pensada por diversos intelectuais era um projeto político e também uma tentativa de ruptura estética e ideológica nas estruturas sociais, artísticas, literárias e cinematográficas. Apesar de ter sido um movimento estético e cultural que buscava conscientizar politicamente a população, internamente ele não era diverso como é possível constatar na participação de apenas duas escritoras na coleção *Violão de Rua*. Neste ensaio analiso uma das autoras presentes na coleção *Violão de Rua*. Jacinta Passos que nasceu na cidade Cruz das Almas, na Bahia, local famoso pela plantação de fumo. Ela foi militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), era feminista, jornalista atuante e foi casada com o escritor e jornalista James Amado, irmão do escritor Jorge Amado.

ANÁLISE DO POEMA E DISCUSSÕES:

No Volume III da coleção *Violão de Rua*, os poemas “A Morte do Coronel” e “Elegia das Quatro Mortas”, da poeta Jacinta Passos são publicados. O poema “Elegia das quatro mortas” foi publicado pela primeira vez no livro “Poemas políticos” (1951). “Elegia” faz referência ao gênero lírico que surgiu na Grécia antiga, caracterizada como uma lírica alexandrina que é amplificada pela enumeração de uma série de exemplos, no poema da poeta Jacinta são quatro exemplos de mulheres mortas. Entretanto, como é possível observar na imagem do livro a baixo, o poema foi editado e não foi publicado integralmente:

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Importante mencionar que na publicação organizada por Moacyr Felix não é possível reconhecer as personagens históricas porque há uma incompletude do poema. Três das quatro personagens referenciadas no poema são mulheres que estiveram envolvidas em questões históricas e políticas no contexto da repressão militar no Brasil. O público leitor não consegue ter acesso às personagens históricas porque no fragmento específico não há referência há nenhuma delas. Uma das perguntas que surge diante do fragmento é por qual motivo o poema não foi publicado integralmente no volume III? Uma resposta possível para esta pergunta está na nota introdutória (Felix, 1963, s/p):

Violão de Rua, obra participante, mas não partidária, pretende ser mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra, apreciada por critérios e reacionária, onde a palavra, esvaziada dos suportes objetivos que a determinam como o pulso onde transita

A partir do exposto a cima é possível compreender que as outras figuras históricas mencionadas no poema estão vinculadas diretamente a partidos e questões políticas, por tanto além do leitor/leitora não conseguir identificar quais são as mulheres mortas, o poema perde a força e parte dele sofre censura. O fragmento escolhido para compor a coleção Violão de Rua foi o fragmento III do poema, o qual faz referência a empregada doméstica que trabalhava na casa da poeta Jacinta Passos, segundo a pesquisadora e filha da autora Janaína Amado, (Amado, p. 152) “Dade. Empregada doméstica na residência da família Passos, Dade é citada também no poema “Canção da partida” (...). Neste “Elegia das quatro mortas”, Jacinta traz a figura

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

anônima de Dade para junto de três mulheres que, à época, eram heroínas da esquerda brasileira”. O poema integral, sem os cortes censurados do editor e organizador da coleção pode ser observado a seguir:

I

Chegas de manhã, tranquila.

(Não estás morta, morta, amiga,
no chão, desfeita, de um país de brumas?)

De manhã, tranquila.

Quando a luz do dia vem
clareando o céu, as coisas e a lembrança.

Olga,¹⁶ de manhã.

(Não estás morta, morta, amiga,
não te levaram num navio, sofrendo?)

Tu, aqui, tranquila:
teu vulto claro de alemã, tão nosso,
tão do Brasil teus olhos bem amados,
translúcidos,
e o rosto longo e os cabelos finos.

(Não estás morta, morta, amiga,
crime de feras contra flor tão pura?)

De manhã conosco:
aquela mesma luta antiga
e dura,
tão dura às vezes, bem sabes como exige.

Tranquila, conosco:
muita coisa, Olga, foi mudando
depois daqueles tempos: num campo
de supícios, tua filha nascendo. Não, não esquecemos

o Estado Novo, os crimes do fascismo
e teu corpo de bravura resistindo:

mas a luta é cada vez mais uma só:

lembras da Alemanha em tua juventude
de sonho e combate? Um lado de sombra ainda,
de luz, outro lado: tudo será luz
una, de alegria
que da barra do Oriente vem raiando,
da Rússia vem como de um sol a pino,
e de nós, os povos duros,
sugados, na sombra,
duros, combatendo.

Prestes. Prestes. Ah!
nunca se viu tanta esperança terrena.

(Não estás morta, morta, amiga,
de tantas dores com que te mataram?)

Chegas de manhã, tranquila.

II

Também tu: de crespa cabeleira
viva,
de onde vens morena de manhã?

– Pelas costas. Me mataram pelas
costas. Covardia. Pois se mata
assim um ser humano?

Ah! Zélia.¹⁷ O cão policial
teve medo de olhar teus olhos.
Foi no ano de quarenta e nove.
Foi na rua.
No Rio de Janeiro, capital.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

– Meu filho ia nascer:
mundo mais humano, o que eu queria.

Tão simples. Assim teu sonho era,
o nosso, de fartura e paz.

Será feito pela mão dos pobres

(pobres não eram tuas mãos
de mulher irmã das mãos do negro,
do camponês e do trabalhador?)

Pela mãos dos pobres
que têm fome e sede de justiça
na terra.

III

Flor de tristeza, vagarosa, Dade,²²
Foi assim que te vi no campo, um dia.

Tu vens chegando, tua fala, lenta:

– não sou de natural assim tão triste
mas labutei demais e me acabou.

Treze homens levaram teu caixão
por cinco léguas de caminho ingrato.

Flor de existência malograda, flor

(não conseguiste nem as miudezas
de teu desejo: ah! era de uma volta
de ouro, como gostavas! E um vestido
de seda verdadeira. Ouço teu riso,
risada ruidosa, da garganta)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Treze homens levaram teu caixão.

– Morreu de quê? – perguntam. A doença
já encontrou teu corpo consumido:

onze filhos, pobreza, mais a roça,
mais água e lenha e casa de farinha.

Morreste sem remédio como um bicho:
desconhecias o poder das letras,
da medicina e da luz elétrica.

Nenhum relógio marcou teu passamento.
Treze homens levaram teu caixão.

Flor de tristeza, vagarosa, Dade,
foi de morte matada que morreste

e bem sabias. O crime não tem data:
morte lenta geral antiga fria:
o latifúndio acabou contigo.

– Não sou de natural assim tão triste.

Tu vens chegando, tua fala, lenta
acusa e tua voz se anima agora
("a terra será da mão que planta e colhe")
é de esperança flor recuperada.

IV

Na frente.

Na frente maduros.

Caminhando na frente maduros.

Era o dia Primeiro de Maio.

Na frente.

No Rio Grande, cidade do sul.

De repente.

De repente, atiraram.

(– Onde estamos?

– Foi da sombra. Atiraram.

– A polícia? Da sombra? Covardes!)

De repente.

De metralha e fuzil.

(– Mas quem foi que mandou atirar?

– Foi a sombra. Estrangeiros do dólar.)

Atiraram. Mataram

Operários sem armas, mataram.

(– Ah! governo sem lei nem vergonha!)

Foi assim, Angelina¹⁹ mataram.

Quatro mortos. Maduros.

Caminhando na frente maduros.

Levantando e bandeira, Angelina.

Era o dia da classe operária.

Na frente.

Protetora da pátria, Angelina.

Foi no ano feroz de cinquenta.

Foi no ano feroz do fascismo.

Era o dia Primeiro de Maio.

No mundo.

No Rio Grande, cidade do sul.²⁰

A primeira personagem se Olga, a qual faz referência direta a Olga Benário e ao marido

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Luís Carlos Prestes. Olga Benário (1908-1942), alemã e judia, desde muito cedo ligada aos comunistas. Muito jovem, fugiu com o namorado e líder comunista Otto Braun da Alemanha para a URSS, onde recebeu treinamento militar. Em 1934, foi encarregada de acompanhar Luís Carlos Prestes, foragido na União Soviética, de volta ao Brasil, e de protegê-lo. Durante a viagem de navio, os dois se apaixonaram. Viveram clandestinamente no país, mas, após a derrota da Revolta de 1935, liderada pelos comunistas, Prestes foi preso, e Olga, grávida, foi deportada por Getúlio Vargas para a Alemanha. Na prisão, Olga deu à luz, em 1936, à filha, Anita Leocádia, entregue à avó paterna. Transferida em 1938 para um campo de concentração nazista, Olga Benário foi executada numa câmara de gás.

A imagem de Olga Benário no poema de Passos não é de uma mulher morta, ela está viva. O poema menciona que (PASSOS, 1963, p.151) “Não estas morta, morta, amiga (...)” não é apenas a imagem de Olga que permanece viva, mas também as suas ideias de liberdade, a sua luta contra a opressão e o medo. Olga chega como uma espécie de luz, uma indicação de caminho para ensinar as novas gerações sobre os combates políticos. O atual momento do país é de “brumas” como mencionado no poema, mas Olga é a fresta que ilumina e possibilita imaginar possibilidades de mudança.

A segunda personagem mencionada no poema se chama “Zélia”, a qual faz referência a Zélia Magalhães, militante comunista. Durante violenta repressão do governo Dutra a um comício organizado pelos comunistas na Esplanada do Castelo, centro do Rio, em novembro de 1949, Zélia, que estava grávida, foi morta por um tiro da polícia. A morte de Zélia provocou forte impacto no Partido Comunista Brasileiro (PCB), levando o partido a realizar uma série de homenagens públicas e uma campanha por justiça pelo seu assassinato, conforme as pesquisadoras Larissa Correa e Nina Teruz Visco (CORREA; VISCO, 2022, p. 03) “Quando, por ventura, durante uma imersão nos arquivos policiais, nos deparamos com histórias como a de Zélia, fica evidente o quanto a trajetória de militância dessas mulheres ainda se encontra invisibilizada, ficando praticamente restrita à história e memória do PCB”. A invisibilidade mencionada pelas autoras pode ser constatada também na historiografia literária brasileira, que ainda busca reconhecer autoras como a poeta Jacinta Passos, a qual buscou através de uma poesia engajada politicamente fortalecer a luta das mulheres durante o processo de redemocratização do Brasil.

Assim como nos primeiros versos do poema “Elegia das quatro mortas”, Zélia chega

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

pela “manhã”. A manhã simboliza outro dia, outra narrativa possível, um novo dia onde a violência do estado não seja suprema e absoluta. O poema denuncia a morte brutal da militante Zélia, a qual tinha “um sonho simples” (PASSOS, 1963, p.152) “Assim teu sonho era, o nosso, de fartura e paz” o poema evidencia a importância de Zélia para uma formação política que desejava igualdade de direitos. É interessante notar que o poema lastima a morte do filho de Zélia, o qual não poderá sonhar ou desejar mudança, tendo em vista, que ele não teve o direito de nascer por conta da violência policial-estatal.

A última personalidade que aparece no poema “Elegia das quatro mortas” se chama Angelina. O episódio mencionado no poema ocorreu na cidade do Rio Grande (RS), Angelina Gonçalves nasceu em 1913, na cidade do Rio Grande (RS), era uma operária tecelã na fábrica de tecidos “Rheingantz”, participou da Sociedade União Operária, organização proibida de funcionar legalmente a partir de 1949. Ela foi uma líder operária e militante do PCB, morta durante as manifestações de 1º de maio de 1950, na cidade de Rio Grande. Numa luta corpo a corpo, um policial teria arrancado a bandeira nacional que algumas mulheres traziam à frente da passeata, e Angelina foi até lá e a tomou de volta, quando foi atingida por disparo de arma de fogo, desferido por um agente de segurança do Estado, juntamente com mais três trabalhadores.

O poema de Jacinta Passos encerra com a denúncia da morte de Angelina, chama atenção que todas as mulheres mencionadas foram assassinadas pelo estado brasileiro. As personagens morreram não apenas pela força policial, como também pela pobreza instaurada no sertão ocasionada pelo avanço do latifúndio, o qual foi o verdadeiro responsável pela saída forçada dos nordestinos de suas terras, ao se referir à morte da personagem Dade o eu-lírico menciona (PASSOS, 1963, p. 90) “O crime não tem data: morte lenta geral antiga fria; o latifúndio acabou contigo”. A elegia transborda, a tristeza e a impotência diante de tantas mortes ocasionadas pela violência do estado são sentimentos dolorosos em cada verso da poeta Jacinta Passos.

É possível compreender que os temas presentes na poesia de Jacinta são de cunho social e político, entretanto seus temas não foram respeitados integralmente no Volume III, da coleção Violão de Rua. Há uma ausência e um silenciamento por parte da organização do volume, ou seja, a autoria feminina pode falar sobre questões sociais, mas não pode aprofundar temas vinculados a questões políticas, muito menos nomear mulheres que participaram ativamente

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

dos movimentos de esquerda no Brasil. A informação adicional sobre a poeta Jacinta Passos encaminha o leitor ou leitora para conhecer um pouco mais sobre a obra da autora, conforme é possível observar na nota introdutória escrita pelo organizador Moacyr Felix:

A este terceiro volume gostaríamos de acrescentar mais o seguinte: os poemas de Jacinta Passos, nêle inseridos, foram tirados dos seus “Poemas Político”, datados de 1951, e representam nossa homenagem àqueles autores que há muito já haviam iniciado, com suas vidas e com suas obras, uma poesia revolucionária e ligada às contemporâneas lutas do povo brasileiro, e que, por causa disto mesmo, não tiveram os seus nomes citados na literatura então oficial dos suplementos e das antologias.

A poesia de Jacinta Passos é editada e cerceada provocando um estranhamento, no sentido de que nos dois primeiros volumes do Violão de Rua os autores homens não tiveram o mesmo tratamento e edição. Importante notar que não fica claro na nota introdutória dada pelo escritor Moacyr Felix se os poemas retirados do livro “Poemas Políticos” (1951) foram publicados com a autorização da autora Jacinta Passos.

A autorização da publicação dos poemas evidenciaria a postura da poeta frente a edição dos seus poemas. Ainda na nota introdutória é evidente que houveram pedidos de autorização para publicar alguns dos poemas, por exemplo o poema “Episódio Sinistro de Virgulino Freire”, do poeta Carlos Pena Filho, a nota menciona “Agradecemos à viúva do saudoso Carlos Pena Filho pela autorização que nos deu para publicarmos “Episódio Sinistro de Virgulino Ferreira”, uma das criações em que êle se voltou mais altamente para os fatos de sua terra e de sua gente”. Apenas para a viúva de Carlos Pena Filho e para o poeta Cassiano Ricardo foram solicitadas autorizações para serem publicados. Diante disso, a decisão da poeta Jacinta Passos em relação à edição do poema “Elegia das quatro mortas” não é expressa na nota introdutória.

No artigo *Eu não serei eu, eu serei nós: a comunidade imaginada de Jacinta Passos*, os autores Viviane Ramos de Freitas e Rubens da Cunha ressaltam a visão coletiva da poeta Jacinta Passos em relação aos movimentos contrários ao autoritarismo. Os poemas de Passos eram políticos assim como toda poesia é de certa forma política além do próprio gênero “poesia” ser de resistência. A autora militava com poemas que questionavam o modelo imposto pela força estatal, ela não aceitou o lugar “predestinado” das mulheres, o qual era o ambiente doméstico e a maternidade. Jacinta Passos teceu poemas a partir da revolta, no prefácio do livro *50 poemas de revolta* (2017), os editores afirmam que (50 poemas de revolta, 2017 p.10): “A poesia é, por si, ato de resistência. Além de não comercial, espécie de antiproduto, antimercado, dirigida a

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

um círculo restrito de leitores, é uma reação à automatização da linguagem, do pensamento e dos sentidos”. A poesia continua sendo um espaço de reação à sistemas arbitrários, entretanto é importante mencionar que para além do gênero “poesia”, Jacinta sofreu um apagamento que poetisas como “Ferreira Gullar” não sofreram e isto não tem haver com a qualidade literária dos poemas, mas com a valorização dada à voz e a poesia de autoria feminina principalmente em uma cena literária organizada por homens escritores para homens escritores como fica evidente nos dois primeiros volumes da coleção Violão de Rua.

Jacinta Passos considerou a escrita, e a poesia como um caminho possível para o grito, o qual não era individual, mas coletivo: todas as mulheres que tentavam se rebelar contra o sistema de opressões liderado por homens sofriam e ainda sofrem algum tipo de violência psicológica e/ou física. A poesia de Jacinta Passos ficou durante muito tempo esquecida e ignorada pela crítica literária brasileira, no entanto, sua produção literária completa publicada em vida e alguns textos inéditos estão reunidos no livro organizado por sua filha, a historiadora Janaína Amado, o livro intitulado *Jacinta Passos, coração militante: poesia, prosa, biografia, fortuna crítica* (2010), publicado pela Editora Corrupio em parceria com a Editora da UFBA, em 2010.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jacinta Passos foi uma poeta de extrema importância no cenário literário brasileiro dos anos 1945, porém não teve a atenção devida da crítica literária. Houve uma tentativa de apagamento da sua obra, a poeta não é reconhecida pelas historiografias literárias, por exemplo na história da literatura brasileira escrita e organizada pelo professor Alfredo Bosi, ela não aparece, nem mesmo na história da poesia brasileira, do professor e organizador Alexei Bueno. A ausência não apenas de Jacinta Passos, mas de autoras na literatura brasileira exibe uma história da literatura fincada em um projeto patriarcal que insere as escritoras no silenciamento. Este silenciamento, corresponde a uma atitude, o silêncio não é natural, mas produzido, ou seja, o silenciamento tem haver com uma intencionalidade. A professora e pesquisadora Constância Lima Duarte define este silenciamento intencional das autoras nacionais como *Memoricídio* (Duarte, 2023, p. 192):

Foram, portanto, razões históricas e ideológicas as responsáveis pelo memoricídio, e por jogar no limbo do esquecimento as primeiras produções intelectuais das mulheres bem como a história de sua participação nas lutas sociais. E o apagamento de seus

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

nomes teve como consequência um grave dano à identidade feminina e ao acervo cultural brasileiro, além de provocar amnésia social e o desconhecimento da história de nossa resistência.

O apagamento das autoras na história da literatura permite pensar que as mulheres não foram atuantes no processo de redemocratização e dos embates políticos, o que não é verdade. O poema “Elegia das quatro mortas”, de Passos imprimir mais uma vez os nomes e as vozes das mulheres que participaram de movimentos políticos e sociais, a poeta que também era militante do partido comunista dialoga com as personagens históricas enquanto “irmãs” porque também se reconhece enquanto parte da eminente revolução.

Ainda que, os três volumes da coleção Violão de Rua não sejam considerados uma história da literatura, eles podem refletir o contexto e o cenário literário brasileiro no período anterior da ditadura militar no Brasil. Os temas abordados pela poeta Jacinta Passos na coleção Violão de Rua eram evidentes no contexto social e político na década de 60, no Brasil. A temática da violência policial, a perda da vida das mulheres, a impunidade, a falta de liberdade e o medo são aspectos presentes no poema analisado neste ensaio, estes mesmos temas infelizmente continuam atuais na sociedade brasileira. A força e a violência do estado brasileiro continuam matando e silenciando quem se rebela e questiona sua autoridade. Dessa forma, a poesia de Jacinta Passos é contemporânea e necessária para repensar as estruturas de poder que regem a sociedade.

REFERÊNCIAS

CORREA, Larissa; VISCO, Nina Teruz. “*Falam as eleitas do povo*”: vereadoras e comunistas, a atuação política das mulheres do PCB no Rio de Janeiro (1946-1948). *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 14, p. 1–22, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/87219>. Acesso em: 14 mar. 2025.

DUARTE, Constância L. *Memoricídio: o apagamento da História das Mulheres nas letras nacionais*. *Revista Barroco Digital*, nº 3, p. 190-195, 2023. Disponível em: <https://www.revistabarroco.com.br/barroco-digital-3/>. Acesso: 10 mar. 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

FREITAS, Viviane; CUNHA, Rubens. “*Eu não serei eu, eu serei nós*” a comunidade imaginada de Jacinta Passos. Revista Itinerários, Araraquara, n. 52, p. 115-132, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/14821>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PASSOS, Jacinta. *Coração militante obra completa: poesia e prosa, biografia, fortuna crítica / pesquisa, organização, textos introdutórios, biografia e notas: Janaína Amado; [prefácio] José Mindlin*. - Salvador: EDUFBA; Corrupio, 2010.

PAULA, Tadeu Paschoal de. *Violão de rua: canto de uma utopia romântica*. 2009. 145 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Violão de Rua – Poemas para a liberdade. (organização de Moacyr Félix). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.1, 1962.

Violão de Rua – Poemas para a liberdade. (organização de Moacyr Félix). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.2, 1962.

Violão de Rua – Poemas para a liberdade. (organização de Moacyr Félix). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.3, 1963.

50 poemas de revolta. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LAS PALABRAS VUELAN: O CRUZAMENTO DE GRAVURAS DE LURDI BLAUTH COM POESIAS DE GABRIELA MISTRAL

Walter Karwatzki Chagas Maffazzioli (UFRGS)ⁱ

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS)ⁱⁱ

Resumo: Este artigo trata dos cruzamentos existentes entre a poética da artista visual brasileira Lurdi Blauth (1950, Montenegro, RS) e a poesia da chilena Gabriela Mistral (1889, Vicuña, Chile-1957, Nova Iorque, EUA). Mesmo sendo a primeira pessoa e a primeira mulher da América Latina a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura (1945), em vista de sua produção literária, isso não evitou o seu apagamento em uma sociedade conservadora e machista. Blauth, através da série intitulada *Las palabras vuelan* (2022), composta por sete litogravuras em poliéster, utiliza-se de fragmentos de alguns dos poemas mais conhecidos da poetisa, entre esses os poemas *Piececitos de niño*, publicado no livro *Ternura* (1924) e *Besos*, além de imagens de crianças, livros e flores, e imagens da própria Mistral para materializar os seus pensamentos poéticos, tendo como elemento cromático as cores da bandeira do Chile. A referida série de litogravuras fez parte do Tributo à Gabriela Mistral, destinado às comemorações dos 100 anos da publicação do livro *Desolación*, lançado em 1922.

Palavras-chave: Lurdi Blauth; Gabriela Mistral; Poesia; Artes Visuais; Mestiçagem.

*Eu não sou um modelo; nem sou uma coisa
extraordinária. Eu sou um mulher como
qualquer outra chilena.*
Gabriela Mistral

A poética de Lurdi Blauth em exercícios possíveis

Podemos começar este artigo com uma observação da obra *O olhar amoroso: textos sobre arte brasileira*, de Olívio Tavares de Araújo: “há várias maneiras de relacionar-se com a arte, assim como há várias maneiras de relacionar-se com a vida. Até porque a primeira faz parte da segunda, e vice-versa” (2002, p. 11).

Desse modo, quando duas pessoas se relacionam em seus modos de fazer arte, suas vidas, de uma maneira ou de outra, também se cruzam; mesmo que uma nunca tenha sabido da existência da outra. A arte tem esse poder.

O ensaio aqui apresentado, surge no contexto de um convite realizado em 2022 à artista visual gaúcha Lurdi Blauthⁱⁱⁱ pelo curador independente e artista gravador chileno Bernardo Aedo Feliú para participar do “Tributo à Gabriela Mistral”, destinado às comemorações dos

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

100 anos da publicação do seu primeiro livro intitulado *Desolación* (1922), publicado nos Estados Unidos da América do Norte pela editora do *Instituto de las Españas*.

A relevância desse artigo se dá pelo cruzamento da produção literária de Gabriela Mistral^{iv} – primeira pessoa e única mulher latino-americana a ganhar o Nobel de Literatura, em 1945, aos 55 anos –, e de Lurdi Blauth com sua efetiva produção visual. Em vista da relevância desse cruzamento, justifica-se a realização desse artigo, que apresenta como problemática o descortinamento da poesia de Mistral, e como objetivo geral, analisar a poética visual de Blauth que faz referência e dá visibilidade a uma parte do legado literário de Mistral. Portanto, esse texto tem interdisciplinar ao reunir as duas áreas da gravura e da literatura, imagens e escritos.

Blauth, através da série *Las palabras vuelan* (2022), executou sete litogravuras em poliéster^v, onde utilizou-se de fragmentos de alguns dos poemas mais conhecidos da poetisa, entre esses os poemas *Piececitos de niño*, publicado no livro *Ternura* (1924) e *Besos*. A artista escolheu para materializar os seus próprios pensamentos poéticos, imagens de crianças, de livros e de flores com cores que evocam a bandeira do Chile e imagens de retratos da própria Mistral.

As obras, segundo a artista, podem ser assim interpretadas:

Em minha obra *Las palabras vuelan*, que é apenas uma singela homenagem, na qual represento crianças felizes, brincando de roda em meio a natureza, sob o olhar sorridente de Mistral, inseri flores vermelhas e azuis, nas quais me refiro as cores da bandeira chilena, os ocre da terra, as montanhas, os pássaros, fragmentos de palavras, crianças de distintas etnias, curiosas lendo o mesmo livro (Blauth, 2022, comunicação escrita)^{vi}.

A admiração que Blauth tem por Gabriela Mistral está relacionada diretamente pelo exercício do seu fazer educacional, pois Blauth, também é educadora. Ainda, a artista visual declara:

Gabriela Mistral tinha a voz de muitas mulheres, uma mulher atenta aos problemas de seu tempo, um olhar consciente para a América Latina que ela dá voz através da literatura, poesia, ensaios que são repletos de intensas reflexões e questionamentos relacionados, principalmente, aos problemas educacionais e pedagógicos na formação de formadores e no processo de ensinar crianças como futuros cidadãos (Blauth, 2022, comunicação escrita)^{vii}.

Ainda, segundo Blauth:

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A voz abre muitos sentidos, revela sentimentos que reverberam no outro, ora de forma suave, ora revela inquietudes, desafetos e afetos. Na obra magnífica de Mistral, que dedicou a sua vida para valorizar o ensino, percebemos a importância de uma pedagogia sensível pautada em valores humanos (Blauth, 2022, comunicação escrita)^{viii}.

Mulher, camponesa, educadora, diplomata, [defensora dos indígenas](#), feminista^{ix}, poeta, ensaísta, emigrante, palestrante, e ganhadora de inúmeros prêmios literários por sua poesia lírica, inspirada por fortes emoções, que fez de seu nome um símbolo das aspirações idealistas de todo o mundo latino-americano. Ela sempre batalhou pela educação das mulheres como prova seu texto “A Instrução da Mulher”, que representa a causa feminista. A sua biografia mostra que após seu pai abandonar a família quando tinha 3 anos de idade foi criada por mulheres.

A imagem de Gabriela Mistral como uma “professorinha rural” era confirmada por poemas como na primeira estrofe do poema *Piececitos de niño*:

*Piececitos de niño, azulosos de frío,
¡como os vey no os cubren, Dios mío!*

Como salienta Ruan de Souza Gabriel (2023), esta imagem até podia combinar com a imagem sóbria da poeta na nota de 5 mil pesos chilenos. Entretanto, o artista Fab Ciraolo tratou de apresentá-la, em seu mural no Centro Cultural Gabriela Mistral (Figura 1), como sendo uma mulher contemporânea e ativista de seus ideais, ao retratá-la usando uma calça jeans e camiseta que cita uma letra da banda *Los Prisioneros* (*nous sommes rockers sudamericaines*), empunhando uma bandeira chilena tingida de preto, segurando um livro, como grande educadora que foi, e trazendo no pescoço o lenço verde que simboliza a luta pelo direito ao aborto.

Figura 1 – Representação da poeta na parede do Centro Cultural Gabriela Mistral. Santiago do Chile.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: FAB CIRAOLLO. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/04/poeta-gabriela-mistral-ressurge-como-icone-progressista-no-chile-mas-segue-esquecida-no-brasil-onde-viveu.ghtml>. Acesso em: 18 mar. 2025

Essas identificações de valores em comum, entre a poeta e a artista visual resultaram no ensaio *Las palabras vuelan*. Nas obras de Blauth, realizadas em litogravura em poliéster, a imagem de Gabriela Mistral é explorada principalmente em seu olhar atento, olhar que caracteriza os educadores e educadoras em seu exercício pedagógico. O uso de palavras e frases de fragmentos de obras de Gabriela Mistral com as imagens inseridas por Blauth compõe em cada uma das sete obras uma “página” de um novo poema.

Deslocamentos dos sentidos entre o texto e a imagem

Como referencial teórico para a realização desse artigo, nos valem de três pensadores da arte contemporânea: Icleia Borsa Cattani, no que diz respeito ao tema da mestiçagem, o pesquisador Michel Archer, no que se refere ao uso da diversidade dos materiais utilizados na arte contemporânea, e Roland Barthes, em sua abordagem sobre narrativa. Sendo esses três aspectos – mestiçagem, materialidade em arte e narrativa –, nossos conceitos operacionais. A abordagem metodológica se deu a partir da análise de determinadas obras de Blauth, de leituras de poemas de Mistral e de textos dos autores(a) utilizados para o presente artigo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Assim, nesse sentido, a artista visual Lurdi Blauth se vale de uma das questões mais utilizados na arte contemporânea: a mestiçagem. Sobre esse tema na arte contemporânea, em seu artigo *Mestiçagens na arte contemporânea: conceitos e desdobramentos*, a pesquisadora Icleia Borsa Cattani, ressalta:

Em oposição à pureza, a produção artística contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de *imagens* e *palavras*, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente. A unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos (Cattani, 2007, p. 22, grifo nosso).

Desse modo, podemos salientar que mestiçagens e apropriações fazem parte das produções artísticas atuais e são questões presentes em processos artísticos nos quais notamos a absorção de elementos do cotidiano ou fragmentos de outras obras. Ainda, segundo Cattani (2007), podemos ter a coexistência de elementos opostos entre si, como *imagens* e *palavras*, que se ressignificam-se e se contaminam mutuamente, cujo sentido, estado de si, permanece no entremeio dos dois universos.

Michel Archer, em seu livro *Arte contemporânea: uma história concisa*, reforça que não existe mais um material específico para o fazer da arte. Para o autor (2001, p. 9) “a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas”.

Desse modo, o ensaio de Blauth explora a questão da mestiçagem de forma plena. O uso da escrita e de imagens, que compõe a série *Las palabras vuelan*, reforçam o caráter contemporâneo nas obras da artista.

Outro aspecto da série apresentada por Blauth é a questão da narrativa. A narrativa percorre vários campos do conhecimento. Em sua obra *A aventura semiológica* Roland Barthes, aborda a questão da narrativa da seguinte forma:

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas [...] (Barthes, 2001, p. 103 – 104).

Barthes deixa bem evidente o quanto a narrativa é importante. Aqui, o instrumento usado por Blauth para materializar a narrativa é a litogravura em poliéster.

Cruzamentos entre gravuras de Lurdi Blauth e poesias de *la niña errante*

Cada uma das obras de Blauth se desdobra em muitas outras. Somos conduzidos por camadas e mais camadas de elementos textuais e imagéticos. Ora, por fragmentos de poemas de Mistral, ora por imagens inseridas pela artista visual que formam um novo todo, uma nova narrativa. Não tem como não se envolver com a delicadeza de cada uma das obras.

Na obra *Las palabras vuelan* (Figura 2), que dá nome à série, a imagem do retrato da Gabriela Mistral aparece sorridente observando crianças diante de um livro e outras que brincam. O livro é um elemento simbólico muito importante na trajetória da poetisa, porque além de ser seu dispositivo para se expressar, ele representa, simbolicamente, o legado da poetisa que defendia o desenvolvimento intelectual das mulheres. As representações das figuras humanas, retrato da poeta e das crianças, em preto e branco, contrastam com os elementos coloridos das flores. Blauth, ainda insere frases incompletas, e uma flor em azul no centro da gravura entre duas flores vermelhas, — que podem ser indicativos uma representatividade da bandeira do Chile. Isso nos prende o olhar e nos provoca a curiosidade de encontrar mais um detalhe entre o “emaranhado” de mensagens a serem exploradas. Os excertos da poesia de forma manuscrita colocados nas gravura, podem aportar um sentido identitário e de humanidade. Nessa obra, Blauth também insere fragmentos do poema *Piececitos de niños*.

