

PUBLICANDO MULHERES

DE/ SOBRE/ FEITAS POR MULHERES

P/AMMA



ORGANIZAÇÃO POR GABRIELA LÚCIO E JOÃO PAULO OVIDIO



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Publicando mulheres [livro eletrônico] :
de/sobre/feitas por mulheres : PAMA /
organização editorial Gabriela Lúcio,
João Paulo Ovidio. -- Duque de Caxias,
RJ : João Paulo Ovidio, 2023.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-994402-2-9

1. Artes 2. Feminismo 3. Mulheres - História
4. Mulheres na arte 5. Mulheres negras I. Lúcio,
Gabriela. II. Ovidio, João Paulo.

23-174016

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Mulheres na arte 700

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL

Gabriela Lúcio
João Paulo Ovidio

REVISÃO

Beatriz D' Aiuto Eckhardt
Débora Poncio Soares
Paula R. S. Santos

FOTOGRAFIA DA CAPA

Cícero Rodrigues

FOTOGRAFIAS DO MIOLO

Cícero Rodrigues, Mirella Amorin e
Aparecida Silva

CRÉDITO

Performance na exposição "Rios do
Rio", no Museu Histórico Nacional
(RJ, 2019) e Fotografia Still do Filme
CoroAção

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Igor Affonso

SUMÁRIO

DE/ SOBRE/ FEITAS POR MULHERES + PAMA

DE/ SOBRE/ FEITAS POR MULHERES

- 12 **LEVANTE: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE ALGUMAS PROPOSIÇÕES DE ARTISTAS BRASILEIRAS DURANTE OS GOVERNOS DE EXCEÇÃO**
Ana Hortides
- 32 **SOBRE A ARTE QUE NÃO TEM HISTÓRIA: AS MULHERES ARTISTAS BRASILEIRAS DO ENTRESSÉCULOS**
Carolina Alves
- 42 **MULHERES DO PATRIMÔNIO E DA CULTURA MATERIAL**
Gabriela Lúcio de Sousa
- 50 **CREAR, ACCIONAR, CONSTRUIR: AGITACIONES CULTURALES DE MUJERES ARTISTAS**
María Elena Lucero
- 56 **DE / SOBRE / FEITAS POR MULHERES: MULHERES NEGRAS NAS ARTES VISUAIS**
Mariana Maia
- 76 **POLÍTICA, GÊNERO E CORPO**
Natalia Cândido
- 82 **O CORPO DA MULHER (NÃO) É UMA CASA: ARTE, MATERNAGEM, PERFORMANCE E SUBJETIVIDADE**
Roberta Calábria Albertim
- 92 **CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRAJETÓRIAS DE MULHERES PRECURSORAS NO CAMPO DAS ARTES NO BRASIL (SÉCULO XIX E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX)**
Thais Canfild da Silva

APÊNDICE

216 DE / SOBRE / FEITAS POR MULHERES: BIOGRAFIAS E BIBLIOGRAFIAS

PAMA

- 104 **POÉTICAS DA TERRA: UM ENSAIO SOBRE A FALTA**
Amanda Rezende
- 114 **“SACO DE PÃO NA CARA”: UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL DAS MÍDIAS SOCIAIS DE “O POETA”**
Andreza Cerqueira
- 132 **SYLVIA MEYER: UMA BIOGRAFIA ESQUECIDA**
Débora Poncio Soares
- 144 **DANDO VOZ PARA ALÉM DAS MÁSCARAS: COMO A PANDEMIA ABRIU ESPAÇO PARA AS FALAS DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEAS EM TEMPOS DE DISTANCIAMENTO SOCIAL**
Emmanuele Russel
- 148 **MARIA AUGUSTA RUI BARBOSA: MULHERES E SEUS CONTEXTOS POLÍTICOS**
Gabriela Lúcio de Sousa e Anna Gabriela Pereira Faria
- 166 **LATA D'ÁGUA NA CABEÇA: REPRESENTAÇÕES DE MULHERES NEGRAS E AS NARRATIVAS SOBRE NEGRITUDE NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA**
João Paulo Ovidio e Lorraine Pinheiro Mendes
- 182 **GROTESCO FEMININO: A AUTORREPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO NA ARTE VISUAL**
Íra Barillo
- 196 **PERGUNTAS FEMINISTAS NAS ARTES VISUAIS**
NaPupila (Ana Emília C. Silva; Julia Baker; Michaela Blanc)
- 202 **RUÍDOS INCÔMODOS: ALGUMAS VISÕES SOBRE O MAL-ESTAR DO FEMINISMO NA HISTÓRIA DA ARTE**
Paula R. S. Santos

PREFÁCIO

O lançamento do presente livro marca o encerramento de um dos ciclos mais longos da história da Revista Desvio até o momento. O período dedicado à pesquisa, escrita e revisão do material corresponde a quase toda nossa trajetória. Foram anos de trabalho árduo, de encontros e despedidas, de resgates e descobertas. Não é fácil manter um projeto independente, muitos terminam antes mesmo de começar – felizmente, esse não foi o nosso caso. Para nós, organizadores, o encerramento é sinônimo de comemoração, pois indica que o dever foi cumprido. Há muito o que se comemorar, especialmente, porque de 2018 para cá foi possível observar uma mudança significativa no que diz respeito às produções bibliográficas de história e historiografia de mulheres nas áreas de artes, cultura e patrimônio, seja no Brasil ou no exterior.

A publicação é fruto de dois grupos de pesquisas formados por membros diferentes, porém, com interesses em comum, sendo eles o *De/ sobre/ feitas por Mulheres* (2018) e o *PAMA - Pesquisadoras sobre Arte e Artistas Mulheres na Academia* (2020). O primeiro, coordenado por Daniele Machado e Gabriela Lúcio, reuniu-se durante o ano de 2018 no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Composto por mais 10 pesquisadoras, com foco em questões de gênero, o grupo produziu um material referente às mulheres no campo da cultura, do século XIX ao XXI. Além dos textos, escreveram biografias, quase como um verbete de dicionário; fizeram listas de bibliografias, permitindo, assim, que um maior número de pessoas conheçam as figuras estudadas; bem como elaboraram a cartilha *Caminhos para qualquer pesquisa ser feminista*, disponível em nosso site, em três idiomas – português, espanhol e inglês. Já o segundo grupo, por sua vez, foi coordenado por Gabriela Lúcio, João Paulo Ovidio, Paula Peregrina e Thais Canfield. Realizado em 2020, durante o período de pandemia de COVID-19, os encontros aconteceram *online*, formato que permitiu a presença de pessoas de vários estados, do norte ao sul do Brasil. O material produzido traz novas personagens, o que reforça o quanto não há como, e nem se pretende, esgotar o assunto. Concomitantemente, foi proposto um grupo de estudos a fim de abarcar um número maior de pessoas interessadas na temática, sobretudo na leitura de autoras mulheres contemporâneas e na discussão interseccional de gênero, raça e classe.

Os artigos do livro dão ênfase para nomes atuantes no Brasil, ou, quando não, em países vizinhos, da América Latina. O recorte geográfico não foi imposto como um critério, previamente acordado, no entanto, o resultado exprime o desejo de nossas pesquisadoras em voltar suas atenções para tal cenário. Aqui, você terá a oportunidade de acessar informações, análises e críticas a respeito de pintoras, gravadoras, desenhistas, *performers*, escritoras, diretoras, professoras, gestoras, entre outras profissionais. Seus trajetórias são fundamentais para a reescrita da história da arte e da cultura, mais plural e menos excludente. Nesse sentido, a publicação comprova, mais uma vez, a potência da pesquisa acadêmica independente. Os grupos de pesquisas chegaram ao fim, mas as contribuições de seus membros ficam. Que as páginas a seguir possam gerar reflexões e novos trabalhos.

Boa leitura!

Gabriela Lúcio e João Paulo Ovidio.

I.
DE
SOBRE
FEITAS
POR
MULHERES

HORTIDES,
Ana

LEVANTE:

Breves Considerações sobre algumas proposições de artistas brasileiras durante os governos de excessão

Ana Hortides

Ainda não é o tempo em que não se luta, porque as batalhas não resultaram inúteis. Estamos em tempos de resistência (atentos), mais uma vez, irrompendo no campo da arte uma das suas maiores e mais relevantes potências: a dimensão política.

Se partirmos do pressuposto de que a arte já foi tantas coisas ao longo dos séculos, ela também já foi (e ainda é) um campo de batalhas. Muitos foram os artistas que questionaram e colocaram à prova até mesmo as suas vidas por meio dos seus trabalhos durante os governos ditatoriais no Brasil, principalmente no momento compreendido entre os anos de 1968 e 1978. Durante esse período, uma grande parcela da produção contemporânea de arte questionou pontualmente a política, através de ações de artistas nas suas mais diversas manifestações.

A nossa atitude também é política quando, ao longo da pesquisa, nos inserimos (ou não) na versão da história já estabelecida, que aborda em sua maioria a produção de artistas homens, relegando a produção das artistas mulheres a um papel de coadjuvante. Permitimos, assim, que a sua poética, apesar de tão relevante, seja colocada em segundo plano. Marcamos, desse modo, o espaço ocupado pela produção dessas artistas (senão até os dias de hoje) no campo das artes e, fundamentalmente, o nosso posicionamento ideológico.

A pesquisa sobre essas artistas esbarra em diversas dificuldades, até por sua falta de reconhecimento no teor da produção artística e política do período. Uma considerável parcela delas não está incluída em fontes e bibliografias tradicionais de pesquisa sobre esse recorte. Coloquemos então em questão, aqui, que a sua produção, para o bem e para o mal, se deu em um âmbito que podemos considerar mais “doméstico”. Não tendo o alcance nem o apelo de muitas das ações que aconteceram na mesma época, realizadas por artistas homens pelas ruas da cidade ou em exposições de arte. Elas são, em sua maioria, artistas de uma classe média de certa forma abastada, tendo estudado, se casado e tido filhos. Algumas delas puderam morar fora do país durante os anos 1970 com as suas famílias ou através de bolsas de estudos. Consequentemente, se dividiram entre o que era “esperado” de uma mulher no período e o seu próprio trabalho de arte.

Logo, o caminho que tentaremos percorrer aqui, assim como o fizemos durante o grupo de pesquisa de/sobre/feitas por mulheres¹, compreende apresentar um peque

¹ Grupo de pesquisadoras formado por Aline Oliveira, Ana Hortides, Carolina Alves, Daniela Geo, Daniele Machado, Gabriela Lucio, Mariana Maia, Maria Elena Lucero, Natalia Candido, Nataraj Trinta, Roberta Calábria e Thais Canfid. Em 10 encontros no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, pesquisaram e apresentaram, cada uma, 10 mulheres atuantes em seu campo de interesse entre os anos de 2017 e 2018.

no recorte¹⁰ mulheres atuantes no nosso campo de interesse e pesquisa. Abordaremos alguns trabalhos seminais de nove artistas brasileiras atuantes no período. São elas: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Leticia Parente, Lygia Pape, Regina Silveira, Regina Vater, Sonia Andrade, Vera Chaves Barcellos e uma pesquisadora e crítica de arte, Maria Angélica Melendi, pontuando questões relacionadas aos seus discursos, posicionamentos políticos e produção artística durante os governos de exceção no Brasil.

A ATITUDE DA ARTE E UM TETO TODO SEU

Já nos anos 1920, Virginia Woolf², em seu célebre *Um teto todo seu*, trata do espaço ocupado pelas mulheres, expondo que para que uma mulher pudesse escrever ficção era necessário que ela tivesse um teto que a pertencesse. A pesquisadora Maria Angélica Melendi³, em texto para o catálogo da exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana 1960-1985*⁴, no último ano, remete à Clarice Lispector ao citar parte de seu conto *Mineirinho*, onde a escritora explica que era exigido às mulheres, como primeiro dever, que fossem sonsas, que não exercessem a sua revolta e tampouco o seu amor, que deveriam permanecer guardados (LISPECTOR apud MELENDI, 2018). Complementa-a com Ana Cristina Cesar⁵ que, em depoimento à Heloisa Buarque de Hollanda, pontua que todos mencionam o árduo caminho do espermatozóide até o óvulo, mas que não se reconhece o duro percurso deste último até chegar ao útero da mulher.

Ambas, segundo Maria Angélica, trazem “uma força vital, uma força informe e indeterminada, que emerge de um substrato humano arcaico e fundamental” (MELENDI, 2018, p. 229).

Em contraponto ao caráter e postura da mulher que precisa manter as aparências, ser sonda para que não se desmoronem as frágeis estruturas que sustentam as suas casas, Maria Angélica, ao longo do texto, aborda a radicalidade da produção das artistas brasileiras. Assim, apresenta como essa condição da mulher já fora e permanece sendo superada pela potencialidade de suas proposições e poéticas. As artistas colocaram as relações sociais em jogo, ao passo que enunciaram um discurso político e social por meio das suas propostas durante o período dos governos ditatoriais.

Ambas, segundo Maria Angélica, trazem “uma força vital, uma força informe e indeterminada, que emerge de um substrato humano arcaico e fundamental”

2 Adeline Virginia Woolf (1882-1941) foi uma escritora, ensaísta e editora britânica. Publicou o ensaio *Um teto todo seu* em 24 de outubro de 1929.

3 Maria Angélica Melendi (1945) é pesquisadora e professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil.

4 Exposição realizada em Los Angeles, Nova Iorque e Brasil (Pinacoteca de São Paulo de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018).

5 Ana Cristina Cesar (1952-1983) foi uma escritora e poetisa que, nos anos 1970, se consolidou como uma das principais artistas da chamada “geração mimeógrafo”, no Rio de Janeiro, com uma intensa produção de escritos, diários, correspondências e até mesmo esboços e desenhos. Além de poeta, foi professora, tradutora, ensaísta e pesquisadora, tendo sempre a literatura como principal objeto de trabalho.

(MELENDI, 2018, p. 229).

Em contraponto ao caráter e postura da mulher que precisa manter as aparências, ser sôca para que não se desmoronem as frágeis estruturas que sustentam as suas casas, Maria Angélica, ao longo do texto, aborda a radicalidade da produção das artistas brasileiras. Assim, apresenta como essa condição da mulher já fora e permanece sendo superada pela potencialidade de suas proposições e poéticas. As artistas colocaram as relações sociais em jogo, ao passo que enunciaram um discurso político e social por meio das suas propostas durante o período dos governos ditatoriais.

A radicalidade de suas propostas contestava os desequilíbrios de poder tanto no mundo naturalizado das relações de gênero quanto no âmbito mais amplo de uma sociedade repressora, articulando suas respostas a questões de etnia e classe. Artistas mulheres têm sido ativas no Brasil desde o final do século XIX [...]. No entanto, apenas nos anos 1960 sua produção passou a refletir uma conscientização em relação às questões de identidade. [...] As mulheres começaram a questionar proibições relacionadas a sexualidade, família e participação política. A atuação feminina em organizações de esquerda significou uma ruptura radical dos valores e expectativas existentes. Além de uma reação contra a ditadura [...]. (MELENDI, 2018, p. 229).

Expandiram-se os seus desejos e então as suas proposições, ganhando espaço na vida social e na arte. As suas atitudes, ao longo dos anos, têm sido cada vez mais radicais, no tocante à vida e à arte. Essas artistas não estiveram, em sua maioria, na rua, em ações ou performances que chamassem muita atenção, mas sim em processos de trabalho que se deram de forma mais silenciosa (mas não menos potentes), alcançando por sua atitude, outros espaços com seus discursos.

Nesse mesmo momento, início da década de 1970, Regina Vater começa a desenhar nós feitos com cordas em litografias, serigrafias e sacos de pão. Aludindo de forma dura, mas sobretudo poética, à sociedade do período, que se sentia literalmente atada em suas ideologias e liberdades. O nó, um sinal de resistência. A artista carioca vivia em São Paulo, e como conta o curador Paulo Miyada⁶, planejava uma

6 Em texto para a mostra Al 5: Ainda não terminou de acabar, Instituto Tomie Ohtake, 2018. Curadoria Paulo Miyada. Artistas: Adriano Costa, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Benetazzo, Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Antonio Manuel, Aracy Amaral, Artur Barrio, Aurélio Michiles, Augusto Boal, Aylton Escobar, Bené Fonteles, Caetano Veloso, Carlos Pasquetti, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Carmela Gross, Chico Buarque, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Claudio Tozzi, Coletivo (Ana Prata, Bruno Dunley, Clara de Capua, Derly Marques, Deyson Gilbert, Janina McQuoid, João GG, Leopoldo Ponce, Mauricio Ianês, Pedro França e Pontogor), Cybèle Varela, Daniel Santiago, Décio Bar, Décio Pignatari, Desdémone Bardin, Edouard Fraipont, Evandro Teixeira, Francisco Julião, Frederico Morais, Gabriel Borba, Genilson Soares e Francisco Iñarra, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Glauco Rodrigues, Guga Carvalho, Hélio Oiticica, Ivan Cardoso, Jo Clifford, Renata Carvalho, Natalia Mallo e Gabi Gonçalves, João Sanchez, Jorge Bodanzky, José Agrippino de Paula, José Carlos Dias, José Celso Martinez Corrêa, Lula Buarque de Hollanda, Marcello Nitsche, Marcio Moreira Alves, Marisa Alvarez Lima, Mario Pedrosa, Matheus Rocha Pitta, Mauricio Fridman, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Paulo Nazareth, Raymundo Amado, Regina Silveira, Regina Vater, Reynaldo Jardim, Ricardo Ohtake, Roberto Schwarz, Samuel Szpiigel, Sérgio Sister, Vera Chaves Barcellos, Wladimir Dias-Pino e outros.

ação em que espalharia inúmeras e extensas cordas cheias de nós de forma clandestina pelas ruas da cidade. Ela articulou a ação com colaboração de outros artistas, com os quais até mesmo já havia entrado em contato, para ajudar a mobilizar a sua realização durante o ano de 1972. Porém, o trabalho não aconteceu, uma vez que a artista foi aconselhada por Walter Zanini sobre as possíveis reverberações do ato frente ao governo, que prendia, interrogava e torturava de forma arbitrária. Diante da situação, a artista recuou, acabando por não realizar o trabalho, que só se deu no ano seguinte, na praça Nossa Senhora da Paz, no Rio de Janeiro. Dessa vez, com um tom mais lúdico e contando com a participação de diversas pessoas à luz do dia.

Ainda em São Paulo, alguns anos antes, Carmela Gross produz uma série de trabalhos que, a partir do uso de materiais ditos "brutos" e "residuais", questionavam de pronto a tortura da ditadura militar brasileira. Ela utilizou a lona de caminhão, o barril de metal, o plástico, entre outros, como matéria para a produção dos trabalhos *Barril*, *A carga* e *Presunto* (Figura 1), em 1968. Eles foram apresentados pela primeira vez na ocasião da X Bienal Internacional de São Paulo em 1969. Conta a artista que:

É a lona de caminhão, a tenda, o abrigo, a carga, o canteiro de obras. Não só recolher fragmentos formais dessas situações, mas fazer com que o próprio objeto fosse construído com esses elementos da rua. Lembro-me de quando fui procurar uma firma que pudesse executar meus objetos de lona. A mesma lona com que se cobrem caminhões de carga [...]. Foi perto do gasômetro. Entrei num grande galpão de estruturas de madeira e piso de terra batida. Era uma oficina de costura. Algumas máquinas antigas e não mais de cinco homens confeccionavam uma lona de circo. Entusiasmada comecei a descrever o que seria então o *Presunto* (1968): costura, cortes, dimensão... (GROSS apud BOGÉA, 2010, p. 75).

A sua atitude enquanto artista, ou melhor, ainda uma jovem artista (ingressara há poucos anos no curso de Artes da Universidade Armando Álvares Penteado, na mesma cidade), só potencializa a dimensão política e ideológica desses trabalhos. Em *Presunto* (Figuras 2 e 3), podemos dizer que Carmela evoca os "feitos" – as mortes – e em *A carga* os "efeitos" da ditadura – o desaparecimento de pessoas. Aponta Ana Maria Belluzzo:

[...] Neste caso, o revestimento adquire a forma irregular do material de preenchimento ou da estrutura de sustentação. Atos de toldar, cobrir, encapar são obscurecedores, e *A carga* revela-se um volume não identificável. A obra que ganha um corpo súbito fecha-se sobre si mesma. Impõe-se a coisa pela presença concreta de quase abrigo, quase colchão, quase embrulho.

A poética que incorpora o viver urbano confere à obra a forma de um fato vivo. [...] constrói nas interfaces: da figura e da palavra, entre a plástica e a cena. A palavra *Presunto* deve-se não só ao alimento exposto no supermercado; é na gíria popular, o corpo morto, "apagado" pela repressão policial. (BELLUZZO, 2000, p. 19-20).

Tanto os materiais quanto os títulos desses trabalhos trazem, segundo Ana Maria, o sentimento da época que se tornava obscura com a repressão por parte do governo. Também em *Barril* era anunciada a tortura pela qual passavam as pessoas durante interrogatórios arbitrários. Carmela preenche com plástico transparente um barril preto de metal, de modo que o mesmo praticamente “transborde” o seu conteúdo – simulando silenciosamente o que acontecia nas sessões de torturas com tonéis cheios de água, onde eram mergulhados os interrogados.

Os seus trabalhos reafirmam, assim, que as artistas mulheres nessas décadas apresentaram proposições e desenvolveram processos de trabalho que as colocavam também em risco, por seu teor político contestatório. Mas que não poderiam ter sido diferentes ou não ter acontecido, pois elas, mesmo ocupando um espaço outro dentro do campo da arte, expuseram os seus ideais e questionamentos. A sua atitude artística e política reverbera e denota que estamos cada vez mais construindo “um teto todo nosso”.



Fig. 01: Carmela Gross, *Barril*, *Presunto* e *A carga*, 1968.
Vista da X Bienal Internacional de São Paulo, 1969.



Fig. 02: Carmela Gross, Presunto e A carga, 1968.
Vista da X Bienal Internacional de São Paulo, 1969.



Fig. 03: Carmela Gross, Presunto, 1968.
Vista da X Bienal Internacional de São Paulo, 1969.

A IDEOLOGIA NOS MODOS DE FAZER COMO UM ATO DE RESISTÊNCIA

Também podemos considerar como um instrumento de resistência ao período a atuação de Anna Bella Geiger no ensino da arte. Assim como Lygia Pape, ela foi professora de artes durante os anos de 1970 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Inclusive, ministraram um curso juntas: *Atividade-Criatividade* (título que homenageava Mário Pedrosa). Além da experimentação do período para as poéticas pessoais de cada artista, podemos pontuar os projetos desenvolvidos por Anna Bella no museu e seu entorno, ou até mesmo fora de seus limites com a participação dos seus alunos. Ambas as professoras – Lygia também ensinava na Universidade Santa Úrsula e na Universidade Federal do Rio de Janeiro –, podem ser consideradas responsáveis pela formação de muitos artistas da cena contemporânea. Anna Bella, inclusive, dá aulas de arte até os dias de hoje. Em publicação de Daysi Peccinini, em 1985, declara:

Em 68/69 cheguei a um limite, de repente, foi uma ruptura porque eu não conseguia chegar a uma realidade que ainda estava atrás daquilo que eu não conseguia ainda alcançar. A minha atividade didática no museu desde 65 com iniciação às artes, ao desenho fazia-me sentir que era impossível ficar dentro de uma sala, trazendo questões estéticas. Uma coisa que veio de dentro, e mais, 68... e o AI-5, e uma porção de coisas. [...]. Dentro da questão didática no museu, comecei a mudar a forma de trazer a informação [...] ...Estamos em um momento, aqui no Brasil, e não podia ficar censuradamente quieta e não dizer certas coisas. Acho que isso foi o momento básico de meu rompimento com tudo. Deixei de fazer qualquer trabalho no suporte [...]. Os cursos passaram a tomar um lugar muito maior do que eu imaginava, nas minhas ideias. Então eu comecei a promover praticamente eventos, e não cursos, quer dizer, cada aula passa a ser evento. O Rio de Janeiro era muito propício para certas coisas como se isolar numa praia, agora talvez não haja, mas em 68, 69 ainda haviam os espaços. O trabalho era em qualquer lugar com qualquer coisa, etc. (GEIGER apud PECCININI, 1985, p. 231).

A artista deixava o museu para dar aulas externas, em seus entornos ou ainda mais longe, na Lagoa de Marapendi no bairro da Barra da Tijuca, em 1971 e 1972. Na ocasião, questões que a uniam aos seus alunos giravam em torno de estudos e experiências práticas (com o uso da areia, terra, folhas, o próprio corpo, entre outros) do que era o “centro” em termos do sentido da arte. Esse caráter efêmero nos processos experimentais fora registrado por um dos alunos e resultou na série de fotografias e audiovisual *Circumambulatio*, exposta na época dentro do próprio museu.

A partir dessa e de outras experiências das artistas aqui mencionadas, nos remetemos à crítica de arte Mari Carmen Ramirez. Ela pontua que, na América Latina, a arte conceitual se desenrola de maneira ideológica, e nos questiona se essa característica não se daria por conta da disseminação dos governos ditatoriais entre as décadas de 1960 e 1980. Tudo leva a crer que há grandes chances dessa arte experimental e política, principalmente no caso brasileiro, ter se desenvolvido pela conjuntura política do período. Podemos, assim, perceber a atitude político-ideoló-

gica na obra da artista Anna Bella Geiger, tanto no ensino da arte, resultando nesses registros de processos experimentais, quanto durante a sua produção em gravura alguns poucos anos antes, na década de 1960. Em sua juventude, estudou no atelier de Fayga Ostrower (artista de postura totalmente ideológica e política no campo da arte) nos anos 1950, de quem Lygia Pape, no mesmo momento, também fora aluna e, posteriormente, no atelier de gravura do MAM-RJ.

A sua gravura abstrata do período vai, a partir de meados dos anos 1960 e até início da década seguinte, tomando outras formas, o que se disseminou como “fase visceral”⁷. Anna Bella começava a trabalhar a chapa de metal da gravura com maior radicalidade, ao passo que não a utilizava inteira, mas sim aos pedaços. As matrizes das gravuras, que inicialmente eram peças únicas, passam a existir aos fragmentos. Ao perguntar uma vez à artista como ela cortava as chapas, a resposta foi: com uma “tesourinha”. Desse modo, para se imprimir uma gravura, era necessário que se reunissem e posicionassem várias pequenas matrizes sobre a prensa. Além dessas mudanças na produção das próprias matrizes das gravuras, temos também a sua representação agora mais figurativa. Uma alusão da artista ao período obscuro que viveu – ano de AI-5⁸ – em que sobre o papel passam a ser impressas partes do corpo e seus órgãos, num tom ora mais satírico (mas não menos mórbido), como em Carne na tábua (Figura 4) e Fígados conversando (Figura 5), ora de ameaça, como em Limpeza de ouvido com cotonete (Figura 6), praticamente o vislumbre de uma cena de tortura - as três gravuras datam de 1968.



Fig. 04: Anna Bella Geiger, Carne na tábua, 1969.
Gravura em metal, água-tinta, relevo e corte na chapa.

7 Fase visceral foi um termo atribuído pelo crítico de arte Mário Pedrosa às gravuras de Anna Bella Geiger do período.

8 AI-5 – Ato Institucional número 5 emitido pela ditadura militar no governo do presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, intensificando a censura, a tortura e a perda das liberdades individuais.



Fig. 05: Anna Bella Geiger, Fígados conversando, 1968.
Gravura em metal, água-forte, água-tinta e recorte.



Fig. 06: Anna Bella Geiger, Limpeza de ouvido com cotonete, 1968.
Gravura em metal, água-tinta, água-forte e relevo.

O que também se evidencia na produção de Vera Chaves Barcellos, principalmente em seus trabalhos gráficos do período, como nas xilogravuras *Cisão II* (Figura 7) e *Prisão* (Figura 8), ambas de 1972. Estas e outras que se seguiram possuem de um caráter mais orgânico, nos remetendo a formas que sugerem ou se assemelham a órgãos. Além, é claro, de produzir gravuras literalmente com material orgânico, a pele de porco, e posteriormente uma série fotográfica realizada a partir do registro da superfície da pele humana. Como aponta François Soulages:

Vera Chaves Barcellos vai experimentar na gravura muitas técnicas: assim, para um certo número de suas gravuras em madeira, ela utiliza a pele de porco, da qual se encontra muito visivelmente os próprios traços nas gravuras. Poderíamos dizer que é uma técnica como qualquer outra, com a diferença de que é muito carregada material e simbolicamente falando: relação com o corpo e com a pele de um animal, aquele que se afirma justamente mais parecer com o homem, relação com um corpo morto transformado em matriz de traços, de signos ou de formas. Isso é ainda mais interessante à medida que uma das grandes obras dessa artista, *Epidemic Spaces* (Paisagens Epidérmicas), trabalhará em 1977-1982 sobre a pele humana. (SOULAGES, 2009, p. 30-31).



Fig. 07: Vera Chaves Barcellos, *Cisão II*, 1972. Xilografia a cores sobre papel.

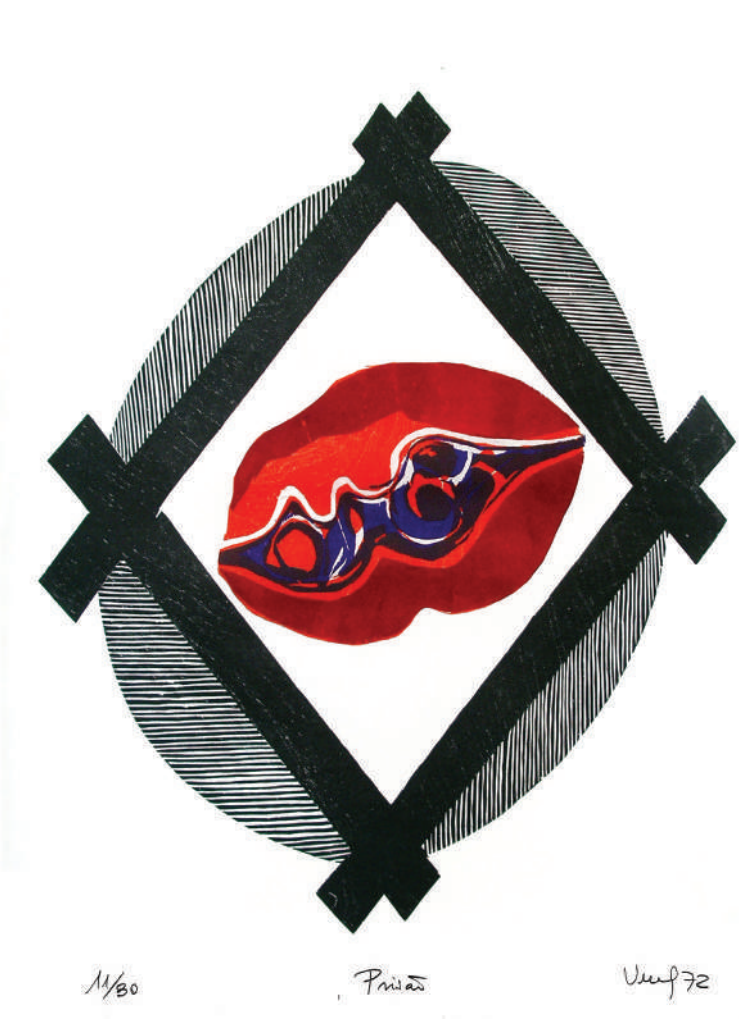


Fig. 08: Vera Chaves Barcellos, *Prisão*, 1972. Xilografia a cores sobre papel.

Em *Epidermic Spaces* (Figura 9) a artista entinta a sua pele e, a partir de pequenos pedaços de papel vegetal, vai transferindo os contornos da sua superfície a ele, como se fazem nos processos de gravura, tornando-o sua matriz. Esse ato primordial e processual se torna ainda mais poético que o próprio resultado do trabalho, apesar de sua grande potência conceitual e imagética. As “matrizes” que se fizeram pela captura de parte da sua superfície, vão para o laboratório e, ampliadas e impressas, se tornam fotografias dessas paisagens silenciosas que habitam o corpo. Assim, podendo ser vistas em seus detalhes, num momento político em que o corpo é tolhido pela repressão militar, mas engrandecendo e reafirmando, por meio das suas fotografias, a potência de um corpo presente.

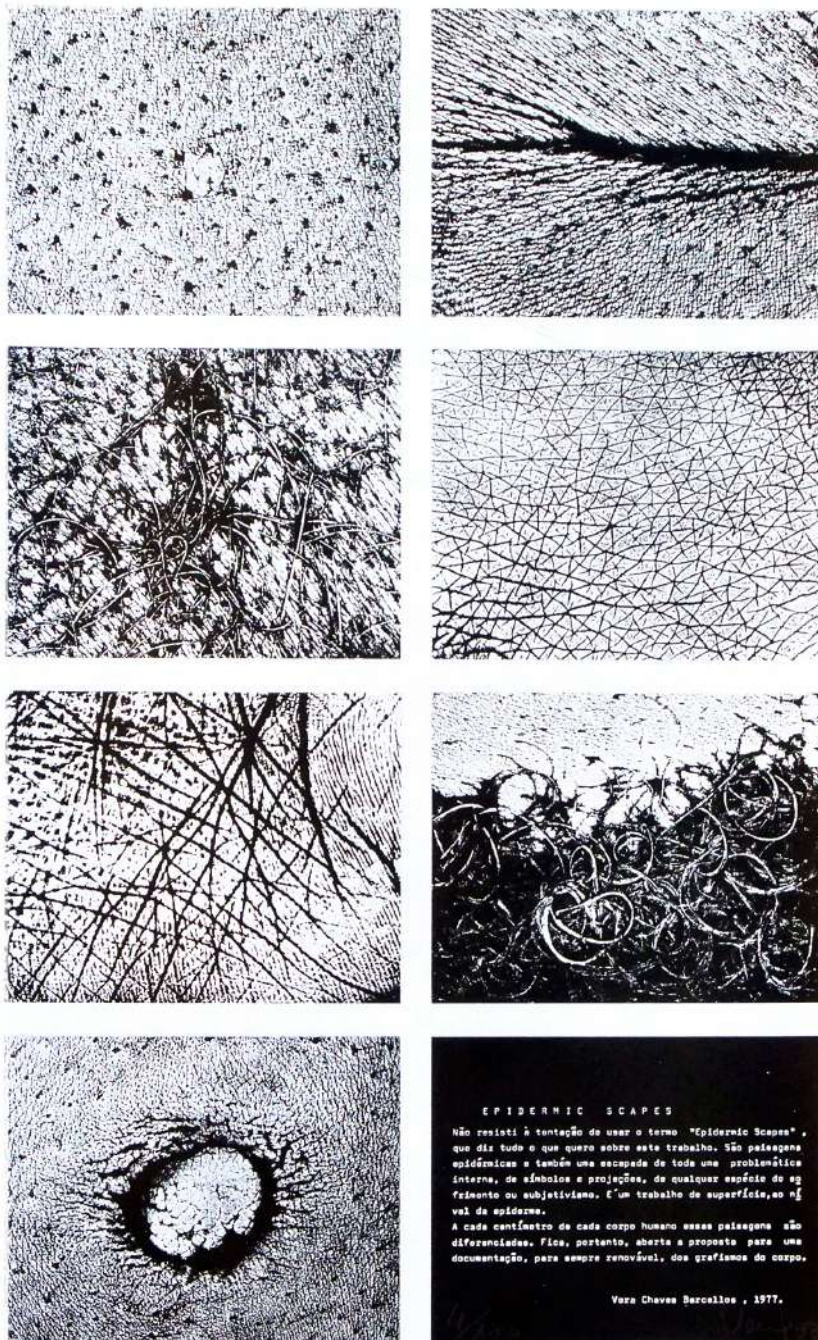


Fig. 09: Vera Chaves Barcellos, *Epidermic Spaces*, 1977-1982. Fotografia.

Esse corpo potente também se encontra no trabalho da artista Lygia Pape, principalmente em *Língua apunhalada* (1968). Trata-se de um trabalho fotográfico, suporte pouco comum para a artista, que já passara pela arte neoconcreta, tendo anteriormente transitado pela gravura. O registro do trabalho se dá pela representação do seu próprio corpo, que se cala ao mostrar a língua cortada, remetendo ao silenciamento da ditadura por meio da censura, nessa época, muito presente no cotidiano da vida social brasileira. Aponta Isadora Mattioli que a fotografia é:

[...] colocada em evidência por dois parâmetros principais: as opressões vivenciadas historicamente pelas mulheres e seus espaços de fala escassos, e a supressão dos direitos políticos e individuais instaurados no governo ditatorial brasileiro (1964-1985). No enquadramento em preto e branco do rosto de Pape, vemos sua língua escancarada exibindo uma ferida: corte transversal na mucosa, que sangra. Corpo que aponta para uma fisicalidade radical e imagem profunda de potencialidade diante o seu contexto. Simboliza um duplo silenciamento: a censura e o sexismo, sob as circunstâncias violentas do Rio de Janeiro de 1968. (MATTIOLLI, 2016, p. 767).

Outro trabalho que também podemos pontuar é *Caixa caveira que geme* (1968). Nessa série de três caixas, Lygia coloca o risco iminente já no vislumbre da imagem de caveira impressa na caixa, que remete diretamente à possibilidade da morte. Em depoimento a Denise Mattar, conta que realizou em 1973

“uma série de caixas sobre a violência. Um objeto sonoro, uma caveira (imagens planas impressas na caixa) que chorava, que soltava um lamento quando você pegava nela. E ligado a essa série, aconteceram outros trabalhos, como a Língua apunhalada, em cima da censura.” (PAPE apud MATTAR, 2003, p.78).

A representação do corpo também aparece não mais aos fragmentos, ou anonimamente, ou ferido como em Anna Bella, Vera e Lygia, mas afirmando as suas múltiplas identidades no trabalho *Tina América* (1976), de Regina Vater. Na série de fotos ela coloca em questão o papel social da mulher e remete, já mesmo pelo seu título, à América Latina. A artista se caracteriza e cria diversas personas dentro do escopo político da vida social desse período. Paula Alzugaray aponta que Regina:

[...] alcança a capacidade de expressar poeticamente a sua sociedade. Aqui ela teve oportunidade de vasculhar suas próprias identidades quanto de produzir uma reflexão sobre os papéis da mulher e as relações de poder e controle social da América Latina. Ao utilizar a própria imagem para representar conjunturas políticas, sociais e éticas da América Latina [...]. No entanto, em vez de se comportar como um ‘Narciso no espelho’, Regina Vater usa o corpo como expressão política. (ALZUGARAY, 2013, p. 14-15).

A potência política do corpo também é presente na série *Fotopoemação*, de Anna Maria Maiolino, desenvolvida no decorrer da década de 1970. As suas imagens vão nos colocar diante de situações em suspensão, de risco iminente, além de, é claro, evidenciar o papel da representação da mulher, assim como Regina. Trabalhos como *De... Para...* (1974), *É o que sobra* (1976), *Por um fio* (1976) e *Entrevidas* (1981) exprimiam, por meio de ações realizadas com o seu próprio corpo, o clima da época. Assim, a lâmina da tesoura intenta lhe ferir e a existência se coloca em risco ao passo que a artista caminha por entre ovos, ameaçando, desse modo, a possibilidade da vida. Como pontua Zegher:

[...] Afiadas e pontiagudas, as tesouras utilizadas por Maiolino para perfurar e cortar o seu papel agora ameaçam censurar a Língua em sua performance *O que sobra*, *Fotopoemação* de 1974, ou fazer incisões na membrana do olho aberto e perfurar as pálpebras do olho fechado no filme em super-oito X, de 1974 – aqui o X marca o lugar e o apaga. [...] O potencial disruptivo do filme transparece em sua crítica bem-delineada do olhar fixo, enquanto aponta para a tortura praticada pelo regime militar do Brasil. Em 1974, atmosfera de morte e opressão estava em seu auge. 'O medo tomara o país. Nossos olhos estavam vendados e tínhamos perdido a liberdade. Os poucos que ousavam descobrir seus olhos, ver e se opor, sofriam consequências duríssimas. O poder central também cobria seus olhos, escolhendo não ver, de modo a poder prosseguir com seus atos arbitrários'. Na *Fotopoemação* de Maiolino intitulada *Aos Poucos*, de 1976, uma venda lentamente cai de sua face para revelar a reparação da luz em seus olhos. Uma vez desnudados na meia luz, entre o obscuro desânimo e a promessa nua, os sentidos recobram sua vitalidade e volúpia. Num contexto sociocultural, esse ato performático pode ser considerado sedutor e perverso, no que força para a fora as fronteiras do que é possível, perturbando a realidade. É um esforço, comum a psique humana, de ir além dos limites estreitos de uma condição repressiva. (ZEGHER, 2006, p. 79-80).

Já em 1979, o trabalho *Arroz e feijão*, que acontece pela primeira vez na galeria da Aliança Francesa do Rio de Janeiro, consiste em uma mesa servida com pratos, talheres e copos. Nos pratos se depositam terra e grãos de feijão, que em pouco tempo começam a germinar, evocando o desejo pelo futuro. Nesse momento, como afirma a própria artista⁹, a ditadura estava menos enrijecida, mas os artistas ainda temiam que a repressão pudesse voltar a se intensificar. A semente presente no trabalho traz o sentido da resistência, é um embrião (assim como o ovo). A artista coloca em questão como a vida persiste e a importância em viver o presente do seu país, uma vez que a vida continua apesar da morte, sobre a mesa posta, na superfície negra que praticamente é um túmulo, e ainda assim, ao mesmo tempo, a mesa de refeição, onde todos podem se alimentar juntos.

Aqui, os processos de desenvolvimento dos trabalhos, os materiais empregados, as experiências trocadas, as ações propostas e os seus resultados são modos de fazer

9 Em Museu Vivo: Anna Maria Maiolino (Parte 1) ao SESC TV. Disponível em <https://bit.ly/2N-V38eY>. Acesso em 10 de março de 2019.

ideológicos para essas artistas. Logo, expressam e colocam em pauta as suas questões e posicionamentos políticos através das obras.

O VÍDEO COMO VETOR

O uso do vídeo também como um novo suporte de experimentação é de extrema importância no período. Anna Bella pôde desenvolver trabalhos pioneiros nesse suporte em meados dos anos 1970, na ocasião em que dava aulas em seu atelier para um grupo de estudantes. Entre eles, Leticia Parente e Sonia Andrade, que também viriam a produzir uma série de trabalhos em vídeo, questionando a repressão realizada pela ditadura no Brasil.

No terraço de Anna Bella foi filmado *Telefone sem fio* (1976), onde ela e esses alunos se sentam em roda e “jogam” a brincadeira de mesmo nome. Clarissa Diniz aponta que:

Seguindo a brincadeira popular homônima, o trabalho é o registro do processo de degeneração que, nesse jogo, sofrem as palavras. O desprendimento e a alegria das gargalhadas e corpos dos jogadores em cena, aliados à lógica circular da filmagem, produz sensações quase inebriantes desse processo degenerativo, explorando criatividade e produtivamente (como, de modo geral, o fazem os jogos), um processo que poderia ser entendido numa dimensão de perda, num sentido pejorativo. Em *Telefone-sem-fio*, os processos de mediação que – social e subjetivamente – recriam a linguagem são tratados como pulsão de vida. (DINIZ, 2011, p. 81-83).

Assim como neste vídeo, em que a palavra passa de boca a boca sofrendo as mais diversas interferências, interpretações e sentidos, a produção de Anna Bella no referido suporte, como ela própria explícita, só lhe interessa enquanto um “rascunho, ou às vezes como imagem que se presta a redundâncias (era a possibilidade do looping), ou às vezes como discussão da arte, ou do espaço e por vezes não me interessava absolutamente usar o VT no meu trabalho” (GEIGER apud MACHADO, 2007, p. 75). Uma atitude experimental da artista, que produzirá inúmeros vídeos no período, entre os quais podemos destacar *Declaração em retrato 1 e 2* (Figuras 10 e 11), de 1974 e 1975, em que se coloca de frente para a câmera e fala sobre a situação do artista brasileiro. Já em *Mapas Elementares 1 e 2* (ambos de 1976), é filmada desenhando o mapa do Brasil e o colorindo todo de preto, ao som da canção *Meu caro amigo*, de Chico Buarque. No último vídeo da série, *Mapas Elementares 3*, do mesmo ano, desenha mapas que remetem à América Latina se distorcendo ora em formas de um “amuleto”, ora de uma “muleta”, ora de uma “mulata”.



Fig. 10: Anna Bella Geiger, Declaração em Retrato n.1, 1974.
Vídeo p&b, 16min.



Fig. 11: Anna Bella Geiger, Declaração em Retrato n.2, 1975.
Vídeo p&b, 11 min.

A produção da artista Leticia Parente em vídeo é extensa e traz questões ligadas ao corpo e à posição da mulher na sociedade, com trabalhos que evocam problemáticas relacionadas ao âmbito doméstico e as “tarefas” cotidianas. Além, é claro, do período de governo de exceção em vídeos como *Marca Registrada* (1975) e *De afflicti* (1979). No caso do primeiro, a artista afirma que:

A fase do corpo que testemunha situações culturais, políticas e sociais culminou em um trabalho de vídeo que de todos foi o que conseguiu a sigla mais forte – chama-se *Marca Registrada*. Nesse trabalho eu costuro na sola do pé com uma agulha e uma linha preta as palavras *Made in Brazil* na pele. É uma agonia! Dá muita aflição, porque a agulha entra, fere o meu pé, só podia ser o meu próprio. [...] Esse é o trabalho de vídeo de 75, que sintetiza essa fase toda. (PARENTE apud MACIEL; PARENTE, 2011, p. 99).