Figura 2 – *Las palabras vuelan*.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: LURDI BLAUTH. 2022. Litogravura em poliéster, 30 x 40 cm. Disponível em: <http://www.lurdiblauth.com.br>. Acesso em: 25 mar. 2025

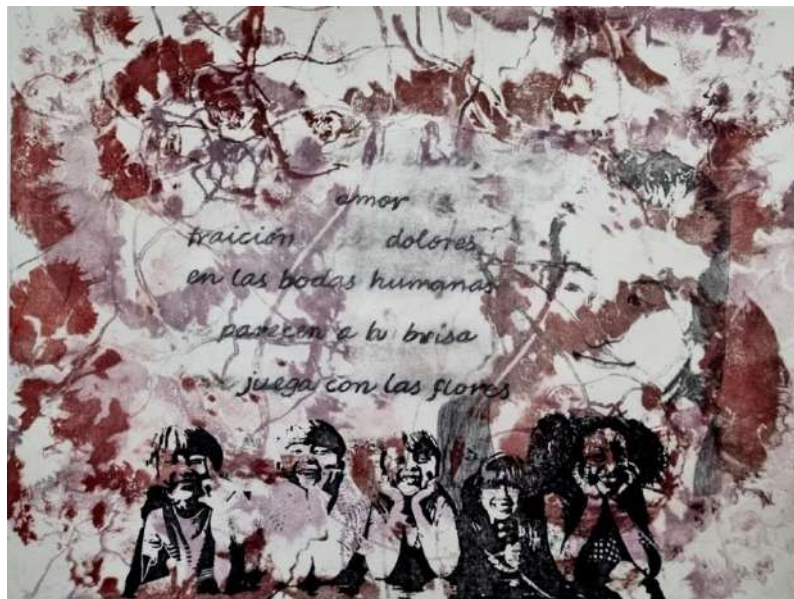
Em *Niños felices* (Figura 3), a artista nos apresenta fragmentos do poema *Besos* de Gabriela Mistral. Um poema que fala de traição, ciúmes e mágoas:

*[...] amor, la traición y los dolores,
am las dadas humana se parecen
a la brisa que juega con las flores [...]*

O caráter “adulto” existente no poema parece ser amenizado pelos sorrisos das crianças que Blauth coloca para compor a cena. Mais uma vez a artista inclui a imagem de Mistral sorridente olhando para as crianças que parecem observar alguém contando uma história.

Figura 3 – Niños felices.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: LURDI BLAUTH. 2022. Litogravura em poliéster, 30 x 40 cm. Disponível em: <http://www.lurdiblauth.com.br>. Acesso em: 25 mar. 2025

A obra *Poesia Gabriela Mistral* (Figura 4), Blauth apresenta a mesma composição de *Niños felices*. Porém, o diferencial é a utilização do vermelho como cor predominante, como alusão às cores da bandeira do Chile.

Figura 4 – Poesia Gabriela Mistral.



Em *Piececitos I* (Figura 5) e em *Piececitos II* (Figura 6), Blauth utiliza-se de fragmentos do poema *Piececitos de niños* de Mistral. Um clássico de seu vasto repertório poético sobre a infância, onde ela relata o sofrimento de uma criança que percorre descalça um caminho cheio de cascalhos, neve e lodo, mas onde pisa surgem flores. Blauth, executa a obra *Piececitos I* se valendo dos tons terrosos que podem lembrar o próprio caminho e o vermelho dos ferimentos dos pés da criança. As linhas existentes na gravura representam caminhos percorridos ou a percorrer; em *Piececitos II*, a artista acrescenta na obra um grupo de crianças brincando de roda. Talvez para nos lembrar da inocência das crianças diante do sofrimento.



FAPERGS

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 6 – Piececitos II.



Fonte: LURDI BLAUTH. 2022. Litogravura em poliéster, 30 x 40 cm. Disponível em: <http://www.lurdiblauth.com.br>. Acesso em: 25 mar. 2025

Na obra *Piensementos* (Figura 7), Blauth explora a imagem da poetisa Mistral com um olhar distante para dentro de um livro, seu instrumento de trabalho e de luta como mulher, educadora e escritora, com fragmentos do seu poema *Piececitos de niños*. Na parte central da gravura há o predomínio do vermelho, porém, em suas bordas temos tons de azul, que parecem aliviar e desafogar o centro da imagem.

Figura 7 – Piensementos.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: LURDI BLAUTH. 2022. Litogravura em poliéster, 30 x 40 cm. Disponível em: <http://www.lurdiblauth.com.br>. Acesso em: 25 mar. 2025

Por último, a obra *Piececitos* (Figura 8), a imagem de Gabriela Mistral, conhecida como la niña errante de América Latina, ocupa com destaque o lado esquerdo da imagem e no lado direito temos uma flor vermelha, que pode simbolizar a estrela existente na bandeira do Chile, e de fundo outros fragmentos do poema *Piececitos de niños*, e linhas que sugerem caminhos.

Figura 8 – *Piececitos*.



Fonte: LURDI BLAETH. 2022. Litogravura em poliéster, 30 x 40 cm. Disponível em: <http://www.lurdiblaeth.com.br>. Acesso em: 25 mar. 2025

Considerações finais

Valendo-se de dois poemas significativos da poetisa, *Piececitos de niños* e *Besos*, Lurdi prestou sua homenagem no Tributo à Gabriela Mistral, pelas comemorações dos 100 anos do lançamento do livro *Desolación* (1922).

Nessa série de litogravuras a artista não teve a pretensão de ser biográfica em relação a poetisa Gabriela Mistral. A sua intenção foi prestar uma homenagem ao legado dessa mulher que sofreu apagamentos por suas posições como educadora, feminista que lutou pela ampliação dos direitos da mulher e cidadã que lutou para ser o que era sem ter a necessidade da aprovação dos outros.

As obras da série *Las palabras vuelan* apresentam em sua sensibilidade construtiva o olhar de uma mulher sobre outra mulher latino-americana. Os trabalhos, tanto da artista quanto a poetisa, são fundamentais para as novas abordagens da arte que procuram retirar do anonimato e dar reconhecimento às obras realizadas por mulheres que foram inúmeras vezes, como se sabe, apagadas da história. Além disso, são duas mulheres latino-americanas fazendo frente ao predomínio de visões eurocentristas. Por isso, a importância de se escrever sobre artistas mulheres que lutam por pertencimentos socioculturais. O legado de Gabriela Mistral continuará a movimentar outras mulheres a trabalharem pelos seus reconhecimentos.

Lurdi Blauth, com sua *poiética*, (re)conhece a Gabriela Mistral que existe nela própria, como mulher, educadora e artista.

Notas

ⁱ Doutorando em Artes Visuais PPGAV/UFRGS, na área de concentração de História, Teoria e Crítica, na linha de pesquisa História e Teoria dos Processos Artísticos. Doutor em Processos e Manifestações Culturais e Especialista em Poéticas Visuais pela FEEVALE. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3857602294969769>. ORCID: 0000-0001-5298-6914. E-mail: walter.karwatzki@gmail.com.

ⁱⁱ Professora do PPGAV/UFRGS e Doutora em Artes Visuais pela mesma instituição. Realizou Doutorado Sanduíche com Dr. Michel Poivert na Université Pantheon-Sorbone, Paris I, França. Fez Mestrado em Artes com

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Dr. Walter Zanini (ECA/USP). Membro do CBHA e da ABCA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3571396582424711>. ORCID: 0000-0003-2142-6142. E-mail: niura.legramante@gmail.com.

iii Artista visual, pesquisadora, professora. Doutora em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS). Doutorado sanduíche na Université Pantheon-Sorbone, Paris I, França. Associada à ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Membro do Conseil National Français des Artes Plastiques – CNFAP. Realiza curadoria de exposições e atua na pesquisa artística na área da gravura, fotografia, livros de artista e instalação.

iv Pseudônimo de Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga.

v Processo alternativo que a artista pesquisa, onde a matriz é de poliéster, sendo uma técnica menos tóxica.

vi Em documento encaminhado aos autores do artigo. Lurdi Blauth, março de 2025.

vii Em documento encaminhado aos autores do artigo. Lurdi Blauth, março de 2025.

viii Em documento encaminhado aos autores do artigo. Lurdi Blauth, março de 2025.

ix Dúvidas sobre a orientação sexual de Gabriela Mistral levaram cineastas chilenos e mexicanos a planejarem um filme intitulado "La pasajera" (A Passageira), que abordaria o suposto lesbianismo da poetisa, uma alegação negada por seus biógrafos chilenos. Fonte: <https://ipsnoticias.net/2003/02/chile-reencuentro-con-gabriela-mistral-pese-a-pinochet/>.

Referências

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **O olhar amoroso**: textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002. 336 p.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 360 p.

BLAUTH, Lurdi. Disponível em <http://www.lurdiblauth.com.br>. Acesso em: 20 de mar. 2025.

CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea: conceitos e desdobramentos*. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 21-34.

GABRIEL, Ruan de Souza. **Poeta Gabriela Mistral ressurge como ícone progressista no Chile, mas segue esquecida no Brasil, onde viveu**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/04/poeta-gabriela-mistral-ressurge-como-icone-progressista-no-chile-mas-segue-esquecida-no-brasil-onde-viveu.ghtml>. Acesso em: 18 mar. 2025.

FRAGMENTOS DE UMA RELAÇÃO AMOROSA: LITERATURA, FOTOGRAFIA E GÊNERO NA OBRA DE ANNIE ERNAUX.

Ana Beatriz Reinoso Rosse (UFPel)¹

Cláudia Mariza Mattos Brandão (UFPel)²

Resumo: O presente artigo pretende analisar os nuances e as diferenças de perspectivas e de narrativas, frente ao mesmo fato, entre Annie Ernaux e Marc Marie, na obra *L'Usage de la photo* (2005). A obra nasce dos registros de um momento efêmero, os fragmentos de uma relação amorosa da escritora, as cenas de encontros sexuais dos autores, que são documentados fotograficamente de modo íntimo e ensaístico. A partir do cruzamento entre teoria de gênero, crítica literária e de uma abordagem comparativa, este trabalho discute como as vozes feminina e masculina constroem diferentes modos de lidar com o tempo, a memória, o corpo e a escrita. Para tanto, utilizaremos como aporte teórico os pensamentos de Judith Butler (2018), bell hooks (1995, 2021), Joan Scott (2017), entre outros, para evidenciar a maneira como o gênero influencia no modo de narrar o mesmo fato. A análise evidencia como a escrita de Ernaux se ancora em uma perspectiva política da experiência pessoal, enquanto a de Marie tende a uma estetização memorialista do acontecimento amorosos, configurando uma tensão de gênero na forma de narrar e lembrar.

Palavras-chave: Annie Ernaux; Literatura; Fotografia; Gênero; *L'Usage de la photo*.

Introdução.

A literatura contemporânea tem sido marcada por formas híbridas de escrita que cada vez mais têm como objetivo tencionar as fronteiras entre as formas de narrar e as artes. Dentro desse cenário *L'Usage de la photo* (2005) destaca-se por ser resultado de uma escrita a quatro mãos que reflete, paralelamente, duas subjetividades em torno de uma experiência em comum: uma relação amorosa vivida entre os dois autores. O ponto de partida para a narrativa é o que Ernaux chama de “paisagens cada vez diferentes”³ ou “este arranjo nascido do desejo e do acaso, condenado a desaparecer”⁴, que resultam dos encontros sexuais entre Annie Ernaux e Marc Marie. Os corpos se absterem — a cena de sexo que se seguiu à retirada das roupas também

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPel), na linha Educação em Artes e Processos de Formação Estética. Bolsista CAPES. Graduanda no curso Letras Libras/Literatura Surda - Licenciatura (CLC/UFPel). Graduada em Letras - Português Francês (CLC/UFPel). Pesquisadora do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/8717410774687410>>. Email: anabeatrizr.rosse@gmail.com

² Artista/Professora/Pesquisadora, atua no curso Artes Visuais – Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Artes (Centro de Artes/UFPel). Doutora em Educação, com pós-doutorado em Criação Artística Contemporânea, é líder fundadora do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq). Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4898554772122279>>. Email: claumattos@gmail.com

³ *C'était un paysage à chaque fois différent.* (Ernaux; Marie, 2005, p. 11).

⁴ [...] *cet arrangement né du désir et du hasard, voué à la disparition.* (Ernaux; Marie, 2005, p. 12).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

não é recontada — e no lugar, nas quatorze fotos presentes no livro, a lente da câmera volta-se para os emaranhados de roupas, sapatos e objetos cotidianos jogados ao chão antes do abraço.

Cada capítulo corresponde a uma dessas fotografias e apresenta dois textos – um escrito por Ernaux e outro por Marie –, construindo uma alternância que permite observar não apenas a diferença de estilo, mas também de perspectiva em relação aos mesmos acontecimentos. Ernaux abre o livro contextualizando a gênese do desejo de fixar a memória e o prazer na materialidade da imagem:

Muitas vezes, desde o início da nossa relação, eu ficava fascinada ao acordar e descobrir a mesa do jantar ainda posta, as cadeiras fora do lugar, nossas roupas entrelaçadas, jogadas no chão de qualquer jeito na noite anterior, enquanto fazíamos amor. Era uma paisagem deferente a cada vez. Ter que destruí-las, separando e recolhendo cada uma das nossas coisas, me apertava o coração. Eu tinha a impressão de apagar o único traço objetivo do nosso prazer. (Ernaux; Marie, 2005, p. 11, tradução nossa)⁵.

A citação nos revela aspectos centrais do projeto estético e existencial que marca a obra: a tentativa de capturar o efêmero (o sexo, o desejo e o prazer) através dos vestígios materiais (as roupas e os objetos, as cenas) e de suas representações simbólicas (a fotografia e a escrita). Mais do que um relato de intimidade, o livro se configura como uma investigação acerca do tempo, da memória e, acima de tudo, da representação. Contudo, o que se apresenta de maneira unificada no início do projeto — o impulso de registrar e escrever — desdobra-se em narrativas distintas conforme a sucessão de capítulos.

É justamente nessa bifurcação de olhares que reside o interesse crítico deste artigo: discutir como as narrativas e as perspectivas sobre os mesmos fatos revelam as marcas das diferenças de gêneros, refletidas não apenas nos temas e nas sensibilidades, mas também nas formas discursivas que estruturam a memória e o desejo. A escrita de Annie Ernaux, em sintonia com sua obra mais ampla, insere a experiência pessoal em um tempo histórico e social, tencionando o papel da mulher como objeto do olhar para torná-la sujeito da enunciação. Já a escrita de Marc Marie tende a estetizar a cena amorosa, inscrevendo o corpo feminino na

⁵ *Souvent, depuis le début de notre relation, j'étais restée fascinée en découvrant au réveil la table non desservie du dîner, les chaises déplacées, nos vêtements emmêlés, jetés par terre n'importe où la veille au soir en faisant l'amour. C'était un paysage à chaque fois différent. Devoir le détruire en séparant et ramassant chacun nos affaires me serrait le cœur. J'avais l'impression de supprimer la seule trace objective de notre jouissance.*

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

tradição do olhar contemplativo masculino. Para tal, utilizaremos autoras como Laura Mulvey (1975), bell hooks (1995) e Judith Butler (1990), como alicerce para a discussão.

O objetivo deste artigo é, portanto, analisar comparativamente a narrativa de Annie Ernaux e de Marc Marie, com foco especial no capítulo *Dans le bureau*, considerando como o gênero influencia não apenas a forma de lembrar, mas a própria construção do real na escrita. Partindo da noção de que “o pessoal é político” (Hanisch, 1970), propõe-se entender como a experiência íntima se entrelaça às estruturas de poder simbólico, e como a fotografia – tida inicialmente como resíduo objetivo do prazer – acaba revelando os limites e as possibilidades da representação entre homem e mulher.

Desenvolvimento.

A partir de Joan Scott, em *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (2017), compreendemos gênero como uma categoria útil para a análise histórica e cultural, pois não apenas designa uma diferença sexual, mas também os modos como os poderes se estruturam em torno dessa diferença:

Minha definição de gênero tem duas partes e diversas subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações do poder, mas a mudança não é unidirecional. Como um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas, o gênero implica quatro elementos interrelacionados: em primeiro lugar, os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas. [...] Em segundo lugar, conceitos normativos que expressam interpretações dos significados dos símbolos, que tentam limitar e conter suas possibilidades metafóricas. Esses conceitos estão expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tomam a forma típica de uma oposição binária fixa, que afirma de maneira categórica e inequívoca o significado do homem e da mulher, do masculino e do feminino. [...] A posição que emerge como posição dominante é, contudo, declarada a única possível. A história posterior é escrita como se essas posições normativas fossem o produto do consenso social e não do conflito. (Scott, 2017, p. 86 - 87).

Aplicado à análise da narrativa, o conceito nos permite problematizar a maneira como as experiências são organizadas, representadas e legitimadas segundo posições de sujeitos que são generificadas.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Judith Butler, em *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (2018), reforça essa ideia ao argumentar que gênero é performativo, ou seja, é produzido reiteradamente por meio de atos discursivos. Quando uma mulher escreve sua intimidade, ela não apenas relata, mas realiza um ato público de inscrição de si num campo discursivo historicamente dominado por vozes masculinas. A escrita feminina — e mais especificamente, a escrita de Ernaux — tenciona esse espaço, ao buscar uma linguagem que traduza a experiência de vida sem capturá-la em clichês do amor romântico ou da confissão subjetiva.

Annie Ernaux é conhecida por seu compromisso com uma escrita que expõe as marcas do social no íntimo. Em *L'Usage de la photo*, isso não é diferente, sua abordagem do corpo, do tempo e da doença (Ernaux enfrentou um câncer durante o período retratado no livro) é atravessada por sua consciência das desigualdades de gênero. Ao revisitar essas “paisagens” ela não idealiza o momento, mas busca interrogá-lo

O câncer de Ernaux, embora não seja o tema central do livro, atravessa a narrativa e afeta a maneira como as fotos são interpretadas. A doença impõe uma nova consciência do corpo e do efêmero, influenciando a relação da autora com as imagens e com a escrita. Ernaux coloca:

Quando começamos a tirar essas fotos, eu estava em tratamento para um câncer de mama. Ao escrever, impôs-se, muito rapidamente, em mim a necessidade de evocar “a outra cena”, aquela em que se travava, dentro do meu corpo ausente das imagens, o combate difuso, atordoante — “sou eu mesma, realmente eu, a quem isso está acontecendo?” — entre a vida e a morte. (Ernaux; Marie, 2005, p. 16, tradução nossa)⁶.

Durante o período de registro das imagens presentes no livro, o corpo de Annie Ernaux foi invadido e fotografado muitas vezes, de todos os ângulos e por todas as técnicas existentes — mamografia, biópsia de mama, ultrassom de mama etc. A experiência das “fotos de amor”, que ela gosta de descrever e examinar, serve como uma espécie de barreira à invasão de fotografias médicas, que ela se recusa a ver.

A autora propõe uma “literatura da realidade” (Ernaux, 2023) enraizada na experiência, mas que não se encerra nela. Como ela esclarece: “Encontrar as palavras que contemplassem tanto a realidade quanto a sensação proporcionada pela realidade se tornaria, como é até hoje,

⁶ *Quand nous avons commencé ces prises de vue, j'étais en traitement pour un cancer du sein. En écrivant, très vite s'est imposée à moi la nécessité d'évoquer « l'autre scène », celle où se jouait, dans mon corps absent des clichés, le combat flou, stupéfiant — « est-ce moi, bien moi, à qui cela arrive ? » — entre la vie et la mort.*

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

a minha preocupação constante ao escrever, qualquer que seja o objeto.” (Ernaux, 2023, p. 15). Como pontua bell hooks (1995), as mulheres, sobretudo as que experimentam alguma forma de marginalização, escrevem como um gesto de resistência, de reapropriação das narrativas de si mesmas. Ernaux, assim, assume esse gesto ao não estetizar a dor nem o prazer, mas ao politizá-los, trazendo à superfície a finitude do corpo feminino, a desigualdade amorosa, silenciamento social da doença e acima de tudo ao retomar a narrativa de si para si e escrevê-la tal qual seu ponto de vista

Marc Marie por sua vez, adota uma perspectiva estética intimista, na qual o corpo da mulher é frequentemente contemplado como objeto poético. Seu estilo se aproxima do lirismo tradicional da poesia amorosa masculina, reiterando uma subjetividade que observa e registra, mas raramente se interroga. Sua escrita privilegia o detalhe, a permanência da imagem, como se fotografia pudesse deter o tempo e resguardar o momento do desaparecimento.

Conforme alerta Rosi Braidotti (1994), o olhar masculino na cultura ocidental tende a historicizar-se como universal, invisibilizando sua particularidade de gênero. A escrita de Marie, ao naturalizar seu ponto de vista como neutro participa desse gesto. Seu texto evita problematizações sociais ou políticas, se mantendo no plano do afetivo e da recordação privada. A maneira como se apresenta sem qualquer reflexão sobre o lugar do homem no vínculo amoroso, revela um desejo de fixar o instante sem pensar em suas implicações estruturais.

A alternância de vozes em *L'usage de la photo*, não se configura como um diálogo pleno. Ao decorrer do livro observamos, um certo desencontro entre as formas de narrar. Como um sistema de Estrelas Binárias⁷, que orbitam um centro em comum — o desejo, a memória e as fotografias— Ernaux e Marie, constroem dois modos de escrita nitidamente distintos, que revelam não apenas perspectivas singulares acerca da experiência compartilhada, mas trajetórias que, com o passar das páginas, parecem se afastar, ambos seguem rotas que não necessariamente convergem.

Ernaux escreve contra o esquecimento social, enquanto Marie contra a perda do instante. Ernaux se inscreve no tempo histórico, seu texto carrega a densidade da materialidade do corpo,

⁷ Estrelas Binárias são sistemas estelares compostos por duas estrelas que estão gravitacionalmente ligadas e orbitam uma em torno da outra, compartilhando um centro comum. Se as integrantes de um sistema binário estão próximas uma da outra, as estrelas podem mutuamente distorcer gravitacionalmente a atmosfera da sua companheira. Porém, com o tempo, essas interações podem provocar desequilíbrios, e, em certas condições astrofísicas, essas estrelas acabam se separando ou evoluindo de formas tão distintas que seguem trajetórias diferentes, mesmo tendo compartilhado um mesmo ponto de origem.

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

da doença e da condição feminina na sociedade. Ela escreve um olhar crítico no relato, não se satisfaz com apenas a preservação do instante da imagem, quer compreender, quer elaborar, politizar. A presença do câncer, do envelhecimento, da morte e da finitude tornam sua narrativa uma reflexão sobre o gesto amoroso como resistência, (re) existência, rescrita e renascimento.

Marc Marie apresenta uma escrita mais contida, despida de meta-reflexões ou grandes questionamentos existenciais. Seu olhar adere à superfície dos acontecimentos, evoca o prazer, a intimidade, o instante, mas sem problematizá-los. O passado é celebrado como memória afetiva privada, sem tensionamentos críticos. Sua narrativa permanece no campo da representação, registra, mas não interroga.

Essa diferença demonstra o que bell hooks (2021) coloca como divisão sexual da intimidade: ou seja, o modo como homens e mulheres são ensinados a viver — e assim, narrar — o amor de maneiras diferentes. Ernaux observa essa assimetria e a crítica em suas escritas, tornando-se espaço de resistência. Marie, por outro lado, repercute a tradição de escrita centrada no eu romântico e na mulher como objeto de desejo.

L'usage de la photo, desta maneira, nos oferece um exercício de leitura comparada de como o gênero afeta a forma de narrar. Embora, ambos autores partem do mesmo ponto (a relação sexual e as imagens posteriores ao ato), Ernaux e Marie constroem percursos distintos: ela por uma via política e crítica; ele por um caminho mais estético, romântico quase que remetendo Chateaubriand.

Das le bureau.

No quinto capítulo do livro, intitulado *Dans le bureau*, e datado 5 de abril de 2003, somos apresentados à fotografia analisada neste artigo.

A descrição compartilhada por Annie Ernaux e Marc Marie, sobre a imagem registrada no escritório (Figura 1), revela com precisão a diferença de perspectiva que se acentua ao longo do livro. Na foto vemos caídas no chão várias folhas manuscritas, além de alguns lápis e/ou canetas, provavelmente o porta-lápis, e fios elétricos acoplados a uma extensão, tudo sobre um carpete verde, entre o que parece ser uma escrivaninha e uma parede. No canto esquerdo inferior, é possível ver o pedaço de uma cortina. Ambos analisam os mesmos elementos, entretanto, os significados que atribuem a esses objetos divergem de forma sensível e profunda.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 1 - Fotografia do capítulo *Dans le bureau* do livro *L'usage de la photo* (2005)



Fonte: ERNAUX; MARIE, 2005, p. 84.

Ernaux dedica-se à observação minuciosa do espaço e dos detalhes da imagem. Ela descreve com precisão os elementos da fotografia, mas vai além da superfície: manifesta o desejo de leitura, de decifração e de reconstrução do tempo vivido:

No chão, em primeiro plano, sobre o carpete formando uma espécie de estreito rastro verde entre o rodapé branco de uma parede e a superfície vertical de uma mesa, várias folhas cobertas de escrita manuscrita, que se sobrepõem, em desordem. Uma folha está meio enfiada debaixo da mesa. Mais adiante, uma régua de tomadas da qual partem três fios, dois no chão, o outro subindo em direção ao tampo da mesa em espirais, ligado a uma lâmpada invisível. Ao fundo, uma dezena de canetas hidrográficas, lápis, de diversas cores, espalhados em todas as direções, uns por cima dos outros como em um jogo de pega-varetas, ao lado de um pote que os continha, virado. É evidente que esses objetos caíram todos da mesa onde estavam apoiados. Esta foto faz parte de um grupo de três, da mesma noite, na mesma sala. Ao contrário das outras duas, que mostram o cenário de roupas largadas, ela apresenta apenas os objetos que deixamos cair da mesa sem perceber. [...]

A luz de uma lâmpada de halogêneo na potência máxima, somada à do flash, ressalta a brancura das folhas, permite adivinhar a disposição das linhas, as rasuras, as

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

sobrecargas de tinta mais escura. Eu gostaria de ler o que está escrito. Em todas as fotos e cartões-postais que contêm uma publicidade, uma capa de livro, um jornal, qualquer coisa escrita, eu sempre tento decifrar. Como um sinal mais real do tempo do que o resto. Numa foto de antes da guerra, onde aparecem meu pai todo endomingado, uma comungante desconhecida e uma criança que sei ser minha irmã, falecida aos seis anos, há um muro com um cartaz cujos grandes títulos consigo distinguir: O CUSTO DE VIDA CARO — AUMENTO DE SALÁRIO — AS 40 HORAS SEMANAIS.

Aqui, apesar dos meus esforços, a escrita permanece ilegível, mesmo com uma lupa. Não me lembro do que eu escrevia naquele momento. Certeza: na noite em que tiramos a foto, se eu tivesse que escolher entre fazer amor com M. e conservar minhas folhas, não seriam elas que eu teria preferido. Eu pensava: "Ele me faz viver *acima* do câncer". (Ernaux; Marie, 2005, p. 85-87, tradução nossa)⁸.

Para ela, mesmo uma folha parcialmente visível carrega potencial histórico e afetivo, como nos cartazes de uma antiga fotografia de família. Ernaux tenta inscrever sentido mesmo no que escapa— como a escrita ilegível—, buscando, assim, na linguagem não apenas uma lembrança, mas uma prova material de vivência, um vínculo entre o corpo, tempo e história. Seu desejo de interpretar os objetos é orientado por uma consciência de finitude: “Eu pensava: “Ele me faz viver acima do câncer””, frase que incorpora a experiência da doença o gesto de amar e lembrar.

Marie, por sua vez, descreve os mesmos objetos com uma economia de linguagem e um foco no impacto visual e simbólico da cena. Ele nota que: “Os objetos que caíram provinham todos da sua mesa de trabalho: [...] Tínhamos feito amor sobre a escrivaninha, fazendo voar boa

⁸ *Par terre, au premier plan, sur la moquette formant une sorte d'étroite coulée verte entre la plinthe blanche d'un mur et la paroi verticale d'un bureau, plusieurs feuilles couvertes d'écriture manuscrite, qui se chevauchent, en désordre. Une feuille est à demi glissée sous le bureau. Plus loin, une prise multiple d'où partent trois fils, deux au sol, l'autre montant vers le plateau du bureau avec des spirales, relié à une lampe invisible. Au fond, une dizaine de stylos-feutres, crayons, de diverses couleurs, étalés dans tous les sens, les uns par-dessus les autres à la façon d'un Mikado, à côté d'un pot qui les a contenus, renversé. Il est évident que ces objets sont tous tombés du bureau où ils étaient posés.*

Cette photo fait partie d'un groupe de trois, du même soir, dans la même pièce. À l'inverse des deux autres qui exposent le chantier des vêtements défaits, elle comporte seulement les objets que nous avons fait tomber du bureau sans nous en rendre compte. [...]

La lumière d'un halogène au maximum de sa puissance jointe à celle du flash fait ressortir la blancheur des feuillets, deviner la disposition des lignes, les ratures, les surcharges à l'encre plus foncée. Je voudrais lire ce qui est écrit. Sur toutes les photos et les cartes postales qui comportent une publicité, une couverture de livre, un journal, n'importe quoi d'écrit, j'essaie toujours de déchiffrer. Comme un signe plus réel du temps que le reste. Sur une photo d'avant-guerre où figurent mon père endimanché, une communiant inconnue et une enfant que je sais être ma sœur, décédée à six ans, il y a un mur avec une affiche dont je distingue les gros titres, LA VIE CHÈRE — AUGMENTATION DE SALAIRE - LES 40 HEURES.

Ici, malgré mes efforts, l'écriture reste illisible même avec une loupe.

Je ne me rappelle pas ce que j'écrivais à ce moment-là. Certitude: le soir où nous avons pris la photo, si j'avais dû choisir entre faire l'amour avec M. et conserver mes feuillets, ce n'est pas eux que j'aurais préférés.

Je pensais « Il me fait vivre au-dessus du cancer ».

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

parte do que estava sobre ela.” (Ernaux; Marie, 2005, p. 89, tradução nossa)⁹, e menciona que fizeram amor sobre o próprio móvel, lançando ao chão os objetos. A descrição é breve, mas objetiva e direta. Todavia, ele insere uma reflexão pessoal: a tentativa de ocupar aquele mesmo espaço de escrita, durante a internação de Ernaux:

No entanto, eu havia sido atraído, irresistivelmente, pela própria escrivinha. Não porque boa parte de seus livros tivesse sido concebida ali, mas porque o móvel me parecia propício à escrita. Alguns dias depois, durante sua internação, instalei-me ali uma noite, para lhe escrever e também 'para ver como era'. Não era nada. (Ernaux; Marie, 2005, p. 90, tradução nossa)¹⁰

A frustração de não conseguir escrever com ela reforça o lugar simbólico do escritório como território da autora, mas também destaca a ausência da profundidade reflexiva no texto de Marie: ele observa, tenta simular, mas não se envolve com o significado afetivo e histórico dos elementos. Quando indaga: “Num ampliamento da foto, talvez se pudesse decifrar a escrita de A. nas folhas espalhadas pelo carpete. O que se encontraria ali? Anotações feitas às pressas?” (Ernaux; Marie, 2005, p. 91, tradução nossa)¹¹, sua dúvida sobre o conteúdo das folhas permanece superficial, sem a mesma densidade memorialística e política da abordagem de Ernaux.