No segundo, *De afflicti*, apresenta uma sequência de imagens de mãos (e também pés) que se retorcem ao mesmo tempo em que seguram a si mesmos, num misto de posições e contorções que ora remetem a uma prece, ora a uma certa angústia do corpo. No vídeo, as imagens vão se alternando e a voz da artista, numa ladainha constante, repete ora *pro nobis*, termo muito comum na religião católica, que significa “roga por nós”, usada geralmente em orações remetidas a santos. Aqui o corpo se coloca inquieto em busca de proteção, enquanto que na série de vídeos *Sem título* (1975-1977) de Sonia Andrade o mesmo se coloca em risco em situações que remetem a atos de tortura. Segundo Marisa Flório:

[...] assistimos a pele deformada por um fio de náilon que, passando por entre os orifícios das orelhas, provoca sulcos no rosto como cicatrizes sem corte (a linha que desenha e deforma a face); a mão direita amarrada sob fios entrelaçados em pregos entre os dedos por uma inábil mão esquerda; os fios e pelos que cobrem a superfície do corpo aparados por uma pequena tesoura em um ritual tipicamente feminino. Nestes três vídeos a violência é tateada, não é a agressão explicitada ao limite intollerável da dor e da provocação [...]. Sonia Andrade nem a torna visível, nem a esconde. (FLÓRIDO, 2011, p. 15).

Assim, a artista se envolve com o trabalho ao ponto do seu limite, sugerindo a possibilidade real do corte; da tortura do corpo. O uso do vídeo se insere, nesse momento pioneiro da arte, como um novo meio portador das suas mensagens e questões sobre o período político, registrando ações pontuais e contínuas, sem cortes e edições. Essas artistas vão, em sua maioria, produzir trabalhos dialógicos com o novo suporte, frente a frente com a câmera. A sua falta de “técnica” e métodos de edição as coloca o desafio de criar as suas próprias “ferramentas” para realizarem os seus trabalhos. Logo, aponta Christine Mello sobre o início da videoarte no país:

Trabalhos do período pioneiro indicam um ponto de partida para a arte do vídeo no Brasil e suas interseções entre arte e política. Esses artistas, que introduzem

a arte do vídeo em nosso país, revelam a presença do corpo em muitos de seus trabalhos, apresentam inicialmente esse meio como um dispositivo de registro para a performance, embora promovam uma arte capaz de ser realizada apenas no entrecruzamento do corpo com a realidade simbólica de uma câmera videográfica. Um diálogo nada ingênuo, como é possível observar, na análise das relações entre corpo e vídeo. Trata-se assim de um tipo de proposição que prescinde de um dialogismo homem-máquina, para que seja possível a potencialização de seus significados. (MELLO, 2007, p. 143).

Uma artista que também trabalhou com vídeo, mas na cidade de São Paulo, e que possui uma importante trajetória nas artes gráficas é Regina Silveira, que desenvolveu entre 1977 e 1998 a série *Jogos de Arte*. Nela, constam trabalhos em *Off-set* e registros de performances como *Alteração em definição de arte* (1977) no qual a artista nos apresenta a imagem de pessoas sentadas (funcionários do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC USP) em cadeiras, aonde, no “boca a boca”, trocam informações, seguida de uma espécie de descrição, que coloca: a autoria do trabalho – remetida à artista –, a ação, a operação, o local, os participantes, o registro fotográfico, a data de realização, a frase inicial ou primeira definição – *A arte é um aparte no discurso social* –, e a frase final ou última definição – *A arte é uma página do desgosto social*.

O jogo de Regina, assim como o telefone sem fio realizado pelos artistas do Rio de Janeiro no ano anterior, nos remete à censura da ditadura no tocante à comunicação e disseminação da informação. Os corpos aqui se colocam a cochichar em busca de trocar informações, que se dissolvem nos discursos, não se fazendo confiáveis por não se saberem verídicas. O fazer da artista, sempre mais “didático”, nos coloca as questões políticas do momento atual. Além dessa série, temos produções em vídeo, como *Campo*, em que a sua mão tateia por um espaço delimitado pelo próprio quadro da câmera e *A arte de desenhar* – de mesmo título da série gráfica que nos apresenta uma mão segurando um lápis que vai se transfigurando em um revólver –, praticamente um jogo onde novamente a sua mão deve “acertar” as formas anteriormente pré-estabelecidas, se seguindo de um som mudo pontual quando do erro e aplausos quando do acerto, ambos são de 1977. Já o vídeo *Objetoculto* (1977), que:

[...] apresenta uma mulher movimentando a cabeça e os lábios sem emitir som, como se estivesse lendo uma notícia inefável. Ela está atrás de uma proteção escura que possui estreita fenda horizontal por onde se vê a ação. Aos poucos a fenda se fecha e impede a visão de qualquer imagem. Este vídeo também está em sincronia com fatos políticos da época. Em 1976 os candidatos às eleições foram proibidos de falar no rádio e na televisão durante a campanha eleitoral. [...] Regina trata nesse vídeo da imposta quietude política e retrata a sociedade calada pela ditadura. O título do trabalho agrupa as palavras objeto e oculto. Desse agrupamento surge a sonoridade “culto” que remete a cultura e pensamento ilustrado, questões relevantes para uma artista e professora como Regina Silveira e mesmo àqueles intelectuais que foram perseguidos pela ditadura. Ao fechar a fenda por onde se vê a imagem, o culto volta a ser oculto. Com isso, a artista tece grave comentário sobre os crimes e os abusos ditatoriais. (MINERINI, 2007, p. 54).

Regina Silveira, assim, nos apresenta um vídeo que contém uma pequena e estreita tarja por onde, emudecidos, podemos vislumbrar ora os lábios ora parte do rosto de uma mulher e talvez também de um homem. A figura fala sem que o som nos seja disponibilizado, até que esse pequeno espaço vá se comprimindo, assim, não restando mais nada. A censura se coloca aqui de forma latente. Neste e em outros trabalhos tanto em vídeo como objeto, desenho, gravura e fotografia, nos direcionam a questões iminentes que os governos de exceção impuseram à sociedade com a supressão de seus direitos individuais.

As artistas aqui abordadas escrevem também a história da arte que talvez ainda não conheçamos muito bem. A radicalidade de suas proposições artísticas, os seus processos de trabalhos e, fundamentalmente, os seus ideais foram, em sua maioria, desenvolvidos por fazeres mais caseiros, num sentido literalmente artesanal, ou seja, de produção pelas suas próprias mãos. Além, é claro, de produzirem muitas vezes dentro de suas próprias casas. O seu caráter e postura experimental, frente às questões políticas que se apresentavam na época, se faz presente nos seus depoimentos, textos, escritos e trabalhos desse momento, assim como em suas falas e entrevistas atuais. Precisamos ler e estudar cada vez mais suas vidas e obras. Também escrever sobre elas e considerar que muitas delas ainda estão vivas e atuantes, como Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Regina Silveira, Regina Vater, Sonia Andrade e Vera Chaves Barcellos.

AGRADECIMENTOS

Anna Bella Geiger | Anna Maria Maiolino | Caio Meirelles Aguiar | Carmela Gross | Fernanda Soares da Rosa | Flávia França | Marli Matsumoto | Regina Silveira | Regina Vater
Vera Chaves Barcellos

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALZUGARAY, Paula. *Regina Vater: Quatro Ecologias*. Rio de Janeiro: F10 Editora, Oi Futuro, 2013.
- BELLUZZO, Ana Maria. *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- BOGÉA, Marta. Canteiro de obras. In: MESQUITA, Ivo. *Carmela Gross: Um corpo de ideias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 74-93.
- COCCHIARALE, Fernando. *Anna Bella Geiger*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- COCCHIARALE, Fernando; FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. *Vera Chaves Barcellos: O grão da imagem*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.
- MATTAR, Denise. *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.
- DINIZ, Clarissa. Eu, mundo de mim. In: MACIEL, Katia; PARENTE, André (Org.). *Letícia Parente - Arqueologia do cotidiano: Objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011. p. 79-88.
- FERREIRA, Glória. *Vera Chaves Barcellos: Imagens em migração*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009.
- FLÓRIDO, Marisa et al. *Sonia Andrade: Retrospectiva 1974-1993*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.
- GEIGER, Anna Bella. *Anna Bella Geiger: Um depoimento*. In MACHADO, Arlindo (org.). *Made in*

- Brasil: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2007. p. 75-80.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.
- LAVIGNE, Emma. Um teto todo seu. In: DEBRAY, Cécile et al. *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*. São Paulo: BEI Comunicação, 2013. p. 98-99.
- LENZ, André (org.). *Sonia Andrade – Vídeos*. São Paulo: Aeroplano, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MATTIOLLI, Isadora. Estancar a ferida: Uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape. In: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Arte em Ação, 2016. Campinas, SP. Anais [...] Campinas: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2016. p. 766-776.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. São Paulo: Editora Cobogó, 2017.
- MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea et al. *Mulheres radicais: Arte latino-americana, 1965-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 229-237.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac Editora, 2008.
- MINERINI, José Neto. *Regina Silveira: antiarte e política (1973-1978)*. 2007. Dissertação (Mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- MIYADA, Paulo; NAVAS, Adolfo Montejo. *Regina Silveira - CRASH*. Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 2015.
- MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- PECCININI, Daisy V. M. *Arte novos meios/ multimeios: Brasil 70/ 80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.
- PEQUENO, Fernanda. *Ovos e excrementos: Anna Maria Maiolino*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 24, 2015, Santa Maria, RS. Anais [...] Santa Maria: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. p. 207-222.
- PARENTE, Leticia. Livro: *Arte e Novos Meios (FAAP)*. In: MACIEL, Katia; PARENTE, André (Org.). *Letícia Parente - Arqueologia do cotidiano: Objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011. p. 99-101.
- RAMIREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da adversidade – O conceitualismo na América Latina*. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 15, 2007. p. 185-195.
- SICHEL, Berta et al. *Primera Generación: Arte e imagen en movimiento, 1963-1986*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007.
- SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras incompletas*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2009.
- VATER, Regina; LUNDBERG, Bill. *Desenhos para instalações: Regina Vater e Bill Lundberg*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- ZEGHER, Catherine de. *Ciao bella: Uma migrante por dentro e por fora*. CARVAJAL, Rina (org.). *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. p. 59-108.

ALVES,
Carolina

SOBRE A ARTE QUE NÃO TEM HISTÓRIA¹: **As mulheres artistas brasileiras do entresséculos**

Carolina Alves¹

RESUMO

Este texto apresenta uma pesquisa referente ao tratamento da crítica de arte sobre a produção de artistas mulheres que atuaram no período do entresséculos no Brasil. A partir de uma crítica à forma como a História da Arte registrou as mulheres atuantes desse período, busca-se defender que um dos maiores motivos para a sua exclusão da História da Arte se deve ao tratamento inadequado dos críticos de arte sobre suas obras, que as rotularam pejorativamente como amadoras e avaliaram suas produções como se fossem extensões de seu sexo, com base em critérios de feminilidade. Com isso, relegaram suas produções a uma esfera isolada da produção artística cultural.

PALAVRAS-CHAVE

Mulheres artistas; História da arte; Arte brasileira; Crítica de arte; Entresséculos.

O gênero do artista modifica a forma como a obra de arte é recebida. Apesar de impedidas de frequentar cursos nas Academias de arte nos séculos XVIII e XIX, as mulheres artistas desses períodos ainda produziram obras de arte. No entanto, durante muito tempo, seus trabalhos foram discriminados com base em estereótipos de feminilidade e, devido a isso, as artistas foram removidas das discussões que predominavam no meio artístico. Este texto, portanto, busca mostrar que um dos maiores motivos para a exclusão de artistas mulheres da História da Arte se deve ao tratamento dos críticos de arte sobre suas obras. Fato que também ocorreu no Brasil, ao contrário do que é considerado na História da Arte brasileira sobre a existência canonizada de mulheres artistas no país. Os críticos de arte do século XIX e início do XX, ao avaliarem suas obras por meio de termos femininos, relegaram seus trabalhos a uma esfera isolada da produção artística cultural, e isto facilitou a sua futura exclusão da História da Arte.

1 O título deste trabalho é inspirado no artigo *A Arte sem História - Mulheres Artistas (sécs. XVI-XVIII)*, de Filipa Vicente (2005), e seu conteúdo reaproveita trechos de minha monografia de final de curso sobre Georgina de Albuquerque e a crítica de arte brasileira, intitulada *Estereótipos Críticos na Arte Brasileira: um estudo da crítica de arte sobre a produção artística de Georgina de Albuquerque (1910-1930)*.

2 Bacharela em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: sevlacarolina@gmail.com

Whitney Chadwick (1997) aponta que, do século XVI até o século XX, a documentação escrita sobre as artes registrou artistas mulheres como excessões e possuidoras de virtudes femininas. De acordo com a autora, essa conjuntura serviu para delinear as diferenças na forma como mulheres e homens produziram, com o intuito de evidenciar uma superioridade masculina nas artes visuais. A autora também assinala que, durante os séculos XVI e XVII, as artistas foram mencionadas somente como seres excepcionais. Já com a chegada do século XVIII, começou a surgir certo interesse em detectar uma sensibilidade feminina em suas produções. Nessa época, a artista mulher começou a ser reconhecida “apenas na medida em que sua pessoa, sua persona pública, se conformasse às noções atuais de Mulher, não de artista” (PARKER, POLLOCK, 2013, p. 96). Sua arte era vista apenas como uma parte de sua função doméstica na sociedade.

É no século XIX que a definição e compreensão da arte feita por mulheres como algo diretamente relacionado à sua biologia e tarefas familiares e, portanto, feminino, delicado, sensível e puro conquista seu ápice. Chadwick (1997) indica que foi a ideologia burguesa e sua imposição de ambientes separados para mulheres e homens que estabeleceu essas diferenças no entendimento de suas produções artísticas. A autora também afirma que é durante esse período que surgem as categorias de *mulher artista* e *escola feminina*, e que foi essa divisão da arte entre esferas femininas e masculinas que arquitetou a base para que no século XX as mulheres, uma vez separadas e deixadas de lado da produção cultural e social da arte, pudessem ser excluídas da escrita da História da Arte.

Segundo Rozsika Parker e Griselda Pollock (2013), o aspecto mais notável da ideologia burguesa para as mulheres foi o de determinar características e comportamentos sociais como algo inato. Foi graças a este tipo de atitude que a crença sobre as mulheres não terem aptidão para a criação de uma “arte grandiosa” e uma tendência natural para assuntos femininos surgiu. Portanto, de acordo com as autoras, a produção das artistas desse período estava marcada por esses ideais burgueses sobre a feminilidade e, devido a isso, conforme Anne Higonnet (2014) assinala, elas eram impedidas de serem consideradas e reconhecidas como artistas. Além disso, Parker e Pollock (2013) também escrevem que foi justamente no século XIX que a imagem do artista começou a ser relacionada com o público, em oposição a tudo o que era doméstico. Criou-se, dessa forma, uma barreira profunda entre os ideais sobre o que uma mulher e o que um artista deveriam ser.

Segundo Tamar Garb (1989), no século XIX, acreditava-se que a feminilidade era algo que existia de fato, e que poderia ser encontrado nas características e atitudes de todas as mulheres. Devido a isso, havia a expectativa de que as obras produzidas por mulheres deveriam conter esse elemento feminino e ter características tais como: delicada, decorativa, sensível e amadora. Portanto, a produção das artistas mulheres foi diferenciada por meio do uso desses termos usados para qualificar suas obras. Garb (1989) destaca que ao final do século XIX na França, surgiu o conceito de *l'art féminin*. Este conceito, parafraseando Janet Wolff (2000), foi utilizado pelas mulheres desse período como uma forma de negociar suas atuações no meio artístico sem que contestassem suas posições na sociedade burguesa.

No entanto, também de acordo com Garb (1989), nem sempre os críticos conseguiam encontrar nas obras de mulheres essa manifestação de feminilidade. Dessa forma, havia também a crença de que a produção dessas artistas mulheres era uma extensão de seus professores e que elas imitavam suas obras. Independente do motivo, críticos de arte do século XIX acreditavam que as artistas mulheres seriam incapazes de criar algo que pudesse ser considerado “arte de verdade”.

Na História da Arte brasileira, entretanto, a situação em relação às mulheres é diferente da encontrada no meio internacional. Nomes como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lygia Clark e Ligia Pape são reconhecidos e os trabalhos dessas artistas são estudados e debatidos por acadêmicos e pesquisadores. Devido a isso, no meio artístico brasileiro há o que Luciana Loponte (2008) chama de “mito da democracia de gênero”, que se refere a uma certa crença de que não há necessidade em se discutir as questões de gênero, pois as mulheres artistas já fazem parte do cânone da arte brasileira e não se encontram no esquecimento como as artistas do meio internacional. No entanto, a existência de algumas mulheres conceituadas em determinados movimentos da arte brasileira não quer dizer que uma perspectiva feminista não seja necessária para o estudo da história da arte brasileira.

De acordo com Loponte (2008, p. 14-15), *“as mulheres artistas no Brasil habitam as margens e as notas de rodapé de uma história da arte oficial, herdeira de uma historiografia ocidental, carregada de cânones construídos a partir de um ponto de vista masculino”*. Com isto, denota-se que existem outras mulheres que fazem parte da história da arte brasileira, mas foram excluídas das principais discussões sobre arte e, portanto, tiveram suas produções e contribuições omitidas. Desse modo, é preciso ter em mente que a História da Arte brasileira também foi construída a partir de um ponto de vista masculinista, e que uma crítica feminista aos seus valores é necessária.

O conhecimento sobre as artistas mulheres de períodos anteriores ao modernista no Brasil, por sua vez, foi por muito tempo inexplorado e ainda é imensamente escasso. Das artistas conhecidas, a maioria são mulheres brancas e de família abastada. No caso das artistas visuais negras, a situação é ainda mais desfavorável, tendo a sua presença no meio artístico brasileiro registrada somente a partir do século XX, quando aparecem pintoras como Maria Auxiliadora e Madalena Santos Reinbolt.

Um dos motivos para a falta de conhecimento sobre a maioria das artistas do entresséculos pode ser encontrado na própria escrita da História da Arte modernista brasileira, que depreciou toda a arte desse período ao categorizá-la como acadêmica. Todavia, de acordo com Sonia Gomes Pereira (2012), desde os anos 1970 a arte dessa época vem sendo pesquisada e revisada, de modo que estudos sobre diversos artistas foram retomados e seus trabalhos reavaliados. No entanto, segundo Pereira (2016), muitos artistas ainda não passaram por essa reavaliação, e há necessidade de se realizar novas pesquisas sobre suas produções. No que se refere à produção das artistas mulheres desse período, a quantidade de pesquisas a serem feitas é ainda mais alta. Visto que essas artistas, além de terem passado pela rotulação pejorativa modernista, foram impedidas de frequentar as instituições de ensino de arte durante a maior parte do século XIX e discriminadas pela forma diferencial como a crítica de arte tratava suas obras, por meio do uso de estereótipos do feminino e do termo de-

preciativo de amadora. De modo que afastaram suas produções das obras feitas por homens, colocando-as em uma esfera alheia da produção cultural da época.

Um dos motivos para essa escassez de artistas do sexo feminino na História da Arte brasileira se deve ao fato de que a maioria das instituições de ensino artístico não as aceitava em seus cursos. O que está relacionado diretamente ao fato de que as mulheres só passaram a ter acesso à educação no Brasil após a Proclamação da Independência, quando o discurso oficial passa a se dedicar à criação de uma nova imagem para o país. Uma imagem que fosse o oposto de sua natureza colonial, vista como ultrapassada e incivilizada, conforme Guacira Louro (2004) assinala. A autora também aponta que, inicialmente, as meninas de classes mais elevadas estudavam com professoras particulares em suas próprias casas ou em escolas religiosas. Sua educação era composta de ensinamentos que colaborassem para o seu futuro como mãe e esposa, a base para que seu lar fosse virtuoso. Somente na metade do século XIX que começaram a surgir as primeiras escolas, estas para a formação de docentes. As mulheres foram autorizadas a estudar nessas instituições, pois a docência era configurada, parafraseando Louro (2004), como uma ampliação da maternidade.

Por sua vez, a Academia Imperial de Belas Artes, o mais importante estabelecimento de ensino que formava artistas no Brasil do século XIX, não aceitava realizar a matrícula de mulheres, de acordo com Ana Paula Simioni (2008). A autora ressalta que foi somente após a Proclamação da República, no ano de 1893, que a instituição, então Escola Nacional de Belas Artes, passou a aceitar alunas do sexo feminino. Antes, as mulheres que buscavam formação artística tinham a opção de estudar no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mas até mesmo o Liceu só começou a aceitar mulheres a partir de 1881.

Em relação às Exposições Gerais, a participação de artistas mulheres não era proibida, mas era feita por meio da categoria de amadoras, que supunha uma incapacidade de mulheres se tornarem artistas profissionais, segundo Simioni (2008). A permanência das mulheres na categoria de amadoras por todo o século XIX é um dos maiores motivos pelo qual suas produções e trajetórias foram eliminadas da História da Arte brasileira, de acordo com a autora. Essa noção do amadorismo imutável do sexo feminino impedia o entendimento de suas carreiras como a de profissionais e de suas produções como sendo colaboradoras e parte da cultura artística do período. Segundo a Simioni (2008), a categoria de *amadoras* separava as mulheres do que era entendido como a "arte verdadeira" e as impedia de serem vistas como artistas. Sendo assim, as mulheres eram consideradas incapazes intelectualmente em comparação aos homens e, portanto, tidas pelos críticos de arte dos séculos XIX e início do XX como inaptas de produzirem algo esteticamente notável e relevante pra a arte brasileira. Quando elogiadas, de modo geral, era em comparação às outras amadoras e amadores, como pode ser visto no comentário do crítico de arte Félix Ferreira (2012) sobre a pintora Abigail de Andrade na Exposição Geral de 1884:

À Exma. Sra. D. Abigail de Andrade cabe a palma da vitória entre as amadoras e mesmo amadores. Nada menos de quatorze trabalhos foram por ela expostos, sendo nove pinturas e cinco estudos a lápis — e só

nestes notam-se algumas incorreções de desenho, menos devidas à talentosa amadora que às reduções dos gessos acadêmicos, que por mais que as proclamem mecânicas, serão sempre reproduções defeituosas; em compensação, naqueles quadros há provas de muito talento e de bom gosto artístico. (FERREIRA, 2012, p. 211)

Segundo Rosângela Silva (2009), a crítica de arte brasileira emergiu no século XIX com Manuel de Araújo Porto Alegre. No entanto, conforme a autora aponta, foi somente por volta da década de 1870 que a atuação da crítica alcançou seu auge, após a XXV Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, de 1879, onde foram expostas as pinturas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles, de modo a expandir o assunto da produção artística no país. Após esse acontecimento, os críticos de arte Luís Gonzaga Duque Estrada e Félix Ferreira publicaram *A Arte Brasileira* (1888) e *Belas Artes: estudos e apreciações* (1885), respectivamente. Ambos com o objetivo de contribuir para esse debate e opinar sobre a arte brasileira e o seu significado. Nos textos de ambos os autores já se encontra presente a crença de que as produções de artistas mulheres eram meros reflexos de seus atributos por pertencerem ao sexo feminino e, devido a isso, vistas como inferiores.

De acordo com Simioni (2008), os críticos de arte desse período do entresséculos estavam atrás da manifestação de uma feminilidade nas obras dessas mulheres, de modo que características femininas estão presentes em grande parte de suas análises de obras das artistas. Algo que pode ser notado pelo uso de termos como *alma feminina*, *graciosidade*, *delicadeza*, *feminilidade*, entre outros, que seriam representativos do sexo das artistas. O tratamento de Gonzaga Duque sobre a obra da escultora Nicolina Vaz, em seu livro *Contemporâneos: pintores e escultores* (1929), evidencia bem esse tipo de abordagem. Nele, o crítico menciona que a artista “*transmite às suas obras a sentimentalidade e as delicadezas da sua alma de mulher*” (ESTRADA, 1929, p. 211), assim como comenta sobre sua execução da obra, que diz ser de uma “*maneira delicada d’esculpir, em que ha certa feminilidade*” (ESTRADA, 1929, p. 167). Com isso, verifica-se que a compreensão dos trabalhos de artistas mulheres foi feita pelos críticos de modo diferenciado das obras feitas pelos homens.

Simioni (2008) também aponta que é devido a esse tipo de discurso que havia a crença na tendência que essas artistas tinham para com temas “menores”, como a pintura de flores e de naturezas-mortas. Ademais, seus trabalhos, além de considerados uma extensão do seu sexo, também eram vistos como uma imitação dos de seus professores. As artistas eram consideradas incapazes de criar algo novo e suas obras eram avaliadas como se tivessem sido feitas por outro artista, sendo estes os elogiados ou criticados, enquanto as artistas apreciadas somente por suas supostas assimilações às virtudes ou falhas de seus mestres. A crítica de Gonzaga Duque, mais uma vez, apresenta essa característica. Ao comentar a obra de Adelia Saldanha, o crítico somente consegue ver o trabalho como se tivesse sido feito pelo professor da artista:

A Sra. Adelia Saldanha é discipula do Sr. Augusto Petit, felizmente numa epocha bem differente da que celebrizou o nome desse pintor, e como discipula imita o mestre nas suas bôas e más qualidades. Assim, a dura maneira de pintar que, ao depois, lambida a blaireau e envenizada a valer, dá aos quadros o aspecto de placas de porcellana; a preferencia do classico claro-escuro ao modelado, uniforme intensidade do todo, o infeliz uzo de escuros terrosos para accusar sombras, como se nota no contorno desse seio direito do auto-retrato, são defeitos do mestre, dos quaes a talentosa artista, parece, difficilmente se libertará (ESTRADA, 1929, p. 149)

A categoria amadoras, conforme utilizada no Brasil desse período, de acordo com Simioni (2007), pode ser relacionada à categoria de *l'art féminin* formada na França do século XIX, visto que ambas serviam para agrupar toda a produção feita por mulheres por meio de estereótipos do feminino, bem como consideravam as obras de mulheres como uma extensão de seu sexo biológico. Devido a isso, a compreensão de seus trabalhos foi separada das obras feitas por artistas homens, e suas composições foram relegadas a um espaço distante da produção artística da época. Isto, por sua vez, foi o que facilitou, posteriormente, a exclusão dessas mulheres da História da Arte.

No entanto, conforme o crescimento da presença de mulheres nos cursos de Belas Artes, nos ateliers particulares e nas exposições no início do XX, é possível verificar o começo de uma mudança no tratamento dos críticos de arte em relação ao trabalho das mulheres. Gonzaga Duque (1929, p. 168), por exemplo, comenta em uma crítica sobre o aumento do número de expositoras participantes no Salão de 1907: “*A outra esta no grande numero de pintoras que alli se exhibio, e algumas com real merecimento. A nossa arte de amanhã será uma das conquistas do feminismo?*”. Neste trecho, também é possível notar um exemplo dessa mudança no tratamento às artistas mulheres, pois nele o crítico reconhece a contribuição das mulheres para a arte do país. Nesse mesmo período, o termo amadora começa a desaparecer das críticas e suas produções passaram a ganhar um pouco mais de atenção e comentários mais adequados. Isto é, cujo enfoque não era na presença de atributos do sexo feminino em suas composições, embora o uso de estereótipos ainda perdurasse em algumas críticas.

Segundo a autora Svetlana Alpers (1982, p. 184) a História da Arte possui “*um ponto de vista que envolve escolhas e exclusões apesar de sua habitual reivindicação de possuir uma objetividade acadêmica*”. Portanto, é necessário ter esse ponto de vista em mente quando se for realizar o estudo de artistas mulheres, pois a “*História da Arte excluiu estruturalmente e ativamente as mulheres de serem consideradas capazes de participar da esfera da arte e de serem consideradas artistas*” (PARKER, POLLOCK, 2013, p. xix).

Griselda Pollock (2003), por sua vez, aponta que a arte considerada ilustre é avaliada por meio de critérios masculinistas. Dessa forma, buscar avaliar artistas mulheres de modo a compará-las com os artistas homens canonizados, manifestando que são tão boas quanto eles é, parafraseando Pollock (2003), um jogo perdido já demonstrado por Linda Nochlin em *Why Have There Been No Great Women Artists?*, no ano de

1971. Pois anexar novos nomes à História da Arte sem que seja feita uma crítica aos seus métodos e discursos discriminatórios só levaria a um novo esquecimento desses nomes no futuro.

Portanto, realizar uma crítica feminista da História da Arte tanto altera quanto traz novas formas para se estudar e analisar a produção de artistas. Dessa forma, faz-se necessário que os critérios valorativos dos críticos de arte sejam analisados com atenção e cautela, assim como que o trabalho artístico de mulheres deixe de ser relegado a uma categoria separada e distante do que é considerada “arte de verdade”, visto que essas artistas interagiram com as linguagens artísticas e produziram no meio cultural de seu tempo e, portanto, colaboraram para com a História da Arte.

DE/SOBRE/FEITAS POR MULHERES – INSTITUINDO UMA HISTÓRIA PARA A ARTE DAS MULHERES BRASILEIRAS

A pesquisa proposta visa apresentar pintoras e escultoras que realizaram suas produções artísticas no período do final do século XIX e início do XX no Brasil. Algumas das artistas selecionadas, como Fedora do Rego Monteiro Fernandes, Georgina de Moura Andrade Albuquerque, Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto são mais conhecidas e já possuem um número considerável de pesquisas sobre suas trajetórias e produções publicadas nos últimos anos. Outras, como Angelina Agostini, Anna da Cunha Vasco, Beatriz Pompeu de Camargo, Haydêa Lopes Santiago, Helena Pereira da Silva Ohashi e Sarah Villela de Figueiredo ainda não tiveram seus trabalhos estudados e reavaliados, portanto, a bibliografia sobre as mesmas é escassa.

Todas as artistas selecionadas, no entanto, fizeram parte do meio artístico e cultural do entresséculos brasileiro e contribuíram com as discussões sobre arte brasileira que dominavam o período, apesar de alguns críticos de arte terem visto suas produções como meras extensões de seu sexo e, portanto, representativas de uma suposta feminilidade biológica. A maioria de suas obras se encontra em acervos desconhecidos, afastadas do público e do registro da História da Arte brasileira. As artistas apresentadas foram selecionadas com a intenção de que a divulgação de suas trajetórias impulse o desenvolvimento de mais pesquisas sobre suas produções, para que seus trabalhos sejam reavaliados e suas contribuições para a arte brasileira sejam reconhecidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svetlana. *Art History and Its Exclusions: The Example of Dutch Art*. In: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary (orgs.). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Nova Iorque: Harper & Row Publishers, 1982. p. 183-199.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. 2a ed. Estados Unidos: Thames and Hudson, 1997.
- ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Contemporaneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.
- ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. (introdução e notas Tadeu Chiarelli). Campinas:

Mercado de Letras, 1995.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações* (introdução e notas Tadeu Chiarelli). Porto Alegre: Zouk, 2012.

GARB, Tamar. L'Art Féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth- Century France. *Art History*, v. 12, n. 1, p. 39-65, 1989.

HIGONNET, Anne. *Berthe Morisot's Images of Women*. Estados Unidos: Harvard University Press, 2014.

LOPONTE, Luciana. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. *Visualidades*, v. 6, n. 1 e 2, p. 12-31, 2008.

LOURO, Guacira. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary (orgs.). *História das mulheres no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 443-481.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: NOCHLIN, Linda. *Women, Art, And Power And Other Essays*. Nova Iorque: Harper & Row Publishers, 1989. p. 145-176.

PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. 2 ed. Londres: I.B. Tauris, 2013.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, p. 87-106, 2012.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia: Estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. 3a ed. Reino Unido: Routledge, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys Estudos Feministas*, n. 11, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível. *ArtCultura*, v. 9, n. 14, p. 83-97, 2007.

SILVA, Rosângela. Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 10, p. 43-71, 2008.

VICENTE, Filipa. A Arte sem História — Mulheres Artistas (sécs. XVI-XVIII). *ARTIS Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n. 4, 2005, p. 205-242.

WOLFF, Janet. The Feminine in Modern Art Benjamin, Simmel and the Gender of Modernity. *Theory, Culture & Society*, v. 17, n. 6. p. 33-53, 2000.

SOUSA,
Gabriela Lúcio de

MULHERES DO PATRIMÔNIO E DA CULTURA MATERIAL

Gabriela Lúcio de Sousa¹

RESUMO

O presente capítulo reúne as mulheres estudadas no grupo de pesquisa *De/Sobre/Feitas por Mulheres* com atuação prioritária no campo do patrimônio e da cultura material. A maioria delas já possui certo reconhecimento em suas áreas de atuação profissional, e esse capítulo nasce com a intenção de reafirmar a relevância das mesmas, bem como apresentar essas mulheres a quem não as conhece. Serão comentados alguns pontos das histórias delas e seus espaços de atuação, em seguida serão listadas as minibiografias oficiais, culminando em um resumo bibliográfico da produção acadêmica das profissionais citadas.

INTRODUÇÃO

O recorte proposto para a investigação no grupo *De/Sobre/Feitas por Mulheres* abordará as profissionais da área do patrimônio cultural e da cultura material, com três vertentes específicas: mulheres que trabalham com conservação e com o estudo de têxteis; mulheres que trabalham com estudos e docência de conservação e restauração; e, por fim, mulheres relevantes e reconhecidas na museologia.

A escolha se dá a partir da proximidade: sou formada em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, durante a minha graduação, trabalhei estritamente com os três recortes descritos acima. Concluí a universidade dissertando sobre o estudo e a conservação de duas indumentárias pertencentes ao Museu Casa de Rui Barbosa; trabalhei com gerenciamento ambiental, microbiologia aplicada à área de preservação e conservação de papel. Ou seja, em meios diversificados dentro do campo. Por fim, estive em museus desde o início de minha formação profissional, envolvida com a conservação e o restauro dos acervos nos espaços museológicos.

As mulheres escolhidas possuem três questões em comum, sendo a primeira delas

¹ Mestranda em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília (PPGCINF-UnB). Graduada em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi bolsista no Museu Casa de Rui Barbosa com o projeto de pesquisa “Os quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa: pesquisa, conservação e acesso ao público”, mesma temática da pesquisa de conclusão do bacharelado citado acima. Atualmente é Diretora-chefe da Revista *Desvio*.

a região: todas são latino-americanas. A segunda questão é que as estudiosas aqui citadas não são desconhecidas para aqueles inseridos no campo do patrimônio e da cultura material, diferente de outras mulheres presentes nesta publicação. Muitas delas são grandes referências em seu campo de estudo. E, por último, o fato de todas terem sido usadas em minhas pesquisas. Por isso, já vivenciei na prática o que proponho com essa publicação: o uso de teorias e estudos de mulheres em pesquisa científica nesse campo.

Enquanto trabalhadora e pesquisadora da área, acredito que essa pequena compilação – que merece continuções – possibilitará a visualização dessas mulheres enquanto teóricas e especialistas de seus campos profissionais. Destaco aqui que utilizei em minhas pesquisas muitas outras mulheres com teorias e estudos demasiadamente interessantes, porém, parto aqui do que considero um conjunto básico de estudiosas, tendo em vista as características anteriormente explicitadas.

Advindo dessa justificativa, os recortes serão estruturados da seguinte forma: o primeiro tópico, intitulado *A conservação de têxteis e o gênero: o “trabalho das mulheres”*, será dedicado aos trabalhos com têxtil e sua desvalorização, na medida em que considerado como não-campo nas “Belas-Artes”. As mulheres abordadas dentro desse recorte são: Maria Tereza de la Luz Toca Porraz, Rita Morais de Andrade e Teresa Cristina Toledo de Paula.

O segundo tópico, *Preservação, conservação e restauração: entre a teoria, prática e docência*, pretende não apenas divulgar o conhecimento dos estudos dessas mulheres, mas ressaltar suas formações acadêmicas e seus campos de trabalho. Apresentam-se os trabalhos de: Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares, Milagros Vaillant Callol e Solange Sette Garcia de Zúñiga.

Por fim, o terceiro tópico, *Museologia no Brasil: campo das mulheres*, semelhante ao segundo tópico, pretende evidenciar histórias de museólogas conhecidas por suas atuações na área. Serão citados quatro importantes nomes: Manuelina Maria Duarte Cândido, Maria Cristina Oliveira Bruno, Marília Xavier Cury e Waldisa Rússio Cargom Guarneri.

A CONSERVAÇÃO DE TÊXTEIS E O GÊNERO: O “TRABALHO DAS MULHERES”

[...] os tecidos, certamente por terem sido sempre associados ao gênero feminino, foram muito inferiorizados como objetos de estudo se comparados a outras tipologias materiais. Arte decorativa, arte menor, artesanato foram algumas das denominações atribuídas aos tecidos por um mundo masculino, de homens viajantes, homens cientistas, homens de Deus, homens historiadores e homens de museu. O estudo dos tecidos – em vários países do Hemisfério Norte. (PAULA, 2012, p. 55).

Os estudos teórico-práticos relacionados a determinados objetos, assim como tantas outras relações humanas, foi permeado por questões de gênero e patriarcalismos. Em seu livro, *The study of dress history*, Lou Taylor comenta sobre a academia

masculina tratada como academia “real”² (TAYLOR, 2002, p. 1).

The historical prejudices against the female consumer are legion... Women have been relentlessly derided of their pretty materialism and love of ostentation. An allied tradition of socialist analysis imbued with a similar puritanism, has habitually contrasted the cultures of production and consumption: the former characterised as collective, male, creative and useful, the latter individualist female, parasitic and pointless. (TAYLOR, 2002, p. 75)

Teresa Cristina Toledo de Paula também aborda o assunto, citando Lou Taylor e ressaltando que o estudo de têxteis era considerado um assunto pouco digno de um homem de letras (PAULA, 2012, p. 55 apud TAYLOR, 2002, p. 46). Devido a esse fator, e também por não ser tratado como uma categoria das Belas-Artes, o estudo e a conservação dos têxteis foram considerados como algo do campo feminino – sendo assim, inferiorizado. Isto perdurou por muitos anos, e até os dias atuais é possível encontrar muitas mulheres que se dedicam a conservação e historicidade desse tipo de materialidade, imbuída na categoria da cultura material.

Destacam-se aqui três mulheres, já citadas anteriormente: María Tereza de La Luz Toca Porraz, Rita Morais de Andrade e Teresa Cristina Toledo de Paula. Tereza Toca e Teresa Cristina trabalham com o estudo e a prática da conservação têxtil; enquanto Rita Morais é estudiosa da cultura material relacionada a biografia cultural das roupas. María Tereza de La Luz Toca Porraz possui doutorado em Conservação e Restauração de Bens Culturais pela *Universitat Politècnica de València* e um de seus trabalhos de maior destaque é a execução da restauração da chamarra com que Che Guevara foi enterrado. Tive a oportunidade de conhecê-la ao assistir um curso por ela ministrado, onde essa e outras restaurações de destaque realizadas em sua carreira foram apresentadas. Deve-se valorizar uma profissional que, após tanto anos de carreira, ainda se emociona ao relatar seus trabalhos.

Rita Morais de Andrade é docente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e do Bacharelado em Design de Moda – FAV/UFG, além de pós-doutoranda do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ com o tema de pesquisa *Indumentária em museus brasileiros: apontamentos iniciais*. A sua tese *Bouè Souers RG 7091: a biografia cultural de um vestido* foi essencial para o desenvolvimento da minha monografia, por estudar a roupa enquanto fonte de informação, construindo a biografia cultural do seu objeto de pesquisa. Ademais, seu artigo “*Fascinação*”, 1909: um retrato do racismo mediado pela moda na obra de Pedro Peres evidencia a roupa como descrição social de um período e de uma situação social, retomando o entendimento do vestuário enquanto fonte informacional.

Por fim, Teresa Cristina Toledo de Paula é doutora pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na área de Tecidos no Brasil, pós-graduada em Conservação-Restauração de têxteis pelo *The Textile Conservation Centre* e

2 Male academic world of ‘real’ history (termo original usado pela autora).

especialista em Conservação-Restauração no Museu Paulista – USP, sendo uma das conservadoras-restauradoras de têxteis mais reconhecidas no Brasil. Ela reitera um preconceito de gênero presente nas investigações relacionadas à roupa em algumas de suas publicações, sendo aqui prioritariamente citado o artigo *A gestão das coleções têxteis nos museus brasileiros: desafios e perspectivas*, bem como a publicação *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*, resultado do seminário homônimo, uma relevante fonte de pesquisa e referência para todos que trabalham no campo dos estudos têxteis.

Percebe-se assim que a consistente pesquisa e o expressivo trabalho prático executado pelas mulheres do campo dos têxteis gradualmente modifica a visão negativa sobre esse tipo de investigação, reafirmando os tecidos como complexo objeto de análise da sociedade.

PRESERVAÇÃO, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO: MULHERES ENTRE A TEORIA, A PRÁTICA E A DOCÊNCIA

No contexto da teoria, os mais conhecidos nomes da conservação e da restauração são homens: Eugène Viollet-le-Duc em *Restauração*; John Ruskin em *A lâmpada da memória*; Camillo Boito em *Os restauradores*; Cesare Brandi em *Teoria da Restauração*; e Salvador Muñoz-Viñas em *Teoria contemporânea da Restauração*. É inegável a importância desses homens do campo do patrimônio, em especial para a área de conservação e restauração. Algumas mulheres atualmente começam a teorizar sobre o assunto, dentre elas Barbara Appelbaum e seu *Conservation treatment methodology*, livro de considerável expressão, publicado em 2007, mas que até o momento não foi traduzido para o português.

No contexto nacional, Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares, Milagros Vaillant Callol e Solange Sette Garcia de Zúñiga são absolutamente reconhecidas. Maria Luísa é doutora em Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico pela *Universitat Politècnica de València* e professora de conservação de papel no curso de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), sendo uma das pioneiras na área no Brasil, além de ser uma das primeiras professoras da graduação no Rio de Janeiro.

Milagros Callol era doutora na área de química pela *Academia de Ciencias de Hungría* e possui um trabalho impar no campo da biodeterioração do patrimônio documental, com destaque para a publicação bilingue publicada em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) intitulado *Principios básicos de la conservación documental y causas de su deterioro*.

Solange Zúñiga era doutora em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IBICT/UFRJ) e mestre em Science in Library Service pela Columbia University. Além disso, foi professora do MAST e possuía uma carreira consolidada na área de pesquisa e preservação documental. Milagros e Solange faleceram em meados dos anos 2000, perpetuando um legado relevante e necessário.

Um ponto importante no trabalho dessas mulheres foi e é a dedicação ao tra-

balho prático, à restauração, enquanto campo que versa na teoria e na prática, produzindo profissionais que necessariamente circulam nos dois campos. Entre a teoria, a prática e a docência, participaram de projetos interdisciplinares que reuniram as três vertentes e mostraram-se profissionais capacitadas de realizar diversas atividades de grande relevância ao meio.

MUSEOLOGIA: CAMPO DAS MULHERES

O campo da museologia nacional pode ser considerado um campo de mulheres, visto que é evidente a ocupação feminina nessa área, especificamente entre trabalhadoras e estudiosas no curso de museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Trata-se do primeiro e mais antigo curso do Brasil, criado no âmbito do Museu Nacional (RJ) em 1932, e na época chamado de “Curso de Museus” (RANGEL, 2011, p. 303). Nele, as mulheres eram e ainda são maioria. Segundo Ivan Coelho de Sá, museólogo e professor do curso de museologia na UNIRIO, nos “85 anos de funcionamento ininterrupto, o Curso de Museologia formou cerca de 1.770 museólogos, dos quais 336 são homens e 1.434 são mulheres” (SÁ, 2017, p. 2 apud OLIVEIRA; QUEIROZ, 2017, p. 66 e 67).

[...] há efetivamente um protagonismo das mulheres no campo museal brasileiro. Esse protagonismo é evidente na formação em museologia, no mercado de trabalho, na implantação dos museus, na mobilização e associativismo da classe museológica e no processo de regulamentação da profissão de museólogo. Entretanto, a museologia brasileira ainda não produziu um corpo teórico extenso e reflexivo, ao menos publicado, sobre gênero e feminismo. (OLIVEIRA; QUEIROZ, 2017, p. 65 e 66)

Essa maioria de museólogas e estudantes da área contrasta com os acervos e artistas presentes nos museus. Tal condição é demonstrada pelas estatísticas do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e denunciadas pela obra do coletivo Guerrilla Girls, exposta na instituição em 2017, que mostrou que apenas 6% dos artistas do acervo do MASP são mulheres, enquanto 60% dos nus são femininos. Tal situação nos faz pensar na posição da mulher dentro dos espaços museológicos. Ocupam o local das trabalhadoras, mas muitas vezes não são verdadeiramente reconhecidas. O museu é formado por mulheres, mas seus acervos são feitos por homens. Quando o nome de uma mulher aparece, em muitos casos, é vinculado ao de um homem. A mulher, normalmente, não é protagonista.