Assim, enquanto Ernaux vê o cenário como um campo de memórias e significação, no qual até a ausência da leitura é carregada de sentido, Marie o trata como registro visual, vestígio de um gesto impulsivo, buscando reconstruir a atmosfera, mas sem confrontar seus próprios limites. Ernaux transforma o cenário em linguagem. Marie em decoração simbólica.

O Santuário.

Na obra, Marc Marie qualifica o escritório de Annie Ernaux como um “santuário”, uma metáfora que à primeira vista passa a impressão de estar carregada de reverência. Entretanto,

⁹ *Les objets qui sont tombés proviennent tous de sa table de travail: [...] On avait fait l'amour sur le bureau, envoyant valdinguer une grande partie de ce qui s'y trouvait.*

¹⁰ *Pourtant j'avais été comme attiré, irrésistiblement, par le bureau en lui-même. Non parce qu'une bonne partie de ses livres y avaient été conçus, mais parce que le meuble me semblait propice à l'écriture. Quelques jours plus tard, durant son hospitalisation, je m'y étais installé un soir, pour lui écrire et puis aussi « pour voir comment ça fai-sait ». Ça ne faisait rien.*

¹¹ *Sur un agrandissement, on pourrait sans doute décrypter l'écriture d'A. sur les feuilles qui parsèment la moquette. Qu'y trouverait-on ? Des notes prises à la diable ?*

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

ao narrar o ato sexual ocorrido naquele espaço e a desorganização resultante — os objetos provenientes da mesa de escrita de Ernaux que se espalham pelo chão — essa imagem sagrada transforma-se, paradoxalmente, em palco para uma profanação simbólica. Tal ação, ainda que envolva em afeto e desejo, pode ser lida como um gesto que remete ao saque de um templo. A passo que se invade um espaço do sagrado, retira algo dele que não lhe pertence, e altera seu significado segundo outra lógica — neste caso, a lógica do prazer e da masculinidade.

Ele próprio demarca o saque e reitera a necessidade de registrar tal acontecimento: “Nós fizemos amor em cima da mesa do escritório, fazendo voar boa parte do seu conteúdo. Imediatamente, eu quis fotografar aquilo: o saque do ‘santuário’.” (Ernaux; Marie, 2005, p. 89, tradução nossa)¹². Tal frase revela a pulsão de registro que atravessa a escrita de Marc Marie: ao observar esse “saque do santuário”, ele sente imediatamente o desejo de fotografar a cena, não apenas para preservar uma memória íntima, mas para capturar o impacto de sua presença no espaço simbólico de outra.

O gesto de fotografar, aqui, funciona como uma forma de inscrever sua marca, como se o ato amoroso e sua presença e participação nesse, só se tornassem plenos quando estetizados, documentados e objetivados. Para Marie, fotografar esse “saque” é confirmar sua existência, seu poder de modificação naquele espaço sagrado. Trata-se menos de guardar a cena e mais de reafirmar seu lugar nela. A fotografia, assim, torna-se o prolongamento simbólico do próprio gesto de invasão.

Ao descrever o prazer que sentiu ao ver Ernaux “esquecer pelo que ela é socialmente conhecida”,¹³ isto é, esquecer-se como escritora, Marie revela uma tensão entre a mulher como sujeito autônomo e a mulher como objeto de desejo. O prazer reside, segundo ele, no apagamento momentâneo da função intelectual de Ernaux, o que transforma o “santuário” da escrita em uma espécie de cenário da experiência erótica. Marie coloca:

No entanto, nessa noite da foto, eu tive o prazer em que ela esquecesse, por um momento, pelo que ela era socialmente reconhecida, e batizar — como ela talvez tenha feito antes de mim — esse espaço sacralizado, em colocar nele minhas nádegas nuas, em assistir ao espetáculo dos nossos braços e coxas devastando esse espaço, que

¹² *On avait fait l'amour sur le bureau, envoyant valdinguer une grande partie de ce qui s'y trouvait. Immédiatement j'ai eu envie de photographier cela: le saccage du « sanctuaire ».*

¹³ *(...) j'ai éprouvé du plaisir à ce qu'elle oublie pour un temps ce pour quoi elle est socialement reconnue.* (Ernaux; Marie, 2005, p. 91).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

naquele momento, não tinha valor algum. (Ernaux; Marie, 2005, p. 91, tradução nossa)¹⁴.

Vemos aqui uma operação de deslocamento simbólico que evoca, ainda que de maneira sutil, o gesto colonial de apropriação de um bem cultural. A invasão do espaço que não lhe pertence, mas que deseja habitar, ainda que temporariamente.

Tal leitura se radicaliza se traçarmos um paralelo com os saques dos diversos templos, mas em especial aos templos gregos pelos britânicos no século XIX, especialmente dos mármores do Parthenon. Thomas Bruce (1766 - 1841), Lord Elgin, embaixador britânico na Turquia, retirou do Parthenon de Atenas (templo dedicado a deusa grega da sabedoria, Atena) uma série de escultura e frisos, incluído uma das Cariátide¹⁵, que hoje ainda permanece no Museu Britânico de Londres, separada de suas irmãs, que ainda residem em solo grego. As Cariátides do Erecteion, figuras femininas que sustentam o templo, simbolizam a força e a dignidade do feminino no espaço sagrado. Sua remoção violenta, sob justificativa de “proteção” ou “preservação”, foi na verdade um gesto de domínio cultural e apropriação estética.

Assim como as Cariátides, a figura de Ernaux é retirada, por um breve instante, de sua posição sustentadora, de mulher que escreve, pensa e é capaz de (re)significar o mundo, e é reinscrita em uma narrativa centrada no olhar masculino, que captura, desorganiza seu espaço simbólico e depois o (r)estetiza. O gesto de Marie, embora marcado pelo desejo amoroso, ainda se insere na carga simbólica que remete à lógica patriarcal: a da tomada do espaço (principalmente, o feminino), mesmo o mais íntimo e mais sagrado, como palco para a autoafirmação masculina.

Esse tipo de reconfiguração simbólica é mais um dos modelos através dos quais a cultura ocidental repetidamente transforma o feminino em objeto do olhar e da posse. O sagrado feminino é frequentemente transformado em ruína pela história masculina do desejo, do saque e da conquista. Nesse sentido, a escrita de Marie não só estatiza o momento, mas reescreve a cena num imaginário patriarcal em que o prazer está ligado à transgressão simbólica, ao ultrapassar os limites do que é sagrado para a mulher.

¹⁴ *Néanmoins, ce soir-là, le soir de la photo, j'ai éprouvé du plaisir à ce qu'elle oublie pour un temps ce pour quoi elle est socialement reconnue, et à baptiser — ce qu'elle a peut-être fait avant moi — cet espace sacralisé, à y poser mes fesses nues, à assister au spectacle de nos bras, de nos cuisses dévastant cet espace, faisant provisoirement table rase de ce qui, sur le moment, n'avait plus aucune valeur.*

¹⁵ Cariátide é uma coluna de sustentação arquitetônica esculpida no formato de uma figura feminina.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Annie Ernuax, por sua vez, narra o mesmo acontecimento de forma diametralmente oposta: o espaço da escrita é, para ela, o lugar de intimidade. A presença do outro nesse espaço provoca uma reflexão intensa sobre o corpo, a escrita, a doença o tempo. Sua narrativa não busca estetizar, mas compreender, dar nome o que não tem nome. Ao contrário de Marie, que tenta conquistar o espaço, Ernaux expõe sua fissura.

Portanto, o gesto de Marie, embora coberto por uma linguagem de afeto e de prazer, ecoa práticas de apropriação simbólica que atravessam a história da arte, da guerra e do colonialismo. Assim como as Cariátides deslocadas de seu templo, a cena do escritório de Ernaux, narrada por Marie, revela a tensão entre reverência e saque, entre desejo e dominação, entre o olhar que contempla e o olhar captura.

Considerações finais.

L'Usage de la photo oferece ao leitor um exercício de leitura comparada sobre como o gênero afeta a forma de narrar. A análise demonstra que, embora partam do mesmo ponto (a imagem dos objetos caídos no chão), Ernaux e Marie constroem percursos distintos: ela, por uma via política e crítica; ele, por um caminho estético e carregada de uma lógica patriarcal. A diferença de perspectiva entre mulher e homem não se limita à sensibilidade, mas reflete estruturas culturais, sociais e discursivas profundamente generificadas.

Ao articular teoria feminista e análise literária, este artigo buscou mostrar como as formas narrativas são também formas de poder, e como a escrita de mulheres pode ser um ato de insubordinação simbólica. Ernaux, nesse sentido, não apenas escreve sobre o amor, mas escreve contra os moldes que aprisionam esse amor em narrativas patriarcais.

Referências:

- BRAIDOTTI, R. **Nomadic Subjects**: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1994
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- ERNAUX, A. **L'Usage de la photo**. Paris: Editions Gallimard, 2005
- _____. **A escrita como faca e outros textos**. São Paulo: Fósforo, 2023.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

HANISCH, C. The Personal is Political. In: **NOTES FROM THE SECOND YEAR: Women's Liberation**. New York: Radical Feminism, 1970.

HOOKS, B. **Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black**. Boston: South End Press, 1995.

_____. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade, [S. l.], v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 2 maio. 2025.

ENSINO DE QUÍMICA A PARTIR DA ARTE: EM MEMÓRIA DA ARTISTA PELOTENSE JUDITH DA SILVA BACCI

Muriel Belo Pereira (Universidade Federal de Pelotas)¹

Gerson Geraldo Homrich Cavalheiro (Universidade Federal de Pelotas)²

Bruna Adriane Fary-Hidai (Universidade Federal de Pelotas)³

Resumo: Localizada no sul do Brasil, a cidade de Pelotas desempenhou um papel crucial no ciclo do charque, uma atividade econômica que dependeu de mão de obra de pessoas escravizadas. A dinâmica dessa produção revela importantes aspectos culturais da cidade, em relações de poder e a concepções de “habitar”, vigentes na sociedade pelotense. Este, se reflete na arte, pois arte é um aspecto cultural importantíssimo para história pelotense, principalmente na Escola de Belas Artes de Pelotas. Nesse sentido, este trabalho consiste em apresentar como foi resgatada a memória da artista Judith da Silva Bacci para ser abordada no Ensino de Química. Questões essas abordadas no contexto de um mestrado em andamento, intitulado “A Alquimia no laboratório de Judith da Silva Bacci: uma contribuição para o Ensino de Química”. O percurso da pesquisa de mestrado consiste em uma natureza qualitativa descritiva (Neves, 1996), inserida no contexto de uma dissertação que está em andamento desde Agosto de 2023, para isso, os demais subcapítulos consistem na trajetória da artista, e a química por trás dos materiais que ela utilizava.

Palavras-chave: arte afro-brasileira; pelotas; judith da silva bacci; história; química.

"Desafiar estruturas de poder a partir do seu interior, trabalhando as rachaduras do sistema requer, no entanto, aprender a falar várias línguas de poder de forma convincente". Patrícia Hill Collins

Introdução

A cidade de Pelotas, localizada no extremo sul do Rio Grande do Sul (RS), é marcada por uma história de guerras, preconceitos e racismo, tem como título, autodeclarado, “Princesa

¹ Graduada em Química Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Química na Universidade Federal de Pelotas

² Doutor em Informatique Systèmes et Communications pela Institut National Polytechnique de Grenoble. Professor do curso de Ciência da Computação do Centro de Desenvolvimento Tecnológico da Universidade Federal de Pelotas.

³ Doutora em Ensino de Ciências e Educação Matemática pela Universidade Federal de Londrina. Professora do curso de Licenciatura em Química do Centro de Ciências Químicas, Farmacêuticas e de Alimentos da Universidade Federal de Pelotas.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

do Sul” e é reconhecida pela sua arquitetura, doces de quindim e a tradicional Fenadoce e pelas artes plásticas. Conforme mencionado por (Schuster; Tavares; Senna, 2018, p. 4) sobre a cidade “[...]” é reconhecida pelo patrimônio arquitetônico e artístico remanescente do seu apogeu econômico e social vivenciado no final do séc. XIX”.

A implementação das artes plásticas em Pelotas teve seu início no final do século XIV, com a chegada de artistas ao sul do Brasil, entre eles o espanhol Guilherme Litran y Cassinelo (1840 - 1897) (Loner; Gill; Magalhães, 2012). A consolidação da arte pelotense está diretamente relacionada à criação da primeira Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA ou EBAP), fundada em 1949 pela professora Marina de Moraes Pires. Inicialmente, a instituição funcionava em um prédio alugado situado na Rua General Osório, nº 819, local atualmente ocupado por um estacionamento.

Em 1963, a escola passou a dispor de uma sede própria, localizada na esquina da Rua Marechal Floriano com a Rua Santa Tecla. O imóvel, Figura 1, construído em 1881, integrava o patrimônio da tradicional família Trápaga, e passou a ser a sede do curso após a doação formal do imóvel, realizada por Dona Carmem à professora Marina de Moraes Pires. A arquitetura deste prédio, conforme detalha Magalhães (2008), reflete os traços característicos da nobreza pelotense do século XIX. A primeira turma a ocupar as novas instalações teve início em 1965.

Figura 1 – Atual sede da Escola de Belas Artes de Pelotas.



Fonte: Disponível em: <https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2021/11/18/revitalizacao-pretende-devolver-escola-de-belas-artes-ao-ensino-e-promocao-das-artes/>

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A fundação da Escola de Belas Artes de Pelotas foi um momento histórico para a história de Pelotas, a qual gerou reportagens da imprensa local. Em seus primeiros anos, a EBAP atendia aos membros das famílias da elite. Essa mesma elite, por consequência, compunha a diretoria da Escola (Diniz, 1996, p. 57).

A Escola de Belas Artes desde o início foi destacada, não com grandes vantagens financeiras, mas com o apoio de pessoas da elite política, social e cultural da cidade. Dessa mesma elite eram os componentes da diretoria da Escola de Belas Artes. (Diniz, 1996, p. 57)

A primeira denominação da EBA era “Escola de Belas Artes Carmem Trápaga Simões”, em homenagem à falecida Carmem. Com o tempo, passou a ser chamada simplesmente de Escola de Belas Artes de Pelotas. Por esta escola passaram algumas artistas mulheres, muitas delas conhecidas na região. Dentre estas mulheres, Inah D’ Ávila Costa, (1915-1998) natural de Herval do Sul, ingressou na primeira turma, em 1949, e se formou em 1953 (Tavares; Schuster; Senna, 2020). A artista Inah era de uma família de fazendeiros, cujas vastas extensões de terra “[...] se estendiam de Santa Vitória, fronteira do Uruguai, até Pelotas” (Silva, 2019, p. 42). Outra artista conhecida, Arlinda de Carvalho Magalhães Nunes, nascida em 1928, e que está viva, é natural de Pelotas. Ela foi da segunda turma da escola, entrou na instituição em 1950 e formando-se em 1954. A escola “[...] funcionou até 1973, quando já estava incorporada à Universidade Federal de Pelotas, vindo a ser o Instituto de Letras e Artes (ILA)” (Sirtoli; Tenotti, 2024, p. 310).

Pelotas, foi um centro escravista, pois a cidade era um núcleo charqueador. O charque, nome dado para (carne-seca), foi um dos principais produtos produzidos dentro da cidade (Dalmazo, 2004). Para sustentar o ciclo do charque na cidade, muito trabalho de pessoas escravizadas foi utilizado, principalmente a exploração de africanos provenientes de regiões Angola e Congo. Essa dinâmica se inseria em um contexto onde a percepção de muitos senhores da região do Brasil associava corpos não brancos à ideia de “não habitantes”. Conforme (Ferdinand, 2022, p. 54) menciona “O habitante é o senhor, o senhor é o habitante. Os escravizados são os Negros, aqueles que não habitam”, essas ideias introduzem as relações de poder e de habitar, conceitos centrais para os senhores da cidade de Pelotas.

Refletindo este pensamento, os senhores das charqueadas promoveram a expansão e o crescimento da riqueza de Pelotas a partir de muito sangue derramado de pessoas negras, conforme mencionado (Loner; Gill; Scheer, 2012, p. 138).

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Pelotas teve sua riqueza construída pelo braço escravo, o que exigiu a importação de milhares de cativos, atraindo igualmente muitos artesãos e imigrantes, em especial nas últimas décadas do século XIX. (Loner; Gill; Scheer, 2012, p. 138)

Como reflexo das marcas deixadas pelo período de florescimento econômico sustentado pela cultura escravista, a construção histórica de Pelotas é atravessada por uma lógica racista e excludente. Esses traços também se manifestam na trajetória da Escola de Belas Artes (EBA). Embora a instituição tenha sido majoritariamente frequentada por mulheres, o que representava um avanço no que diz respeito à representatividade de gênero, o perfil das alunas restringia-se quase exclusivamente a mulheres brancas pertencentes à elite local. A presença de artistas negras no corpo discente era, portanto, praticamente inexistente. No entanto, após uma entrevista de campo com museológico, foi identificado a figura de Judith da Silva Bacci, artista e zeladora da instituição, cuja trajetória rompe com esse padrão excludente. Considerada autodidata (Pereira, 2011), Judith ocupa uma posição singular e controversa na história da EBA, ao mesmo tempo em que sua presença suscita importantes reflexões sobre as questões étnico-raciais abordadas neste trabalho.

Este trabalho tem como objetivo apresentar como foi resgatado a memória da artista Judith da Silva Bacci para ser abordado no Ensino de Química, questões essas abordados no contexto de um mestrado em andamento, intitulado “A Alquimia no laboratório de Judith da Silva Bacci: uma contribuição para o Ensino de Química”, intitulado “A Alquimia no laboratório de Judith da Silva Bacci: uma contribuição para o Ensino de Química”. A pesquisa está inserida no projeto interdisciplinar da Universidade Federal de Pelotas(UFPel), chamado como “Valorização da Produção Artística Feminina por Meio da Ciência: As Artistas Mulheres da Escola de Belas Artes de Pelotas”, cujo propósito é, como o próprio nome diz a valorização das artistas pelotenses da EBA. O projeto integra diferentes áreas do conhecimento e conta com a participação de diversos Programas de Pós-Graduação, sendo eles: Memória Social e Patrimônio Cultural, Ciências e Engenharia de Materiais, Artes, Química, Recursos Hídricos, Antropologia, Computação e História.

O percurso da pesquisa de mestrado

Este trabalho apresenta uma pesquisa qualitativa de natureza descritiva (Neves, 1996), inserida no contexto de uma dissertação que está em andamento desde Agosto de 2023, que

tinha como principal objetivo a valorização aos artistas da EBA de Pelotas por meio da ciência, a fim de materializar essas relações por meio de um artefato tecnológico (Arduino) em sala, com o intuito de estimular uma formação sensível e assegurar uma educação equitativa, pois a pesquisa desenvolvida pela mestrandia do Programa de Pós-Graduação em Química, em colaboração com o Programa de Pós-Graduação em Computação, ambos da UFPel,

A mestrandia do Programa de Pós-Graduação em Química é autodeclarada parda e com ascendência africana, surge com a ideia de mobilizar questões étnico-raciais para trazer mais representatividade para sala de aula, amparada pela Lei nº 10.639 de 2003 (Brasil, 2003), ampliada pela lei 11.645 de 2009, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira, com base nisso, buscou-se encontrar artistas pelotenses que fossem mulheres negras da EBA e assim, encontrou-se a artista Judith da Silva Bacci, a partir disso, houve uma investigação de como seria possível articular o ofício desta mulher no Ensino de Química para levar para Educação Básica e nesse sentido, houve um estudo de que materiais está trabalhava, e dentre os materiais ela trabalhava com a argila, a qual oferece uma vasta gama de se trabalhar conteúdos químicos com isto, optou-se pela técnica da argila para se levar nos espaços escolares.

Assim, foram preparados diversos momentos para levar sua memória, técnica, materiais e o conteúdo da Química para Educação Básica, antes disso foi imprescindível fazer uma imersão na história da artista e também na parte química da argila e suas transformações químicas até sua transformação em cerâmica. Para isso, os próximos subcapítulos consistem na trajetória da artista, e a química por trás dos materiais que ela utilizava.

A trajetória de Judith da Silva Bacci

A artista Judith da Silva Bacci nasceu no ano de 1918 em Pelotas e aos 73 anos faleceu em 1991, foi casada com Mário Bacci, homem branco com ascendência italiana (Pereira, 2018). O casal teve dois filhos, Mário Eugênio Bacci e Vera Lúcia Bacci. Sua história junto à EBA inicia quando, a convite da fundadora Marina de Moraes Pires, começa a trabalhar como zeladora na instituição, a qual seu marido e filhos foram juntos.

O seu interesse pela arte da escultura começa a surgir a partir da oportunidade de observar partes das aulas de escultura do artista e professor da escola Antônio Caringi durante

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

seu trabalho. (Silva; Senna, 2021). Além de expressar o interesse da artista, a arte se tornou uma forma de complementar sua renda, levando-a, com o tempo, a vender pequenos pratos de gesso.

As obras da artista se aproximavam da arte realista, isto é, representavam de forma real ou realista o que se propunha a esculpir. Na Figura 2, está a artista esculpindo o professor de anatomia artística da antiga Escola de Belas Artes e primeiro diretor do ILA Paulo Osório (Magalhães, 2012).

Figura 2 – Judith esculpindo Paulo Osório



Fonte: Diário Popular, 15 abr 1984.

Judith representava em suas obras muito de sua religião umbandista. Uma das suas obras mais famosas está localizada em uma gruta na praia do Balneário dos Prazeres em Pelotas-RS, uma representação da Orixá Iemanjá feita de gesso. Outra obra notável da artista é a escultura de gesso conhecida como “Mãe preta” ou “Mãe preta amamentando filho branco”, obra bastante representativa da sociedade da época. Esta peça evoca a figura das amas de leite, historicamente compostas por mulheres negras escravizadas. Assim, a escultura incorpora uma linguagem africana, aludindo ao costume de que, ao ninar os filhos dos senhores, essas mulheres transmitiam cantos da cultura afro-brasileira às crianças (Pereira, 2018).

A Química na Arte de Judith da Silva Bacci

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A artista Judith recorreu frequentemente ao gesso e a argila como material para suas obras, técnicas que abrem espaço para entender quimicamente o que é o gesso e a argila.

A palavra gesso tem origem nas palavras latina “gypsum”, e grega “gypsos”. Em sua etimologia, é composta pelos fragmentos “ge”, que significa terra, e “epô”, que significa cozer, em referência ao processo de calcinação da gipsita, a espécie de rocha onde predomina o sulfato de cálcio e da qual o gesso é obtido. Pelo olhar químico, o gesso consiste em Sulfatos de Cálcio hemihidratado, com fórmula química ($\text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O}$) isto é, existe água em sua composição, conforme cita o autor (Kanno, 2009, p. 33) sobre o Sulfato de cálcio na natureza.

“[...] pode ser encontrado no estado hidratado (Gipsita – $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), no estado totalmente desidratado (Anidrita – CaSO_4)(4), e raramente no estado hemihidratado (Gesso – $\text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O}$). Portanto, o gesso é obtido por processos industriais que transformam o minério gipsita no pó de sulfato de cálcio hemihidratado” (Kanno, 2009, p. 33).

O gesso como matéria prima para esculturas é produzido a partir de pedra de gesso extraída de pedreiras, chamadas como gesseiras. O material bruto é formado em “[...] antigos sedimentos de água salgada que foram sucessivamente sujeitos a pressões muito elevadas pela sedimentação” (Ramos, 2011, p. 16). O processo de sedimentação consiste em processos físico-químicos que acarretam no depósito e acumulação de sedimentos, onde se formam as rochas sedimentares. A água salgada evapora e precipita substâncias sólidas (Ramos, 2011). É nesse processo que acontece a sedimentação, com a desidratação, isto é, se reduz o volume de água desta então rocha de gesso.

De acordo com as informações publicadas pelo Programa de Produção e Difusão de Inovações para a Competitividade de Arranjos Produtivos Locais (ProAPL, 2009), o gesso não possui propriedades combustíveis e é atóxico. Sua aplicação e instalação são simples, e apresenta absorção hidrotérmica, propriedade que lhe confere a capacidade de absorver água e liberá-la sob condições de temperatura elevada. Sendo um material seguro e de baixo custo, aliado às suas propriedades de absorção e liberação da água, o gesso torna-se bastante adequado para ser utilizado nas artes.

No processo de escultura em gesso, o pó de gesso é misturado aos poucos com água, tornando o gesso uma pasta, a quantidade de água que precisa para hidratar o gesso está em torno de 50% e 70%. Neste processo ocorre a reação de hidratação, na qual o gesso ($\text{CaSO}_4 \cdot 0,5\text{H}_2\text{O}$) reage, em uma reação de adição, com a água (H_2O), formando cristais de

gipsitas ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Os cristais de gipsitas se interligam formando uma rede de cristais de sulfato hidratado que é endurecido, isto é, se forma a massa de gesso.

A argila tem origem no latim, “argilla”, significando material usado pelos oleiros, e grega, “árgillo”, significando terra branca. Quimicamente, a argila consiste em um material inorgânico terroso rico de minerais, conhecidos como argilominerais. Sobre a argila, Santos (1975) menciona que “[...] um material natural, terroso, de granulação fina, que adquire quando umedecido com água, uma certa plasticidade. Os argilominerais presentes consistem em Caulinita; Clorita; Ilita; Montmorilonita; Quartzo e Feldspato, esses apresentam um “[...] hábito achatado ou em lâminas, são moles, de densidade relativamente baixa e clivagem distinta” (Cruz; Pedrassani; Braganca, 2022, p. 57).

A argila, que é um material natural extraído de rochas terrestres, possui uma composição química complexa, sendo rica em diversos elementos, incluindo os grupos dos metais alcalinos, como Potássio (K), Sódio (Na) e Lítio (Li), e dos metais alcalino-terrosos, como Cálcio (Ca) e Magnésio (Mg). Essa diversidade de elementos contribui para as variadas propriedades físicas e químicas da argila. Acerca das propriedades da argila, temos a plasticidade e presença de água, isto é, em água ele fica mais fácil de manusear, condutividade térmica; tem capacidade de absorção, hidratação e inchamento e comportamento de colagem, essas são algumas propriedades de muitas outras.

Uma das mais conhecidas argilas, e a Terracota, que é conceituada pelos autores (Cruz; Pedrassani; Braganca, 2022, p. 22) como “[...] são todos aqueles produtos cerâmicos (tijolos, telhas, lajotas, vasos, painéis, objetos de arte, etc.) com cores que vão do vermelho ao marrom”, sendo assim, a argila vermelha é rica de Óxidos de Ferro, e sua queima é em torno de 850°C e 980°C, isto é, sua transformação química só ocorre nesta temperatura.

Uma das principais características da argila é refletida em suas diferentes colorações. A coloração da argila é característica da presença de diferentes tipos de óxido em sua composição. Um exemplo é a presença de óxidos de Ferro (FeO), em grande abundância nas terras do norte do Paraná, conhecido pelo nome de “Latossolo roxo”, “terra roxa” ou “terra vermelha”, a qual é resultado de decomposição de rochas basálticas vulcânicas da região que liberam óxidos de ferro para a terra.

Assim, o material argiloso é a matéria prima principal das cerâmicas, que surge da palavra grega “*kéramos*”, sendo que significa “sólido queimado”, “terra queimada” ou “argila

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

queimada”. O processo de transformação da argila para cerâmica ocorre no processo de queima da argila. Este processo pode ser introduzido em três estágios (Reed, 1995), a (I) pré-sinterização, (II) sinterização; e (III) resfriamento.

Considerações finais

Pode-se concluir que uma educação de qualidade presupoee uma Educação Antirracista, aliada aos Educação e Direito Humanos, principalmente diante de uma cidade marcada por sangue de corpos negros escravizadas para a exploração do charque. Com isso, esta pesquisa de mestrado visa abordar no Ensino de Química a memória de Judith da Silva Bacci.

Referências

BRASIL, Lei Nº 10.639/03, de 9 de janeiro de 2003. **Dispõe obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro - Brasileira.** Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1990. Disponível no portal: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 27 ago.2024.

CRUZ, Ricardo Thomé da; PEDRASSANI, Jaime; BRAGANCA, Saulo Roca. **Faianças, grês e porcelanas: matérias-primas, moagem, conformação, secagem, queima, esmaltação, decoração, defeitos e propriedades gerais**, 2022.

DALMAZO, Renato Antonio; CARAVANTES, Roberto Ronchetti. **As relações de comércio do Rio Grande do Sul, do século XIX a 1930.** Secretaria da Coordenação e Planejamento, Fundação de Economia e Estatística Siegfried Emanuel Heuser, 2004.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. **Nos descaminhos do imaginário: a tradição acadêmica nas artes plásticas de Pelotas.** 1996. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho.** Ubu Editora, 2022.

KANNO, Wellington Massayuki. **Propriedades mecânicas do gesso de alto desempenho.** 2009. 130f. Tese (Doutorado em Ciência e Engenharia de Materiais) – Instituto de Física de São Carlos, Instituto de Química de São Carlos, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2019.

LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida; MAGALHÃES, Mario Osório. **Dicionário de história de Pelotas.** Universidade Federal de Pelotas, 2017.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida; SCHEER, Micaele Irene. **Enfermidade e morte: os escravos na cidade de Pelotas, 1870-1880. História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 19, p. 133-152, 2012.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973) Trajetória institucional e papel na História da Arte**. 2012. 335 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas: da fundação à federalização (1949-1972) uma contribuição para a história da educação em Pelotas**. 2008.110 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

NEVES, José Luis. **Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades**. Caderno de pesquisas em administração, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 1-5, 1996.

PEREIRA, Leticia Alves. **A identidade representada, da espiritualidade à materialidade (Pelotas-RS): a arte umbandista de Judith Bacci**. 2018. 186 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

PEREIRA, Letícia. **Arte, realismo e religiosidade na obra de Judith Bacci: um patrimônio a ser preservado**. Monografia (Especialização em Artes UFPel). Pelotas: 2011.

PROAPL. APL de GESSO DO ARARIPE. PMC do APL de GESSO Revitalizado. Programa de Produção e Difusão de Inovações para a Competitividade de APLs do Estado de Pernambuco – BID. 2009. Disponível em: Acesso em: 22 abril. 2025.

RAMOS, Mariana Correia. **O gesso na escultura contemporânea a história e as técnicas**. 2011. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa (Portugal).

REED, James Sewall. **Principles of ceramic processing**, 1995.

SANTOS, Pérsio de Souza. **Tecnologia de argilas aplicada às argilas brasileiras**. Edgard Blücher Ltda e Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

SCHUSTER, Eduarda; TAVARES, Luiza; SENNA, Nádia. **As artistas do Sul: processos criativos, educativos e feminismos. Seminário de História da Arte-UFPel**, n. 7, 2018.

SILVA, Allan Gustavo da; SENNA, Nádia da Cruz. **Judith Bacci: a mãe preta das artes**. 2021.

SILVA, Rebecca Corrêa. **Pinceladas de uma história: Inah Costa e o abstracionismo em Pelotas**. 2019. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

SIRTOLI, Guilherme Susin; TENOTTI, Carolina Fogaça. **Uma escultora negra ao sul do Brasil: uma análise de ‘Mãe preta amamentando menino branco’(1988) de Judith Bacci**. 2024.

TAVARES, Luiza Alves de Macedo; SCHUSTER, Eduarda Gonçalves; SENNA, Nadia da Cruz. **Inah Costa: Protagonismo e Processos Criativos no livro ilustrado**. Seminário de História da Arte-UFPel, v. 2, n. 8, 2020.