No caso específico da museologia, as mulheres estão em um processo crescente de reconhecimento. Waldisa Rússio Camargo Guarneri, uma das mulheres aqui comentadas e abordadas, é a única que possui uma página na Wikipédia³. Além disso, ela é tema do Projeto Jovem Pesquisador da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, intitulado “O Legado Teórico de Waldisa Rússio Camargo

2 https://pt.wikipedia.org/wiki/Waldisa_Rússio

Guarnieri", coordenado por Viviane Panelli Sarraf, iniciado em 2017 e ainda ativo. O projeto gera não apenas levantamento de conteúdos, mas também apresentações de trabalhos, desdobramentos de pesquisas e orientações acadêmicas.

Manuelina Maria Duarte Cândido, Maria Cristina Oliveira Bruno e Marília Xavier Cury possuem um riquíssimo e elevado reconhecimento acadêmico. Cabe ressaltar que Maria Cristina Bruno construiu e participou do projeto museológico e assinou o plano museológico do Memorial da Resistência do Estado de São Paulo, instituição construída no local sede do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP, entre 1940 a 1983, que tem como missão:

[...] a pesquisa, a salvaguarda e comunicação de referências das memórias da resistência e da repressão políticas do período republicano brasileiro, tendo como sede o edifício que abrigou o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP, de forma a contribuir para a reflexão crítica acerca da história contemporânea do país e para a valorização de princípios democráticos, do exercício da cidadania e da conscientização sobre os direitos humanos. (BRUNO; ARUDA; FIGOLS, 2010, p. 47)

Manuelina Maria Duarte Cândido e Marília Xavier Cury são estudiosas do campo e lançaram publicações essenciais, quase regimentos museológicos, sendo a de Manuelina o livro *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento* (2013, Medianiz); e de Marília Xavier Cury o livro *Exposição - Concepção, Montagem e Avaliação* (ANNABLUME, 2006). Todas também estão presentes na carreira acadêmica, ocupando vagas de docentes de cursos relacionados à museologia – no caso de Manuelina, no Brasil e também no exterior.

CONCLUSÃO

A escolha por mulheres que são reconhecidas em seus espaços, como já explicitado, não foi aleatória. Mas um ponto crucial ainda não foi comentado: o seu reconhecimento é, muitas vezes, limitado ao próprio campo. Aqui, objetivamos o seu reconhecimento também em macro espaços sociais, onde é imprescindível a sua valoração como estudiosas, trabalhadoras e pesquisadoras.

As mulheres ocupam as bases da cadeia de execução, de investigação e estudo, mas nem sempre são reconhecidas. Sabe-se que nas áreas de exatas e biológicas, mulheres não são a maioria. Na engenharia elétrica, por exemplo, o número de mulheres pesquisadoras era de 13 para 269 homens. Na enfermagem, a maioria feminina (165 mulheres para 8 homens) revela a posição dada da “mulher cuidadora”. Já na medicina, área com mais reconhecimento, a proporção é de 205 mulheres para 333 homens.

Como esperado, as humanidades, artes e serviço social são ocupadas prioritariamente por mulheres. Tal situação é agravada por uma constante desvalorização dessas áreas, em um sistema capitalista que as condena como “não financeiramente estáveis” e “inferiores aos campos que realmente importam”, desconsiderando que

a Filosofia, por exemplo, é a base da construção de sociedade que conhecemos. O estudo das humanidades permite o desenvolvimento de outras áreas, compreendendo nossos interesses, características e necessidades.

Aqui cabem, então, duas lutas interligadas: reconhecer as mulheres pesquisadoras e trabalhadoras, bem como valorizar as investigações e práticas no campo do patrimônio e da cultura material. A engenharia é definida como a “aplicação de métodos científicos ou empíricos à utilização dos recursos da natureza em benefício do ser humano” (ZAKON, 2003, p. 7), e só é possível saber o que precisamos e queremos através de estudos de nossa sociedade; nosso passado, costumes e interesses. Tais questões são parte de investigações sociológicas, históricas e antropológicas. Ou seja, os estudos não estão somente interligados, mas possuem utilidades e funções específicas em nossa vida. Todas as pesquisas têm relevância e valorizar uma em detrimento de outra não acrescenta, nem auxilia em nosso processo evolutivo.

A investigação realizada para esse capítulo revelou um bom número de mulheres do campo do patrimônio e da cultura material que estão em ação. Foram reunidas apenas dez, de acordo com as regras de publicação. Tal revelação é animadora e abre caminhos para um futuro equalitário. Que tal situação perdure, principalmente em um momento de consideráveis retrocessos em nossos direitos. E que nós, mulheres pesquisadoras e trabalhadoras, continuemos assumindo as rédeas de nossos interesses e curiosidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ARRUDA, Beatriz Cavalcanti de; FIGOLS, Francisca Aida Barboza. *Plano Museológico do Memorial da Resistência de São Paulo*. Associação Pinacoteca Arte e Cultura: Pinacoteca do Estado, 2010.
- FERREIRA, Ivanir. *Desequilíbrio de gênero afeta mulheres cientistas no Brasil*. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/desequilibrio-de-genero-afeta-mulheres-cientistas-no-brasil/>>. Acesso em: 07 mar. 2020.
- OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de; QUEIROZ, Marijara Souza. *Museologia – substantivo feminino: reflexões sobre museologia e gênero no Brasil*. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação - SESC/SP*, v. 1, n 05, p. 61-77, 2017.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *A gestão das coleções têxteis nos museus brasileiros: desafios e perspectivas*. In: *Actas do I Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro*. Porto: Editora da Universidade Católica do Porto, 2012. v. 1. p. 52-62.
- RANGEL, Marcio. *A cidade, o museu e a coleção*. *Liinc em Revista*, v. 7, p. 301-310, 2011.
- TAYLOR, Lou. *The Study of Dress History*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- TRIGO, Maria Hilda. *Guerrilla Girls: mulheres e museus*, v. 4, n. 3, 2018. Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/contemporanea/guerrilla-girls-mulheres-e-museus-v-4-n-3-2018/>>. Acesso em 04 mar. 2019.
- ZAKON, Abraham. *Algumas diferenças entre cientistas, engenheiros, técnicos e tecnólogos*. *Jornal ADUFRJ - Seção Sindical*, Rio de Janeiro, p. 7, 28 jul. 2003.

LUCERO,

Maria Elena

CREAR, ACCIONAR, CONSTRUIR: Agitaciones culturales de mujeres artistas

Maria Elena Lucero¹

RESUMEN

El presente artículo reúne a diez artistas visuales, videastas y poetas latinoamericanas que, desde sus respectivos campos disciplinares, han aportado miradas renovadoras tanto a las prácticas culturales como a los debates sobre el rol de las mujeres en el ámbito cultural contemporáneo. El relevamiento de mujeres artistas en estas últimas décadas ha adquirido una visibilidad inédita, con un crecimiento notable de las investigaciones académicas respecto a sus recorridos visuales. En un arco de tiempo que incluye desde la década del treinta hasta la actualidad, esta selección reúne a artistas que abrieron vías de reflexión, investigación y producción visual articulando experimentación artística y teórica, expresión plástica y compromiso político. Nos referiremos a Narcisa Hirsch, Pola Weiss, Graciela Sacco, Patricia Galvão (Pagú), Julieta Hanono, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Mabel Temporelli, Livia Marin y Leslie Fernández Barrera. Con trayectorias caracterizadas por posicionamientos ideológicos disruptivos, sus obras se perciben como impulsos de debates críticos sobre los diversos lenguajes del arte.

I. VIDEOGRAFÍAS Y HELIOGRAFÍAS EXPERIMENTALES

Narcisa Hirsch es una de las artistas más representativas de la videografía experimental en nuestro país. En 1968 y coincidiendo con el despliegue del Instituto Di Tella en Buenos Aires, Argentina, desarrolló acciones colectivas en el espacio urbano junto a Marie Louise Alemann y Walter Mejía, con gigantescos objetos elaborados con alambres y papel pegado. En esa atmósfera de incertidumbre y perplejidad que acechaba al país, surgieron estos cuerpos de materialidad frágil que provocaban desconcierto entre el público. En 1972, Hirsch filma sus *Diarios patagónicos*, entre los que se encuentra *Verano del 72*. El cortometraje expone paisajes del sur patagónico donde se observan las rutas, la aridez del suelo y los trabajadores migrantes. La filmación no posee sonido, las escenas generan experiencias intensamente visuales e intimistas, donde la cámara se detiene en diversos aspectos de la geografía sureña.

¹ Es Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Dirige el Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. Profesora Visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia y Universidad de Concepción de Chile. E-mail: elenaluce@hotmail.com, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Rostros en sombras, mujeres sonrientes y hasta un falso monje con capucha y un revólver ficticio que se detiene en la ruta y baila con desparpajo. Los desvíos de la escritura local aparecen en el frente de una vivienda, cuyo cartel reza BAR.Y.PENCION. La artista registra los lobos marinos a poca distancia, enfatizando sus orificios sexuales, las texturas de sus pieles, las poses lúdicas y el descanso de los animales al sol. Ovejas que son esquiladas, gallinas, barcos y primeros planos de la zona portuaria. Tres imágenes de la propia Narcisa Hirsch se destacan en este recorrido: de espaldas, desnuda en el mar, filmando desde el capó del auto (Figura 01) y su rostro de frente, al final del corto.



Fig. 01: Narcisa Hirsch. Fotograma del cortometraje Verano del 72. 1972. Fuente: cortesía de la artista

Dentro de la producción mexicana, es necesario destacar el rol de Pola Weiss. En 1979 exhibió ocho videos en el Centre George Pompidou de París, Francia. Más tarde participó en *The Art of Performance*, donde realizó *Videodanza Viva Videodanza* en la cual filmaba al público con su cámara al hombro. Durante 1985 se desencadenó un feroz terremoto en la ciudad de México, devastando la cartografía urbana y

el ámbito social de modo catastrófico. A partir de esa temática Pola realizó en 1986 *Mi Co-ra-zón*. (Figura 02) El video se inscribe en la similitud entre el movimiento sísmico real y la convulsión interna de la autora en relación a la pérdida de su bebé. Escuchamos latidos de un corazón vivo, surgen referencias a la menstruación en la flor que gotea sangre. Pola se retuerce, baila, su silueta adquiere un tinte verdoso. Destellos de un electrocardiograma y lágrimas cristalinas. Se establece una analogía entre su figura embarazada y la pintura de Gustav Klimt titulada *Esperanza I* de 1903. A la par de una experimentación vertiginosa, “Pola rehabilitó un tópico tabú como el aborto al exponerlo públicamente, superponiendo la catástrofe de 1985 en México con una coyuntura íntima” (LUCERO, 2018a: 106).



Fig. 02: Pola Weiss. Fotograma del video *Mi Co-ra-zón*. 1986. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=5oKxmPLvtyI>

Durante el Mayo francés en 1968 fueron registradas numerosas imágenes que graficaron la efervescencia de dicho episodio. Graciela Sacco archiva y selecciona diversas fotografías que identificaron el período y las reelabora en gigantescas heliografías sobre madera. La serie realizada entre 1996 y 2000, titulada *Presencias Urbanas*, exhibe instantáneas de los disturbios callejeros parisinos, recuperando al estudiante que, junto al obrero, se enfrenta a la represión del poder estatal. La utilización de tonos sepías sobre las tablas de madera le imprimen a la instalación un sesgo

particular, añadiendo un sentido trágico a las barricadas juveniles que signaron una etapa social de conflictos y enfrentamientos, en el marco de los movimientos políticos descolonizadores. En *Cuerpo a cuerpo* el protagonista que se observa en primer plano está tirando piedras hacia la policía que pretende impedir la turbulencia, lo cual entabla un vínculo visual directo con el observador. (Figura 03) Sacco manipula estas iconografías de manera eficaz y canaliza una investigación minuciosa sobre las técnicas heliográficas en soportes novedosos. En el caso de *La maja anunciada: Tríptico de la anunciación* de 1990 la artista despliega una estrategia productiva que rearma la corporeidad para deconstruirla en configuraciones abstractas que discuten el canon femenino procedente del arte clásico. Las imágenes provienen de un relevamiento previo de archivos que la artista efectúa sobre fotografías de cuerpos desnudos femeninos y detalles corporales ampliados e impresos con técnica heliográfica. La emergencia de detalles y fragmentos de cuerpos en las superficies impresas (en valijas, en papeles, en maderas) abre la posibilidad de construir archivos que nos permitan pensar en otras historias de lo corporal.



Fig. 03: Graciela Sacco. *Cuerpo a cuerpo*, de la serie *Presencias urbanas*. Heliografías sobre madera. 1996-2000. Fuente: Museo Castagnino+macro, Rosario

II. IMÁGENES, PALABRAS, CONFRONTACIONES

Tras el despliegue del modernismo paulista tanto en el campo artístico como en el literario, la década del treinta del siglo XX en Latinoamérica se tensiona con el compromiso político. En 1929 en la *Revista de Antropofagia* editada en São Paulo se publicaron dibujos de Patricia Galvão, conocida como Pagú y pareja afectiva de Oswald de Andrade. Luego en 1931 se fundó *O Homem do Povo*, periódico dirigido por Oswald y del cual circularon solo ocho números. En dicho jornal y bajo la columna *A Mulher do Povo*, Pagú publicó imágenes y textos con encabezados que anunciaban el tema a desarrollar. Mordaz e incisiva, Pagú fue demoledora con los temas tabúes de la sociedad y crítica con el feminismo pequeño burgués destinado a un sector delimitado. La relación de figuras y palabras que se observa en su obra gráfica fue descrita como una “despoetização”, un “contágio de formas: em presença do desenho, o texto é atingido por la visualidade” (RISÉRIO, 2014: 34). Esta operatoria literaria y estética conjugaba el aspecto verbal y el no verbal. Los comentarios punzantes que acompañaban las notas cuestionaban no solo al feminismo más intelectualizado sino a determinados valores de la sociedad. Pagú exponía su posición libertaria en el plano moral y su desafío a los mandatos sociales y/o religiosos hacia la mujer. Los ocho artículos publicados tenían encabezados con formas de viñetas: dos siluetas femeninas, una levantando su brazo y con la boca abierta en actitud de exhortación, la otra, más ambigua, con su brazo apoyado en la O de POVO, realizado (tal como las demás palabras) con letras gruesas similares a la estilística geométrica del art decó. La tónica combativa con la que Pagú enfocó estos comentarios nos lleva a pensar en una posición feminista en aquella coyuntura histórica, donde las teorías de género distaban del desarrollo o de la difusión actual.

Más tarde y apelando al ámbito poético, Julieta Hanono realizó la instalación *Cosmología de poetas* (2018) que reunía a Alfonsina Storni, Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon, María Negroni, Sandra Tortlucci, Claudia Masín, Susana Villalba y Olga Orozco en un mismo espacio compartido. Esta trama de escrituras se estructura en un montaje que incluye dos niveles. Por un lado, sobre una mesa se apoyan diversos fragmentos que corresponden a textos de las autoras escogidas por Julieta Hanono, impresos sobre papeles de colores. (Figura 04) Por otro, sus nombres se observan en la pared blanca de modo tal que se articulan en una cartografía lineal a partir de criterios como la cercanía, sincronía, empatía o solamente por coincidencias temporales, culturales y/o literarias (LUCERO, 2018b: 44). La elección no es casual, son mujeres de escritura profunda, de vidas intensas y de posiciones feministas en su mayoría. El modernismo feminista de Storni se cruza con Ocampo y su participación en la vanguardia literaria de los años 30. Pizarnik, traductora de Marguerite Duras, experimentó la vida parisina; Olga Orozco, activa integrante de un grupo literario surrealista y con ecos baudelerianos en su poesía, reflexiona sobre la memoria, la muerte y el futuro. La cualidad surrealizante de los escritos de Pizarnik y Orozco se empalman con los textos de Susana Thénon, con su mirada existencial sobre la marginalidad y la imposibilidad del lenguaje. María Negroni, ligada a la literatura gótica, ha examinado el recorrido poético de Silvina Ocampo. Sandra Tortlucci, guionista y dramaturga,

Claudia Masín, poeta y psicoanalista, y Susana Villalba, gestora cultural y novelista, comparten los ciclos de poesía, la literatura y el teatro.

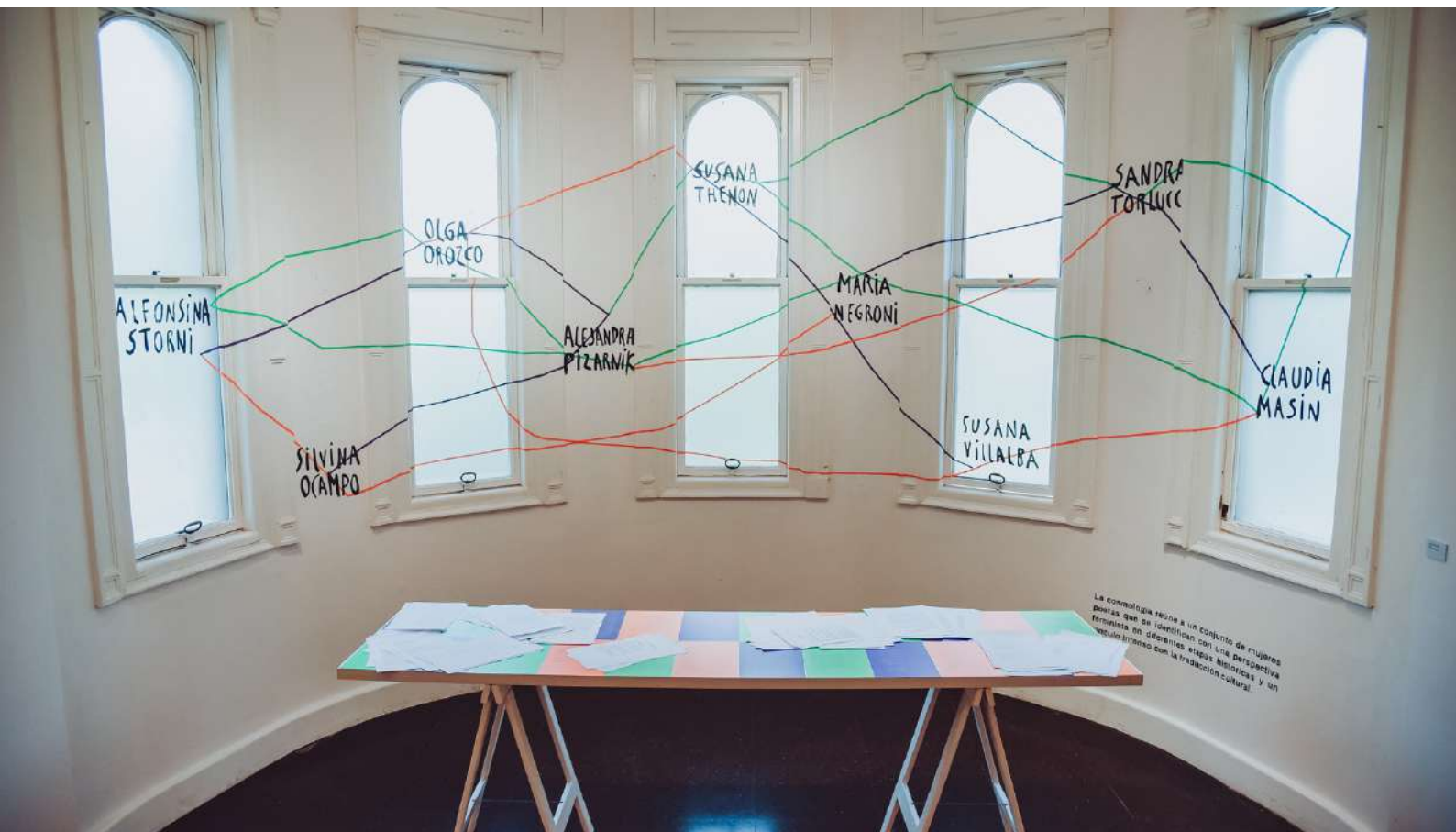


Fig. 04: Julieta Hanono. Cosmología de poetas, instalación. 2018. Fuente: fotografía de Ariel Smania

III. LOS HILOS DE LA VANGUARDIA

Hacia fines de 1967 Graciela Carnevale participó junto a otros artistas rosarinos de la exhibición “El arte por el aire” en Mar del Plata. Con el auspicio de las compañías Ala y Austral, la muestra congrega un conjunto de obras que enfatizaban la liviandad material. La propuesta de Carnevale apuntaba a la visibilización de las noticias que acontecían en el mundo mediante la presentación de tres periódicos, uno era de Mar del Plata, otro de Buenos Aires y el tercero de Rosario. Los espectadores podían confrontar cómo noticias análogas eran descifradas de manera diferentes de acuerdo a la posición ideológica del medio de prensa en cuestión. En 1968, la artista presentó en el Ciclo de Arte Experimental la obra denominada *El encierro* (1968), una acción drástica que visibilizaba la censura presente en aquel momento. (Figura 05) Graciela Carnevale permitió que el público ingresara a la sala y luego cerró la puerta con llave. La primera reacción de los espectadores fue quitar todos los afiches que cubrían las vidrieras, algunos se sentaron y esperaron. Transcurría el tiempo y nadie les abría, entonces comenzaron a arrancar las varillas de la abertura de entrada para escapar

(LUCERO, 2018c: 61). Desde el exterior un muchacho rompía el vidrio. Finalizada la obra (que dejó como consecuencia la rotura de los vidrios, resultado de la necesidad del público de salir del sitio que había sido cerrado con llave por Carnevale) los artistas debieron abandonar el local alquilado.



Fig. 05: Graciela Carnevale. El Encierro, acción.
1968. Fuente: cortesía de la artista

Desde otra perspectiva, Noemí Escandell, también integrante del denominado Grupo de Rosario, desarrolló montajes de imágenes reproducidas con tiradas múltiples. En *Y otra mano se tienda...* de 1968 observamos dos escenas contrapuestas y a la vez similares: la fotografía donde el cuerpo de Ernesto "Che" Guevara reposa en una camilla rodeado por militares tras ser asesinado en Bolivia en 1967, y la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt Harmenszoon van Rijn de 1632. (Figura 06) Tiempos distantes se vinculan a partir de una situación turbadora donde la mirada atenta de los observadores se dirige hacia el cuerpo abatido, lesionado y vulnerado del "Che". El encadenamiento de símbolos teje una trama de significados que quedan a disposición del observador, quien, mediante su capital simbólico, es capaz de establecer decodificaciones y traducciones en relación a las figuras propuestas por el artista o el historiador. Bajo la mirada triunfante de los militares en un caso, o de los médicos atentos en otro, los rostros inquisidores se regodean expresando victorias

concluyentes sobre los cuerpos, una científica y otra política. La visión comparativa nos plantea una serie de pugnas donde se contrapesan distintos sentidos, rememorando episodios que constituyen documentos de la cultura en cada realidad histórica. Escandell implementa la técnica de la multiejemplaridad para que el espectador pueda retirar las hojas y llevárselas consigo, ampliando el espacio de propagación y consumo de las láminas seriadas. El dislocamiento vanguardista es recuperado en la operatoria de Escandell en *Y otra mano se tienda...*, no solo en la utilización de un montaje de escenas sino en el recurso a imágenes que concentran significaciones ligadas al poder científico, al poder militar pero también a la supervivencia del ideario guevariano de las izquierdas políticas.



Fig. 06: Noemí Escandell. *Y otra mano se tienda...*
1968. Fuente: cortesía de la artista

En algunas obras emergen restos traumáticos que procuran suturarse en el hacer mismo. Mabel Temporelli realiza durante 2005 y 2006 la serie denominada *Sabor a limón* incluyendo prendas realizadas por ella misma. (Figura 07) Los textiles suelen ser verdes pasteles, cremas o amarillos pálidos, una gama cromática que contrasta con las quemaduras de cigarrillos que se observan en las superficies, generando una escritura a partir de la marca. Si bien la artista señala que el acto de agujerear se acerca a los planteos espaciales de Lucio Fontana, esos detalles abren un imaginario colectivo de fuerte impacto en la historia de nuestro país, porque nos hace pensar en el dolor y la tortura. El oxímoron que nos presenta Temporelli tensiona la exquisitez de las telas con tonos pasteles y apacibles, con el recuerdo de escenas sombrías y de una tragedia nacional que aún hoy sigue generando debates sobre la memoria política. Colgados en perchas sobre la pared, estos vestidos de falda corta con atisbos sesentistas exhiben, de lejos, ornamentos prolijamente marcados que se ordenan como puntos rítmicos que repiten un mismo esquema geométrico.



Fig. 07: Mabel Temporelli. Serie Sabor a Limón. 2005-2006. Fuente: fotografía de Gustavo Goñi

IV. FICCIONES DE LA ESTÉTICA

Una zona de las expresiones artísticas que se vinculan al pensamiento feminista se apoya en los cuestionamientos de los usos, hábitos cotidianos y costumbres que identificaron a las mujeres durante siglos. Parte de ese imaginario cultural subraya el repertorio cosmético y estético como un aspecto definitorio de la belleza y su con-

sagración social. Livia Marin, radicada en Londres, ha trabajado con objetos de bajo costo y seriados que construyen instalaciones de grandes dimensiones. En *Ficciones de un uso* (2004) la artista esencializa los elementos básicos de la cosmética femenina como los pintalabios, y rearma un conjunto de unos dos mil quinientos objetos. (Figura 08) Cada pieza está coloreada por tonos diferentes, característicos de los muestrarios cromáticos que se ofrecen en los locales de venta de artículos de perfumería. La instalación en su totalidad plantea un borde entre el objeto trabajado e intervenido de modo peculiar y la producción industrial para consumo masivo. Cada cosmético, prolijamente torneado y terminado, se ofrece a la vista como promesa de belleza, atracción y brillo personal, aunque sabemos que se trata de ficciones. Se produce una paradoja entre el placer visual y la ineficacia estética de las pequeñas esculturas, abriendo un sentido reflexivo sobre los mandatos habituales dentro del universo femenino, los ecos sociales y políticos de las convenciones de la moda. En otro sentido, Marín recupera las configuraciones que identifican ciertos aspectos del mobiliario cotidiano, como manijas, adornos o distintos accesorios de madera, y los recontextualiza en esta enorme colección, disponible y atractiva.



Fig. 08: Livia Marin. Ficciones de un uso. Instalación 2004. Fuente: cortesía de la artista

Por su lado, Leslie Fernández Barrera plantea en *Estética 2008* algunas reflexiones sobre las técnicas y usos de los tratamientos estéticos capilares que surgen en el espacio social como imposiciones culturales a los que toda mujer debería ajustarse. En este proyecto, Fernández Barrera produce series de imágenes que se corresponden con categorías referentes de la belleza femenina, tales como *Paletas*, *Peinados*, *Cartas de*

colores y Modelos para peinados, implementadas mediante figuras femeninas que se enlazan con estereotipos visuales que inducen al sometimiento a los cánones de belleza. (Figura 09) En ese aspecto, intenta resaltar la visualidad que adquieren estos preceptos estéticos que se traducen en las masivas concurrencias a peluquerías, manicuras y quirófanos con el objetivo de aumentar el potencial seductor. Este señalamiento que destaca la artista da cuenta de las numerosas estrategias publicitarias y masivas que atraviesan las sociedades actuales estimulando hábitos de consumo de productos que prometen embellecimiento, atracción y felicidad ¿cómo resistir a los encantos de estas invitaciones? Fernández Barrera lleva estas fórmulas a su mínima expresión, quita los rasgos identificatorios y vacía los contenidos comunicativos o sociables al pintar los rostros sin ojos no bocas. Reserva ese sitio para los cabellos y para algunos indicadores relacionados con los tonos utilizados para teñir cabellos. De este modo, promueve una lectura a contrapelo que cuestiona los fines esteticistas de esta gran máquina de dilapidación y empleo de tiempo que implica la búsqueda de la belleza.



Fig. 09: Leslie Fernández Barrera. Siluetas. De la Serie Estética 2008.
Fuente: cortesía de la artista

V. AFECTOS, SORORIDADES Y SOLIDARIDADES

El mapeo de estas diez mujeres artistas nos conduce a revisar algunos concep-

tos teóricos en relación al modo en que los cuerpos disputan al sistema patriarcal, a la emergencia de poéticas disruptivas o a la inscripción política que rodea algunas de las producciones visuales detalladas. Silvia Federici (2018) se pregunta cómo sería la historia del capitalismo si en vez de relatarse desde el proletariado pudiera narrarse desde las cocinas, los dormitorios, desde los cuerpos que día a día tornan visible la fuerza productiva. Se trata de las corporalidades femeninas. Al indagar en estos espacios domésticos, Federici destaca la incidencia de los cuerpos en el crecimiento y desarrollo de la producción laboral, enfocándose en una dimensión opacada y silenciada que, desde su visión, ha sido desestimada por el marxismo ortodoxo. Esos cuerpos como soportes de la producción asalariada fueron en general oprimidos, sojuzgados, sujetos y violentados ¿qué es lo que se desprende de ellos, que desborda, qué exhalan? Artistas como Pola Weiss, Narcisa Hirsch y Graciela Sacco exploraron dentro de la videografía o la heliografía las dimensiones simbólicas de lo corporal, construyendo espacios de expresión en torno a situaciones cotidianas, sean históricas, traumáticas o festivas. Para María Laura Rosa el cuerpo es uno de los ejes recurrentes en la producción visual contemporánea: "Dentro de la problemática de la intimidad, el cuerpo es objeto de análisis constante. Es el escenario en el que se inscribe el género y en el cual se manifiestan las diferencias -étnicas, sexuales, etc.- constituyéndose, entonces, como territorio político e ideológico" (ROSA, 2008: 159). Lo corporal se funda como campo de acción en el cual emerge lo identitario en tanto construcción discursiva. Las experiencias plásticas de Pola Weiss, Narcisa Hirsch y Graciela Sacco exacerbaban situaciones intimistas, exponiendo zonas poco exploradas de la cotidianeidad. Al iniciar una reflexión deliberada sobre las normas sociales que tienden a opacar, fragmentar y neutralizar la presencia del cuerpo femenino, las tres artistas exacerbaban los aspectos materiales de la desnudez como un medio visual poderoso. En el caso de Graciela Sacco, la utilización fragmentaria del cuerpo femenino abre un universo de interrogantes acerca de la presencia de la mujer como sujeto de representación en la historia del arte de corte europeizante, lo que nos permite reflexionar sobre modos alternos de enunciación de lo corporal. Existen otros abordajes críticos en el plano visual y poético. En ese aspecto la obra gráfica de Pagú inicia una labor política en los años 30 como periodista, escritora y militante al enlazar escritura e imagen en un mismo plano. Bajo la denominación de *A Mulher do Povo*, articula diferentes conceptos acerca de lo femenino en una etapa donde difícilmente se hablaba de perspectiva de género. Otra funcionalidad adquiere la escritura en el caso de *la Cosmología de poetas* elaborada por Julieta Hanono. Allí lo textual se conjuga en una red de autoras que sostienen vínculos entre sí a partir de dimensiones conceptuales y afectivas tales como el perfil feminista, la libertad sexual, la corporalidad, la crítica al lenguaje y las referencias a la marginalidad. Podemos hablar de escrituras disruptivas como un recurso efectivo que son planteadas desde una perspectiva de género. Para Julieta Kirkwood (2018) el género se plantea en tanto categoría cultural y conforma una capacidad de la cultura para evitar el peso taxonómico de la biología. A partir del género las artistas plasman una cadena de palabras que tejen múltiples significaciones y promueven la transformación de pautas culturales anquilosadas que se incrustan en el sistema patriarcal. La articulación de práctica artística y feminismos en América Latina ha sido

explorada minuciosamente por Andrea Giunta (2018), quien desentraña los modos en que las artistas mujeres postularon la emancipación de sus cuerpos a través del arte y a la luz del pensamiento feminista. El feminismo como proyecto colectivo ha permeado las capas intelectuales más variadas, en un arco de tiempo que se inicia décadas atrás. Durante los años 60 algunas artistas mujeres trabajaron sobre ejes estético-políticos que, en el marco de las discusiones sobre las confrontaciones en el campo ideológico y militar o los movimientos descolonizadores, cobraron nuevas implicancias simbólicas. Durante 1968, Graciela Carnevale organizó experiencias colectivas ligadas a la censura ejercida por el gobierno de facto. Las reacciones en cadena respondían a una condición opresiva, tal como se vivía el clima epocal. El proyecto de Noemí Escandell da cuenta de un mecanismo complejo que inauguran vías reflexivas sobre pasado y presente, golpe de estado y democracia, instaurando lazos afectivos y sensitivos con el observador que en este caso, al retirar las hojas de los *handing works* (blocks de hojas impresas) coparticipa de la obra. En Mabel Temporelli aparece claramente la referencia a la quemadura, la herida y la laceración que aquí resurge como ornamento de la indumentaria elegida. Cada detalle se asienta desde una acción punzante que desgarrar el cuerpo textil pero también el cuerpo emocional. Respecto a la producción masiva, Livia Marin elabora objetos que simulan lápices labiales en cantidades industriales, emulando la masividad que caracteriza la etapa global actual. Finalmente, a contrapelo de las convenciones de la belleza canonizada, Leslie Fernández Barrera reproduce los catálogos de los salones de cosmética capilar para subrayar la maquinaria infernal que rodea al imaginario de seducción y de atractivo que se les impone a las mujeres en el orden mundial. Julieta Kirkwood ha identificado al feminismo con la reflexión y la movilización, por tanto como proyecto colectivo nos brinda la posibilidad de incluir nuevas dimensiones en el conocimiento y en la praxis político-social. En esa misma dirección, las expresiones visuales de las artistas mujeres aquí citadas se conciben como agitaciones culturales que proponen nuevos modos de abordar y reflexionar sobre los roles sociales femeninos en el contexto contemporáneo y sus repercusiones políticas y simbólicas. Sus articulaciones con el feminismo se producen a partir de determinados postulados observados con lucidez por Kirkwood, para quien los actos de sublevación o ruptura con las normas y los estereotipos surgen a partir de la toma de conciencia de los derechos como grupo y/o comunidad. La decisión de intervenir en la realidad deviene de esta concientización. Dice la autora: "Sabemos, y veremos en más detalle, cómo opera históricamente el orden para evitar la toma de conciencia femenina que la pondrá en situación de rebeldía, porque... esta situación es irreversible" (Kirkwood, 2018: 78). Si el patriarcado ha creado numerosas y rígidas estructuras para evitar que esas fuerzas corrosivas avancen, el ámbito de la cultura visual resulta un terreno apto y adecuado para experimentar los conflictos entre lo producido por las mujeres y las convenciones hegemónicas. En ese aspecto, los discursos ideológicos empiezan a sacudirse en un sentido, como señala la socióloga y activista chilena, irreversible. La revuelta feminista no tiene retorno, continúa y se expande, así como las prácticas artísticas comprometidas con la perspectiva de género que agitan e intentan quebrar con los mandatos establecidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- FEDERICI, S. *El patriarcado del salario*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- GIUNTA, A. *Feminismo y arte latinoamericano*. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.
- KIRKWOOD, J. *Feminarios*. Viña del Mar: Communes, 2018.
- LUCERO, M. E. "Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes". En: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Volumen 13, Número 1, enero-junio 2018, Bogotá, 2018a, pp. 43-60.
- LUCERO, M. E. "Traducir el desborde (una poética feminista)". En: *Traducir el desborde*. Rosario: Museo de la Memoria, 2018b, pp. 37-45.
- LUCERO, M. E. "Intercambios, fusiones y politización. El Archivo Graciela Carnevale". En: *Separata*, año XVI, número 22, setiembre de 2018, Rosario, 2018c, pp. 55-75.
- RISÉRIO, A. "Pagu: vida-obra, obravida-vida". En: De Campos, Augusto. *Pagu, Vida-Obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 32-55.
- ROSA, M. L. "La cuestión de género". En: Oliveras, Elena (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé, 2008, pp.153-174.

MAIA,
Mariana

DE/SOBRE/FEITAS POR MULHERES: Mulheres Negras nas Artes Visuais

Mariana Maia¹

RESUMO

O texto aborda a forma como as mulheres negras se articulam através da história para produzir imagens questionadoras da sociedade patriarcal branca. A ênfase está na realidade brasileira, fruto de um sistema escravocrata, que perpetua o racismo nas formas de lidar com a presença dos corpos de mulheres negras nas artes visuais. O texto propõe uma nova forma de olhar para a história da construção de imagens pelas mulheres negras, em uma conexão com o feminismo negro. Versa, ainda, sobre a pesquisa desenvolvida sobre dez artistas negras que merecem reconhecimento diante da importância de seus trabalhos para a história da arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Afro-brasileira, Mulheres Negras, História da Arte, Feminismo Negro, Racismo.

E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher?² Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?³

Mulheres negras nas artes visuais é um acontecimento recente, apesar delas expressarem-se artisticamente desde tempos imemoriais. Olhando para a arte hegemônica, presente nos livros, as mulheres negras não têm quase nenhuma representatividade. O Brasil, país de maioria afrodescendente, acompanha esse dado, mesmo na

1 Mariana Maia é Artista Visual desde 2008, possui formação em História da Arte, com Mestrado em Artes/ UERJ, atua como professora na na SME/ Rio de Janeiro e SME/ Duque de Caxias. Desenvolve trabalhos com múltiplas linguagens. Pesquisa questões referentes a negritude, a interação com o público e aos corpos femininos. E-mail: maiamariana@gmail.com.

2 Truth, Sojourner. Ains't I a woman? 1851.

3 Davis, Angela.

contemporaneidade. A explicação, possivelmente, está nas questões sociais que envolvem as populações afrodescendentes no Brasil e em outros lugares do mundo. Imensos problemas gerados pela colonização da África e da escravidão são sentidos no ceio da sociedade contemporânea. As mulheres negras sempre tiveram a existência apagada e a fala silenciada, nas artes visuais não é diferente. Passados mais de 130 anos do fim da escravidão negra no último país do mundo, as mulheres negras lutam para existir e resistir.

Segundo Djamila Ribeiro sobre o discurso de Sojourner Truth:

...ela já anunciava que a situação da mulher negra era radicalmente diferente da situação da mulher branca. Enquanto àquela época mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres negras lutavam para ser consideradas pessoas.⁴

Sojourner Truth, importante oradora, que defendeu o fim da escravidão nos Estados Unidos da América, no seu famoso discurso *Ain't I a woman?*, em Ohio, no ano de 1851, questiona o status desumano atribuído as mulheres negras na sociedade ocidental. As questões de gênero e raça fazem com que elas sejam vistas como menos que homens, menos que mulheres. Durante a escravidão as mulheres negras suportaram o peso do trabalho forçado, torturas físicas e mentais, constantes estupros, desintegração do sentido de família, subjugação cultural. No Brasil, mulheres negras são vistas como mais fortes que o restante da população, assim, o peso, a tanto tempo imposto, não cessa. Esse peso que remonta o sistema de escravidão, adoece e mata.

O racismo no Brasil é reconhecido por lei (nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989), mas muitos acreditam ou fingem acreditar que ele não existe. Dados estatísticos, noticiários e falas persistentes, atestam diariamente a existência do racismo e dos corpos de negros e de negras que jazem. No entanto, a sociedade brasileira não enfrenta com efetividade o seu passado escravocrata e o seu presente racista, assim, temos muito para avançar. Quando a questão envolve além da raça, o gênero, estudos e falas são ainda mais parcos. No grupo de pesquisa “DE / SOBRE / FEITAS POR MULHERES”, escolhi artistas visuais negras para tecer minha fala, buscando uma reparação a presença negra feminina nos livros de artes. Sou, também, uma artista visual negra, que ao principiar minha vida profissional, senti falta da representatividade. Como na fala de Angela Davis, acredito, que ao realizar esse movimento, a sociedade, aos poucos, irá mudar, e caminhamos em direção a um momento mais igualitário.

IMAGENS EM ESPELHOS

O continente africano é o mais antigo, onde surgiu a humanidade. Sabemos que manifestações visuais estão presentes entre mulheres e homens desde o seu surgimento. No entanto, o estudo sobre a arte, a cultura e a história da África, antes

4 Ribeiro, Djamila. Quem tem medo do feminismo negro. São Paulo: companhia das letras, 2018. p.52

da colonização europeia, ainda são precários no Brasil. Apenas recentemente esse campo tem entrado nos currículos universitários. A lei 10.639 de 2003 torna obrigatório ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira, incluindo o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional. Dezesesseis anos se passaram e a formação ainda é muito precária. Não conhecemos os artistas negros, menos ainda, as artistas negras. As histórias das artes visuais possuem grandes lacunas. As primeiras imagens que emergem desse limbo histórico são como espelhos. Refletem os corpos das mulheres negras de forma invertida e superficial. Histórias pessoais e complexidades são deixadas de lado. Tais imagens objetivam ser curiosidades exóticas para saciar perversidades de mentes eurocêntricas.

O filme *Vênus Noir* documenta a vida de Saartjie Baartman (1789-1815), sul-africana, que exibiu seu corpo de negra em performance por toda a Europa. Longe de ser uma atuação crítica, a performance de Saartjie participava de shows de variedades. Saartjie foi explorada financeiramente por homens brancos e após a morte seu corpo foi vendido para o Museu de História Natural. Partes do corpo de Saartjie, incluindo seus genitais, que eram mais alongados (característica do povo khoisan), foram exibidos no Musée de l'Homme até 1974. Nelson Mandela, então presidente, solicitou o retorno dos restos mortais de Saartjie para África do Sul, o que ocorreu apenas em 2002.

Nefertiti, rainha egípcia, se tornou mundialmente conhecida por causa de um busto, atribuído a um escultor chamado Tutmes. O busto de Nefertiti, prova da genialidade das representações visuais egípcias, também é testemunha da existência de uma mulher de grande beleza física e importância histórica. As representações visuais para os egípcios da Antiguidade tinham função ritualística, mas hoje, o busto de Nefertiti está em Berlim, muito distante do seu contexto cultural. Parte da arte egípcia foi usurpada, sendo exibida fora de contexto. *Les demoiseles de Avignon*, a famosa pintura de Pablo Picasso, mostra mulheres usando máscaras africanas, objetos fetichistas para a modernidade, distantes de seus significados divinos associados a incorporações.

No Brasil, mulheres negras aparecem em imagens de viajantes estrangeiros. Fascinados pelo céu azul, pela natureza exuberante e pelos corpos díspares. Mulheres negras, assim como as indígenas, são devidamente catalogadas, em etnias, miscigenações e tipos, como frutas, flores e animais, muito distantes da complexidade que nos mostra humanos. Albert Eckhout (1610-1666) e Frans Post (1612-1680), artistas holandeses viajantes, na companhia de Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679), viajaram pelo nordeste brasileiro registrando de forma etnográfica a presença da mulher negra. Corpos despídos em meio a paisagens naturais, corpos em trabalho braçais são exibidos. Mais tarde a missão artística francesa liderada por Joachim Lebreton (1760-1819), com Jean Baptiste Debret (1768-1848) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) teve objetivos semelhantes, registrando, também, costumes e interações sociais onde as negras e negros aparecem na função social servil. Debret produz cadernos de viagens e mais tarde Johann Moritz Rugendas faz o mesmo. No início do século XX, vários fotógrafos registram em estúdios os corpos negros, sempre associados

a funções servis. Todas essas imagens ajudam a criar um imaginário social estrangeiro sobre o Brasil. A história perversa das imagens construídas também embranquece negros que se destacam em diferentes campos. Quando olhamos as fotografias de Machado de Assis, Chiquinha Gonzaga e tantos outros, temos a dificuldade de perceber que são pessoas negras. A história da arte parece mesmo apagar a presença negra.

OUTRAS HISTÓRIAS

Ô Abre Alas,
Que eu quero passar⁵

A maioria da população brasileira é afrodescendente, mas o sistema escolar aborda muito pouco a história dos poderosos Estados e Impérios africanos anteriores a colonização europeia. Outras histórias, no entanto, sobrevivem na boca dos griots. Histórias contadas em ambientes familiares, religiosos, espaços de resistência, mostrando a negritude distante da opressão da escravidão. Quando África e Europa confrontam suas diferentes formas de ser, a partir do século XV, o reino do Congo, mais as Cidades-Estado Iorubás, Axantis e Daomeanas e outras regiões da África, pouco a pouco são destruídas. Indivíduos de grupos, nações e etnias diversas são colocados em conflito, uma estratégia de dominação que, em alguns casos, dura até hoje. Mas a herança cultural africana resiste no Brasil através de pequenos atos de desobediência, manipulação pessoal, afirmação cultural e atitudes dissimuladas. Imagens que ecoam da África estão presentificadas na cultura e na arte brasileira. Ganham força e voz pujante com a presença de mulheres negras na arte contemporânea.