PROTAGONISMO PRETO: UMA ANÁLISE DA SEPULTURA DE LUCIANA DE ARAÚJO

Jamila Lima Macedo (Programa de Pós-graduação em Artes - UFPEL)¹

Neiva Maria Fonseca Bohns (Programa de Pós-graduação em Artes - UFPEL)²

Resumo: Este artigo propõe uma análise da sepultura de Luciana Lealdina de Araújo (Porto Alegre, 1870-Bagé, 1930), fundadora do Asylo de Órphãs São Benedito, em Pelotas, no início do século XX. Mulher preta, impulsionada pela fé no seu santo de devoção, fundou o Asilo São Benedito, em Pelotas, RS, tornando-se referência na luta da comunidade negra pelotense contra a desigualdade social e a injustiça em relação aos filhos de ex-escravizados, sobretudo as crianças órfãs. Dedicou a vida à caridade cristã, e foi uma referência feminina negra na luta contra a negligência de meninas pretas desvalidas no período pós-abolição. Seus restos mortais encontram-se no Cemitério da Santa Casa de Caridade de Bagé, RS, onde viveu seus últimos anos, num túmulo pouco ornamentado, que apresenta sua fotografia. Os métodos para a realização desta pesquisa foram: (1) revisão bibliográfica, tendo como principais autoras Dra. Beatriz Ana Loner, Dra. Jeane dos Santos Caldeira e Profa. Dra. Fernanda Oliveira; (2) documentação fotográfica da sepultura; (3) leitura iconográfica/iconológica da sepultura; (4) discussão e publicação dos resultados.

Palavras-chave: Luciana de Araújo; Caridade; Iconografia-iconologia tumular; Fotografia tumular

Introdução:

Este artigo aborda alguns elementos da trajetória de Luciana Lealdina de Araújo, também conhecida como *Mãe Luciana* e *Mãe Preta da Caridade*, partindo da análise de seu túmulo – a morada final. O estudo envolve análises iconográfica/iconológica da sepultura localizada no Cemitério da Santa Casa de Caridade de Bagé/RS (CSCCB), cidade onde viveu seus últimos anos, após sua jornada filantrópica em Pelotas/RS. O trabalho visa evidenciar o

¹ Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGARTES - UFPEL). Cemiterióloga, Bacharela em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Pelotas (2022) e licenciada em Artes Visuais (2010), pela mesma instituição de ensino superior. jamila.lapidarium@gmail, <http://lattes.cnpq.br/3405999330304396> e <https://orcid.org/0009-0002-2335-9027>.

² Mestre e Doutora em História, Teoria e Crítica das Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Docente e pesquisadora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes – UFPEL. Atua como crítica e curadora de Artes Visuais. bohnsventos@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/5991390147950572>, <https://orcid.org/0000-0002-7300-3240>

protagonismo de uma mulher preta que, com poucos recursos, mudou a realidade de muitas meninas que eram abandonadas e marginalizadas.

Na causa filantrópica da “mãe preta”, cabe mencionar o apoio prestado pela sociedade branca, embora saibamos que o protagonismo das ações, aqui relatadas, deve-se quase exclusivamente a Luciana Araújo, mulher negra, que mudou o rumo das práticas cristãs de caridade em Pelotas no início do século XX.

Os métodos investigativos para realizar este estudo foram: documentação fotográfica da sepultura para a realização da leitura iconográfica/iconológica de acordo com as teorias de Panofsky (2004b, 2004a); revisão bibliográfica, tendo como fonte principal os escritos da Dra. Beatriz Ana Loner (2019, 2009, 2007, 1999c, 1999a, 1999b) que estudou as instituições filantrópicas fomentadas por sujeitos pretos, associações recreativas negras, o trabalho operário e questões de lutas no período pós-abolição no Rio Grande do Sul. Também são relevantes os escritos da Dra. Jeane dos Santos Caldeira (2020, 2014, 2010), que abordam o Asilo de Órfãos São Benedito, no início do século XX, investigando a história da educação em Pelotas e também o livro escrito pela Profa. Dra. Fernanda Oliveira intitulado “Luciana Lealdina de Araújo e Maria Helena Vargas da Silveira: história de mulheres negras no pós-abolição do sul do Brasil (2020).

O túmulo de Luciana

Conhecer um cemitério desperta curiosidades, independentemente do motivo que levou o visitante a ingressar naquele ambiente. Um cemitério vai além do sepultamento: há uma enorme profusão de elementos e fontes primárias de informação, que podem ser lidas e analisadas (Macedo, 2021). Para muitos, o cemitério é tido como um lugar de tristes memórias, mas para outros – como os estudiosos da História da Arte e da Cultura – é um lugar de conhecimento histórico, artístico e cultural de uma sociedade.

O túmulo de Luciana Lealdina de Araújo despertou minha curiosidade há alguns anos, porque possui características devocionais e uma fotografia tumular bastante significativa. Surgiu, então, a curiosidade de investigar quem foi Luciana Lealdina de Araújo. Antes de procurar a resposta, é importante analisar a sepultura (Figura 1), e identificar os índices iconográficos ali presentes.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 1 – Sepultura de Luciana de Araújo.



Fonte: Acervo fotográfico de Jamila Macedo, 2018.

Ao analisar a sepultura, observa-se algumas intervenções feitas ao longo dos anos, porque o túmulo está revestido com cerâmica esmaltada em dois tons terrosos distintos – um escuro e outro claro. A calçada, que demarca os limites do lote, também é revestida com a mesma cerâmica. Observa-se, também, a existência de uma laje projetada para frente, que delimita a base da sepultura e a área, onde são colocadas as urnas com as ossadas, revestida com mesma cerâmica. Na parte frontal da sepultura, encontra-se a lápide, feita de mármore branco em formato de arco romano. Em algum momento, o mármore foi pintado com tinta verde. Observa-se, também, uma floreira e um vaso amarelo na base da sepultura. Tanto na parte superior, quanto na inferior, é comum haver flores artificiais diversas, ali depositadas pelos admiradores e, de certo modo, devotos da beata “*mãe da caridade*”. A cobertura é feita de laje de concreto, revestida de cerâmica esmaltada. Há uma cruz latina e algumas placas de agradecimentos.

Na lápide da sepultura coletiva, há as seguintes inscrições, em alto-relevo: LUCIANA DE ARAÚJO N. 13-6-1870 F. 27-11-1930 MÃE EXTREMOSADOS DESVALIDOS DESCANSA FELIZ NA

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

ETERNIDADE – FLORENTINA M. G. FERREIRA (data de nascimento e falecimento de Florentina estão pouco legíveis). Tipografia em caixa alta sem serifa (Vieira, 2023).

A tipologia arquitetônica desta sepultura é uma variação do ossário-casa, porém sem cobertura em duas águas, apresentando acesso pela parte frontal. Nos ossários-casa tradicionais o acesso aos ossos se encontra na lateral, mas mantém a verticalidade (Aires, 2018). Nesse sentido, trata-se de um sepultamento secundário, ou seja, Luciana foi inumada em outro local, e, após alguns anos, os restos morais foram exumados e transferidos para este ossário (Figura 1).

Figura 2 – Detalhe da fotografia tumular



Fonte: Acervo fotográfico de Jamila Macedo, 2018

Na parte frontal da sepultura, integrada à lápide, encontra-se a fotografia tumular de Luciana de Araújo (Figura 2), em formato oval, onde se observa, na parte inferior, a inscrição “A mãe da Caridade – Bagé”. Na fotografia tumular, Luciana é retratada vestindo um hábito religioso, que, de acordo com Oliveira (2020), é conhecido como burel – roupa feita com tecido de lã (Dicio, 2025). No peito carrega um crucifixo, signo relacionado à fé católica de Luciana

e à devoção por São Benedito. Nota-se o uso de bengala ou muleta, indicando algum tipo de limitação física de Luciana, que restringia o equilíbrio e a locomoção.

A fotografia tumular contemporânea tem sua origem nas experimentações e descobertas do francês Lafon de Camarsac (Bordeaux, 1821-1905), que obteve sucesso em fixar uma imagem sobre superfície vitrificada de porcelana, em 1854. Através da técnica de transferência, utilizando o processo de queima, obteve um material que dava durabilidade à fotografia, pela resistência do suporte. A partir disso, a cerâmica vitrificada passou a ser utilizada em objetos decorativos. Graças à resistência e durabilidade, esta técnica, conhecida como fotocerâmica, popularizou-se também na ornamentação de sepulturas (Camargo *et al*, 2021).

Borges (2002) menciona que, no final do século XIX, alguns imigrantes europeus introduziram inovações artísticas nos cemitérios brasileiros, sendo a fotografia tumular a mais significativa. A grande maioria das fotocerâmicas encontradas, desse período, são retratos de rosto. Contudo, como é possível observar na Figura 2, a fotografia tumular de Luciana a expõe de corpo inteiro. Ela está vestindo uma indumentária feita de burel – tecido associado aos segmentos sociais menos privilegiados da sociedade, e comumente utilizado por homens religiosos, como monges.

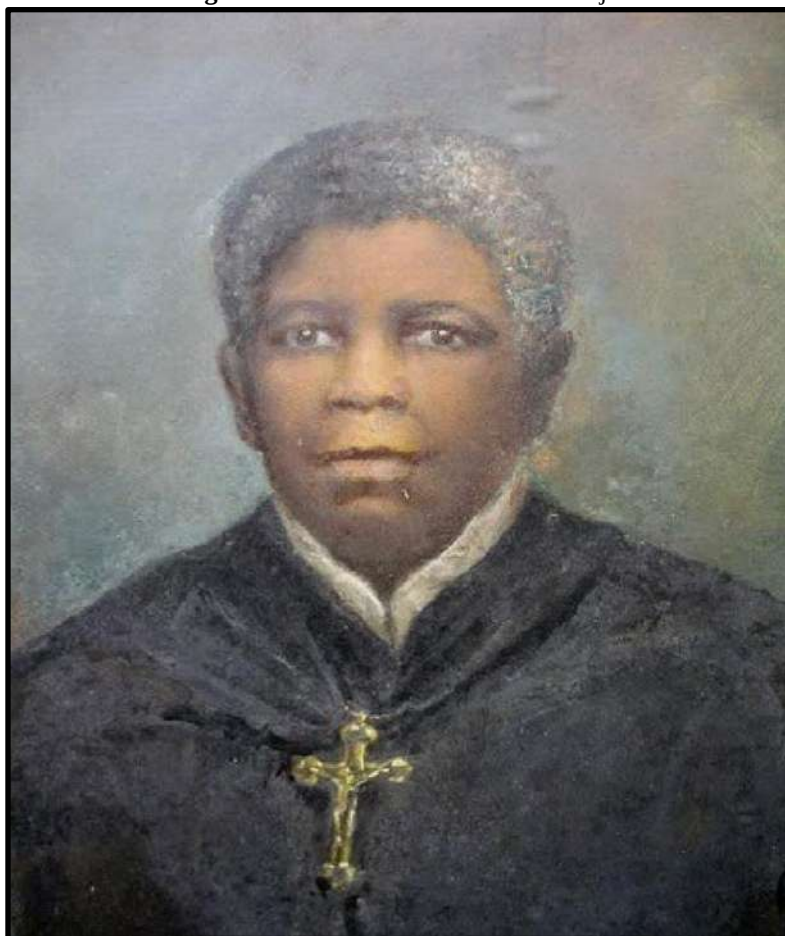
O burel é um tecido de lã de ovelha, feito de forma artesanal, com aparência grosseira, textura áspera, semelhante a um feltro, com tonalidade natural, variando entre o tom cru, preto ou castanho. Por ser tratar de um tecido barato, possibilitava a feitura de mantos, capas dentre outras vestes, de uso comum entre os camponeses pobres (Olivete, 2013). Com o tempo, o uso do burel foi introduzido na realeza portuguesa em ocasiões do luto. A cor escolhida pela nobreza foi a preta, para se diferenciar das camadas mais pobres que usavam o tom natural, até ser substituído pela lã de merino (uma raça de ovinos), por ser mais leve. Em alguns casos, a roupa possuía um forro, feito de tecido nobre – como por exemplo a seda – a fim de proporcionar maior conforto ao usuário (Olivete, 2013).

Existem poucos dados sobre a filiação de Luciana. Sabemos que era filha de Napoleão Fernandes de Araújo, e de uma mulher escravizada, cujos registros desapareceram. Nascida em 13 de junho de 1870, na cidade de Porto Alegre, capital da Província de São Pedro do Rio Grande, hoje estado do Rio Grande do Sul, Luciana Lealdina de Araújo (Figura 3), também era conhecida como *Mãe Preta*. Na juventude, em meados de 1890, Luciana foi acometida pela tuberculose, sendo desenganada pelos médicos. Curou-se, de acordo com os relatos, em

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

decorrência das orações e promessas, e pela devoção a São Benedito, santo preto, canonizado em 1807, que se tornou popular na comunidade negra como Santo Protetor (Caldeira, 2014; Oliveira, 2020). Caldeira (2014) menciona que a pintura (Figura 1) que retrata Luciana de Araújo, com provável autoria de Frederico Trebbi (1837-1928), estava disposta no salão de honras do Instituto São Benedito, junto a outras pinturas e fotografias dos sócios e beneméritos.

Figura 3 – Retrato de Luciana de Araújo



Fonte: (Oliveira, 2020, p. 48).

A fim de pagar as promessas feitas ao Santo de devoção em oração (Oliveira, 2020) esforçou-se para estabelecer um lugar que abrigasse e proporcionasse assistência a crianças abandonadas. São pouco claras, entretanto, as circunstâncias de sua transferência para Pelotas – uma cidade cuja economia foi movida pelo trabalho dos escravizados até o final do século XIX. Caldeira (2014) e Oliveira (2020) acentuam o número significativo de sujeitos escravizados já existentes na cidade, sem proteção do estado, sem empregos formais, apenas tendo o *status* social “livres”. Grande parte dessas pessoas era oriunda da indústria saladeril,

que foi a base econômica da cidade no seu período áureo até a instalação dos frigoríficos (Magalhães, 1993). Contudo, não existem indícios que Luciana tenha sido escravizada.

O reconhecimento das ações beneméritas de Luciana, na imprensa da cidade de Pelotas e Bagé foi póstumo, a exemplo do periódico “*A Alvorada*” que descreveu, em 1933, a admiração da sociedade pelotense e bageense por Luciana, tecendo diversos elogios, com ênfase sobre sua extrema bondade e humildade. As homenagens ressaltavam também a cor da pele e a situação socioeconômica, salientando sua determinação em atuar em prol da causa filantrópica junto às crianças em situação de abandono (Oliveira, 2020).

Os primórdios da assistência às crianças rejeitadas e órfãs em Pelotas.

Para dimensionar o empenho de Luciana de Araújo no processo de fundação do *Asylo de Órfãos São Benedicto*, é necessário entender como funcionava a assistência de crianças órfãs e rejeitadas antes de 1901 em Pelotas. Em 1847, a Irmandade Santa Casa de Misericórdia tem seu compromisso firmado, e a assistência às crianças rejeitadas na cidade de Pelotas passou a acontecer a partir de 1849, independentemente de sexo e raça. A assistência aos “expostos” era uma tradição européia que foi transmitida para as novas irmandades fundadas nas Américas.

Para dar assistência aos desvalidos, foram estabelecidas instituições como o Asilo de Órfãos Nossa Senhora da Conceição, fundado em 07 de setembro de 1855, que acolhia meninas órfãs, brancas, com pais identificados (Oliveira, 2020). As meninas que não correspondiam às exigências da instituição eram deixadas na “roda dos expostos”, aos cuidados da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia. (Oliveira, 2020; Tomaschewski, 2007). A “roda dos expostos” deixou de ser usada no final do século XIX. A partir de então, coube ao governo prestar assistência às crianças enjeitadas (Tomaschewski, 2014).

A situação dos meninos, sendo pretos ou brancos, seguia a mesma sorte das meninas, com algumas ressalvas. Os meninos que foram abandonados na roda dos expostos ficavam sob a tutela da Irmandade de Santa Casa Misericórdia até os 7 anos. Após essa idade, eram encaminhados para a Escola de Aprendizes Marinheiros, onde ficavam até completarem 17 anos, de acordo com as leis vigentes do período pós-abolição (Oliveira, 2020; Tomaschewski, 2007). O destino dos meninos abandonados era servir ao país, nas forças armadas ou na indústria, e as meninas estavam destinadas a se tornarem esposas ou trabalhadoras domésticas

em casa de famílias burguesas, pois sem educação básica e apoio familiar, as condições de sobrevivência eram mínimas (Oliveira, 2020).

Esta concepção social, baseada em divisões raciais, foi amplamente difundida nas Américas. O racismo, da maneira como o conhecemos no Brasil, é um advento da colonização, já que “raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população” (Quijano, 2005, p. 117).

As instituições anteriores ao Asilo de Órfãs São Benedito, tinham como prioridade direcionar as crianças, garantido que se tornassem “corpos dóceis” para o Estado, promovendo instrução mínima e direcionando-as à subserviência das classes dominantes (Carneiro, 2005; Foucault, 2005, 2008). Luciana de Araújo, com atitudes simples, acolhendo meninas órfãs, voltando seu discurso filantrópico para a sociedade pelotense, com o apoio de pessoas influentes e da comunidade negra, ampliou a beneficência para as meninas pretas órfãs. Antes de sua intervenção, essas crianças recebiam apenas o direito à vida, sem qualquer tipo de proteção.

A idealização do Asylo de Órfãs São Benedito:

Já vivendo em Pelotas, Luciana abrigava seis meninas em sua modesta residência, e para custear a subsistência do grupo, arrecadava donativos pela cidade, vestida com seu burel (Caldeira, 2014, 2020; Oliveira, 2020). As primeiras pessoas que auxiliaram Luciana foram as amigas mais próximas (Caldeira, 2014, 2020). Com a ampliação do círculo de amizades, outras pessoas pretas que eram membros de irmandades religiosas negras passaram a contribuir nas ações de caridade de Luciana, como por exemplo Benedito Lopes Duro, Durval Penny, um dos fundadores do periódico *A Alvorada*, Maria Salomé e seus irmãos João Vicente e João da Silva Santos. Segundo Loner (2019), os Silva Santos são uma família afrodescendente proeminente na cidade de Pelotas, que se destacou pelas ações em prol causa negra desde o período imperial.

De acordo com o estatuto de 31 de maio de 1902, os cargos administrativos eram destinados aos homens, e as mulheres deveriam trabalhar como professoras e zeladoras na instituição beneficente (Oliveira, 2020). As mulheres – esposas de familiares membros da diretoria, atendiam as asiladas no dia a dia (Oliveira, 2020). O trabalho realizado por essas mulheres negras projetava-se além dos laços matrimoniais ou consanguíneos com os homens que administravam o *Asylo de Órfãs* em sua fase inicial. O papel social dessas mulheres visava à criação de uma rede de apoio sólida para a comunidade negra, destinada à filantropia de seus

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

semelhantes. Oliveira (2020) menciona que o fato das mulheres saírem dos limites de seus lares e se dedicarem à caridade foi uma forma de ampliar suas ações, favorecendo a inserção feminina na esfera pública, tendo em vista as limitações sociais impostas às mulheres (ou seja, deviam ser dedicadas ao lar e à família em tempo integral), sendo assim, um importante passo transgressor no período pós-abolição.

Após o aumento significativo de meninas acolhidas por Luciana, a idealização do Asilo começava a tomar forma. A data escolhida para a fundação do Asilo de Órfãos foi muito significativa para a comunidade negra pelotense, pois em 13 de maio de 1888 a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea, abolindo definitivamente a escravidão do Brasil. No 13º aniversário da abolição, Luciana e seus apoiadores fundaram o “*Asylo de Órphãs São Benedicto*”. Em 1902 tem-se a criação do estatuto, que especifica as funções dos homens e das mulheres.

O Asilo de Órfãos permaneceu sob direção geral de Luciana até que ela partisse para Bagé em 1908, levando consigo as três filhas adotivas. Até 1911 o Asilo de Órfãos foi administrado por pessoas pretas; após essa data passou a ser administrado, em sua maioria, por pessoas brancas. A Congregação das Irmãs do Imaculado Coração de Maria assumiu a responsabilidade pelo Asilo de Órfãos em 25 de setembro de 1912 (Oliveira, 2020). Com o tempo, o Asilo de Órfãos trocou de nome, passando a ser reconhecido como Instituto São Benedito até 2018, quando encerrou suas atividades como asilo. Desde então, funciona como escola de tempo integral, atendendo 100 meninas em vulnerabilidade social. Luciana também fundaria o Orfanato São Benedito, na cidade de Bagé, em 1909. Por essa razão, está sepultada no Cemitério da Santa Casa daquela cidade.

Conclusão

Toda sepultura é um documento dotado de signos, que conduzem a uma leitura sobre o sepultado, e sobre a sociedade que o sepultou. Refletir sobre a trajetória de uma mulher preta, tão importante para a história de duas cidades do extremo sul do Brasil, a partir de uma sepultura, pode provocar uma série de indagações sobre circunstâncias históricas e sociais do período estudado.

Luciana Lealdina de Araújo foi uma mulher idealista, sem recursos familiares, motivada pela devoção a São Benedito, que idealizou e fundou o Asilo de Órfãos São Benedito em Pelotas e o Orfanato São Benedito em Bagé. Apesar de ter adotado três filhas, Luciana nunca se casou,

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

tendo dedicado sua vida à caridade, e propagou a filantropia nas sociedades pelotense e bageense. Para a comunidade negra, possui um simbolismo ainda maior: deu os primeiros passos para auxiliar as meninas desvalidas, identificadas pela mesma cor de pele, em um período em que os sujeitos pretos eram estigmatizados pelo signo da violência.

Viveu de forma modesta, e teve um tímido reconhecimento póstumo. Infelizmente, sabemos que o protagonismo feminino preto, quando acontece, demora muito tempo para ser reconhecido. Contudo, é extraordinário pensar que Luciana tenha sido pioneira na luta pela igualdade racial, e, mesmo após sua morte, continua ajudando a comunidade preta, através da fé popular, mantendo-se presente no imaginário das diferentes gerações. Na sua sepultura existem algumas placas de agradecimento por graças alcançadas, o que indica que ela é vista por alguns segmentos da sociedade sulina como beata milagreira.

Referências:

- AIRES, Anderson Pires. **A cidade cemiterial: Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas (1855-1976)**. 2018. 227 f. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/5343>. Acesso em: 15 abr. 2021.
- BORGES, M. E. **Arte funerária no Brasil, 1890-1930: ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto = Funerary art in Brazil, 1890-1930: Italian marble carver craft in Ribeirão Preto**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002 (História & arte).
- CALDEIRA, Jeane dos Santos. **A infância desvalida institucionalizada em Pelotas/RS: controle e ordenamento social nas páginas dos periódicos locais – décadas de 1910 a 1940**. 2020. 272 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS, 2020. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/xmlui/handle/prefix/6175>. Acesso em: 8 abr. 2025.
- CALDEIRA, Jeane dos Santos. **O Asilo de Órfãos São Benedito em Pelotas – RS (as primeiras décadas do século XX): trajetória educativa-institucional**. 2014. 249 f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpel.edu.br/bitstream/handle/ri/2809/O%20Asilo%20de%20%D3rf%E3s%20S%E3o%20Benedito%20em%20Pelotas.pdf;jsessionid=15040EF2D1CA669EC682E824DBA89925?sequence=5>. Acesso em: 7 abr. 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

CALDEIRA, Jeane dos Santos; AMARAL, Giana Lange do. Instituto São Benedito: Amparando e Instruindo Meninas Carentes. **V Congresso Internacional de Filosofia e Educação**, Caxias do Sul/RS, p. 1–14, 2010.

CAMARGO, C. A. N. et al. (Org.). **De Andar Por Aí!** Porto Alegre, RS: Imagens Da Terra Editora, 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nica/wp-content/uploads/2022/03/Livro-De-andar-por-ai.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2025.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação - USP, São Carlos-SP, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2024.

CHAVES, Larissa Patron; MADRUGA, Thiago. Narrativas emergentes: a história de Luciana Lealdina de Araújo na produção de arte urbana. **Revista GEARTE**, Porto Alegre/RS, v. 5, n. 2, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/83601>. Acesso em: 7 abr. 2025.

DICIO. **Burel**. [S. l.], 2025. Dicionário Online. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/burel/>. Acesso em: 9 maio 2025.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção tópicos). Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/foucault-michel-em-defesa-da-sociedade.pdf>. Acesso em: 19 maio 2023.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: Curso dado no Collège de France (1978 - 1979). São Paulo, SP: Martins Fontes, 2008. (Coleção tópicos). Disponível em: <https://gambiarre.files.wordpress.com/2011/01/foucault-nascimento-da-biopolc3adtica1.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2023.

LONER, Beatriz Ana. A rede associativa negra em Pelotas e Rio Grande. In: SILVA, s Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos (org.). **RS negro: cartografias sobre a produção do conhecimento**. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2009. p. 246–261. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/oliveirasilveira/wp-content/uploads/2020/07/Revista-RS-Negro.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2024.

LONER, Beatriz Ana. **Classe Operária**: Mobilização e Organização em Pelotas: 1888-1937 Vol. 1. 1999a. 1–380 f. Tese de doutorado - UFRGS, Porto Alegre, RS, 1999. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2018/08/Classe-oper%C3%A1ria-mobiliza%C3%A7%C3%A3o-e-organiza%C3%A7%C3%A3o-em-Pelotas-1888-1937-Vol.-1.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

LONER, Beatriz Ana. **Classe Operária: Mobilização e Organização em Pelotas: 1888-1937** Vol. 2. 1999b. 380–727 f. Tese de doutorado - UFRGS, Porto Alegre, RS, 1999. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2018/08/Classe-oper%C3%A1ria-mobiliza%C3%A7%C3%A3o-e-organiza%C3%A7%C3%A3o-em-Pelotas-1888-1937-Vol.-II.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2025.

LONER, Beatriz Ana. Família Silva Santos. In: GILL, Lorena Almeida; KOSCHIER, Paulo Luiz Crizel (org.). **Escravidão e pós-abolição ao sul do Brasil**. São Leopoldo, RS: Casa Leiria, 2019. p. 9–22. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2019/06/familiasilvasantos.pdf>. Acesso em: 28 out. 2023.

LONER, Beatriz Ana. Negros: Organização e luta em Pelotas. **História em Revista**, [s. l.], v. 5, 1999c. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/article/view/12080>. Acesso em: 16 abr. 2025.

LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida. Organização negra em Pelotas: características e evolução (1870-1950). **Anais do 3º Encontro escravidão e liberdade no Brasil meridional**, Florianópolis/SC, p. 1–9, 2007.

MACEDO, Jamila Lima. **Ficha de diagnóstico e tratamento de conservação-restauração de sepulturas**. 2021. 67 f. monografia - UFPel, Pelotas, 2021. Disponível em: <https://pergamum.ufpel.edu.br/pergamumweb/vinculos/000103/000103b8.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2023.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)**. Pelotas: Ed. UFPel, 1993.

OLIVEIRA, Fernanda. **Luciana Lealdina de Araújo e Maria Helena Vargas da Silveira: história de mulheres negras no pós-abolição do sul do Brasil**. Niterói/RJ: EdUFF, 2020. (Coleção Personagens do pós-abolição: trajetórias, e sentidos de liberdade no Brasil republicano, v. 2). Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/29820>. Acesso em: 7 abr. 2025.

OLIVETE, Ana Luiza. **Manipulação de superfícies têxteis: Interferências na estrutura têxtil do burel, modificando tridimensionalmente a sua superfície**. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Design de Moda) - Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.6/1728>. Acesso em: 13 maio 2025.

PANOFISKY, Erwin. **Estudios sobre iconología**. 1ra. edición, Decimocuarta reimpresión. Madrid: Alianza, 2004a. (Alianza Universidad, v. 12).

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004b. (Debates Arte).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

PENNY, Juvenal M. A Alvorada - Periódico Literário, Noticioso e Crítico. **D. Luciana Lealdina de Araújo**, Pelotas/RS, 7 maio 1933. p. 2.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117–142. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 26 abr. 2023.

TOMASCHEWSKI, Cláudia. **Caridade e filantropia na distribuição da assistência: a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas - RS: 1847-1922**. 2007. 257 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2007. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br:80/tede2/handle/tede/2515>. Acesso em: 7 jul. 2021.

TOMASCHEWSKI, Cláudia. **Entre o Estado, o Mercado e a Dádiva: a distribuição da assistência a partir das irmandades da Santa Casa de Misericórdia nas cidades de Pelotas e Porto Alegre, Brasil, c. 1847 c. 1891**. 2014. 242 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2014. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br:80/tede2/handle/tede/2497>. Acesso em: 8 set. 2021.

VIEIRA, Bruno. **Design e patrimônio cemitierial: tipografias e imagens nos cemitérios dos ingleses no Nordeste**. 2023. 109 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Programa de Pós - Graduação em Design - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologia, Campina Grande/PB, 2023. Disponível em: https://www.academia.edu/107553004/DESIGN_E_PATRIM%C3%94NIO_CEMITERIAL_tipografias_e_imagens_nos_cemit%C3%A9rios_dos_ingleses_no_Nordeste. Acesso em: 21 jan. 2025.

RECUPERANDO A HISTÓRIA DA ARTISTA HILDA MATTOS

Lilian Bandeira Rodrigues (CENTRO DE ARTES / UFPel)¹

Neiva Maria Bohns Fonseca (CENTRO DE ARTES / UFPel)²

Resumo: Este artigo, desenvolvido no campo da História da Arte, trata da trajetória da artista Hilda Mattos (Pelotas, 1928 – Porto Alegre, 2016), e do seu interesse pela representação de nus femininos em suas obras. É resultado da pesquisa desenvolvida no Curso de Artes Visuais - Licenciatura, na Universidade Federal de Pelotas. A metodologia utilizada envolveu revisão da literatura sobre o tema, entrevistas, consulta aos acervos e arquivos de museus, localização, seleção e organização das fontes primárias (obras e documentos) e elaboração do artigo. O texto está dividido em duas partes, que tratam, respectivamente, de aspectos biográficos da vida da artista e do seu interesse pela representação do nu feminino em suas obras. Em busca de soluções para algumas lacunas historiográficas existentes a respeito de mulheres artistas, este trabalho enfatiza a importância da pesquisa sobre e demonstra a necessidade de continuar investigando, com maior aprofundamento, para que se possa elucidar os caminhos destacados neste o trabalho.

Palavras-chave: Hilda Mattos; artistas mulheres; nu feminino; história da arte no RS.

Resgatando o legado de uma artista mulher

Ao longo do século XX, surgiu um crescimento da presença de artista mulheres na historiografia da arte. Artistas mulheres sempre existiram, mas suas histórias nem sempre foram conhecidas. Resultado de inúmeros fatores, mas que aqui ao longo do trabalho destaco uma: a ausência de pesquisa e organização de documentos existentes sobre mulheres artistas. Ao longo desse artigo, trago a luz documentos existentes nos dossiês de museus, textos e entrevistas com a intenção de resgatar o legado da artista pelotense Hilda Mattos (1928-2016).

Em 1949 foi inaugurada a Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA) e desde seus primeiros dias recebeu matrículas de alunas que vieram a contribuir para a história da arte na

¹ Acadêmica do curso de Artes Visuais – Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil. Pesquisadora sobre a representação de corpos femininos na obra da artista Hilda Mattos. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9652317625333148> . E-mail: lilian.bandeira@ufpel.edu.br

² Mestre e Doutora em História, Teoria e Crítica das Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Docente e pesquisadora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil, onde exerce o cargo de Professora Associada IV. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5991390147950572>. E-mail: bohnsventos@gmail.com

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

cidade. Durante as pesquisas iniciais sobre a criação e funcionamento da EBA, o nome de Hilda Mattos se destacou por ser tratar de uma artista dotada de recursos técnicos para a representação figurativa. Pouco se sabia sobre quem ela foi e como foi sua carreira, despertando o interesse em aplicar esforços na investigação sobre essa artista.

Para a construção do trabalho, foi necessário fazer um levantamento sobre a vida pessoal e artística de Hilda Mattos. Esse levantamento inicial, partiu da pesquisa de alguns trabalhos dos autores como Clarice Magalhães (2008, 2012), Raphael Scholl (2012), Renato Rosa e Décio Presser (1997) e Ursula Silva e Mari Loreto (1996). Outras informações foram obtidas através de entrevistas com familiares e a pesquisa em dossiês artísticos, que contam como foi a passagem da artista pela escola, sua jornada após a formatura e o caminho percorrido até seus últimos dias.

A construção desta pesquisa reforça a ideia de que há inúmeras fontes que falam sobre as mulheres, mesmo quando elas são desconsideradas pela historiografia hegemônica. Como diz Michele Perrot (2029):

Existem, entretanto, muitas fontes. Fontes que falam delas. Fontes que emanam delas, nas quais se pode ouvir suas vozes diretamente. Podem ser achadas em bibliotecas, local do impresso, dos livros e dos jornais; como nos arquivos públicos ou privados. Lugares solitários e complementares, que não deveriam ser excludentes, mas que se diferenciam, entretanto, por um grau maior ou menor de espontaneidade discursiva. São caminhos que eu gostaria de seguir ou, pelo menos assinalar alguns. (PERRROT, 2019 p. 26)

A pesquisa tem como objetivo trazer contribuições para o campo da história da arte local, de maneira que o legado da artista Hilda Mattos seja reconhecido tanto no meio acadêmico como no meio artístico. A divulgação dos dados biográficos da artista, assim como de suas obras e métodos de trabalho, poderão enriquecer o repertório artístico dos professores e estudantes, contribuindo com o ensino de artes.

Hilda Mattos, uma artista pelotense

A existência de uma artista mulher, como Hilda Mattos, nascida no final da década de 1920, no extremo sul do país, numa sociedade conservadora, provoca-nos a pensar sobre os inúmeros desafios por ela enfrentados: optar pela carreira artística (profissão predominantemente masculina), produzir obras de alta qualidade, realizar exposições, submeter-se às análises críticas e ser absorvida pelo mercado de arte. Quando, na segunda metade do século XX, Hilda decide dedicar-se aos nus femininos, aproximando-se das

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

abordagens eróticas (tema de interesse de artistas homens tão recorrente na História da Arte), mais um tabu é rompido.

Nos estudos sobre artistas mulheres e suas produções, podemos observar a dificuldade de encontrar registros e até mesmo fontes que se refiram a elas. No caso de Hilda Mattos, esse fenômeno foi observado. A historiadora francesa Michele Perrot (2019) denomina essa prática como “silêncio das fontes” e afirma que “o papel das mulheres na criação artística, ontem, hoje, precisa ser reavaliado”. Até mesmo artistas como Artemísia Gentileschi (1593-1656), Camile Claudel (1864-1943) e Georgina Albuquerque (1885-1962) custaram a ser incluídas nos relatos da História da Arte. Segundo Michele Perrot (2019), portanto, cabe a nós, pesquisadoras mulheres, reafirmarmos a importância das artistas para o mundo da cultura.

Antes de entrar para a EBA no ano de 1949, Hilda já havia tido aulas de desenho, em 1947, com o artista carioca José Moraes, amigo de seu irmão Mário Mattos, também artista. Hilda passou a frequentar as aulas de desenho que José Moraes estava dando aos sábados. Durante a semana, ela desenhava cenas do cotidiano, representando seus familiares em atividades comuns, como mulheres costurando e ouvindo rádio. Mesmo após o retorno de José Moraes ao Rio de Janeiro, Hilda seguiu desenhando até ingressar na primeira turma da EBA.

Em 1949, devido aos esforços de Marina Moraes Pires para a criação da EBA, houve várias tentativas de formação de um corpo docente constituído por artistas experientes. O convite feito ao artista italiano Aldo Locatelli para ministrar aulas do curso veio a calhar. Aldo estava em Pelotas, a convite do Bispo Dom Antonio Zattera, para pintar a Catedral São Francisco de Paula. Segundo Clarice Magalhães, o fato de Locatelli ter recebido formação artística tradicional, na Itália, explica o tipo de orientação estilística que daria aos alunos da EBA.

Anualmente, a EBA realizava exposições dos trabalhos de seus alunos. Na imagem da Exposição de 1951 (Figura 1), observamos a parede repleta de trabalhos da artista Hilda Mattos. Observamos seu talento e damos destaque para o seu autorretrato exposto no cavalete. Obra de grande estima pela artista e que futuramente iria retornar para o acervo pessoal da sua família.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 1- Exposição dos trabalhos dos alunos da EBA em 1951



Fonte: Fototeca Memória da UFPel.

A V Exposição da Escola de Belas Artes, ocorrida em 1953, ano da formatura da primeira turma, aconteceu nas dependências do Clube Caixeiral. A convite da Prefeitura Municipal de Pelotas, fez parte da comissão julgadora o pintor Adail Bento Costa. Segundo notícia de dezembro de 1953 do jornal Diário Popular³, “os prêmios conferidos aos diplomados baseavam-se no melhor conjunto apresentado por cada aluno”. Foram conferidos três prêmios: Medalha de Ouro, Medalha de Prata e Medalha de Bronze. A Medalha de Prata coube a Hilda Mattos. Adail Costa destacou o trabalho da artista com as seguintes palavras: “Apreciei sobretudo as suas paisagens, colorido forte, boa perspectiva e ótima fatura. Penso que essa moça será uma grande pintora”.

Após a formatura, Hilda Mattos muda-se para Porto Alegre com a intenção de continuar seus estudos artísticos. Diplomada pela EBA/Pelotas, Hilda faria seu aperfeiçoamento no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre (IBA), tendo aulas com os mestres como Ado Malagoli e, novamente, Aldo Locatelli. Segundo Renato Motta, filho de Hilda, rapidamente ela se tornaria assistente dos professores do IBA.

Entre o fim da década de 1950 e início da década de 1970, segundo Úrsula Silva e Mari Lúcie Loreto (1996), houve uma pausa na carreira da artista, “até as novas perspectivas de uma profissionalização mais séria”. Durante algum tempo, dedicou-se à criação dos filhos e lecionou

³ Notícia publicada em Dezembro de 1953 no caderno Notas de Arte do Jornal Diário Popular.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

na Escola Estadual Prof. Leopolda Barnewitz as cadeiras de Pintura e Educação Artística. Por volta do fim da década de 1960, seu esposo, Milton Motta, passa a trabalhar nas Indústrias Renner, o que favoreceu a situação financeira da família. Segundo depoimento dos filhos, Milton Motta se orgulhava de ser casado com uma artista, sempre a incentivava, e ofereceu respaldo financeiro para a carreira artística de sua esposa.

Então, no início da década de 1970, Hilda retorna à sua vida artística. Passou a frequentar o Ateliê da Prefeitura de Porto Alegre tendo aulas de xilogravura, desenho, pintura, escultura, cerâmica e gravura. No ano de 1975, realizou uma exposição individual em Pelotas. Em entrevista cedida à jornalista Susana Sondermann em 1978 no jornal Folha da Tarde, Hilda relata que não a identificaram como uma artista pelotense⁴:

Fui apresentada como ‘artista porto-alegrense’. Quando, espantada, perguntou o motivo, ouviu como resposta: ‘É porque santo de casa não faz milagres...’. Ainda assim, não vendeu mais do que dois trabalhos (Folha da Tarde, maio 1978).

A primeira exposição individual em Porto Alegre ocorreu somente em 1978. Hilda já estava com 50 anos de idade. A exposição foi realizada a convite do jornalista Tatata Pimentel (futuro diretor do MARGS), que era responsável pela Galeria de Artes do Centro Comercial, conhecido hoje como Shopping João Pessoa, em Porto Alegre. A exposição foi um sucesso comercial e todas as obras foram vendidas, o que possivelmente pode ter feito Hilda Mattos ter acreditado na possibilidade de viver de arte, até então inimaginável.

Nesse mesmo período, Hilda Mattos e Milton Motta se divorciam, o que a obriga a assumir a vida profissional. Hilda já havia desistido do magistério. Com isso, viver da sua arte passa a ser essencial. O final dos anos de 1970 passa a ser o período em que o nome de Hilda Mattos é estampado em jornais gaúchos, convites de exposições e galerias de arte.

Aquela dedicação a seus trabalhos e aos cursos de aperfeiçoamento resultaram também em mudanças nos interesses de Hilda. As pinturas a óleo, resultado de ensinamentos dos mestres Aldo Locatelli, Ado Malagoli e Ângelo Guido, já não eram a principal forma de expressão de Hilda. Ela prefere desenhar nus, usando materiais como guache, lápis de cor e giz. Em entrevista para o Correio do Povo, em 1978⁵, Hilda diz que:

⁴ Entrevista da artista publicada em 27/05/1978 no Jornal Folha da Tarde.

⁵ Entrevista da artista publicada em 24/05/1978 no Jornal Correio do Povo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Já desenho diretamente no papel com pincel seco, sem utilizar água, aproveitando a própria umidade da tinta têmpera. Passo levemente o pincel procurando efeitos desejados. Quando iniciei, pensava em fazer pintura, mas quando vi o resultado, era desenho puro, um desenho feito a pincel (Correio do Povo, maio 1978).

Na década de 1980, Hilda participa de inúmeras coletivas e individuais, tanto no Rio Grande do Sul quanto em outros estados do país. Em 1989 faz sua exposição individual no MARGS em comemoração aos seus 40 anos de carreira. A retrospectiva denominada “*Hilda Mattos: A trajetória de uma artista, de 1949 a 1989*” traz seus trabalhos de diversas materialidades como: aquarela, guache, acrílico e lápis de cor. A exposição teve como curadores Vasco Prado e Mirian Avruch, que eram os diretores do museu.

Hilda Mattos começa a participar da oficina de Desenho e pintura de modelos vivos no ano de 1991, com um grupo que se reunia na Casa de Cultura Mario Quintana. Ficou mais de 15 anos nessa oficina, e, enquanto isso, continuava participando de exposições pelo estado do Rio Grande do Sul. Hilda, artista madura, entendia que optar por uma carreira artística tinha seus desafios, principalmente para uma mulher. Seus 80 anos, completados em 2008, foram festejados com muita alegria em uma festa no Bistrô Variettá, no Shopping Praia de Belas, em Porto Alegre. Dias antes, Hilda fizera um pequeno resumo de sua vida artística, registrado numa publicação digital, em formato de “Blog”⁶:

Sobre a minha “opção pela carreira artística”, é preciso dizer que essa era uma opção pouco real naquela época e lugar. Principalmente para uma moça solteira, de família do interior do Rio Grande do Sul (e de uma cidade importante, mas conservadora). Por mais que meu trabalho se destacasse, ele tendia a não ser pensado como parte de uma “carreira” a ser seguida. Se a carreira artística naquele contexto já era improvável para qualquer um, era muito menos ainda para uma mulher.

Aos 81 anos, Hilda sofreria seu primeiro acidente vascular cerebral (AVC). Entretanto, continuou produzindo, e realizou exposições até 2010. Somente após seu segundo AVC, Hilda diminuiria seu ritmo de trabalho. Ela produziu até onde foi possível. Faleceu em 26 de abril de 2016, poucos dias após completar 88 anos de idade.

Hilda Mattos e a representação da figura humana

⁶ Texto publicado no site Blogger, em 20 de abril de 2008: <https://hildamattos.blogspot.com/2008/04/depoimento.html>.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Desde as primeiras informações sobre a vida de Hilda Mattos, pudemos perceber que o desenho de figura humana veio antes mesmo do ingresso na EBA. Em relatos sobre sua vida, Hilda comenta que, na sua juventude, fazia cópias de retratos de artistas a partir de revistas. Na EBA, a artista travou contato com os métodos pré-modernistas, num período em que o próprio Aldo Locatelli começava a se interessar pela obra do brasileiro Cândido Portinari. Na condição de discípula de Locatelli na EBA, seguiu trabalhando com imagens figurativas e conheceu os métodos tradicionais de pintura à óleo, considerados obsoletos pelos modernistas. No âmbito das práticas da EBA, que associava desenho à pintura, seu domínio sobre o desenho facilitou o desenvolvimento pictórico.

Hilda começou com lápis de cor, passou para a tinta óleo durante a EBA e foi se encantando com o guache e a aquarela durante os anos de 1970 e 1980. Ao longo do tempo, sua forma de tratar o desenho figurativo foi mudando, talvez pela influência de Ado Malagoli e Fernando Baril, mas é fato que suas escolhas por materiais e suportes mudaram ao longo de suas experiências.

Inicialmente, na produção artística de Hilda Mattos predominavam temas como paisagens, retratos e figuras humanas. Conforme os interesses foram mudando, os nus femininos passaram a ser o tema principal da artista (Figura 2). Em uma entrevista em 1978⁷, Hilda fala sobre seus desenhos:

Comecei pelo estudo do nu, lembra ela, por considerá-lo a base do trabalho artístico. Sempre ligada à figura humana, e acabei gostando do que fazia. O pessoal começou a se interessar, e quando vi era rotulada como “especialista em nus”, sem nunca ter tido essa pretensão.

⁷ Entrevista publicada em 27 de maio de 1978 no jornal Folha da Tarde.

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 2 - Nu. Hilda Mattos. 1989. Aquarela.



Fonte: Dossiê Hilda Mattos – Margs.

Para Hilda, o estudo do nu é básico para qualquer pintor. Nesse interesse, de acordo com os depoimentos da artista e com relatos de familiares, não havia – pelo menos de maneira consciente – qualquer conotação feminista ou erótica. Eram razões estéticas que a motivavam. Os nus femininos eram bonitos, plásticos e atraentes para a artista. Seus materiais mais comuns eram pincel e têmpera, como a própria relata, na mesma entrevista de 1978, no trecho abaixo:

Eu trabalho desenhando com pincel e têmpera. Não uso água na têmpera, apenas sua umidade natural passando o pincel muito de leve. Tem gente que pensa que se trata de lápis ou lápis-cera, quando sempre é pintura. Uso a gouache estrangeira, que possui cores mais bonitas, e que, ao que parece, tem mais firmeza e não desmerece pela ação do tempo.

Hilda, que dificilmente efetuava retoques nos desenhos, no processo de feitura das obras misturava tintas, dando preferência para as cores vermelho, amarelo e verde. Essas misturas, como artifícios segredados, nem sempre apareciam no trabalho final. Em suas obras, predominavam tons de cinza e sépia. Segundo a artista, a mistura acontece para evitar que as cores fiquem “duras”, facilitando efeitos mais suaves e neutros.

Nos nus femininos feitos após a retomada da carreira, Hilda, já familiarizada com a economia de meios preconizada por alguns movimentos modernistas, podia colocar, através de recursos gráficos, apenas a figura feminina no retângulo do papel. Para ela, o volume do corpo humano a deixava satisfeita ao final do trabalho (Figura 3).

MULHERES INSCREVEM

POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3 - Série: Nus. Hilda Mattos. 1977, Guache seco, 98 x 68 cm



Fonte: Acervo Margs.

Alguns anos depois do seu retorno à vida artística, uma exposição de Hilda Mattos foi apresentada pelo influente artista e professor Ado Malagoli. No texto, o autor afirma que sua pintura tem uma “velada adesão” ao princípio da arte erótica. Contudo, em 1980, uma entrevista para o jornal *Correio do Povo*⁸ Hilda Mattos indica que os nus são feitos sem a preocupação com o caráter erótico. Para ela, o estudo do nu foi o ponto de partida para o estudo da figura humana. E com o tempo, o seu trabalho foi absorvendo mudanças. Hilda começa a experimentar novas técnicas, que descreve ao entrevistador do *Jornal Correio do Povo*⁹ (1982): “Atualmente, estou usando uma técnica nova, baseada em fotografia a partir da qual reproduzo várias vezes a mesma figura em papel transparente e lápis de cor”. Podemos ver essa técnica na obra *Espelho* (Figura 4).

Figura 4 - *Espelho*. Hilda Mattos. 1983. Lápis de cor e colagem sobre papel. 48x57 cm

⁸ Entrevista publicada em 16 de julho de 1980 no *Jornal Correio do Povo*.

⁹ Entrevista publicada em 18 de julho de 1982 no *Jornal Correio do Povo*.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: Acero Malg.

Nas obras de Hilda Mattos, a nudez feminina aparece não só a partir do gosto da artista pelo desenho do corpo, mas também pelo fato de sua carreira ressurgir em um período histórico conhecido pela libertação do corpo feminino e da revolução sexual. Hilda passou por todas essas transformações, reconhecendo o papel “incontestável e positivo” da nova posição das mulheres na sociedade¹⁰. Mesmo não tendo a intenção de discutir esses assuntos, Hilda entende e louva o “novo” status da mulher. Obteve destaque no mercado de arte gaúcho mesmo não sendo lembrada nos textos que destacam outras artistas mulheres. Ainda com poucos trabalhos da artista disponíveis para aprofundar uma análise sobre sua obra, queremos dar início às discussões de seu papel na História da Arte do Rio Grande do Sul e difundir o seu legado.

Uma história com novos caminhos

A pesquisa inicial mostrou o longo caminho que ainda se deve trilhar para não deixar história de artista mulheres serem esquecidas ao longo da tempo. Ao nos perguntarmos quem foi Hilda Mattos, percebemos que as respostas poderão gerar outros questionamentos sobre outras artistas, sobre caminhos que foram trilhados pela história da arte. A curiosidade e ânsia de saber os motivos desse apagamento foram e ainda são maiores do que o desencontro de documentos e histórias contadas.

¹⁰ Entrevista publicada no dia 1 de setembro de 1983 no Jornal Correio do Povo.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Investigar a história de Hilda Mattos ainda resultou em outros questionamentos que não foram respondidos neste trabalho, mas que sugerem caminhos a serem seguidos. Revisitar essa história é, de certa forma, trazer à luz o papel da mulher artista no século XX. É tentar compreender o lugar ocupado por mulheres artistas. E como diz Michelle Perrot (2019, p.16), “escrever a história das mulheres é romper o silêncio em que elas estavam confinadas”.

O trabalho não deu conta ainda de toda a história sobre a artista. Porém, Hilda Mattos corria o risco de ser esquecida e a própria pesquisa poderá ser fonte de informação para novos pesquisadores. Ao contar sobre seu legado, ou sobre outras histórias que se cruzam com ele, nos damos conta que ainda há muito o que descobrir.

Referências

ENTREVISTA com Renato de Mattos Mota. 09, 17, 22 e 24 de janeiro de 2025 [transcrição].

GALERIA DE ARTE DO CLUBE DO COMÉRCIO. Hilda Mattos: 30 anos de Arte. **Galeria de Arte do Clube do Comércio**, Porto Alegre, 1983 [catálogo de exposição].

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas**: da fundação à federalização (1949-1972) - Uma contribuição para a história da educação em Pelotas. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973)** - Trajetória institucional e papel na História da Arte. 2012. 316f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

MUSEU DE ARTE LEOPOLDO GOTUZZO (MALG). **Dossiê Hilda Mattos** [consulta local, Pelotas, arquivo físico e digital]. Inclui reportagens do jornal A Hora (1956).

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL (MARGS). Dossiê Hilda Mattos. **MARGS**, 2023. Inclui reportagens dos jornais: Correio do Povo (1978) e Folha da Tarde (1978). Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/dossie-hilda-mattos/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

MATTOS, Hilda. **Nu deitado**. 1949-1953. Pintura, óleo sobre tela, 51 x 42 cm.

MATTOS, Hilda. **Nus**. 1977. Guache seco, 96 x 68 cm. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/H/41176/>. Acesso em: 12 fev. 2015.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2019.

RODRIGUES, Lilian Bandeira. **A representação de corpos femininos na obra de Hilda Mattos, de 1940 a 1990**. Orientadora: Neiva Maria Bohns Fonseca. 2025. 65f. Trabalho de

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

SCHOLL, Raphael Castanheira. Um autorretrato biográfico: imagens da formação artística de Hilda Mattos. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA (AUTO)BIOGRÁFICA (CIPA), 5, 2012, Porto Alegre. **Anais do V CIPA - Congresso Internacional de pesquisa (auto)biográfica**. São Leopoldo: Casa Leiria, 2012. p. 1-19.

SEGANFREDO, Thaís. Pioneiras da Arte no Rio Grande do Sul. **Nonada**, 2020. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2020/09/pioneiras-da-arte-no-rio-grande-do-sul/>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SENNA, Nádia da Cruz. **Donas da Beleza: A Imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX**. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001676002>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SILVA, Ursula Rosa da; LORETO, Mari Lúcie da Silva. **História da arte em Pelotas: a pintura de 1870 a 1980**. Pelotas: EDUCAT, 1996.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS (UFPel). Fototeca Memória da UFPel. **Acervos Virtuais**, 2024. Disponível em: https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/fototecaufpel/colecao-escola-de-belas-artes-2/eba-f-0082a/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=94&source_list=collection&ref=%2Ffototecaufpel%2Fcolecao-escola-de-belas-artes-2%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dtable%2. Acesso em: 7 mar. 2025.

LENIR DE MIRANDA: ARTE, PROCESSO E POÉTICA

Rosana Pinto Xavier (UFPel - Universidade Federal de Pelotas)¹

Resumo: Esse trabalho, inicialmente realizado para a disciplina de graduação de Arte e Gênero ministrado pela professora Nádia Senna em conjunto com o grupo de pesquisa “Caixa de Pandora: arte, gênero e memória” e “Mulheres Inscrevem”, faz parte de uma coletânea de trabalhos realizados por alunos com o intuito de desvendar mulheres artistas, principalmente nacionais, que vêm a trabalhar com a palavra em suas produções artísticas. Dentre elas está Lenir de Miranda, a qual esse artigo irá se aprofundar na exploração da vida e da produção artística. Artista brasileira, pelotense de coração, ela trabalha com assemblagem, pinturas, desenhos, vídeos, poemas, livros de artista e instalações em cima do estudo semiótico sobre a obra Ulysses de James Joyce, desafiando o ensino clássico e cânones da arte com obras expressivas e cheias de autenticidade derivadas do modernismo do século XX. Professora aposentada da Universidade Federal de Pelotas e portadora de um longo currículo repleto de exposições nacionais e internacionais, Lenir de Miranda prova-se um tesouro nacional para o circuito de arte pelotense.

Palavras-chave: Mitologia; Semiótica; Pintura; Publicação; Assemblagem;

*“Com a atenção sempre voltada para a figura humana, esta artista gaúcha, envolve o homem com sinais, signos, símbolos, palavras e rabiscos, jogados sobre o papel, de forma aparentemente anárquica. E isso torna seu desenho instigante, exigindo do espectador mais do que uma simples leitura. Estas imagens têm, como ponto de partida, fotografias, coletadas em jornais e revistas, que, trabalhadas por Lenir, transformam-se em composições que procuram mostrar as complexas relações do homem contemporâneo com seu universo. Sua preocupação não é agradar mas tentar povoar os espaços com idéias que estimulem a interpretação do espectador; com um trabalho que foge às conotações do decorativo.
(...)”*

Décio Presser. Crítico de arte e jornalista.
Pinturas. Catálogo Itaú Galeria : São Paulo, 1984.
Diretor do Instituto de Artes Visuais
Secr. do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul

¹ Rosana Pinto Xavier é graduanda de Artes Visuais Bacharelado pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) desde de 2022. É integrante do grupo de pesquisa Caixa de Pandora: arte, gênero e memória (CNPq/UFPel). Currículo Lattes. E-mail: rosana.xavier@gmail.com

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Introdução

Lenir de Miranda, natural de Pedro Osório (1945), trabalha e reside em Pelotas desde os 7 anos, onde realizou formação inicial em Pintura na Escola de Belas Artes Dona Carmen Trápaga Simões (1964–1967), em Comunicação Visual/Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS, em 1975), onde também fez Especialização em Artes Plásticas – Teoria e Práxis (1985), mais tarde, cursou Especialização em Desenho e em História da Arte no Instituto de Letras e Artes (UFPel, de 1980–1983), praticamente uma pelotense de coração e alma, estando altamente vinculada com a cidade. É também Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, em 2003), com dissertação intitulada *Nostos – A nostalgia de todos nós*, pautada no romance *Ulisses*, de James Joyce.

Figura 1 – Fotografia de Lenir de Miranda.



Fonte: GERALDO HASSE, 2019. Disponível em:

<https://amigosdepelotas.com.br/2019/12/08/ultimo-dia-para-ver-lenir-de-miranda-no-margs/pelotas/redes-sociais/>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Também atuou como professora visitante e artista na School of Art and Design, na Inglaterra, e tem obras em acervos públicos tanto nacionais quanto internacionais. Ganhou vários prêmios de pintura e desenho no Brasil e participou de diversas exposições individuais e coletivas. Atuando na área há mais de quarenta anos, Lenir carrega em sua bagagem profissional e acadêmica em torno de 40 exposições individuais e 120 coletivas, espalhadas em países como Alemanha, Inglaterra, Itália, Irlanda, Uruguai e Rússia, onde expôs, em 2014, a individual *Fragments of land – Painting, installation* (2014), no Museu State Darwin.

Trabalha com pintura, desenho, imagens digitalizadas, vídeo, poemas, livros de artista e instalações, contendo em suas obras uma grande diversidade de mídias materiais e dimensões, assim como uma intensidade trazida por seus traços e pinceladas expressivos e uso de cores intensas, criando obras que mexem com os espect“*Em Pelotas, foi professora de Pintura no Instituto de Letras e Artes da UFPel de 1979 a 1993, sendo uma das incentivadoras, das pesquisas e das novas proposições artísticas, a partir de iniciativas não somente em pintura e livros de artista, mas em arte postal, performance, vídeo e instalação.*” (MARGS, exposição “Lenir de Miranda - Pintura Périplo”, 2019). adores, apresentando “Muito de Lenir, pouco sobre Lenir.” (Sobre Autobiografia de Todos Nós, Alfredo Cândido Macedo Junior. 1994). Em suas obras, relações com os mitos e a literatura são uma constante em sua obra, assinalada pelo trânsito de diversos materiais e linguagens.

Seu portfólio apresenta, em grande quantidade, trabalhos relacionados à mitologias antigas como a Odisséia de Homero, ou obras adaptativas destas como representações de intimismos do ser, como a nostalgia e o desejo de retornar ao conhecido.

“*Em Pelotas, foi professora de Pintura no Instituto de Letras e Artes da UFPel de 1979 a 1993, sendo uma das incentivadoras, das pesquisas e das novas proposições artísticas, a partir de iniciativas não somente em pintura e livros de artista, mas em arte postal, performance, vídeo e instalação.*” (MARGS, exposição “Lenir de Miranda - Pintura Périplo”, 2019).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 2 – Panfleto da exposição individual “Pintura Périplo” de Lenir de Miranda. Capa e contracapa (respectivamente).



Fonte: MARGS, 2019. Disponível em:

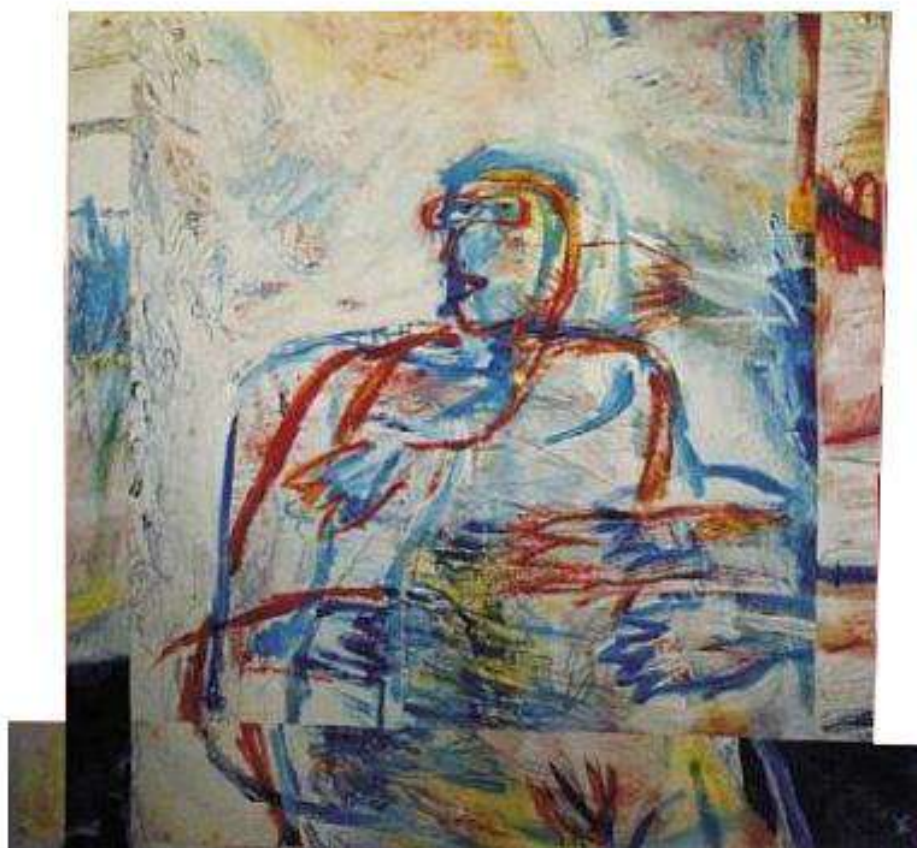
https://issuu.com/margsmuseum/docs/digital_folder_-_lenir_de_miranda_issu_. Acesso em: 19, mai. de 2025.

Desenvolvimento

Com o uso de cores vibrantes e pinceladas cheias de energia e emoção, junto dos títulos que transbordam com cultura literária e simbolismo conceitual, Lenir consegue levar os espectadores nas viagens pela nostalgia e solidão que propõe através de sua arte. Seu trabalho, como perfeitamente descreveu Décio Presser em sua crítica a obra *Íthaca*, de 1986, é muito caracterizado por uma *permanente inquietação*, que se encontra não só presente em seus traços, mas também em seus processos e linguagens; Lenir se mostra versátil, explorando de tudo um pouco, *inquieta*, deixando que o processo do fazer a leve para o “resultado final” tal como as águas do mar levaram a Ulisses (Odisseu) de volta para Ítaca - com muitas reviravoltas, “detours” e empecilhos para serem resolvidos com sagacidade.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3 – ULISSES.
Pintura Acrílica – Técnica Mista; 79,0 x 82,5 cm;



Fonte: LENIR DE MIRANDA, 2000. Disponível em: <https://www.lenirdemiranda.com/projetos/portfolio/>.
Acesso em: 19, mai. de 2025.

“Íthaca” (1986) foi o início de sua jornada semiótica com a exploração de Ulisses de James Joyce, trazendo em diversas obras essa procura do lugar de pertencimento, a nossa própria “Íthaca” pessoal de cada um de nós.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 4 – ÍTHACA

Tinta acrílica sobre cartão. Dimensões variadas.



Fonte: LENIR DE MIRANDA, 1945. p. 52 do catálogo 80s. Disponível em: https://issuu.com/fvcb_/docs/catalogo_80s_digital. Acesso em: 19, mai. de 2025.

Trás, assim como essa conexão literária e mitológica, uma preocupação e atenção com a sociedade e o que está acontecendo pelo mundo, seja estes problemas econômicos, sociais, raciais, etc, sempre muito presente politicamente.