Os mestres e gênios canônicos era invariavelmente homens brancos, educados formalmente e europeus (...) Do outro lado, os artefatos do resto do mundo, em especial aqueles produzidos por artistas das antigas colônias sem emular os estilos e formas europeus ou sem uma educação europeia - o objeto exótico, primitivo, tribal e folclórico.⁶

A força das populações negras, principalmente das mulheres, tem sofrido diversas tentativas de apagamento. Mas sabemos dos diversos levantes e revoltas, muitos com participações notáveis de mulheres, os conflitos envolvendo o Quilombo dos Palmares, em Alagoas; a Revolta dos Malês, na Bahia; a Balaiada, no Maranhão e outros movimentos. Resistimos adornados pelas cores de nossos ancestrais, que se presentificam em histórias, canções, formas arquitetônicas, incorporações. Estima-se que o Brasil recebeu 10 milhões de pessoas escravizadas da África do século XVI até o século XIX. Muitos registros foram destruídos ou se mostram imprecisos, o que dificulta

5 Gonzaga, Chiquinha. Ô Abre Alas. A primeira marchinha carnavalesca da história, composta em 1899.

6 Pedrosa, Adriano. History, Histórias. In Histórias afro-atlânticas: [vol. 1] catálogo de exposição. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018. p.30

remontar as origens africanas do povo brasileiro. As mulheres negras, porém, cantando, ensinando, cozinhando, comercializando nas ruas, são o elo com a herança africana. Apesar de os nomes de artistas coloniais afrodescendentes registrados pela história serem apenas de homens, como: Manoel da Costa Ataíde, Valentim da Fonseca e Silva e Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho); as mulheres negras sempre estiveram presentes criando todo um repertório imagético que sobrevive no seio da cultura e da arte brasileira. Ao olhar para o passado histórico não conseguimos remontar o nome de nossas artistas negras, mas elas estavam lá, na arte do cotidiano, na lida diária do cozinhar, do costurar, do bordar, envolvidas em barracões, preparações de festas e rituais. Yabás, mães rainhas. Os espaços oficiais de produção de arte e cultura nos são historicamente negados, mas ainda assim nos expressamos e fazemos arte.

A cultura negra apresenta uma estreita relação entre Arte e Vida, fazendo com que exista uma profunda ligação entre as diversas formas de manifestação artística com os fatores sociais, históricos e culturais específicos das comunidades em que surgiram e onde se desenvolveram.⁷

Não é possível entender a arte e a cultura afro-brasileira sem pensar a sua estreita relação com a vida. Para ver a arte afro-brasileira é preciso descolonizar o olhar. Os mesmos objetos assumem muitas funções, podem ser úteis, ritualísticos, artísticos, simbólicos. Através dos quitutes de Tia Ciata que surgiram as movimentações do samba. A escola do samba existe porque a mulher negra faz com que ela exista.

Sou Negra

Da favela, da humilhação imposta pela cor
Eu me levanto
De um passado enraizado na dor
Eu me levanto
Sou um oceano negro, profundo na fé,
Crescendo e expandindo-se como a maré.

Deixando para trás noites de terror e atrocidade
Eu me levanto
Em direção a um novo dia de intensa claridade
Eu me levanto
Trazendo comigo o dom de meus antepassados,
Eu carrego o sonho e a esperança do homem escravizado.
E assim, eu me levanto
Eu me levanto
Eu me levanto.⁸

7 Theodoro, Helena. Mito e espiritualidade: mulheres negras. Rio de Janeiro: Pallas ed., 1996. p. 118.

8 Angelou, Maya. Still I Rise - Ainda assim eu me levanto, 1978.

De pronto unas voces en la calle
me gritaron ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

“¿Soy acaso negra?” – me dije ¡Sí!
“¿Qué cosa es ser negra?” ¡Negra!
Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía. Negra!⁹

A mulher negra nunca precisou lidar com o termo “sexo frágil”. Em verdade, as mulheres negras são vistas como mais fortes que as demais. Tendo sobrevivido a toda violência da escravidão, hoje, mulheres negras, precisam lidar com a violência obstétrica, solidão, depressão, feminicídio e outros males, de forma muito mais intensa do que mulheres brancas. Após o fim da escravidão, papéis sociais semelhantes são impostos para as mulheres negras. A doméstica, a lavadeira, a cozinheira. Papéis contemporâneos que em grande parte reproduziam os mesmos da escravidão. Segundo Angela Davis¹⁰, na realidade norte americana, a almejada emancipação das mulheres negras ocorreu através da posse de terras, pelo direito ao voto e pela educação. No Brasil, a lei de cotas raciais vai facilitar que mais mulheres negras estejam nas mais diversas profissões, ampliando seus poderes de fala e decisão na sociedade. O protagonismo negro feminino, porém, não ocorre sem muitas lutas, embates e até mortes. Ser feminista para a mulher negra é quase uma imposição. Chimamanda a respeito do livro *Hibisco Roxo*:

...as pessoas estavam dizendo que meu livro era feminista (...) Mais tarde, uma professora universitária nigeriana veio me dizer que o feminismo não fazia parte da nossa cultura, que era antiafricano e que, se eu me considerava feminista, era porque havia sido corrompida pelos livros ocidentais.¹¹

A mulher negra luta pelos seus direitos a todo tempo, pois nasce com o epíteto do racismo. Querendo ou não, precisa lidar com o fato de ser uma mulher negra em uma sociedade patriarcal branca. Viver é levantar-se todos os dias e sobreviver a uma sociedade que se impõe contrária e que grita com fúria no olhar “negra”. Palavra que Victoria Santa Cruz resignifica. “Negra” que a princípio aparece como uma triste imposição, vira grito de luta e afirmação, o despertar da consciência e do orgulho negro.

Mulheres Negras nas Artes Visuais

A primeira artista negra que tive notícia ao principiar meus estudos acadêmicos foi Rosana Paulino. Durante muito tempo não soube citar outra artista negra que não

9 Santa Cruz, Victoria. *Me gritaron negra*. 1960.

10 Davis, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

11 Adichie, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.33

fosse ela. Podemos dizer que é uma artista consagrada. Mas devido a sua qualidade artística e trajetória, acredito que ainda não teve reconhecimento suficiente no Brasil. A sua obra *Bastidores*, traz uma nova consciência sobre uma atividade associada as mulheres, mas que não possui grande reconhecimento expressivo, o bordado. Em seus *Bastidores*, o bordado aparece como forma de apagamento. Imagens fotográficas de mulheres têm suas bocas, olhos, gargantas tampados através da linha do bordado. Uma atividade delicada ganha viés de crueldade, evidenciando o cerceamento da mulher negra na sociedade.

Sônia Gomes também usa a linha de costura, com tecidos cheios de memórias, para criar formas que tomam o espaço expositivo. A artista possui reconhecimento internacional e importantes museus brasileiros têm exposto seu trabalho. Mas é evidente que muitas artistas negras têm dificuldade em adentrar os espaços oficiais de arte.

Aos sessenta e quatro anos, Aparecida Silva mostra com segurança, em sua quarta exposição individual, “Meu Túnel”, trabalhos conceituados e de grande maturidade artística. Seu trabalho tem ganho espaço, nos últimos anos, em mostras no Rio de Janeiro e em outros estados. Como outras artistas negras, começa a despontar em idade mais avançada. Suas imagens, obtidas através de processos alternativos de fotografia, mostram a cidade de forma fragmentada. Enigmáticos e de difícil precisão, os trabalhos de Aparecida, mostram muitas vezes, imagens do subúrbio carioca. Face desconhecida por muitos, pois está distante do Rio de Janeiro dos cartões postais. A artista é uma experimentadora e fala com entusiasmo da sua forma de criar:

Eu sou verdadeiramente apaixonada pelos processos alternativos fotográficos, ele me encanta, porque oportuniza observar e pesquisar efeitos de luz e desconstrução da ideia de fotografia tradicional. Possibilidades de criação, às vezes, de universos totalmente oníricos, desdobramentos que vão além do tempo/espaço.¹²

O olhar de Aparecida Silva nos possibilita ver a cidade de formas outras, em ângulos, técnicas, experimentações. As histórias das imagens cariocas ganham ao abrir as portas de espaços oficiais de arte para seu trabalho tecnicamente único e propulsor de questões.

A artista afro-cubana, Belkis Ayón, também, propunha um olhar inovador na área de gravura. Suas enigmáticas imagens abordam a religiosidade de matriz africana, através da mitologia Abakuá. Através da personagem Sikán, vai além, questiona a voz da mulher negra dentro da sociedade cubana. Ao adentrar mistérios sagrados de domínio masculino, a personagem Sikán é silenciada. Através de uma história ancestral, Belkis Ayón aborda a situação contemporânea da mulher negra.

No ano de 2018 ocorre “Corpas: encontro de performances de mulheres negras”, dentre outras motivações, para abrir espaço na cena para as mulheres negras, para a livre performance de seus corpos e poder de suas falas. A forma de encontro propiciou

12 Silva, Aparecida. Entrevista concedida em 2019.

que as artistas participantes juntassem suas potências e percebessem relações nas suas motivações de expressão. Corpas também colocou em questão o Rio de Janeiro, cidade partida, onde subúrbio e centro ainda mostram dificuldades em se comunicar.

O *graffiti* é uma forma de expressão artística que questiona a cidade em suas formas de lidar com os problemas sociais. No entanto, o *graffiti* é uma linguagem dominada pelos homens, onde as mulheres encontram grandes dificuldades em se colocar. A artista do graffiti, Criola preenche os muros da cidade com representações de estética negra. Imagens que provocam reflexões acerca de padrões hegemônicos. São imagens sofisticadas realizadas através da popular arte urbana, tendo a cidade como espaço expositivo. Criola que já foi modelo, hoje, colore corpos femininos com tintas e ancestralidade.

Maria Auxiliadora da Silva colocava um pouco dela nas pinturas. O cabelo crespo servia de materialidade das obras. Recentemente a artista ganhou uma grande exposição no MASP. Reconhecimento devido, dada a potência poética de seu trabalho. Auxiliadora vem de uma família de artistas, mas começou a vida profissional como doméstica. Também foi bordadeira e incorporou as tramas do bordado em sua expressão pictórica. Colocava em temas a sua relação com a cidade natal e com São Paulo, onde residiu quase toda vida. Foi taxada de *Naif*, um termo que foi associado aos artistas populares, muitas vezes vistos como de menor importância. Morreu prematuramente de câncer, deixando diversas pinturas que hoje estão em museus pelo mundo.

Hoje, curadores e curadoras negras, como Diane Lima, fazem das questões afro-brasileiras temas de mostras e festivais, permitindo que mais artistas negros alcancem a projeção de seus trabalhos.

A coletiva Mulheres de Pedra vem de um bairro distante do centro do Rio de Janeiro. Um grupo de mulheres talentosas individualmente, que se organizaram coletivamente para criar, dentre outros trabalhos, produções audiovisuais de grande qualidade, que mostram de maneira belíssima a ancestralidade afro-brasileira. Ganadoras de prêmios de cinema, participantes de mostras internacionais, têm pouco espaço no mercado cinematográfico brasileiro, como outras artistas negras do audiovisual. Mulheres de Pedra também se configura como um espaço de promoção da cultura afro-brasileira no bairro de Pedra de Guaratiba, interagindo com a comunidade através de saraus e festivais, movendo indivíduos de outras localidades, fazendo com que percebam o subúrbio carioca como um lugar que também promove cultura de altíssima qualidade.

Precisamos ver mais musas como Michelle Matiuzzi performa seu corpo de negra de maneira visceral na cena contemporânea mundial. As histórias da arte se tornam mais interessantes e transformadoras com a estética e a fala produzida por essas artistas negras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, Cultura e Política*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- FAJARDO-HILL, Cecilia e GIUNTA, Andrea. *Mulheres Radicais: Arte Latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- HOOKS, bellz *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- LOPES, Nei. *História e Cultura Africana e Afro-brasileira*. São Paulo: Barsa Planeta, 2008.
- PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás. *Histórias afro-atlânticas: [vol. 1] catálogo de exposição*. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.
- PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (org). *Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] Antologia*. São Paulo: MASP, 2018.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro*. São Paulo: companhia das letras, 2018.
- THEODORO, Helena. *Mito e espiritualidade: mulheres negras*. Rio de Janeiro: Pallas ed., 1996.

CANDIDO,
Natalia

POLÍTICA, GÊNERO E CORPO

Natalia Candido¹

A arte como artigo de valores estéticos, símbolos e culturais indaga o mundo e seus sistemas, transformando seus questionamentos de suas vivências pessoais em política e produtos culturais, na transformação dos cânones artísticos antigos, criando crônicas de acontecimentos simbólicos que passam pela cultura estabelecida, isto é, propondo a mudança dos discursos. No presente artigo apresentaremos 10 artistas cujo elo primordial de suas narrativas é o gênero que compartilham. São elas: Ghazel, Regina José Galindo, Minerva Cuervas, Nicole Tijoux, Mariana Manhães, Carolina Rutt, Pilas Quinteros, Isa Motta, Toyin Odutola e Maria Nepomuceno. Conterá breves biografias e explicações dos seus trabalhos, bem como links de materiais na internet para pesquisas futuras. Suas produções artísticas, partindo de suas experiências, muitas vezes pessoais, fazem com que o observador não seja passivo diante delas, demarcando e mostrando os reais mecanismos de dominação da sociedade para além das aparências. Suas identidades criam diversas teias de narrativas. Suas singularidades e diferenças serão expostas como forma de não uniformizar as experiências do que é ser mulher e pertencer a este mundo.

A representação feminina nas artes sempre foi carente. Ao longo da história da arte, não era a mulher o grande gênio dotado de saberes e talentos que pudessem ser creditados nos anais dos grandes artistas. Nela, as poucas mulheres que alcançaram algum tipo de notoriedade foram frutos do resgate de pesquisadoras comprometidas em torná-las visíveis, ou seja, de tentativas de redução do estigma e das práticas sociais que se transformam em sistemas de opressão e desvalorização do gênero feminino.

O discurso ao qual estamos submetidos nos convence de que existe um mundo típico feminino e outro masculino, ambos operando de modos diferentes. Na prática, como sujeitos políticos, sabemos que não existem tais restrições, que nos foram impostas antes mesmo de nascermos e vivermos em sociedade. Questionar, subverter e ressaltar faz parte da poética dessas artistas.

A identidade como modo de unificação, como algo único nas relações de poder, determinaria uma segurança em um caminho desejável e único. Porém, a identidade pode ser compreendida na vida social como um espaço em permanente processo de “tornar-se”, construindo-se a partir do que temos em mãos, podendo existir outras variáveis, não em um sentido único. É como se fosse um bolo: vários ingredientes diferentes que, ao se misturarem, o formam como resultado final.

Por conseguinte, o sujeito percebido como ser único seria, na verdade, fragmentação e desmembramento. Sua fundamentação previamente vivida como unificada,

¹ Graduada em História da Arte pela UERJ, especialização em Mercado Editorial pela UCAM, fez mestrado em Artes pela UERJ. Atua como Professora de Ensino Fundamental e Médio.

aplicada e estável sofre interferências das identidades às quais todos nós estamos expostos na modernidade. Sendo assim, existe uma falácia da unicidade identitária. Esse sujeito surge como resultado do processo de simbolização pessoal e coletiva, em meio aos agenciamentos que são feitos em suas paisagens sociais e a partir de agora não mais o asseguram, deslocando as experiências vividas na dúvida e incerteza. Quando passa a ser questionada nossa projeção identitária cultural, esta por sua vez se torna provisória, variável e problemática; a transformação acontece quando questionada. Atravessada pelo conflito, produz as mudanças estruturais e institucionais necessárias.

Com o colapso das instituições sociais como o matrimônio, por exemplo, que antes eram os pilares da sociedade, se acirrou o debate sobre as políticas identitárias, que são afirmadas e afirmativas durante a crise das identidades do mundo ocidentalizado. Nos fundamentalismos de várias ordens; o grupo que se auto intitula, evidenciando características humanas superiores e exclui todos os membros que não são pertencentes a este grupo; ou nos acessos estimulados pela cultura de massa, entendemos identidade como uma convenção socialmente necessária, mas nunca uma convenção em consenso coletivo. A identidade traz consigo a liberação, a voz desejosa, internalizada.

Nesses tempos em que a globalização e seus ideais estão em voga, a identidade que temos é compartilhada em grupo, um aspecto que possuímos e que torna-se compartilhado por outros. E a arte lida com tal identidade como conceito a ser transformado em imagem compartilhada, assim como pensamento, protesto e revolta. Todos nós transitamos por uma comunidade de ideais e valores, nossas múltiplas identidades culturais que estão sempre em negociação no local onde vivemos, ligando todos pelo sentimento do coletivo. Com o multiculturalismo, termo que sugere a existência de muitas culturas, isto se dá de modo ainda mais intenso e não menos conflituoso. A construção dá-se através da luta para edificar e reforçar essa identidade, já que essa permanece nessa frágil condição transitória, tomando uma assimilação forçada.

O corpo se impõe como objeto. O poder desse objeto, muitas vezes, é questionado em ações ofensivas que são postas em jogo em performances artísticas, principalmente quando artistas que se identificam com as discussões de gênero atuam em seus atos performáticos. O campo artístico pode ser considerado um campo fálico por excelência. Há teóricos, como Henry Pierre Jeudy, que apresentam uma crítica mordaz às relações sociais, sem qualquer distanciamento entre o público e o artista, não deixando margem para que os espectadores se sintam confortáveis. A ideia de desconstruir os papéis sociais passa pelo desconforto. Quando a mulher passar a ser agente de suas próprias criações, segundo Jeudy, não há mais a busca por um ideal de beleza ou a perfeição, mas ao se impor como criadora artística *“a beleza existe, ela brotará da obscenidade violenta que une sexo e a dor sob o domínio dos tabus... torna-se sujeito ativo capaz de subverter todos os ditames morais que limitam as possibilidades de viver na exaltação de viver [...]”*².

Segundo Michel Maffesoli, *“o corpo individual deve sua existência à realidade do corpo social”*³, porque este corpo social que o cria, ou seja, o olhar do outro que

2 JEUDY, Henri-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 117.

3 MAFFESOLI, Michel. A transfiguração do Político: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 178.

cria quem sou. As identidades são construções culturais complexas que unem um grupo específico. Aqui, nosso objeto de estudo será a identidade feminina. A tomada de consciência do papel da mulher na sociedade afeta de modo relevante suas produções para questionar e revelar as identidades e os estereótipos do papel feminino. Compreender a temática que permeia as produções artísticas dessas artistas mulheres nos capacita a investigar as razões que levam muitas delas a expor suas vidas pessoais, com todas as suas questões, em suas criações e identificar quais as relações entre elas. Como as artistas mulheres, hoje, colocam essa questão do sujeito na arte e como essas mulheres imprimem suas vivências pessoais e identidades em seus trabalhos.

Portanto, precisamos buscar uma aliança entre produção artística e a sociedade na qual tais produções estão inseridas. Iremos nos concentrar nos aspectos culturais em que foram produzidas suas obras e faremos um pequeno catálogo com as produções que serão analisadas no decorrer do trabalho. A coleta de dados teóricos será feita através de intelectuais e pensadores contemporâneos e páginas na internet para construir uma ponte para futuras pesquisas teóricas sobre as artistas que serão expostas. Os recursos que devem estar à disposição para a investigação serão bibliográficos, discussões teóricas, páginas pessoais em redes sociais e sites profissionais. Propõe-se discutir os personagens femininos e sua atuação junto ao público.

O material documentado foi fruto do grupo de pesquisa DE/SOBRE/FEITAS POR MULHERES, cujos encontros ocorreram entre os anos de 2017 e 2018. Também foi produzida uma cartilha online para qualquer pesquisa ser feminista. Como estamos considerando a arte quanto valor cultural e sua capacidade de atravessar o tempo, temos como objetivo transformar o olhar e dialogar, evidenciando o impacto social da arte diante dos papéis femininos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIAGA, Juan Vicente. *Orden Fállico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas Del siglo XX*. Madrid: Akai, 2007.
- ARCHER, Michael. Ideologia, identidade e diferenças, In.: *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 2009.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero; feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CESAR, Marisa Flório. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do Político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. Quem precisa da identidade? In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- RISÉRIO, Antonio. *Mulher, casa e cidade*. São Paulo: Editora 34, 2015.

ALBERTIM,

Roberta Calábria

O CORPO DA MULHER (NÃO) É UMA CASA: Arte, maternagem, performance e subjetividade

Roberta Calábria Albertim¹

Vivemos em uma sociedade para a qual o corpo da mulher é um invólucro – um invólucro para o prazer masculino; um invólucro para os corpos do porvir. Desde que nasce, a mulher é levada a crer, em nossa sociedade, que seu corpo depende dos limites dos demais corpos para existir. Sentar de pernas fechadas, falar baixo, não rir demais, carregar sempre bonecas, deixar o cabelo crescer. Com o passar do tempo, tal tensionamento dos limites toma proporções que desmascaram a relação entre essa postura e o sexo – seja o sexo enquanto a posse de uma vulva, seja enquanto ato sexual: as roupas não podem ser curtas demais, a maquiagem não pode ser forte demais, deve-se atentar para a quantidade ideal de bebida alcóolica ingerida. A ideia quase certa é de que, sobretudo, temos que modificar, controlar e, no limite, odiar nossos corpos para nos enquadrarmos nos padrões sociais comportamentais e estéticos que agradem ao homem ou que, no fim das contas, não nos configurem como vítimas culpabilizadas pelos abusos e opressões sofridos.

A situação é semelhante com a gestação e a maternidade, quicá pior, posto que estar grávida e ser mãe são situações que envolvem a vida de outrem. A patologização e a medicalização excessiva dos processos de gestação, bem como a publicização da barriga (tocada sem que se peça permissão) são exemplos dessas demandas comportamentais sociais. O parto é um cenário ainda mais grotesco quando se pensa na atenção padrão brasileira – violência obstétrica caracterizada também pela retirada de qualquer autonomia sobre o corpo e perda do protagonismo no evento². A amamentação, por sua vez, segue sendo tabu para boa parte de nossa sociedade, sobretudo para as classes mais abastadas. Inúmeros são os relatos de mulheres impedidas de amamentar em locais públicos, e mais numerosos ainda os casos de mulheres que são desencorajadas ou desacreditadas de sua capacidade enquanto nutriz. Seios femininos são capitalizados, sexualizados e expostos, porém não podem servir à função fisiológica e primária de amamentar uma criança.

1 Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Contato: betacalabria@gmail.com

2 De acordo com a cartilha Violência obstétrica: você sabe o que é?, elaborada pela Defensoria Pública do Estado de São Paulo, em colaboração com a Associação Artemis e o Núcleo especializado de promoção e defesa dos direitos da mulher, em 2013, "a violência obstétrica existe e caracteriza-se pela apropriação do corpo e processos reprodutivos das mulheres pelos profissionais de saúde, através do tratamento desumanizado, abuso de medicalização e patologização dos processos naturais, causando a perda da autonomia e capacidade de decidir livremente sobre seus corpos e sexualidade, impactando negativamente na qualidade de vida das mulheres". Esta é a definição retirada das leis venezuelana e argentina, onde a violência obstétrica é tipificada.

O cuidado infantil ainda é tarefa predominantemente feminina: são as mães, babás e professoras a quem é inculcada a responsabilidade de garantir carinho, saúde, segurança e educação para as crianças. É-nos dito que o cuidado é uma condição inerente ao sexo feminino. É preciso voltar ao corpo de antes, manter os cabelos arrumados, estar completamente disponível – acolhedora. Chorar, reclamar ou pedir ajuda está fora de cogitação e, quando um desses recursos é acionado, corre-se o risco da patologização do comportamento.