Lenir não se deixa prender pelos “cânones” do mundo artístico, trazendo obras que buscam muito mais uma mensagem pessoal através de um traço próprio do que aquilo que foi

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

ditado a ela durante sua formação de belas artes, tornando sua abordagem perante o fazer artístico extremamente contemporâneo, a permitindo explorar tanto as partes conceituais de suas obras quanto a versatilidade de materiais e liberdade para a construção dos próprios suportes através da *assemblagem* de materiais.

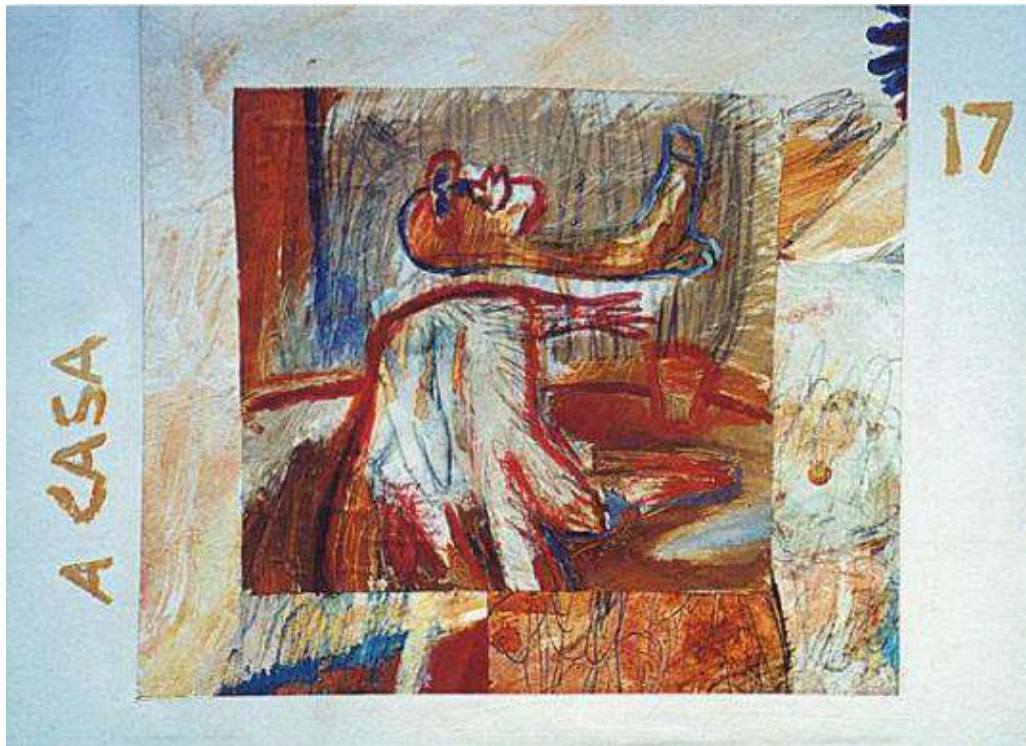
Figura 5 – Sob que guia, seguindo que sinais? – Ulisses/Joyce
Tinta acrílica sobre emborrachado, assemblagem; 94,0 x 86,5 cm.



Fonte: LENIR DE MIRANDA, 2002. Disponível em: <https://www.lenirdemiranda.com/projetos/portfolio/>.
Acesso em: 19, mai. de 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 6 – ÍTHACA (Ulisses/Joyce)
Tinta acrílica e técnica mista; 50,0 x 37,0 cm.



Fonte: LENIR DE MIRANDA, 2000. Disponível em: <https://www.lenirdemiranda.com/projetos/portfolio/>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

Também a interessa, como artista, trazer elementos de interação com a plateia, que é seu principal interesse no formato livro de artista; essa pessoalidade que a obra cria com o espectador através da possibilidade da interação física, do manuseio e folheio do livro e de outros objetos, uma interpessoalidade que não é possível através de uma simples pintura. Em livros-obra de sua autoria, Lenir brinca com texturas e materiais diversos para estimular os sentidos dos espectadores.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 7 – Fim de Expediente (Ulysses/Joyce)
Textos digitados, goma laca, cera, carvão, acrílico; Assemblagem.



Fonte: LENIR DE MIRANDA, 1999. Disponível em:
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/116552-fim-de-expediente-ulysses-joyce>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

Figura 8 – Passaporte de Ulisses
Fotografia; Publicação. 20,0 x 13,5 cm. 44 p.



MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: LENIR DE MIRANDA, 2003. Edição da autora, Pelotas. Disponível em: <https://www.lenirdemiranda.com/projetos/passaporte-de-ulisses/>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

Considerações Finais

Durante as análises e leituras sobre suas obras, aclamadas por críticos e demais artistas e disponíveis no website da artista, é visível que Lenir trás questões e emoções muito íntimas para sua obra e deixa isso transparecer em seus traços e processos intuitivos de construção da obra.

A artista ainda se encontra envolvida com a construção de livros de artista, se interessando pelo livro como meio expositivo, que também se mostra tematicamente coerente junto das referências bibliográficas e literárias que utiliza para a conceptualização de suas obras, sendo uma forte referência para qualquer artista que busca partir da literatura e semiótica para sua discussão e produção poética.

Em suma, Lenir de Miranda é uma preciosa artista nacional, A artista contemporânea de Pelotas, podemos dizer, e, com um riquíssimo trajeto acadêmico e artístico percorrido, deveríamos valorizar mais sua produção e presença no nosso registro de artistas nacionais.

Referências

Lenir de Miranda. **Portfólio**. Disponível em:

<<https://www.lenirdemiranda.com/projetos/portfolio/>>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Lenir de Miranda. **Textos**. Disponível em: <<https://www.lenirdemiranda.com/textos/>>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

Itaú Cultural. **Obras Lenir de Miranda**. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10399/lenir-de-miranda/obras>>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

Itaú Cultural. **Passaporte de Ulisses**. Disponível em: <<https://www.lenirdemiranda.com/projetos/passaporte-de-ulisses/>>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

Itaú Cultural. **Fim do Expediente**. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/116552-fim-de-expediente-ulisses-joyce/>>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

MARGS. **Lenir de Miranda - Pintura Périplo**. Disponível em: <

Exposição Périplo. **Entrevista**. Disponível em: <https://youtu.be/3T8BGyeS6to?si=4oWC1mUF_z-sX3LA>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

issu. **Lenir de Miranda - Pintura Périplo**: Disponível em: <https://issuu.com/margsmuseu/docs/digital_folder_-_lenir_de_miranda_issu_>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

issu. **Entrevista Lenir de Miranda sobre livro de artista**. Disponível em: <<https://issuu.com/bdlf/docs/silveira-9788538603900/s/11967640>>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

issu. **Catálogos 80s**. Disponível em: <https://issuu.com/fvcb_/docs/catalogo_80s_digital_>. Acesso em: 19, mai. de 2025.

CORPARTISTA: A IMPORTÂNCIA DO MUSEU FEMINISTA VIRTUAL

Taís Chaves Prestes (UFPel)¹

Resumo: Esta pesquisa propõe apresentar a relevância dos museus virtuais pensados, elaborados e ocupados exclusivamente por mulheres. Para tanto um apanhado histórico acerca do Museu Feminista Virtual, proposto por Griselda Pollock (2010), é feita no intuito de apresentar a origem de tal demanda e importância para a história da arte. Em seguida, como exemplo de um museu feminista virtual é apresentado o M.A.M.I., espaço virtual que fala diretamente do ano de 3020 relatando a sorte de violências, abusos e transtornos vividos pelas mulheres na mão do patriarcado no milênio anterior (o vigente). Assim, além de Pollock (2010) autores como Linda Nochlin (1990), Henriques; Chaves (2020), bem como Simões (2022) colaboram no diálogo sobre a relevância dos museus virtuais feitos e explorados por mulheres.

Palavras-chave: Museu Feminista Virtual; Corpo feminino; História da arte contemporânea; crítica feminista.

Re-leer como mujer es al menos imaginar el lugar de la dama, imaginar quando estamos leyendo el cuerpo de la mujer, ler teniendo em cuenta que su identidad está recordada em las historias del cuerpo

(Nancy Miller)

Introdução

A história do corpo feminino em suas representações/performances na arte contemporânea compreende uma multiplicidade de referenciais e problematizações que perpassam imaginários, padrões estéticos, enfrentamento políticos, culturais e de gênero. O corpo é o elemento para empreender outras narrativas poéticas, inquietas e transgressoras. O presente trabalho parte da produção de um conjunto de artistas mulheres, em suas representações, autorrepresentações e apresentações, com o intuito de refletir sobre as transformações, desdobramentos e insubordinações, dando a ver outras imagens e entabulando outros discursos a partir de si mesmas. As leituras e análises das obras de autoria das artistas selecionadas versam sobre o corpo feminino, na linha dos estudos de arte e gênero, evidenciando o pensamento crítico feminista. Aqui o corpo aparece como uma manifestação

¹ Professora-artista-pesquisadora licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Especialista e Mestra em Educação pelo Instituto Federal Sul Rio Grandense- IFSul. Doutora em Letras (UFPel); Doutoranda PPGArtes (UFPel). Professora de Dança na rede Básica de Ensino há 11 anos.

dele mesmo, a partir das suas demandas. É a arte, propriamente dita, que desacomoda, provoca e busca causar fissuras, para instaurar outras visibilidades e ampliar a discussão acerca do corpo feminino sul-global-latino-americano.

Em vista da lacuna relativa à contribuição feminina na arte e na cultura dissipada por séculos, as próprias artistas, pesquisadoras e historiadoras empreenderam esforços para impulsionar e incorporar a mulher no rol cooperativo cultural e social, nestas últimas décadas. A abordagem segue os estudos feministas pós-coloniais, segundo o Museu Feminista Virtual proposto por Griselda Pollock (2010). Constitui um modo de operacionalizar as criações de mulheres artistas mediante encontros, afinidades estéticas e possibilidades interpretativas. Tal abertura, rompe com as categorias tradicionais de classificação e análise para estabelecer outras relações, percebendo as obras como práticas culturais, que negociam significados e afetos. Colaboram para a reflexão, os estudos de Henriques; Chaves (2020), bem como Simões (2022), reconhecendo o corpo enquanto território de manifestação artístico-política. Na busca de superar estigmas e movimentos repetitivos advindos de uma estrutura colonial e patriarcal que invisibiliza e nega a produção artístico-intelectual feminina.

Um recorte na história: Museu Feminista Virtual

A história do corpo acompanhou a história da humanidade, logo assim também se deram as descobertas do corpo na arte, como construção cultural que é. Ainda que desde a antiguidade os documentos evidenciem registros da colaboração da figura da mulher nas artes, sejam das classes mais abastadas, tais como: bailarinas, musicistas e escritoras ou das classes menos privilegiadas como bordadeiras, costureiras ou artesãs, quando trazido o apanhado histórico na relação entre corpo e arte a objetificação feminina fica declarada, uma vez que a abundância da exposição do nu não condizia com a escassez relativa à colaboração no campo da produção feminina, por exemplo. Partindo desse pressuposto, o corpo foi elemento chave no desenvolvimento de problematizações que reverberaram acerca da criação feminina, principalmente, na história da arte ocidental.

Em vista da lacuna relativa à contribuição feminina dissipada por séculos, as próprias artistas-pesquisadoras foram impulsionadas a incorporar a figura da mulher no rol cooperativo cultural e social. A partir das década de 60/70, concomitante a segunda onda movimento

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

feminista, as artistas contemporâneas resolvem por quebrar o cânone e suas tendências seletivas, por assim dizer. Esse movimento aconteceu com a colaboração de estudiosas como: Linda Nochlin na obra: *Women, Art and Power* (1988) e Whitney Chadwick- *Women, art and Society* (1990), **por exemplo.**

A saber, Nochlin inicia uma série de questionamentos relativos à exclusão feminina na arte e nos demais espaços formativos no artigo *Why there been no greatest women artists* (1973) e coloca em pauta o curioso e perseverante protagonismo masculino na história da arte. Com uma perspectiva feminista bastante arraigada ela lança problematizações acerca da figura da mulher na arte e sua objetificação sob inúmeras perspectivas, sobretudo aquela que acoberta o papel do homem como responsável desse *modus operandi*. Já no livro supracitado a autora realiza uma análise de imagens entre os séculos XVII e XX, sob o viés do tripé que dá nome ao livro: Mulheres, Arte e Poder. Ela dá luz aos discursos de diferença de gênero impregnados nas pinturas, após a prática do apagamento secular. Como panorama das temáticas abordadas, entre tantas outras, são identificadas a ingenuidade, a representação da disponibilidade feminina, o olhar universal como objeto de desejo masculino, as suposições conservadoras. O peso das escolhas pintou os discursos em forma de imagens. O trabalho explora ainda a retórica camuflada do prazer, subsidiado, seja “pela parte” de um feminino passivo, seja pela imagem sublimada do homem artista maduro e respeitado, ou pelo acesso permitido aos corpos das mulheres por gênios da arte.

Neste cenário, a artista-pesquisadora dos estudos feministas pós-coloniais Griselda Pollock cria um meio que sistematiza as obras de mulheres artistas, reunindo criações de autoria feminina por meio do *Museu Feminista Virtual*. A metodologia propõe a união da arte, teoria feminista e os estudos de gênero, rechaçando a ideia de mulher enquanto objeto de desejo e dos estereótipos que rondam essa figura. A partir da análise museológica e iconográfica, Pollock se debruçou a compreender, como esse sistema funciona e de que maneira colaborou para a construção de um discurso coletivo, que reflete nas representações do imaginário e desejos sociais. Conforme ela mesma elucida:

O *Museu Virtual Feminista* é um laboratório de pesquisa. Contradiz as narrativas heroicas, nacionalistas e formalistas da história da arte para descobrir outros significados. (...) Trata-se de uma exposição virtual em que podemos traçar o movimento de questões em torno da sexualidade, da diferença sexual e da representação do corpo (Griselda Pollock). (museofeministavirtual.com.ar)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Para tanto, o laboratório poético visa colaborar na propagação das criações mediante possíveis interpretações relacionadas por temas, formas ou qualquer outro tópico de interesse. Através de encontros com exposições virtuais, o rompimento de padrões canônicos e de hierarquias é providenciado. A partir de *tags* a dinâmica da pesquisa artística se dá, ao oferecer distintas combinações de linguagens, espaços e culturas inseridos no ambiente virtual, a ideia de rede é tecida e articulada pelos diferentes textos.

Inspirada por Nochlin, bem como pelos preceitos articulares promovidos por Pollock e o Museu Feminista Virtual, proponho analisar a colaboração do corpo feminino nas obras de arte contemporâneas presentes no museu M.A.M.I, destacando suas aproximações, enquanto um espaço virtual de exposições artísticas. Diante disso, o apanhado busca apresentar uma sorte de artistas de diferentes países, elas dialogam umas com as outras e dão a ver os desdobramentos do corpo feminino dentro das possibilidades artístico-culturais de comunicá-lo. O corpo que aparece como um discurso dele mesmo, a partir das demandas e atravessamentos exploradas até então, é a arte, propriamente dita.

A análise tem como interesse, apresentar a multiplicidade de processos criativos ao longo das últimas décadas e evidencia o corpo enquanto espaço de manifestação política e superação do ideal colonial de corpo feminino. Ao balançar, sobretudo a querela colonial conservadora predominante, procura causar fissuras que alarguem as discussões acerca do corpo-arte contemporâneo, por meio da galeria virtual a que esta pesquisa se propõe. Entre linguagens e artistas as interconexões procuram testemunhar possibilidades dialógicas e interpretativas concebidas pelo/no corpo, evidenciando a amálgama poética que os amplia, destacando o corpo enquanto linguagem em si, **lendo e escrevendo com o corpo** a história de mulheres que contam a suas, e as histórias de outras mulheres, comunidades e povos.

Este recorte deu preferência por abordagens com as temáticas do feminismo, corpo feminino na arte, questões de gênero, discurso político e o criativo reconhecimento de si enquanto corpo-arte, contemplando nas obras as vozes de tantas outras artistas. vale lembrar que elas não definem a completude do arsenal pesquisado, produzido e sentido durante anos de colaboração artístico-político-cultural dessas mulheres. A necessidade de seleção buscou de maneira intencional obras que dialogassem com a proposta principal da escrita, auxiliando na

construção de hipóteses mais robustas e disruptivas na pesquisa, sempre focadas no corpo feminino.

3020 relatando sobre a violência patriarcal: M.A.M.I.

A partir do corpo as plataformas de arte *on line*, são capazes de unir o cânone e o contemporâneo no seu acervo procurando perceber os espaços que o corpo das artistas ocupa e quais discursos são vinculados a ele. Dessa maneira, tais laboratórios poéticos quebram a rigidez originária dos museus tradicionais.

Segundo o que esclarecem os pesquisadores “os museus virtuais são instituições de memória conectadas em plataformas digitais e às redes sociais (Henriques; Chaves, p.76, 2020)”. Nesse sentido, “não se considera como museu virtual as visitas virtuais dos museus presenciais, os serviços de informação online oferecidos tais como catálogos virtuais, sites, portais institucionais, repositórios entre outros (Henriques; Chaves, p.77, 2020)”.

Cada vez mais, recursos como o tempo, o espaço e os arquivos são utilizados de maneiras mais dinâmicas e inovadoras no museu virtual, sobretudo, aqueles que são pensados, feitos e representados por mulheres. Assim sendo, “a relação do público com os objetos também é transformada, uma vez que o foco da expografia não é o objeto em si, mas o seu significado (Henriques; Chaves, p.76, 2020)”.

Subsidiando pesquisas, processos criativos e exposições, tais plataformas, lançam mão de perspectivas como o afeto, a problematização social, a organização coletiva e a legitimação da memória na virtualidade, distanciando-se, até certo ponto, do medo pela captura de outrem. Nesta seara, O M.A.M.I. se identifica enquanto um museu de arte e arqueologia virtual descrito no “ano de 3020”, contendo obras da cultura popular feminista e se refere ao acervo disposto na plataforma como se fosse do “milênio passado”. “A sigla **M.A.M.I** é uma sigla que pode ser usada de várias maneiras e livremente, como Museu Arqueológico do Machismo Imemorial, Museu de Antiguidades Misóginas Incríveis, Museu do Anti-Machismo Interativo, Museu de Arte Moderna e Insubmissa, Museu Autônomo da Mulher Intergaláctica”.

As obras além de imagens, apresentam um texto verbal que discorre acerca do processo criativo indicando o formato da obra e a qual tipo de violência a que responde. Além de ampliar os limites geográficos, ele é mais um exemplo que se propõe a repensar o espaço da arte

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

feminina, garantindo aproximações e distanciamentos nas análises entre as obras e promovendo a acessibilidade do acervo. Em tempo, garante a extensão do diálogo entre público, como se colocasse o público no papel de curador das imagens. Tal mídia digital colabora como suporte no mover da pesquisa, preservação e comunicação das obras.

Figura 1- Entre manos



Fonte: autor: O.R.G.I.A. Disponível em: <http://www.orgiaprojects.org/>

Figura 2- Pornoterrorista



Fonte: autor Diana J. Torres. Disponível em:

Figura 3- La violinista [sexus 3]


Fonte: autora: Quimera Rosa. Disponível em: <https://quimerarosa.net/>

O M.A.M.I. é um exemplo de museu feminista virtual que fortalece o debate articulando questões urgentes da realidade da mulher. Temas como violência contra mulher, raça e gênero são apresentados de diversas maneiras, por diversos países, tais como: México, Chile, Peru, Espanha, Argentina, África, Brasil, Colômbia, entre outros, fazendo repensar a representação das mulheres na arte.

O livro da pesquisadora Andrea Giunta intitulado: *Feminismo Y Arte Latinoamericano – historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, (2018) lançado na Argentina, apresenta um estudo comparativo entre artistas de inúmeros países, auxiliando na problematização do papel de artistas mulheres na América Latina, escaneando o senso comum, ainda bastante predominante, e a narrativa do cânone em detrimento da importância de uma arte feminista, evitando generalizações rasas e estereótipos.

As pesquisas da autora destacaram a vulnerabilidade da arte feita por mulheres, sobretudo em países dominados pela ditadura e toda a negação dos governos em relação ao desenvolvimento de uma estética feminista. O corpo como território político, influenciando a criação, produção e exposição das obras demonstra movimentos de apagamento relacionadas a

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

arte feita por mulheres, bem como caminhos de investigação graças a estas mesmas mulheres uma vez lesadas.

Desse modo, a autora Andrea Giunta dialoga fortemente com a premissa que sistematiza a método Museu Feminista Virtual logo, o M.A.M.I enquanto espaço disruptivo e encorajador para expor e disseminar a arte de mulheres de diversos países, tendo o corpo enquanto ponto de encontro e mote de suas discussões artístico políticas.

Referências:

HENRIQUES, Rosali; CHAVES, Rafael. Exposições em Museu virtuais: duas experiências brasileiras. Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 76-89, nov. 2020.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? Edições Aurora, São Paulo, 2016.

NOCHLIN, Linda. Why There Have Been no Gratests Women Artists? Art and Sexual Politics. New York, Macmilan Publishing Co, 1973, 2a ed

POLLOCK, Griselda. Encuentros en el museo feminista virtual. Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.

SIMÕES. Alessandra. Corpo insurgentes: o contundente panorama da arte feminista na américa latina no recente livro da pesquisadora argentina Andrea Giunta. Palíndromo, Florianópolis, v.14, n. 32, p. 349 - 360, jan. 2022.

(museofeministavirtual.com.ar)

MAMI <https://museamami.org/>

INSCRIÇÕES INICIAIS SOBRE AS PROFESSORAS-ARTISTAS DOS ANOS 60 A 70 DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Raiane Brondani de Lima (UFSM)¹Bianca Grasel (UFSM)²Vanessa Cristina Dias (UFSM)³

Resumo: Este artigo investiga a inscrição documental e discursiva das professoras-artistas que atuaram no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), entre 1963 e até cerca de 1979. Partindo da crítica à narrativa excludente da história da arte, que consagra o artista homem como gênio (Loponte, 2008; Nochlin, 2016; Chadwick, 1999), e à naturalização da docência como prática feminina (Dias, 2023), a pesquisa busca apontar como a contribuição docente de professoras-artistas, por vezes, permaneceu às margens, mesmo quando suas produções artísticas alcançaram reconhecimento nacional ou vice-versa. A metodologia adotada incluiu levantamento documental em arquivos físicos do Arquivo setorial do Centro de Artes e Letras da UFSM, análise de catálogos de exposições, entrevistas e acervos digitais. O estudo identificou 29 professoras que foram convidadas a atuar no curso de graduação, muitas delas com relevância artística no Rio Grande do Sul. A dificuldade sistematizada de informações sobre essas mulheres, revelou o padrão de desvalorização de suas trajetórias, seja como educadoras, seja como artistas, em contraste com os homens da época, frequentemente exaltados como mestres e mentores. Por fim, compreendemos a necessidade de inscrevê-las novamente na história da educação brasileira, iniciando o resgate da memória e do papel fundamental delas como professoras-artistas.

Palavras-chave: Professora-artista; UFSM; Artes Visuais; História da Educação.

“A arte, claro, não tem sexo; mas o artista, sim”

Luciana Gruppelli Loponte

¹ Graduanda em Artes Visuais - Licenciatura (UFSM) e integrante dos grupos: LEEDA (Laboratório de Estéticas e Epistemologias Descentradas das Artes) e LabGraf (Laboratório de Artes Gráficas). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1084199228788421> ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2835-7941> E-mail: raiane.brondani@acad.ufsm.br

² Graduanda em Artes Visuais - Bacharelado (UFSM) e integrante dos grupos: LASUB (Laboratório de Artes e Subjetividades) e LEEDA (Laboratório de Estéticas e Epistemologias Descentradas das Artes). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6533123172047088> ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5195-6399> E-mail: bianca.grasel@acad.ufsm.br

³ Atualmente é doutoranda em Artes Visuais, na linha de Arte e Transversalidade (UFSM). Obteve o título de mestre em Educação (UFPel) com bolsa CAPES. Tem especialização (lato sensu) em Artes, e é licenciada em Artes Visuais, ambas pela Universidade Federal de Pelotas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4896954410037934> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9579-7045> E-mail: vanessacristinadias@live.com

Desejamos questionar os discursos e a inscrição em documentos acerca do reconhecimento das professoras-artistas que compuseram o corpo docente do curso de Desenho e Plástica a convite da Universidade Federal de Santa Maria, de 1963 até cerca de 1979. Mesmo que várias delas possuam reconhecimento nacional - com obras em museus, galerias, coleções pessoais e em diversas outras instituições - seus nomes raramente são lembrados quando se discute os “grandes professores” e “os grandes artistas” do curso. Uma amostra disso, são os 33 murais, feitos entre 1971 a 2021, que estão dispostos no Campus Camobi (onde fica o atual CAL - Centro de Artes e Letras), idealizados e executados em maioria por artistas homens, sendo apenas 7 deles, feitos em colaboração com artistas mulheres. Sendo assim busca-se investigar e apresentar os possíveis motivos do por que estas artistas em muitos momentos tiveram seus postos de educadoras menosprezados de suas histórias, como se esse fato não fosse digno, ou importante o bastante para fazer parte de seu reconhecimento. Começemos por uma breve história da Instituição que hoje conhecemos como CAL - Centro de Artes e Letras da UFSM.

Uma breve história: o Centro de Artes e Letras da UFSM

A Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) foi criada em 1963 a pedido do reitor e fundador José Mariano da Rocha Filho, considerando uma movimentação artística já existente na cidade que acontecia desde 1950. O desejo do Reitor surgiu pois lhe “interessava a criação de variedade de cursos na instituição, o que a engrandeceria e proporcionaria um leque amplo de opções de estudos para a população” (Bisognin; Foletto, 2001, p. 42). Em janeiro do mesmo ano, iniciou-se o funcionamento da Faculdade de Belas Artes, sendo este o terceiro centro a ser criado na instituição. O primeiro curso a ser ofertado no Centro de Belas Artes foi o de música, e em março de 1963 o curso de Belas Artes passou a ser implementado, podendo-se seguir uma das 4 especialidades ofertadas: Pintura, Escultura, Arte Decorativa e Artes Gráficas.

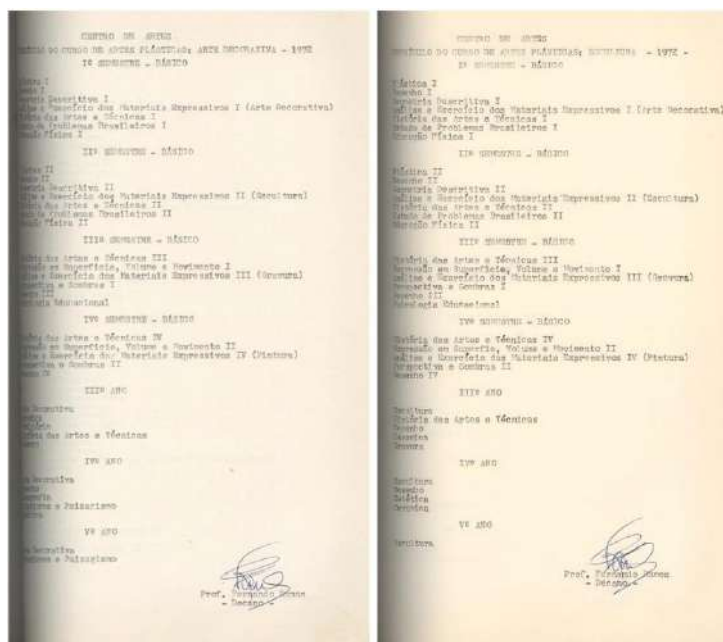
MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

A partir de 1970, o curso teve a alteração do nome para Artes Plásticas, e passou a integrar o agora Centro de Artes. Dois anos depois, com a mudança curricular, a licenciatura em Desenho e Plástica se tornou uma das opções ofertadas, com os discentes podendo escolher cursar inicialmente a licenciatura e, posteriormente, o bacharelado, optando entre os ciclos de: Artes Gráficas, Pintura e Escultura (Figura 1). Ambas as graduações possuíam duração de 3 anos, a estrutura curricular era ampla e diversificada trabalhando com diversas áreas das Artes, como exemplificado em relatório da época:

Figura 1- Estrutura curricular da Licenciatura e ciclos do bacharelado em Artes Gráficas, Pintura, Arte Decorativa e Escultura.

CENTRO DE ARTES CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES PLÁSTICAS - 1970 - 1º SEMESTRE - MÍNIMO - 1970 Ciclo I Desenho Descritivo I Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Ciclo II Desenho Descritivo II Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Ciclo III Desenho Descritivo III Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Ciclo IV Desenho Descritivo IV Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa)	CENTRO DE ARTES CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES PLÁSTICAS - 1970 - 2º SEMESTRE - MÍNIMO Ciclo I Desenho Descritivo I Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Ciclo II Desenho Descritivo II Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Ciclo III Desenho Descritivo III Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Ciclo IV Desenho Descritivo IV Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa)	CENTRO DE ARTES CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES PLÁSTICAS - PINTURA - 1970 - 3º SEMESTRE - MÍNIMO Ciclo I Desenho Descritivo I Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas I (Arte Decorativa) Ciclo II Desenho Descritivo II Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas II (Arte Decorativa) Ciclo III Desenho Descritivo III Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas III (Arte Decorativa) Ciclo IV Desenho Descritivo IV Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa) Desenho e Escultura das Artes Plásticas Expressivas IV (Arte Decorativa)

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte - Digitalizado por Raiane Brondani de Lima. Relatório de atividade do Centro de Artes Letras em 1972 enviado ao Ministério da Educação - RS. Arquivo setorial do Centro de Artes e Letras da UFSM.

Professoras-Artistas: (des)encontros nos discursos

Na UFSM, desde o início da até então Faculdade de Belas Artes e do curso de Belas Artes em 1963, a contratação de professores se deu a partir dos convites da própria Universidade, considerando em primeiro lugar, que fossem artistas atuantes. De modo que, para a seleção dos professores, levou-se em conta a influência que exerceu em seu contexto, a relevância de seus trabalhos e o tipo de arte que produziam, principalmente o que se considerava “*notório saber*” (serem reconhecidos na área de atuação), sendo que alguns não tinham diploma” (Bisognin; Foletto, 2001, p. 49).

A primeira formação de corpo docente do curso de Desenho e Plástica foi composta por: Carlos Galvão Krebs; que ministrava a disciplina de história das artes visuais; Cláudio Correa Carriconde, anatomia artística; Fernando Ramos, geometria descritiva; João Garboggini Quaglia, pintura; Paulo Fernando Peres, desenho artístico; Yeddo Nogueira Titze, arte decorativa, e por fim Dorothéia Vergara Pinto da Silva, ministrando a disciplina de modelagem, sendo a única mulher do primeiro corpo docente.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Em entrevista à Carolina Grippa, a então futura professora e artista Berenice Gorini, conta que o pedido de seu amigo e futuro colega, Yeddo Titze, para torná-la professora, partiu de um “critério” específico de alguns membros que já faziam parte do corpo docente, procurava-se professores que possuíam experiência no exterior do Brasil⁴. Os convites para lecionar no curso perduraram até a década de oitenta, quando os concursos foram implementados na escolha de professores do curso.

Um dos nomes mais preponderantes entre as professoras-artistas do primeiro corpo-docente é o de Dorothéia Vergara Pinto da Silva. Nascida em 1923, formou-se em Pintura (1944) e em Escultura (1947) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi a primeira mulher a lecionar no curso de Desenho e Plástica da UFSM. Mesmo tendo iniciado seus estudos em 1942, ela já participava de exposições coletivas e salões de arte desde 1938, recebendo a medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes em 1945. Na UFSM, onde lecionou até 1975, ministrou a disciplina de modelagem, escultura (1964 a 1968), em 1971 a disciplina de expressão em superfície, e posteriormente em 1973 a disciplina de Expressão em superfície, volume e movimento I. Também foi professora no Instituto de Artes da UFRGS de 1966 a 1991, ano em que se aposentou. Além disso, possui na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo um total de 5 esculturas de sua autoria, como, por exemplo, a escultura em gesso *Figura feminina*, com a qual a artista conquistou a Medalha de Ouro na Seção Escultura do I Salão Pan-Americano, realizado em Porto Alegre em 1958:

Figura 2- Escultura em gesso, *Figura feminina*

⁴ Entrevista encontrada na dissertação “O início da trama: Zoravia Bettiol e Yeddo Titze” de Carolina Grippa. Disponível em: : <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/23191>

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: SILVA, Dorothéia. 1947. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/acervopbsa/acervo-do-instituto-de-artes-ufrgs/figura-feminina/>. Acesso em: 18 de maio. 2025.

Até o presente momento, se supõe que o corpo docente do curso de graduação contou com cerca de cento e dezesseis docentes. Desses, apenas quarenta e quatro eram homens, o que nos revela que a grande maioria do corpo docente foi composta por mulheres. Totalizando, até agora, cinquenta e cinco professoras que lecionaram e dezessete que ainda lecionam no curso de graduação de Artes Visuais no Centro de Artes e Letras da UFSM.

Desta forma, trazemos aqui os nomes encontrados durante a pesquisa das artistas que foram convidadas ao posto de professoras, sendo elas: Alba Antonia C. Loureiro, Aglaé Machado Oliveira (A.M.O), Ana Maria Norogrande, Ana Maria Molz, Berenice Valéria Gorini Rodrigues, Berenici Munarski Jobim, Cleusa Maria do Nascimento Pinto, Dorothéia Vergara Pinto da Silva, Edir Lúcia Bisognin, Elem Irma S. Rolim, Esther Brenner da Silveira, Fátima Regina Menezes de Mesquita, Gisela Soccac Lang, Glayr Therezinha Villanova Mazzuco, Heloisa dos Santos Volcato, Ivandira Dotto Saldanha, Ivone Mendes Richter, Isabel Cristina Miranda, Jane Beauchaud Lopes da Cruz, Lia Maria Checchella Achutti, Lia Maria Braun, Luzia Dias Benda, Leni Madalena Brondani, Lydia Prestes Pereira, Maria Alice Souza, Maria Helena H. D. Schrödter, Maria do Carmo Caldas de Araujo Goes, Nilza Ruaro Lac e Suzana Genro Robinson.

Mesmo com a expressividade de nomes, alguns deles sendo amplamente reconhecidos na arte do Rio Grande do Sul, percebe-se a dificuldade de se encontrar mais sobre seus postos de educadoras e artistas. Nesse mesmo sentido, veremos um maior holofote para o reconhecimento dos postos de homens da época como: Juan Amoretti, Cláudio Carricone,

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Yeddo Titze, Edemur Casanova, entre outros nomes, que encontra-se mais facilmente em arquivos, escritos, premiações e registros de exposições. Estando mais amplamente presentes até mesmo no Acervo Artístico da Universidade Federal de Santa Maria.

A fim de encontrar mais sobre estas mulheres que fizeram parte da história e da construção do atual curso de Artes Visuais, é necessário que conheçamos seus nomes. No entanto, esse simples ponto de partida já se mostra como um desafio. Ainda que existam informações e fotografias, conforme podemos ver a Figura 3 (da esquerda para a direita: Pessoa não Identificada, Lia Maria Cechella Achutti, Berenice Gorini, Yeddo Titze, pessoa não identificada, Ana Maria Molz) sobre estas professoras-artistas, e que parte do material de algumas delas estejam, tecnicamente, de fácil acesso na internet⁵, isso não significa que estejam ao alcance de nossas mãos. Se para entrar em contato com esses documentos que se encontram disponíveis online, como por exemplo os arquivos do MARGS, é preciso que, ao clicar na caixa de pesquisa, digite-se o nome delas, aí reside o verdadeiro empecilho: onde estão os seus nomes? Como buscar aquilo que não se sabe que existe? Sem nomes, não há busca. Sem busca, não há memória. E sem memória, a contribuição dessas mulheres segue invisível, relegada à margem da história oficial.

Figura 3- Fotografia da Exposição de quadros da professora-artista Berenice Rodrigues

⁵ Esta foi a única pesquisa encontrada online sobre todos os Centros e seus corpos-docentes. Ministério da Educação Universidade Federal de Santa Maria Pró-reitoria de Administração, Divisão de arquivo Permanente: Índice do Acervo de Memória Acadêmica 1960-1973. DIAS, Andréssia Jociara; BORTOLIN, Angela Maria. Santa Maria, 2023, Brasil. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/400/2023/12/INDICE-MEMORIA-ACADEMICA.pdf>. Acesso em: 18 maio. 2025.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte - Antônio Chiapinotto. Exposição de quadros da professora-artista Berenice Rodrigues na Sala de Exposições Helios Homero Bernardi, 1980. Disponível em: <https://fonte.ufsm.br/index.php/1980-059-005>

Reiteramos aqui os esforços realizados para o resgate destes nomes nos arquivos da UFSM, catálogos de exposição da época e até registro de pontos (Figura 4), documentos esses que não se encontram online e só podem ser acessados fisicamente na Universidade.

Figura 4 - Livro-Ponto da professora-artista Berenice Gorini e da professora-artista Dorothea Vergara Pinto da Silva

LIVRO

REITORIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
 CENTRO DE ARTES

LIVRO-PONTO - FORMAL DE REGISTRO DE TRABAHO OCUPACIONAL
 MODELO 2005/2006 - UFSM - CENTRO DE ARTES
 CURSO PRODA TITULADA

ANO 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

11/8

20

20

20

20

20

20

20

DATA	TIPO	LOCAL - TURMA	HORAS DE ATIV. ENSINADA - SALA	LOCAL - BOMBA	TURMA
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30		11/8
15	MAIOR	2. A	05.30 - 07.00		11/8
15	MAIOR	2. A	07.00 - 08.30		11/8
15	MAIOR	2. A	08.30 - 10.00		11/8
15	MAIOR	2. A	10.00 - 11.30		11/8
15	MAIOR	2. A	11.30 - 13.00		11/8
15	MAIOR	2. A	13.00 - 14.30		11/8
15	MAIOR	2. A	14.30 - 16.00		11/8
15	MAIOR	2. A	16.00 - 17.30		11/8
15	MAIOR	2. A	17.30 - 19.00		11/8
15	MAIOR	2. A	19.00 - 20.30		11/8
15	MAIOR	2. A	20.30 - 22.00		11/8
15	MAIOR	2. A	22.00 - 23.30		11/8
15	MAIOR	2. A	23.30 - 01.00		11/8
15	MAIOR	2. A	01.00 - 02.30		11/8
15	MAIOR	2. A	02.30 - 04.00		11/8
15	MAIOR	2. A	04.00 - 05.30</		

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

professoras ou mais como artistas. Nos parece que as duas atribuições não podem coexistir em equilíbrio, e a docência, nestes casos, aparece mais como uma prática de menor prestígio.

Por outro lado, para os homens da época, a posição de professor se mostrava como um demonstrativo de seu “poder” e influência como artista, já que, por conta de todos os seus atributos, ele havia sido selecionado para atuar como professor e transmitir o conhecimento que possuía. Percebe-se um padrão utilizado ao citar estes antigos professores-artistas do curso, o de uma necessidade incessante de citar que eles tinham muitos discentes - em sua grande maioria mulheres, operavam como discípulos/as, perseguindo sua figura e forma de praticar artisticamente (Figura 5). Diferente das mulheres, eles não são considerados professores, são mestres de seu tempo.

Figura 5 - Turma da UFSM com os professores Yeddo Titze e Luiz Gonzaga posando na frente de tapeçarias, na década de 1970.



Fonte: Carolina Bouvie Grippa, O início da trama: a produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze, 2021, p. 138. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/231914> Acesso em: 30 de Abr de 2025.

Neste artigo não há vontade de desmerecer as criações dos professores-artistas homens da Universidade, mas sim de demonstrar como a construção em volta da figura do homem artista como um mestre, um gênio inovador e criador, impacta ainda hoje a nossa percepção tanto na história da arte, quanto dentro da própria instituição educadora. O que Linda Nochlin corrobora crítico-argumentativamente da seguinte forma:

Dessa maneira, a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou “natureza desprezível” de certas mulheres, mas sim na

natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram (Nochlin, 2016, p.12).

Raramente consideradas sujeitos - muito menos sujeitos pensantes, que questionam e produzem, as mulheres foram, em grande parte, silenciadas ou invisibilizadas nos registros oficiais da arte. No campo da educação, observa-se uma outra faceta da desigualdade de gênero, as mulheres sempre estiveram presentes em maior número nas escolas de educação básica. O exercício da docência foi historicamente atribuídos a uma aparente “essência feminina”, marcada pelo cuidado, pela paciência e pela dedicação, características atribuídas às mulheres como naturais. Assim, estabeleceu-se um paradoxo entre a grande quantidade numérica de professoras e o sentido feminino relacionado à prática de ensino, ou pode ser que “[...] ao pensarmos em docentes e em estudantes, temos em mente corpos neutros a serem preenchidos por discursos e conhecimentos supostamente desprovidos de relações de gênero, raça e sexualidade?” (Dias, 2023, p. 217). No entanto, esse cenário muda drasticamente quando se trata do ensino superior: nas universidades, a presença masculina predomina, especialmente nos cargos de prestígio (IBGE, 2018). Nesse espaço, o homem professor é visto como detentor do saber, responsável por transmitir conhecimento às gerações futuras, enquanto a mulher é, mais uma vez, deixada às margens.

Se o mundo das artes encara certas construções e estereótipos, este acaba por afetar de atenuantemente a forma como compreendemos as relações entre arte e educação. Ao perpetuar estereótipos e construções de gênero de forma acrítica, tanto o sistema artístico quanto o educativo deixam de promover um espaço verdadeiramente plural, inclusivo e democrático. Por isso, é urgente revisitar essas narrativas, abrir espaço para vozes diversas e repensar os critérios que definem o valor artístico e intelectual, rompendo com padrões historicamente excludentes. Sendo assim, ao analisarmos os artistas-professores que fazem parte de uma construção do imaginário dos primeiros corpos docentes do atual curso de Artes Visuais, na Universidade Federal de Santa Maria, questiona-se se não esquecemos de alguém, ou melhor, de algumas.

Considerações finais: o início das tessituras

Ao nos limitarmos a uma visão única e excludente, acabamos por reiterar o artista homem como figura de ovacinação, uma elevação do homem como gênio e mestre inquestionável, corroborando assim, um apelo masculino às artes visuais. Como uma pesquisa em seu estado germinativo⁶ e, visto que enfrentamos uma significativa escassez de pesquisas e documentos substanciais sobre a trajetória, a história e a influência dessas mulheres, principalmente na UFSM e na cidade de Santa Maria. Esperamos ter conseguido “desempoeirar” e começar a trazer à tona o quão importante essas mulheres foram e são para a história da Universidade Federal de Santa Maria e o Curso de Artes Visuais do Centro de Artes e Letras, pois, elas escreveram e participaram de forma ativa da construção da mesma.

Finalizamos indicando a leitura do livro “Artes Visuais em Santa Maria: contextos e artistas”, escrito pelas professoras, artistas e historiadoras Edir Lucia Bisognin e Vani Terezinha Foletto, primordial para a escrita deste artigo. E a professora-artista-historiadora Vani Terezinha Foletto, que salvaguardou os arquivos referentes a estas professoras, os organizou e preparou diversos dossiês referentes a docentes do curso, incluso o seu, pois como percebemos ao decorrer do artigo se a mesma não o fizesse, ninguém mais o faria. Por fim, desejamos que este artigo afete outras leitoras como nos afetou, para que em devir, sigamos as pesquisas e produções artísticas sem hierarquizá-las.

Referências

DIAS, Taís R. Pensar é altamente feminino, criar é altamente feminino: relações entre arte, feminismos e docência. In: LOPONTE, Luciana G.; MOSSI, Cristian P. (Orgs.). **Arteversa: arte, docência e outras invenções**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. p. 215-228.

FOLETTTO, Vani Terezinha; BISOGNIN, Edir Lucia. **As Artes Visuais em Santa Maria: artistas e contexto**. Santa Maria: Palloti, 2001.

GRIPPA, Carolina B. **O início da trama: a produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021, 306 p. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/231914>. Acesso em: 17 maio. 2025.

⁶ Este trabalho faz parte das pesquisas em desenvolvimento das graduandas em Artes Visuais do bacharelado pela Bianca Grasel, e da licenciatura pela Raiane Brondani. Suas investigações buscam reescrever a história de artistas, pesquisadoras e professoras do Rio Grande do Sul.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

IBGE. Professoras são 79% da docência de educação básica no Brasil, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/institucional/professoras-sao-79-da-docencia-de-educacao-basica-no-brasil>. Acesso em: 18 de maio. 2025.

LOPONTE, Luciana G. Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. **Universitas Humanística**, 2015, 143-163. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH79.avfe>.

LOPONTE, Luciana G. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. **Visualidade**: Goiânia, v. 6, n. 1 e 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18066>. Acesso em: 18 maio. 2025.

LOPONTE, Luciana G. Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência. **Currículo sem fronteiras**, v.8, pp. 148-164, 2008.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo, Aurora, 2016.

PRESENTIFICAÇÃO DO MUNDO/IFÁ NAS OBRAS DE NÁDIA TAQUARY

Jéferson Luís Dias da Silva (UFPel)¹

Rogério Vanderlei de Lima Trindade (UFPel)²

Resumo: A seguinte proposta de trabalho tem como objetivo apresentar e discutir as contribuições filosóficas, teóricas e estéticas para a compreensão de *Orúnmilá-Ifá*, por meio da obra da artista brasileira Nádia Taquary. Em estudos sobre *Ifá*, foi possível perceber uma predominância na disseminação de um culto masculino (Adebayo, 2022; Adekunle, 2015; Abimbólá, 2022; Lopes, 2020). No entanto, a socióloga nigeriana Oyèrónkè Oyèwùmí (2018; 2021) propõe uma perspectiva diferente ao desconstruir a ideia de uma não participação de mulheres no culto a Ifá, especialmente na figura de *babaláwo*, além de abordar os processos de generificação na explicação do mundo e do sujeito na cultura yorubá. Em diálogo com a poética de Taquary, é possível perceber a sabedoria da cosmologia yorubá e os saberes relacionados a *Orúnmilá-Ifá*. Esses saberes envolvem o corpo, a cabeça e a presença de *ìyá*, que são explorados por meio de uma montagem de suas obras. Este texto resulta das discussões apresentadas na pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Palavras-chave: *Orúnmilá-Ifá*, generificação, imagem, teoria da arte, Nádia Taquary.

Introdução

Na cultura yorubá, foram desenvolvidos métodos e práticas divinas que estabelecem vínculos com princípios cosmológicos (Sodré, 2017) e os habitantes do plano terreno. Essas atividades têm uma natureza educacional e visam reafirmar os laços com toda a cosmologia que estrutura o social e o real. Um exemplo disso é a divindade conhecida como *Orúnmilá*, responsável pelo conhecimento, autoconhecimento e pelos sentidos (Noguera, 2015). Dentro do sistema cultural yorubá, *Orúnmilá* transmite o conhecimento por meio de práticas divinatórias sagradas³. O princípio é conhecido como *Elérû Ìpín*, que significa "conhecedor do

¹ Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFPel). Especialista em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPel). Graduado em Artes Visuais – Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas. Pesquisador no grupo de pesquisa Arte e sua história: visualidades, discursos e sentidos (UFPel). CV: <http://lattes.cnpq.br/9014793599596356>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4462-730>. E-mail: emaildejeferson@gmail.com.

² Professor Adjunto (CA/UFPel). Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFSM). Mestre em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UNICAMP). Especialista em Design de Superfície (UFSM). Bacharel em Desenho e Plástica (UFSM). Líder do Grupo de Pesquisa Arte e sua história: Visualidades, discursos e sentidos (UFPel). CV: <http://lattes.cnpq.br/1771149085825080>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3061-0032>. E-mail: roger01lim@gmail.com.

³ Os conhecimentos do òrìṣà *Orúnmilá* são transmitidos por meio de diversos métodos oraculares que compõem as práticas divinatórias. Esses métodos funcionam como a própria palavra e são comunicadas através da

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

infinito". *Orúnmílá* testemunhou a criação do mundo e se tornou conhecedor de todos os segredos (Adebayo, 2021, p. 73). Um conjunto de histórias, condutas, atividades e personalidades é revisado por meio das práticas divinatórias do princípio cosmológico, sempre guiadas por um compromisso ético de tomar as melhores decisões diante dos dilemas da vida cotidiana, em consonância com o *ìwápélé*, o bom caráter. Para o pesquisador e *babaláwo* Adekunle Aderonmu (2015) é possível perceber nas práticas divinatórias a função educativa e participativa no processo formativo.

A consulta ao oráculo é uma maneira eficaz para os pais saberem que tipo de criança eles têm e podem planejar com antecedência como educá-lo e prepará-lo para a vida, mostrar o melhor caminho para seu destino (Aderonmu, 2015, p. 104).

Ifá (Fá), segundo o *babaláwo* e pesquisador Ifa Jimi Adebayo (2022, p. 73), significa “conhecimento, poder de compreensão, sabedoria, indicação de todo o conhecimento originário do *Yorùbá* e todas as possibilidades de alcançar a compreensão”. Pode aparecer como a palavra de *Orúnmílá*, como no caso de Aderonmu (2015), ou como uma divindade específica, sendo *Orúnmílá* responsável pela consulta. Os saberes e sua transmissão presentes nas práticas divinatórias não têm apenas a função de tornar público uma história ou personalidade específica, mas também de atuar como uma mediação nas ações humanas. Essa troca simbólica estabelece um princípio dinâmico dentro de uma cultura de *Arkhé*, conforme Sodré (2017). Para o sociólogo brasileiro Muniz Sodré, a *arkhé* representa a origem autêntica dos sentidos; em culturas que não fazem separação entre o real e o cosmos, há uma convivência em harmonia e em constante conversação.

O símbolo, por sua vez, articula-se com a corporeidade e territorialidade. Uma cultura de *arkhé* – entendida como ritualização de origem e destino, e não como repetição mecânica de fundamentos – é uma cultura simbólica por vias do corpo e do território (Sodré, 2000, p. 456).

Em um conjunto de autores revisados sobre *Orúnmílá*, é perceptível a predominância e a defesa de um culto masculino. Mulheres exercem dentro do culto cargos específicos, relacionados ao cuidado dos artefatos sagrados, como exemplificado por Nei Lopes (2020). Por outro lado, as teorias da socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (2018) apresentam um caminho diferente. Em seus estudos sobre tradução e gênero, ela aponta que, na transposição e

configuração de signos-sinais denominados *òdù*. Cada *òdù* corresponde a um capítulo do corpo literário de *Ifá* (Aderonmu, 2015).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

colonização dos saberes de Ọ́rúnmílá, ocorreu um processo de generificação, o que coloca em dúvida várias teorias que defendem a predominância masculina, por exemplo, ao cargo de babaláwo. Sobre os generificação, não se limita apenas ao culto de Ọ́rúnmílá, mas também se estende a diversos aspectos da cultura yorùbá.

Neste artigo, examinaremos as contribuições da artista contemporânea brasileira Nádia Taquary (Salvador, Bahia, 1967), identificando a presença de saberes da cultura yorùbá que são transmitidos e fundamentais dentro do culto a Ọ́rúnmílá. A proposta visa problematizar o encontro entre a obra da artista e o texto *Divinizando o conhecimento: a questão do homem em Ifá* (2018), de Oyèrónké Oyěwùmí, com atenção aos processos de generificação e aos estereótipos presentes na literatura de Ọ́rúnmílá e, ao mesmo tempo, na própria cultura yorùbá. O texto da autora foi imprescindível para a revisão bibliográfica; com o contato com os estudos de Oyèrónké Oyěwùmí, houve a possibilidade de se perceber a binaridade de gênero e da determinação dos papéis dentro do culto, bem como de questionar a crença na dominância masculina em um dos cargos mais importantes.

Figura 1 – O mundo/Ifá, 2014.



Fonte: HERÁCLITO, Ayron; TAQUARY, Nádia. Catálogo *SP-Arte Ayron Heráclito e Nádia Taquary* (2023).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Por mais que pareça estar em seu espaço comum, em conjunto com as outras imagens posicionadas ao longo do texto, a Figura 1 é o que inicia o que chamaremos de configuração. Essa ideia é inspirada no vocabulário do historiador da arte Georges Didi-Huberman, especialmente no que diz respeito à anacronia: “Aí reivindicava um uso da ideia como configuração e não como um conceito, lei ou tese unívocas...” (2017, p. 120). No arranjo de imagens apresentado ao longo do texto, com o início da obra mencionada acima, buscamos construir a problemática: *De que quais formas a obra da artista Nádia Taquary nos ajuda a compreender as práticas e ensinamentos de Orúnmilá?*

É importante observar o título da obra apresentada, no qual as palavras "mundo" e "Ifá" possuem a mesma equivalência. Isso nos leva a refletir sobre o mundo que a artista está propondo, sua relação com as práticas divinatórias de *Ifá* e o significado que seus versos carregam. Além disso, em relação ao conjunto de obras apresentadas, o “material da montagem” (Didi-Huberman, 2017, p. 123), foi disposto de propósito para refletir sobre o culto de Orúnmilá-Ifá e o papel das mulheres dentro dele. O cargo de *apetebí* – a mulher do *babaláwo* (Lopes, 2020, p. 196) – e a justificativa de autores que veem a sociedade *Gèlèdè* como um culto exclusivamente feminino (Lopes, 2020, p. 194). São leituras que contribuem para a compreensão da generificação dos cultos e podem também oferecer explicações sobre a cultura *yorùbá* de uma forma biológica.

Desenvolvimento

Na Figura 1, a cabaça, que representa o mundo, possui sua parte superior coberta por búzios, de forma ornamentada e como uma espécie de elemento estético que pode ser utilizado pelo próprio corpo, pela cabeça. No centro do tabuleiro, contas que contornam a grande cabaça formam um espaço comum; nele pode estar representado o *itàn*⁴ da cabaça da existência, ao mesmo tempo em que compartilha do próprio lugar da cabeça e atua como elo na comunicação entre o *àiyé* e *òrun*. A grande cabaça, conhecida como *igbá-odu* ou ainda *igbádù*, é um símbolo de grande relevância, repleto de histórias sobre a criação e a estruturação do mundo/universo. Na obra da antropóloga Juana Elbein dos Santos (2012), há um trecho de importante menção:

Foi assim que ele fez *Odù* senta-se à sua esquerda e *Obátàlà* à sua direita e, colocando-se no centro, realizando os sacrifícios prescritos para selar o acordo. (...)As

⁴ Santos (2012, p. 57, grifos da autoria) informa que “A palavra *Nàgô itàn* designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente os *itàn àtowódówó*, histórias de tempos imemoriais, mitos recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, particularmente pelos *babaláwo*, sacerdotes do oráculo de *Ifá*”.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

duas metades do *igbá-odù* deve manter-se unidas, *órun* e *àiyé*, *Odù* e *Qbàtálà*, o feminino e o masculino completam-se para poder manter conter os elementos signos que permitem a procriação e a continuidade da existência (Santos, 2012, p. 68, grifos da autoria).

A história⁵ conta a grande narrativa da dimensão física e cósmica do universo na cultura yoruba. Entre os personagens principais está dois princípios: *Odù*⁶ e *Qbàtálà*⁷. De forma breve, as divindades são responsáveis por criar o mundo, tarefa que restou à *Odù*, pois *Qbàtálà*, o encarregado de *Olódùmare*, enfrentou desafios ao longo do trajeto e não conseguiu completar a sua missão, posteriormente ficou carregado de criar os seres humanos e todos os seres vivos. Um período de indecisão e luta toma conta da narrativa através de um lugar chamado *Ìdítà*, os dois princípios entraram em desacordo a respeito sobre quem deveria comandar, sempre rememorando os seus feitos importantes no papel da criação. O desenrolar da história é *Qrúnmilá* dialogando com as duas partes, sentando-se um de frente ao outro, *Odù*, a esquerda e *Qbàtálà*, a direita.

Através do *itàn*, é possível perceber a criação do mundo por meio de duas forças atuantes: um o poder feminino e o outro o poder masculino. Para Santos (2012), o conteúdo da cabaça é um mistério e tem sido objeto de estudo de diversos autores. Conforme a narrativa apresentada pela antropóloga, as partes do *igbá-odù* são inseparáveis e, e o desacordo entre as partes, podem trazer problemas para o mundo. O corpo de todos os seres vivos também abrange a complexa tarefa da criação do mundo, conforme apresentado.

Na cultura yorùbá, o corpo possui duas dimensões, uma é presente no *órun* (plano dos princípios), e a sua a outra, física, no *àiyé* (a dimensão física), resultante de um processo de integração de acordo com Adebayo (2022, p. 58), explicando sobre a filosofia yorùbá, “tem por elemento essencial reconhecer a integração dos seres humanos com o universo, compreender a existência de unidade de pensamento”. Corpo e mundo não separados dentro do pensamento nagô, vale considerar Sodré (2017, p. 101), ao tratar da subjetivação numa perspectiva nagô, abrange a noção de sujeito em suas dimensões consciente de si e idêntico a si mesmo:

Seja entre os nagôs ou hindus, o corpo abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades. O corpo não se entende, portanto, como um receptáculo passivo de forças da alma, da consciência, ou da linguagem, a

⁵ Uma leitura detalhada pode ser realizada na obra de Juana Elbein dos Santos (2012, p. 55-75).

⁶ *Odùduwà* ou *Odù* é “o princípio feminino de onde tudo se origina” (Santos, 2012, p. 62).

⁷ *Qbàtálà* ou *Qrìsàlá* a representação masculina da formação inaugural (Santos, 2013 p. 62).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

exemplo da síntese teológica, a qual “o corpo é a cerne possuída pelas palavras que nele habitam” (Sodré, 2013, p. 101).

Nos escritos do autor, observa-se uma distância em relação à tradição cristã e ocidental na concepção de corpo, marcada por um dualismo que separa o corpo da própria consciência. Na obra de Nádia Taquary, intitulada *AG2* (2021) (Figura 2), há uma forte conexão com um outro conjunto de esculturas desenvolvidas, chamadas *Dinkas Orixás*. Nádia traz para uma dimensão visível, por meio de materiais utilizados em objetos litúrgicos, o corpo dos princípios cosmológicos ou até mesmo o próprio corpo como composto por seus fragmentos divinos. Distante de arquétipos, o corpo é representado por contas, búzios e palhas, possuindo suas singularidades na forma de apresentação, com movimentos curvilíneos que se inscrevem conforme o movimento do elemento ao qual a série de esculturas alude.

Figura 2 - *AG02*, da série *Águas*, 2021



Fonte: TAQUARY, Nádia. Catálogo *Ïyámí* (2021).

Para além do corpo formado por materiais dos princípios cosmológicos, a cabeça possui sua dimensão terrena e sua dimensão invisível ou abstrata, conforme Adebayo (2022). *Orí* seria a parte física da cabeça, enquanto *Ori''nú* está presente no *òrun* (Adebayo, 2022, p. 84). Todavia, é importante considerar que um corpo duplo, no sentido de sua composição, não implica uma diferença de corpo em relação a outras culturas; vale a consideração Adebayo

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

(2022, p. 82), que afirma que “o corpo humano é um todo organizado e que o corpo é idêntico em qualquer parte do universo”. A diferença reside no modo como se estabelecem as trocas.

Sodré (1988) aponta essa distinção em relação aos sistemas econômicos e sociais baseados na acumulação, nos quais “a moeda e o sentido são expressões de valor” (Sodré, 1988, p. 126). Para o autor (1988, p. 127), a troca, quando realizada de forma participativa, é sempre simbólica e fundamentada no princípio da reciprocidade. Assim como o balangandã ou as joias de crioulas, o corpo é representado na obra da artista na forma de joia (figura 1 e figura 2), lapidada por um processo de indissociação e fundamentada pelos princípios éticos do *Ìwápélé*. Esse conceito está ligado ao culto de *Ọrúnmìlà-Ifá*; o termo *ìwápélé* pode significar “bom caráter” (Adebayo, 2022) ou simplesmente “caráter”, como aparece em Naiara Paula Eugênio e Kim Camargo (2022).

Isto porque a filosofia de *Ọrúnmìlà-Ifá* possui em todo o seu corpo literário ensinamentos como a teologia, a metafísica, a ontologia, a matemática, a lógica, a geometria, e demais ciências, e a oralidade tem no todo desta filosofia lugar de destaque, pois o ensinamento oral enaltece a força da palavra, favorecendo o convívio social e comunitário, com base num viver ético, pois, para o *Yorùbá*, a ética o possibilita a sobrevivência após a morte (Adebayo, 2022, p. 60, grifos da autoria).

O entendimento do corpo e suas relações simbólicas de troca criaram práticas e sabedorias tradicionais capazes de guiar e ordenar os caminhos, sempre em compartilhamento e de acordo com a sua ancestralidade. É por conta da configuração do corpo e dos modos de relação com o real que se estabelecem dinâmicas de aprendizado e conhecimento por meio do sensível. Para Sodré (p. 107, grifos da autoria), esse modo é “da ordem do *adivinhar*, do que propriamente *saber*”. Para o autor, o saber é intuitivo, formulado por um *corpo-pensamento* coletivo, sempre em relação ao todo que abrange as duas partes do *igbá-odù*; ele é precisamente incorporado (p. 107), rompendo com uma lógica distintiva entre o *si-mesmo* e o exterior.

A concepção e a criação da cabeça são atribuídas a *Ajalá*, divindade responsável pela elaboração das cabeças, com a presença de *Ọrúnmìlà*: “Como já foi dito, Orunmilá testemunha a criação das cabeças. O responsável pela produção é um fiel encarregado de Obatalá, o orixá *Ajalá*” (Nogueira, p. 7, 2015). Em sua dimensão testemunhal, confere ao processo a qualidade de mediador tanto do destino quanto do livre-arbítrio de todos os seres humanos. O destino, considerado uma das etapas na criação das cabeças no ateliê de *Ajalá* e passível de mediação por meio da palavra de *Ọrúnmìlà*, especificamente de *Ifá*, é, contudo, apontado por Adebayo (2022) como algo que não pode sofrer alterações. Tal entendimento atribui a uma das dimensões

do pensamento contributivo de *Orúnmilá* a formação do bom caráter; nas palavras do autor (2022, p. 89): “o destino é impossível de ser alterado, o que entra em desacordo com a formação do bom caráter (Ìwàpélé).”

No contexto de *EG03* (Figura 3), a escultura do conjunto representa aquilo que permanece invisível (2021); o *oríkí* é entoado e, assim, adquire uma dimensão visual. *Oríkí* constitui um gênero literário africano voltado à enalteção, caracterizado por elaborações complexas que podem incluir passagens da história de indivíduos ou divindades, carregando aspectos e qualidades específicas. Segundo Sodré (2017, p. 152), o *oríkí* é “um cântico de celebração, mas também uma “janela” de memória que se abre sobre o passado coletivo”. Para Juana Elbein dos Santos e o sacerdote e artista Mestre Didi Aşipa, pode ser definido como “uma sentença aglutinadora, um poema ou canto que expressa certas qualidades ou fatos específicos relacionados a pessoas, linhagens ou divindades” (2014, p. 9). De acordo com Eugênio e Camargo (2022, p. 235), “os Itans, especialmente os Orikis, representam trajetórias sócio-culturais construídas pelos iorubás na tentativa de estabelecer identidades que são codificadas por meio das tradições orais”.

Figura 3 – *EG03*, da série *É o que você não vê* (2021) (Detalhe)



Fonte: TAQUARY, Nádia. Catálogo *Ìyámí* (2021).

Seguindo uma elaboração anterior, o conjunto de esculturas *Oríkí* – *saudações à cabeça*, a obra-série intitulada *É o que você não vê*, foi apresentado na exposição *Ìyámí* (2021). Nesta obra, a artista recorre à sabedoria matriarcal *yorubá* para explicar o próprio mundo por meio do

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

conhecimento das òyá. De acordo com Oyèrónkẹ Oyèwùmí, a cultura yorùbá possui como estrutura social a senioridade, na qual as pessoas são portadoras de conhecimento e experiência e essa organização não se baseia exclusivamente na idade cronológica. Para a autora, a imposição de gênero faz parte dos processos de colonização do continente africano; assim, grande parte dos estudos sobre Ifá e sobre a cultura africana passou por procedimentos de generificação, atribuindo maior valor à dimensão biológica do corpo. Além de explicarem o mundo, esses sistemas hierarquizados por categorias binárias — homem e mulher — têm sua centralidade estabelecida predominantemente de um lado. Recorrer à sabedoria das òyá (figura 4) constitui uma forma de perceber aquilo que permanece invisível e evidencia a localização da sabedoria matriarcal no desenvolvimento das sociedades, ao mesmo desperta e reflete sobre os processos de apagamento e negligenciada.

O ponto mais importante é que o sistema baseado na senioridade não chama a atenção para a anatomia ou genitália como os sistemas de gênero fazem. A senioridade privilegia as relações sociais ao invés do tipo de corpo. Portanto, um sistema baseado na senioridade é fluido e mais igualitário, dado que cada pessoa na sociedade pode ser mais nova, ou mais velha em interações, dependendo da situação. Senioridade, diferente de gênero, é relacional e fala ao ethos coletivo, ao invés da identidade individual. Desse modo, concluo que a atual suposição de gênero e o tendente domínio masculino na interpretação de instituições, práticas sociais e valores iorubás endógenos representam uma mudança epistemológica afastada do sistema baseado na senioridade (Oyèwùmí, 2018, p. 2).

Diferente da senioridade, em grande parte dos referenciais teóricos sobre *Orúnmilá-Ifá* encontramos a predominância masculina designadas aos seus cargos e propriamente estrutura fundante do culto, inclusive, no caso do sacerdócio, a formação de *babaláwo*. No caso de Wándé Abímbólá, *Poesia divinatória de Ifá* (2022), sobre a religião tradicional yorùbá, pontua que “Ifá representa um ramo especial da religião iorubá por causa de seu intelectual e linhagem de homens acadêmicos tradicionais” (p. 21). Em Nei Lopes, no contexto do *Ifá Lucumí: O Resgate da Tradição*, sobre o processo de formação de sacerdócio “o homem deve submeter-se a um longo processo sob a direção de um superior” (2020, p. 131) e em Pierre Verger, *Notas sobre o culto dos orixás e voduns na Bahia de todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África* (2012), “O babalawo (pai do segredo) recebe as indicações necessárias às respostas por meio dos signos (odù) de Ifá.” (p. 579).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

No caso do Brasil, Verger (2012, p. 582) em nota se refere a uma das práticas de divinação, o jogo de búzios, mais conhecido como *Ẹ̀ṣùrìndìnlógún*⁸, no qual consiste em dezesseis búzios, cauris, lançados sobre uma superfície. O autor nos informa sobre a sobrevivência do culto tradicional no Brasil, e de como o culto dos *òrìṣà* em suas múltiplas formas de organizações socioculturais negro africanas (Sodré, 2017) resgatou de algumas práticas de divinação. Todavia, existe uma distinção curiosa, para o *babaláwo*, que renasce com o nome de *Fatumbí* por ser iniciado no culto, não seria Ifá o intermediário da comunicação na prática, e sim *Ẹ̀ṣù Elégbára*, neste caso, diferente de outras práticas divinatórias como o *Ọ̀pẹ̀lẹ̀ Ifá*, mulheres são permitidas a exercer a divinação: “as Olosun (sacerdotisas de Osun) são qualificadas para praticar a adivinhação sob essa forma.” (p. 582).

Para a socióloga nigeriana, a própria tradução de *babaláwo* como “pai do segredo” envolve um processo de generificação, que consiste, primeiramente, no processo tradutório — geralmente marcado pela masculinização — e, em segundo lugar, na abrangência da cosmovisão dos pesquisadores (p. 13). A autora informa que existiam relatos sobre a presença de babalaôs fêmeas, entretanto foram desconsiderados e a ideia dominante passou a ser a de um culto masculino. Babaláwo resulta da junção de *bàbá*, habitualmente traduzido como pai, e *awo*, que significa segredo; inclusive, o culto a *Ọ̀rúnmìlá* também é conhecido como sociedade *awo* (Sodré, 1988). No entanto, a tradução proposta por Oyěwùmí (2018, p. 15) se refere ao conhecimento adquirido acerca do corpo literário de Ifá e não a um gênero: “Baba em babalawo alude à especialização ou maestria do corpus de Ifá, que o babalawo deve atingir antes de ser admitido na ordem dos oficiantes de Ifá”.

Figura 4 – Mulher pássaro, 2021

⁸ *Ẹ̀ṣùrìndìnlógún* (jogo de búzios) é uma apenas uma das diversas formas de práticas divinatórias. Em Aderonmu (2015, p. 102-104) aparecem quatro práticas divinatórias, são elas: *Obi*, *Ọ̀pẹ̀lẹ̀ Ifá*, *Ikin* e o Jogo de búzios. *Obi* é realizada com uma semente partida em quatro pedaços. *Ọ̀pẹ̀lẹ̀ Ifá* é formada por um colar, conhecido como o Rosário de Ifá. *Ikin*, noz da palmeira de dendê. Além disso, podem ser realizadas no *opón ifá* (tabuleiro de ifá).

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO



Fonte: TAQUARY, Nádya. Catálogo *Ìyámí* (2021).

Em *Mulher Pássaro* (figura 4), Nádya Taquary recorre ao universo simbólico das *ìyá*, com seus poderes primordiais, representadas por pássaros e peixes, como símbolos de liberdade (Sodré, 2017, p. 155). Na tradução da noção de *Ìyá*, ela geralmente aparece como mãe, como em *Ìyá-mí* ou *Ìyá-àgbà* — mães anciãs. Em *Ìyámí Àkókó*, essa expressão é traduzida como mãe suprema ancestral (Santos, 2012, p. 91). *Ìyá* é um princípio fundamental dentro da cultura *yorùbá* devido ao seu aspecto de genitora. Para Oyěwùmí (2021), o papel de mãe ligado à ideia de maternidade atribuída a *Ìyá* é mais um dos processos de generificação impostos pela colonização. Segundo a autora, *Ìyá* é uma instituição espiritual que se constitui e se manifesta em diversas etapas da vida humana. Nós adquirimos nossa *Ìyá* ao nascermos, juntamente com a escolha do nosso destino, no qual *Orúnmilá* está associado ao aspecto de *Elérû Ìpín*. Além disso, *Ìyá* também participa do processo testemunhal.

Ìyá não é apenas a doadora do nascimento; *Ìyá* também é uma co-criadora, uma doadora de vida, porque *Ìyá* está presente na criação. O papel de *Ìyá* é considerado uma vocação ao longo da vida. Como ancestrais, as *Ìyá* são *primus inter pares* entre os que partiram, sendo primeiras na fila para serem reverenciadas por sua prole, para buscar sua benevolência e bênçãos a fim de que sua prole tenha vida bem sucedida e sem problemas. A relação de *Ìyá* com a prole é considerada de outra dimensão, pré-terrena, anterior à concepção, pré-gestacional, pré-social, pré-natal,

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

pós-natal, vitalício e póstumo. Assim, a relação entre Ìyá e prole é atemporal (Oyěwùmí, 2021, p. 31).

As posições elaboradas ao longo do texto têm como objetivo ultrapassar um limite (Sodré, 2017, p. 155), assim como o voo das *Mulheres Pássaros*, percebendo os processos de generificação e a dominação masculina não apenas no corpo literário de Ifá, mas também em seus métodos de transmissão. Isso fica evidente na própria distinção entre os métodos adivinhatórios, quando se alude à presença feminina, é apontado as diferenças hierárquicas criadas entre *Ẹ̀ẹ̀rìndìnlógún* e o *Ifá* (Oyěwùmí, 2018, p. 22). Nos processos tradutórios de palavras de alta importância, como nas noções de *Ìyá*, *babaláwo* e *awo*. A obra da artista baiana recorre à sabedoria matriarcal africana já em trabalhos anteriores aos apresentados aqui. Sobre a exposição *Ìyámí* (2021), o texto elaborado por Ayrson Heráclito e Thais Darzé afirma que “em sua produção inaugural apresenta elaborações escultóricas que falam sobre as táticas de conquista da liberdade por africanas escravizadas”.

Considerações finais

Estudar o culto de *Orúnmílá* é um processo de compreensão da própria cultura yorùbá. Os capítulos ou versos de Ifá são transmitidos por meio de práticas divinatórias, como o jogo de búzios, que contêm diversas explicações sobre o mundo e sua criação. Esse conjunto de saberes é preservado por meio da transmissão oral e do processo de incorporação. Nosso objetivo neste texto foi mostrar como a obra de Nádia Taquary contribui para compreender o culto a Ifá como uma posição reparatória que se impõe à predominância masculina. A partir da obra *Mundo/Ifá* (2014), a artista nos apresenta, por meio de suas esculturas e objetos, um conjunto de instâncias presentes na sabedoria de *Orúnmílá* e na cultura *Yorùbá*.

A perspectiva desenvolvida pelos estudos de Oyèrónkẹ Oyěwùmí auxiliou em evitar a reprodução de ideias generificadas presentes em muitas análises sobre a divindade do conhecimento na sociedade yorùbá, especialmente no que diz respeito à participação das mulheres no culto. Ao mesmo tempo, possibilitou refletir sobre as explicações das sabedorias africanas baseadas em explicações biológicas e suas camadas de diferença. Nossa reflexão buscou ponderar sobre a participação das mulheres *babaláwo* no culto a Ifá como transmissoras, interpretadoras e mediadoras das histórias, fábulas e personagens que compõem a sabedoria presente no *Ifá*, corresponde a uma atuação nos processos educativos das práticas divinatórias atuando na construção de pessoas e da sociedade.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Referências

- ABIMBOLA, Wande. **Poesia Divinatória de Ifá**. Edições Osèètúrà, 2022.
- ADEBAYO, Ifá Jimi. **A Filosofia de Òrúnmìla-Ifá e a formação do bom caráter**. São Paulo: Editora Dialética, 2022.
- ADERONMU, Adekunle. **Ifá: filosofia e ciência de vida**. São Paulo: Ed. do autor, 2015.
- AGUILLAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma**. Fundação Bienal de São Paulo. – São Paulo: Associações Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- EUGENIO, Naiara Paula; CAMARGO, Kim. A ESTÉTICA IORUBÁ NOS ITANS E ORIKIS DE ÈṢŪ E SUA RELAÇÃO DE COEXISTÊNCIA ENTRE SER HUMANO E DIVINO. *Problemata - Revista Internacional de Filosofia*. 21 jun. 2022. DOI 10.7443/problemata.v13i1.63068. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/63068>. Acesso em: 16 abr. 2025.
- LOPES, Nei. **Ifá Lucumí: o resgate da tradição**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.
- NOGUERA, R. A QUESTÃO DO AUTOCONHECIMENTO NA FILOSOFIA DE ORUNMILÁ. **ODEERE**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 29-42, 2018. DOI: 10.22481/odeere.v3i6.4328. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/4328>. Acesso em: 8 jun. 2022.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. DIVINIZANDO O CONHECIMENTO: A QUESTÃO DO HOMEM EM IFÁ. In: ROCHA, Aline Matos da. **A corporal(idade) discursiva à sombra da hierarquia e do poder: uma relação entre Oyèwùnmí e Foucault**. 2018. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Goiás, 2018.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. MATRIPOTÊNCIA: ÌYÁ NOS CONCEITOS FILOSÓFICOS E INSTITUIÇÕES SOCIOPOLÍTICAS [YORUBÁ] In: ALVES, M. A (Org.) et al. **Matripotência e Mulheres Olùṣò: memória ancestral e a enunciação de novos imaginários**. Porto Alegre: Rede Unida, 2021. Cap.1, p. 23–79.
- PAULO DARZÉ GALERIA. **Ìyámí Nadia Taquary**. Disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/exposicoes/nadia-taquary/>.
- PAULO DARZÉ GALERIA. **SP-ARTE Ayrson Heráclito e Nádía Taquary**. Disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/exposicoes/sp-arte-ayrson-heraclito-e-nadia-taquary/>
- SANTOS, Juana Elbein dos; SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. **Arte Sacra e rituais da África Ocidental no Brasil**. Salvador: Corrupio, 2014.
- SANTOS, Juana Elbin dos. **Os nàgô e a morte: pàde, àsèsè e o culto de égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1988.
- SODRÉ, Muniz. CORPORALIDADE E LITURGIA NEGRA. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 25. Rio de Janeiro, 1997.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

O ESTADO DE PRESENÇA AO CONGELAR, DERRETER E QUEBRAR

Ana Carolina Peixoto Eick (PPGAV- UFRGS)¹

Resumo: Este artigo foi desenvolvido a partir da dissertação *Congelar, Derreter e Quebrar: O estado de presença do corpo em movimento* e aborda a participação dos conceitos congelar, derreter e quebrar na metodologia poética empregada na criação de videoperformances e pinturas produzidas por mim entre 2020 e 2022. É analisada a contribuição destes conceitos para a produção de presença do que se define como corpo performático. Busca-se entender como esses conceitos movem a elaboração dos trabalhos e são percebidos como obras concluídas. Estes conceitos estão relacionados ao meu corpo, o afetam tanto materialmente como conceitualmente através de ações que o próprio corpo realiza ou que ocorrem sobre ele, e produzem o estado de presença estabelecendo metáforas para relações sociais e afetivas em diálogo com os estudos sobre presentidade, de Robert Morris e sobre presença, de Hans Ulrich Gumbrecht, bem como com as reflexões sobre um "estado de presença" vivido pela personagem central de "Água Viva", de Clarice Lispector, entre outros autores..

Palavras-chave: performance; vídeo; fotografia; pintura; presença.

Neste artigo, abordo os conceitos *congelar, derreter e quebrar*² em meu trabalho em performance e pintura. Esses conceitos ao se relacionarem com o corpo em movimento acionam o estado de presença, que em minha poética pode ser descrito como um estado de concentração no qual o foco recai sobre o corpo, se opondo ao domínio da *cabeça*, que representa nossa constante tendência à análise lógica que gera distanciamento. Em uma abordagem sensível ao meu tempo e à condição de uma artista mulher, a percepção do corpo vai além do aspecto puramente íntimo, adentrando em aspectos políticos das relações entre corpo e o espaço. A percepção binária de gênero, tida como uma ocorrência natural, perpetua

¹ Nina Eick é artista (bacharel em artes visuais/2010) mestre e doutoranda em Poéticas (UFRGS) e também é atriz. Sua pesquisa aborda reações de corpos a interferências externas. Recentemente esteve presente em exposições, mostras e festivais em várias localidades brasileiras, como Manaus/AM, Salvador/BA, São Luís/MA, Brasília (com curadoria de Rogério Carvalho), e RS.

² Desde minha pesquisa de mestrado, resultante na dissertação "Congelar, Derreter e Quebrar: O estado de presença do corpo em movimento", venho considerando esses conceitos como vivos, pois representam transformações de estados que ocorrem no corpo ativando o estado de presença.

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

dominações através de um treinamento constante. Nossa cultura treina a nós, mulheres, para negarmos a natureza, impondo-nos restrições: arrancam nossos pelos, nos ensinam a agir na contramão da natureza, nos distanciam dos nossos desejos e nos condicionam a viver de acordo com a demanda. Mas haverá vida, haverá liberdade, onde há imposição e regras? Considero que o vídeo e a pintura são braços de imagens que se desprendem de um eixo central de meu trabalho, que é o corpo em performance. Na minha pintura, ocorre um congelamento do corpo, que está imobilizado como resultado de condicionamentos sofridos. No vídeo, através do movimento, o corpo derrete e desfaz o congelamento. Quando o congelamento não pode se desfazer através de um descongelamento lento, surge a necessidade da quebra, da ruptura brusca, sendo outra possibilidade de transformação.

Meu corpo existe em minha pesquisa como eixo central. Ele está presente nos vídeos, nas fotografias, nas esculturas e nas pinturas. Por isso, entendo a performance habitando esse centro, pois é através dela que o corpo se coloca em estado de presença e é a partir dela que se desprendem imagens, (fotográficas, videográficas, escultóricas e pictóricas) deste corpo. Mesmo considerando-se como ponto crucial em meu trabalho, entendo a performance como linguagem que transita por diferentes linguagens artísticas, sendo as artes visuais apenas uma delas. Isso também agrega complexidade à tentativa de defini-la conceitualmente, como reflete Lucio Agra:

o caráter de expansão da linguagem, sobretudo atualmente; a sua “natural” resistência à apreensão cognitiva racionalista, a sua amplificação geográfica, a sua reverberação em vários contextos (ela mesma sendo um), sua congenialidade a outras formas emergentes de invenção artística que resultam de misturas e apropriações de formas tradicionais ou sucatas culturais, a sua predileção pelo evento efêmero, precário, dificilmente apreensível, a sua resistência às clássicas ordens identitárias, o seu caráter de proximidade ao subalterno, sua expansão em lugares antes ignotos, sua formulação em uma temporalidade espiralada (sem a teleológica perspectiva de um progresso linear-ascendente), a amplitude de seu campo de pesquisa, sua ilógica, sua predileção pelo paradoxo, o experimental. Por que deveríamos abrir mão desta conquista que é dispormos de um modo de dizer/fazer/pensar em arte que resiste às definições? Vamos adiante afirmando a dúvida (AGRA,2011, p.16).

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

É devido à qualidade de ser aberta, que a performance se torna propícia como referência ao que faço como artista, pois me coloca em um espaço de liberdade que possibilita que o trabalho ocorra com mais fluidez, em contato com as intenções e desejos que mobilizam minha poética e as formas pelas quais me interessa manifestá-la ao adentrar nos campos da pintura, escultura, teatro e música. Allan Krapow, considerado como o criador do Happening, no texto O legado de Jackson Pollock de 1958, afirma que, no futuro, não seria mais dito que se é pintor, poeta ou dançarino, mas simplesmente que se é um artista, afirmação que considero em consonância com minha forma de produção. Krapow, que no início da década de 1950 dedicava-se à pintura, reconheceu ter sido influenciado por Jackson Pollock e possivelmente tenha se questionado por que razões apenas a pintura finalizada deveria ser considerada como arte, excluindo o processo de sua realização que envolvia matéria, corpo, tempo e espaço. Em meu trabalho, os processos de realização de pinturas e vídeos ocorre de maneira entrelaçada: dos registros em vídeo do meu corpo em movimento, retiro frames que utilizo como ponto de partida para a execução das pinturas. Nas pinturas, o corpo e o movimento estão presentes e, algumas vezes, de forma sequencial, reproduzindo a ideia de “quadro a quadro” de movimentação. Na maioria das vezes, porém, o corpo representado contém, controla e evita o movimento ao apresentar-se em posições de tensão e quebra.

O estado de presença é entendido como um estado de máxima atenção ao corpo, que se produz por técnicas de concentração nas sensações e nos sentimentos, como estes são percebidos no momento presente. Invariavelmente, associa-se à percepção do movimento do corpo e à respiração, concomitantemente à percepção do tempo e do espaço imediatos. É uma busca e, para tal, desenvolvi diferentes métodos de entrar nesse estado perceptivo e utilizá-lo em meu trabalho poético. Alguns autores, especificamente, me ajudaram a definir este conceito na pesquisa e a compreendê-lo no contexto do meu trabalho, entre eles: Clarice Lispector, Robert Morris e Hans Ulrich Gumbrecht.

Em Água viva, Clarice Lispector materializa a presença através da palavra e de como se desenrolam as imagens e descrições ao longo da narrativa. A leitura deste texto também se mostrou como uma forma de aproximação ao estado de presença que para mim intensificou-se pelo fato de a narradora ser uma pintora, visto que muitas construções de imagens literárias me tocavam diretamente, como o seguinte fragmento:

**MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO**

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (LISPECTOR, 2020 p.8.)

O livro é narrado por esta pintora que menciona uns poucos fatos específicos de sua vida, mas procura, através da palavra, capturar o instante já. Por isso a leitura foi, para mim, um exercício semelhante ao de habitar o estado de presença. Expressões utilizadas por Clarice ao longo do texto, como: capturar “o instante já”, “apossar-me do É das coisas” e “captar o meu é” (LISPECTOR, 2020 p.7,8), materializam a busca pelo estado de presença. Clarice também se refere a este estado como uma completa “aleluia” (LISPECTOR, 1998 p.7), que está relacionado também a sentir a dor, que em meu trabalho, vem associada à percepção da presença nas pinturas que realizo. Para mim, o estado de presença representa essa aleluia que se assemelha a um sentimento de libertação, envolvendo um contato com a realidade do que existe no instante já, no corpo e no espaço. Buscar o estado de presença é, para mim, o mesmo que habitar o instante já. Robert Morris refere-se ao estado de “presentidade” (presentness) como um “estado de ser” que se relaciona com “o tempo presente da experiência espacial imediata” (FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 402). Esse estado difere da experiência do estado mental que envolve reflexão, memória, fantasia e imaginação. Morris, ao definir o estado de presentidade, cita George Herbert Mead, que propõe uma divisão do self entre “eu” e “mim”, onde o “eu” relaciona-se a reações conscientes que envolvem a experimentação do tempo presente, e a percepção do “mim” refere-se à reconstituição de si a partir de lembranças (FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 403). Para Morris, o corpo está em movimento no estado de presentidade, já que mesmo quando parece parado, os olhos seguem em movimento, percebendo diversas imagens móveis ou estáticas. O movimento é essencial em meu trabalho na busca do estado de presença, pois considero que para sentir, é necessário movimentar-me e isso gera um fluxo que relaciono ao fluxo dos rios e mares. Assim, a simbologia da água está

sempre presente em minha poética e se intensifica quando em meus processos, ao congelar ou degelar, por exemplo, me aproximo deste elemento.

Em seu livro, *Produção de Presença*, Gumbrecht entende que a presença não pode existir sem o sentido, mas como estamos inseridos em um mundo ainda cartesiano, onde o foco está principalmente dedicado à produção de sentido, exercitar o estado de presença pode representar uma tentativa de estar no mundo sem distanciamento, com a atenção voltada às sensações e à consciência de estar imersa no presente. O autor fala sobre um desejo em nossa existência, de sentir as coisas do mundo “perto da nossa pele” (GUMBRECHT, 2010, p.135). Em meus vídeos de derretimento do corpo entendo que o contato ocorre primeiramente entre a pele e as superfícies e deste contato inicial surge uma sensação de aprofundamento como se o contato passasse a ocorrer diretamente com os músculos, os órgãos e as emoções.

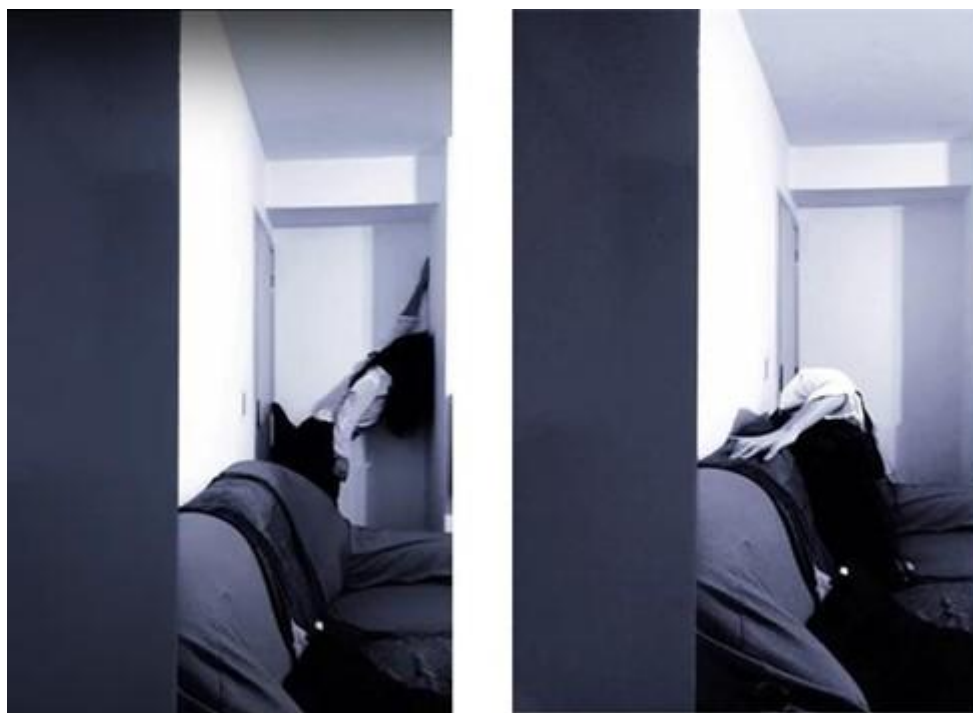
A videoperformance *Máscara* é um dos vídeos que realizei dentro da temática de derretimento do corpo, que se caracterizava por uma forma de movimentação realizada através de contatos estabelecidos com objetos, espaços e diferentes partes do corpo. Através do movimento, me aprofundo em meus sentimentos e sensações, o que vai desfazendo as tensões que existem no corpo que defini como congelamento. No caso deste vídeo específico, aludi a um congelamento no rosto que estava associado a constituição de uma “máscara agradável” a qual, durante o vídeo, ao estabelecer um contato principal entre meu rosto e minhas mãos, com movimentação principalmente da parte superior do corpo, fui desfazendo. Através da trilha sonora, associei o derretimento ao som de água em movimento.

Entendo que somos ensinadas desde a infância e por toda a nossa vida em sociedade, a agir como mulheres dentro de um padrão que caracteriza o que significa ser mulher. Dentro desta definição está uma suposta fragilidade e candura que verdadeiramente acaba por nos vulnerabilizar e subjugar, retraindo nossas potencialidades e inibindo nossa constituição de poder. Em minha videoperformance *Persona*, que tem um enquadramento entre ombros e cabeça semelhante ao vídeo anteriormente citado, estabeleci um programa onde através de um lápis de olho e um batom, maquiaria meu rosto de forma a passar por uma face, ora entendida como feminina, ora como masculina, até a formação de uma face que lembrasse a de uma figura demoníaca. Ao longo do vídeo, a ação de desfazer a maquiagem ao espalhá-la por meu rosto, formou ainda outras faces possíveis, promovendo transformações constantes. Durante o

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

processo de edição do vídeo, realizei uma reversão nas imagens captadas de forma que fossem transmitidas de trás para frente. Contribuíram para a concepção deste trabalho leituras de Judith Butler e Virginia Woolf que evidenciavam a construção cultural dos papéis de gênero. Através dessas leituras pude entender a constituição desses papéis como um processo performativo, que exige treinamento constante e que, enquanto continuar sendo visto como uma ocorrência natural, seguirá promovendo dominação e a manutenção de hierarquias de poder.

Figura 1 – Vão, Videoperformance, (2021 – 6’)



Fonte: Disponível em: https://youtu.be/q_kM2myuHIw

Mobilizam-me as manifestações de drag queens e drag kings, como forma de produzir questionamentos a essa constituição de gênero binária, difundida como a única possível, e demonstrar o caráter de performatividade desta constituição. A drag queen, assim como a mulher dita natural, precisou tornar-se mulher em um treinamento rígido e constante para que se encaixasse nesse padrão definido.

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 2 – Chão, Videoperformance (2021 – 10' 46'')



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NksSFCNEUmc>

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Figura 3 – Máscara, Videoperformance, (2021 – 3’ 41’’)



Fonte: Disponível em: <https://youtu.be/dV25eXvEc58>

Persona encaixa-se, para mim, dentro da percepção de quebrar, como uma forma de questionar e romper com essas estruturas preestabelecidas. Dentro do conceito de quebra, realizei pinturas que apresentam o corpo com articulações quebradas, e peles com tons

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

acinzentados como se fossem de “mortos vivos”. Os fundos escuros com tons misturados de marrons e vermelhos principalmente, materializam a atmosfera densa que abordo. Na pintura *Quantos passos devo dar?* apresento uma perna que ocupa o quadro de cima a baixo, mais ou menos em escala natural, dobrada de uma forma onde o joelho se articula contrariamente à possibilidade anatômica. A perna apresenta-se apoiada sobre a parte frontal do pé que encontra-se no limite da borda inferior do quadro, muito dobrado. O título da pintura, contrapõe-se à clara impossibilidade de movimentação desta perna que está quebrada e sem apoio. *Quantos passos devo dar* é um fragmento de um diálogo que existe em uma brincadeira infantil chamada *Mamãe posso ir?*. Essa brincadeira consiste em que os jogadores, guiados pelo participante líder reconhecido como *mamãe*, recebam ordens relacionadas à forma como devem caminhar em direção ao destino previamente estabelecido. Com 5 passos de formiga, ou talvez 12 de elefante, os participantes seguem em direção ao destino, que é onde se encontra *mamãe*, competindo com os outros participantes para então, poder talvez ocupar o papel de liderança.

Figura 4 – Persona, Videoperformance, (2022 – 4’ 38’’)



Fonte: Disponível em: <https://youtu.be/EFRNQDflUac>

MULHERES INSCREVEM
POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Há uma cartilha rígida em nossa vida social para ser seguida, que define uma vida de sucesso ou fracasso e que está adequada diferentemente a homens e a mulheres. Essas informações vão sendo repetidas desde que nascemos e seguem sendo disseminadas de diversas formas, como em filmes, novelas e propagandas publicitárias, mas provocam quebras nos indivíduos pela falta de oportunidades, que impede uma movimentação livre, e por ações repressivas por meio da força física e do poder financeiro. As quebras, porém, também ocorrem de dentro do corpo para fora, em decorrência do rígido condicionamento recebido.

Figura 5 – Quantos passos devo dar?, Tinta acrílica sobre tela, 2021.



Fonte: Acervo pessoal da artista

MULHERES INSCREVEM POÉTICAS FEMINISTAS NO MUNDO

Congelar, Derreter e Quebrar são conceitos que passam pelo corpo promovendo mudanças de estados. Esses conceitos compreendem uma significação que vai desde percepções íntimas até significados mais abrangentes que se relacionam ao contexto político que nos rodeia. Meu corpo, estando em posição central, ao se acionar como presença, dispara possibilidades de imagens em camadas expressivas que se abrem a partir dele. Seria possível dizer que tudo o que produzo no trabalho é criado em torno do meu corpo, desdobrado pela presença que ele aciona, que é geradora da constelação de imagens que vão sendo vertidas por diferentes mídias. O corpo imobilizado nas pinturas mostra-se congelado em posições de tensão geradas por tentativas de controle e é, também, resultado do condicionamento sofrido: nos vídeos, o corpo em movimento derrete, desfazendo essas tensões. Porém, quando o congelamento não pode ser desfeito por um derretimento, a quebra brusca é necessária e, nestes casos, a ruptura que a quebra promove pode gerar imobilização e morte, mas também pode promover transformação e libertação.

Referências

AGRA, Lucio. **O que chamamos de Performance**. Conceição | Concept. Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 75-85, jul./dez. 2012.

AGRA, Lúcio. **Porque a Performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0)**. In: Vis:Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, v. 10, n. 1, p.11-17, jan. 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, **Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Editora PUC Rio, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Júlia Romeo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 1990

WOOLF, Virginia. **Orlando: Uma biografia**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu; Posfácio de Silvano Santiago. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.