Quais processos de produção de sentidos contribuem para tal construção social da maternagem? Segundo Jeff Hopkins (1994), pesquisador canadense em geografia cultural, *“a paisagem cinematográfica não é um espaço neutro de entretenimento ou um mero reflexo da realidade, mas uma criação cultural, ideologicamente carregada, que constrói, legitima, questiona e oculta significados sociais”* [tradução nossa³] (HOPKINS, 1994, p. 47). Aqui, me aproprio desta fala, resguardando as diferenças de aproximação entre a interface cinematográfica e de outros suportes artísticos, para refletir como obras de arte ocupam o mesmo patamar de criação cultural.

Considero que este arcaçouço visual corrobora a criação de um imaginário comum acerca do comportamento desejado para as mulheres que se tornam mães, imaginário esse que reforça a culpa materna por parte daquelas que não se sentem contempladas por essas criações. Há atualmente, no entanto, um movimento crescente de artistas e obras que buscam disputar esse imaginário recorrendo a uma narrativa imagética diferenciada, embebida por reflexões provindas do diálogo que estabelecem com os debates feministas contemporâneos e problematizando leituras até então idealizadas e estereotipadas da maternidade. São algumas destas artistas que apresento neste livro, com o intuito de fortalecer o debate sobre a arte contemporânea feminista, sob a perspectiva das mulheres mães, considerando a relevância do papel social que nos é atribuído, o impacto da experiência com esse papel nas produções artísticas e o reflexo destas produções na construção e desconstrução deste mesmo papel. Mulher, mãe, artista: como oroboro, serpente que engole a própria cauda, seguimos dando voltas e revisitando as instâncias de atuação de cada uma dessas personas, buscando uma completude infinita e inalcançável.

Apesar dos avanços da literatura feminista, bem como da crítica de arte feminista, ainda são poucos os estudos acerca da maternidade. Tal lacuna se apresenta principalmente no que se refere a reflexões que não partam dos pressupostos hegemônicos existentes a respeito de uma maternidade feminista ou um feminismo materno, ainda mais ao se buscar estudos que se interessem por analisar o que há para além da imagem estereotipada — vezes beatificante, vezes aviltante — da mulher-mãe: sujeito duplamente construído na intersecção de duas entidades sociais, mulher e mãe. Não se trata de uma mulher “qualquer”, pois há especificidades trazidas pelo mecanismo identitário da maternidade que influenciam diretamente a experiência da mulher com o mundo, num amálgama diverso de opressões e emancipações. Nesse

3 Do original “The cinema landscape is not, consequently, a neutral place of entertainment or an objective documentation or mirror of the ‘real’, but an ideologically charged cultural creation whereby meanings of place and society are made, legitimized, contested, and obscured”.

processo, é difícil negar a influência exercida pelo regime de visualidades no qual estamos inseridas, composto também pelo repertório imagético das artes visuais. Afinal, saber se a vida imita a arte ou se a arte persegue as experiências vividas é, há muito, uma falsa questão diante da constituição mútua dessas dimensões.

Na medida em que podemos considerar a arte feminista como uma maneira de se colocar no mundo por meio de um aporte de discursos representacionais específico, então ela também deve ser vista como um ato de produção plural, uma vez que a subjetividade da artista é valorizada a partir das diferenças apresentadas – elemento primordial para sua fruição. Segundo Butler (2003), por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. (BUTLER, 2003, p. 18).

Esta compreensão da filósofa pode ser estendida a uma categoria específica no seio de um conjunto de mulheres: as mulheres-mães. Para isso, porém, é necessário compreender que, conforme Butler (2003) mesmo propõe, em seu livro *Problemas de Gênero*, o gênero é ordinariamente constituído por atos, gestos, representações. Para ela, o gênero “*não é um ato singular, mas uma repetição e um ritual, que realiza seus efeitos através da sua naturalização no contexto no qual o corpo é compreendido, em parte, como culturalmente sustentado na duração temporal*” (BUTLER, 2003, p. 15). A construção daquilo que reconhecemos como homem ou mulher, portanto, acontece através da forma como estes corpos atuam (ou são compelidos a atuar) repetitivamente em “rituais sociais”:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado. (BUTLER, 2003, p. 194).

Por isso a ideia que cinzelo nestas páginas tem também na performatividade um conceito-chave. O diálogo com tal concepção ecoa o que a linguista e professora da Universidade de Londres, Emily Jeremiah, argumenta no texto *Motherhood to Mothering and Beyond: maternity in recent feminist thought*, ao cunhar o termo *performatividade materna*⁴. Sua reflexão complexa e afiada sobre a aplicação do conceito de performatividade à maternidade concretiza um pensamento, uma espécie de aura que já vem sendo sentida pelas mulheres-mães que dialogam com as reflexões

4 Do original “maternal performativity”, tradução nossa.

feministas da contemporaneidade: a necessidade de se incorporar um caráter ativo ao conceito de maternidade. Para tanto, Emily faz a provocativa sugestão de abandonarmos o tão polissêmico termo “maternidade” para adotarmos a palavra “maternagem”, na qual a agência da mulher-mãe ganharia destaque.

Este ainda é um debate incipiente nos campos que vão para além da psicanálise *winnicotiana*, e ainda é árdua a tarefa de ressignificar o termo sem encharcá-lo das relações de culpa e dependência, acolhimento e cuidado. A ideia é dar ao conceito as características de ação, de verbo, de algo que, carregado do debate pós-estruturalista de fluidez e movimento, está em constante construção e mudança a partir da atuação do sujeito e de suas relações com o mundo. Segundo Emily,

falar de maternagem é destacar a natureza ativa da maternidade: uma medida importante, dada a visão tradicional da cultura ocidental de que a mãe é passiva e impotente. É também pavimentar o caminho para um entendimento do comportamento da mãe como performativo e potencialmente subversivo [tradução nossa⁵] (JEREMIAH, 2006, p. 21-22).

A maternagem é uma ação, uma prática, e é fundamental reconhecer a necessidade de apoderamento dessa ação de forma a modificar os rituais sociais que constituem as práticas maternas para, então, exercer a agência deste papel. Não à toa a socióloga e professora da Universidade de York (Canadá), Mielle Chandler (1998), afirma que “(...) *ser mãe é encenar a maternagem*” (CHANDLER, 1998, p. 273) [tradução nossa⁶]. Se consideramos que, para Butler, linguagem e materialidade não são nem idênticas nem diferentes (sobretudo ao compreendermos a desconstrução por meio do “pensamento do nem/nem”⁷), mas se retroalimentam, conseguimos conceber a importância latente – e urgente – da ressignificação da maternagem. Afinal, é durante o processo de formatação do sujeito mãe que o próprio “eu” materno emerge.

Se a arte interpela o sujeito ao trabalhar internamente a construção de suas subjetividades, o debate no campo da produção artística desde um recorte pós-estruturalista (no qual conceitos como autonomia autoral e a própria autoridade estão desmantelados) abre espaço para abordar uma performatividade estética para além de compreensões artísticas diretamente relacionadas à performance.

Impossível, diante disso, separar a maternagem do capitalismo e da mercantilização da qual é alvo. Ocorre que, em uma era da “transestética” – conforme argumentam Gilles Lipovestky e Jean Serroy em seu livro *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo*⁸ – na qual lidamos com a miscelânea formada pelo entrecruzamento

5 Do original “To talk of mothering is to highlight the active nature of maternity: an important move, given the traditional view in western culture of the mother as passive and powerless. it is also to pave the way for an understanding os mother's behaviour as performative and potencially subversive”.

6 “(...) to be a mother is to enact mothering”.

7 CRAGNOLINI, 2002.

8 LIPOVETSKY e SERROY, 2015.

da criação e do entretenimento, da arte e do *show business*, da comunicação e da moda, poucas práticas escapam daquilo que caracteriza o atual *capitalismo artista*:

(...) o fato de que cria valor econômico por meio do valor estético e experimental: ele se afirma como um sistema conceitor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento. Em troca, uma das funções tradicionais da arte é assumida pelo universo empresarial. O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhando em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores. O capitalismo artista é a formação que liga o econômico à sensibilidade e ao imaginário; ele se baseia na interconexão do cálculo e do intuitivo, do racional e do emocional, do financeiro e do artístico. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 43).

Assim sendo, faz-se importante reconhecer que no período gravídico puerperal as mulheres conformam também um perfil específico e muito visado de pessoa consumidora. Como calcula a socióloga estadunidense Janet Vertesi, na era do “*big data*”, se o consumidor comum vale US\$ 0,10, as gestantes valem US\$1,50 (VERTESI, 2014). Isso reforça a importância de se atentar aos recortes de classe que constituem a maternagem, pois como lembra a psicanalista Maria Lucia Homem (2017) “(*...*) *ter um filho fofo e lindo e que me emociona acaba virando uma necessidade. O problema é que o serviço de uma idealização custa dinheiro e custa seu ser, além de ser falso*” (HOMEM, 2017).

Outra questão que precisa ser levada em conta é a de que, apesar do esforço de reconhecer a mulher-mãe enquanto sujeito, quando falamos de maternagem, ou mesmo de maternidade, entendemos que esta posição depende de forma taxativa de um Outro – aquele ser que esta mãe cria, criou ou criará, pois se compreendemos que

[...] alguém vem a existir pela dependência fundamental do endereçamento do Outro. Alguém existe não apenas pelo fato de ser reconhecido, mas em sentido anterior, em ser reconhecível. Os termos que promovem o reconhecimento são estes mesmos convencionais, os efeitos e instrumentos de um ritual social que determina, frequentemente através da exclusão e da violência, as condições linguísticas da possibilidade de sobrevivência dos sujeitos. (BUTLER, 1997, p. 05),

no caso da maternidade esta interdependência é ainda mais fundamental. Ninguém é apenas mãe: sempre se é mãe de alguém, numa relação indissolúvel e intrincada.

Tal situação se torna ainda mais complexa em uma sociedade como a nossa, na qual ser mãe nem sempre é resultado de uma escolha, sim frequentemente um desdobramento do caráter compulsório que a maternidade adquire. Ter isso em conta é crucial para pensarmos a construção de mulheres-mães protagonistas de sua

maternagem, para o que o conceito de hospitalidade absoluta de Jacques Derrida (2004) – filósofo argelino e principal expoente do desconstrucionismo – sirva como uma lente promissora. Segundo o filósofo,

[...] a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe ceda lugar, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. (DERRIDA, 2004, p. 23).

Por outro lado, este ser que chega nem sempre é um hóspede, como o filósofo argelino também explicita:

Como distinguir entre um hóspede (guest) e um parasita? Em princípio, a diferença é estrita, mas para isso se exige um direito; é preciso submeter a hospitalidade, a acolhida, as boas-vindas, a uma jurisdição estrita e limitativa. Nenhum que chega é recebido como hóspede se ele não se beneficia do direito à hospitalidade ou do direito ao asilo, etc. Sem esse direito ele só pode introduzir-se 'em minha casa' de hospedeiro, no *chez-soi* do hospedeiro (host), como parasita, hóspede abusivo, ilegítimo, clandestino, passível de expulsão ou detenção. (DERRIDA, 2004, p. 53).

O lugar oferecido por nós, como mulheres-mães, é o próprio corpo, impelindo-nos a assumir o pressuposto taxativo de que apenas acolhendo – e hospedando – o Outro (que chega a despeito de sua própria existência) é que podemos, nós mesmas, existir. Na maternidade, nada se sabe sobre o ser que vem; nada em absoluto – quem vem é um completo anônimo. Mesmo assim, já é preciso sentir que se ama. Social e culturalmente, uma mulher que espera uma criança deve amá-la mesmo sem saber nada sobre ela, “nem mesmo seu nome”. A mulher deve “ceder lugar”, “deixar vir”. A mãe da cultura branca ocidental é aquela que ama por dois mesmo sem saber a quem está amando. Por isso, a arte – e a construção de uma estética performativa da maternagem – não pode se furtar a refletir sobre as possibilidades de uma mulher atualmente existir enquanto sujeito diante da demanda social estrutural que a impele a disponibilizar seu corpo como lugar de invasão, lugar de morada de Outrem, sem que se saiba se para a mulher esse Outro é hóspede ou parasita.

A impossibilidade de escapar dessa demanda pela construção de um sujeito protagonista de sua maternagem, porém, coloca desafios específicos a tais práticas artísticas. Ao discutir, por exemplo, o que chama de “instituição violenta do ‘quem’ como sujeito” (DERRIDA, 2010, p. 297), Derrida evidencia a estrutura violenta por trás da compreensão naturalizada do “nós” que está implícita no conceito de sujeito. “Nós”, para ele, são “os europeus adultos machos brancos carnívoros e capazes de sacrifícios” (idem), – um sujeito que exclui a diferença. Butler (2003) corrobora esta

visão ao reconhecer que a regulação e a produção padrão de sujeitos é o *modus operandi* da dominação. Por isso, na busca por contribuírem com a criação de maternagens pela liberdade, autonomia e empoderamento, aquelas expressões artísticas que fomentam espaços internos de elaboração de identidades adaptáveis, fluidas e que estejam no mundo de forma ativa e consciente – ao invés daquelas que se pautam na construção de novas identidades – ganham maior importância.

Isso me traz de volta a Emily Jeremiah que, ao argumentar por uma estética materna performativa e ética, considera que a prática estética envolve relacionabilidade e corporeidade constituída em uma cultura particular. Em que pese tratar em seu texto especificamente do papel da literatura como promotora de “conjuntos de identificação fluidos e não hierárquicos” [tradução nossa⁹] (JEREMIAH, 2006, p. 29), Emily termina suas reflexões apontando a urgente tarefa a qual estamos compelidas coletivamente: reavaliar o status tanto da maternagem quanto da arte na cultura contemporânea – processo com o qual estas páginas tentam contribuir, de forma introdutória, versando sobre o campo artístico.

Estamos diante do necessário embate pelo reconhecimento do envolvimento intrínseco da arte na construção do papel social da mulher-mãe enquanto protagonista de sua maternagem, bem como no debate sobre as influências que a era da transestética e o capitalismo artista exercem sobre ela. Afinal, não podemos negar que somos constituintes e constituídas pela lógica da imagem que constrói o consumo e comodifica as identidades. Apesar de compartilharem essa inserção em certa medida forçada, cada uma das artistas citadas aqui buscam, à sua maneira, denunciar a forma como o sistema imagético e econômico violenta a formação da mulher-mãe como sujeito específico. Abordo aqui algumas das artistas contemporâneas que oferecem subsídios para pensarmos a respeito das formas por meio das quais o arcabouço imagético da produção artística contribui para a construção social das ideias interrelacionadas de maternidade, gestação, amamentação e cuidado. Ainda, entretanto, que tenha objetivado uma aproximação interseccional com a maternagem e buscado o trabalho de arte de mulheres negras, periféricas, lésbicas e de outros segmentos oprimidos, constato com pesar que as obras aqui abordadas apontam majoritariamente para um público branco, instruído, de classe média ou alta, que muitas vezes segue os padrões tradicionais e restritivos da noção de família. Assim, convido a quem se interessar a não apenas se permitir um novo olhar para a arte de, sobre e feita por mulheres mães, mas essencialmente para que possamos estabelecer novos paradigmas de imbricamento dos papéis sociais performatizados por cada uma e cada um de nós na construção de uma coletividade libertária, potente, inclusiva e equânime.

9 Do original “the experience of writing and reading also promote non-hierachical, fluid sets of identifications”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é possível de luto?* São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.
- CRAGNOLINI, Mónica Beatriz. Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida. In: *Escritos de Filosofía*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias, n 41-42, 2002.
- CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.
- CHERNICK, Myrel e EDS, Jennie Klein. *The M word: real mothers in contemporary art*. Toronto: Demeter Press, 2011.
- CLOUTIER-BLAZZARD, Kimberlee A. *Cindy Sherman: Her 'History Portrait'*. Series as Post-Modern Parody. Disponível em: <<https://breadandcircusnetwork.wordpress.com/2007/07/29/cindy-sherman-her-%E2%80%99History-portrait%E2%80%9D-series-as-post-modern-parody/>>. Acesso em 7 fev. 2017.
- CRENSHAW, Kimberle W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, 2004
- DELAURETIS, Teresa. *The technology of gender*. Blomington: Indiana University Press, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Esporas – os estilos de Nietzsche*. Nau Editora, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Gênesis, genealogias, gênero e o gênio*. Porto Alegre: Suliva, 2005.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMENTELLE, Anne. *Anne Dufourmentelle convida Jacques Derrida a falar sobre hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DIAS, Tatiana; VARON, Joana; TEIXEIRA, Lucas. *Mãe é quem clica: estamos parindo crias do chupadados*. Disponível em: <<https://chupadados.codingrights.org/vc-e-oq-vc-clica/>>. Acesso em 17 mar. 2018.
- FISCHER, R.M.B. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. *Estudos feministas*, v. 9, n.2, pp. 586-599, 2001.
- FONSECA, R.M.G.S. Espaço e gênero na compreensão do processo saúde-doença da mulher brasileira. *Revista latino-americana de enfermagem*. Ribeirão Preto, v. 5, n. 1, p. 5-13, janeiro 1997.
- HEROD, Andrew. *Scale*. Nova York: Routledge: 2011.
- HOMEM, Maria Lucia. Entrevista a Camilla Hoshino. Disponível em: <<https://lunetas.com.br/maternidade-estado-permanente-de-gratidao-e-falso/>>. Acesso em 4 dez. 2017.
- HOPKINS, Jeff. *Place, power, situation and spectacle*. Londres: Rowman & Littlefield Publications: 1994.
- JEREMIAH, Emily. Motherhood to mothering and beyond: Maternity in recent feminist thought. *Journal of the Association for Research on Mothering*, v. 8, ns. 1 e 2, 21-33. Canadá: SSHRC, 2006.
- KAPLAN, E. Ann. *Motherhood and representatios: the mother in popular culture and melodrama*. Nova York: Routledge, 1992.
- KLEIN, Jennie. *Maternal Methaphors*. Disponível em: <www.myrelchernick.com/maternalmetaphors/Jenniertext.htm>. Acesso em 7 fev. 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LISS, Andrea. *Feminist art and the maternal*. Minnesota: Univ Of Minnesota Press, 2009
- LONGHURST, Robyn. *Coreographies of pregnancy: 'bikini babes'*. *Environ Plan D*. vol. 18, n. 4. Ca-

lifornia: Sage, 2000, pp. 472-453.

MATESCO, Viviane et ali. *Arte, mulher e sociedade – residência artística em instituição pública de saúde*. 24º Encontro da ANPAP. Compartilhamentos na arte: redes e conexões. Santa Maria, 2015.

MIELLE, Chandler. *Queering Maternity*. *Journal of the Association for Research on Mothering*. Disponível em: <<https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/2806>>. Acesso em 6 jul. 2018.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NOCHLIN, L. *Bathes, bodies and beauty: the visceral eye*. Harvard: Cambridge, 2006.

NOCHLIN, L. *Representing Women*. New York: Thames and Hudson, 1999.

NOCHLIN, L.; REILLY, Maura. *The Linda Nochlin Reader*. Nova York: Thames and Hudson, 2015.

RICH, S.K. Essay. In: *Trough the looking glass: women and self-representation in contemporary art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University – Palmer Museum of Art.

RODRIGUES, Carla. A mulher sujeita ao impossível. In: ASSIM, Zamira de e DOS RUDDICK, Sara. *Mathernal Thinking*. Boston: Beacon Press, 1989.

RUDDICK, Sara. *Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade*. Sobre ética e política em Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

RUDDICK, Sara. Mulher, verdade, indecidibilidade. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo César (Org.). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: PUC-RJ e Nau, 2008. Pp. 91-120.

RUDDICK, Sara. Pelo direito à indiferença. *Estudos feministas*. Florianópolis, n. 22(1), pp. 361-391, jan/abr 2014.

SANTOS, Magda Guadalupe (Org.). *Diferença sexual e desconstrução da subjetividade em perspectiva*. Belo Horizonte: P'Plácido, 2016.

SCAVONE, L. *A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais*. São Paulo: Cadernos Pagu, 2001.

VERTESI, Janet. Conferência Theorizing the web, Brooklyn, 2014. Disponível em:

<<https://mashable.com/2014/04/26/big-data-pregnancy/#ldXj2Q8T58qw>>. Acesso em 11 mar. 2018.

ZIVI, Karen. Rights and the politics of performativity. In: (Ed) CARVER, Terrel e ALLEN, Samuel. *Judith Butler's Precarious Politics: Critical Encounters*. Routledge, 2008.

SILVA,
Thais Canfild da

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRAJETÓRIAS DE MULHERES PRECURSORAS NO CAMPO DAS ARTES NO BRASIL: (SÉCULO XIX E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX)

Thais Canfiled da Silva¹

RESUMO

A partir de um recorte temporal, apresentamos a seguir algumas reflexões acerca do trabalho de dez artistas que, de alguma forma, foram pioneiras em seus trabalhos. Muitas delas foram premiadas e reconhecidas pela crítica de arte em seus meios de atuação, mas por diversos motivos não são amplamente reconhecidas pela historiografia da arte brasileira. Entre brasileiras e estrangeiras que tiveram o desenvolvimento pleno de suas carreiras no Brasil, buscamos traçar paralelos e destacar os principais aspectos de suas trajetórias e trabalhos.

Ao entrar em contato com a arte brasileira durante minha graduação, percebi que era ínfimo o número de artistas mulheres que figuravam nos livros de História da Arte do Brasil que tratam da produção realizada no século XIX e primeiras décadas do século XX. São exceção as artistas modernistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, bem como nomes que despontaram em movimentos de arte abstrata, arte conceitual e arte contemporânea. Mesmo aquelas citadas em livros como História Geral da Arte no Brasil, de Walter Zanini, ou em importantes dicionários especializados, como o Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, de Roberto Pontual, têm poucas informações além do nome, data de nascimento e de morte, bem como seus locais de atuação. Raras são as exceções, mas graças aos movimentos de revisão historiográfica das últimas décadas elas vêm sendo revisitadas e redescobertas, principalmente no âmbito acadêmico.

Dentre tais casos, escolhemos elencar nesse ensaio uma artista que recebeu grande prestígio e as maiores premiações em vida, mas que após sua morte foi, por muitas décadas, “esquecida” pela historiografia da arte. Abigail de Andrade foi possivelmente a artista do sexo feminino a receber maior reconhecimento durante o século XIX, mas seu envolvimento amoroso com o também pintor Angelo Agostini, na

¹ Bacharela em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016) e Mestre em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2021), com dissertação intitulada “A Trajetória de Georgina de Albuquerque no Ensino das Artes Plásticas no Rio de Janeiro”. Atualmente é estudante de graduação em Psicologia pela UFCSPA (Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre). Contato: thais.canfiled@gmail.com

época era casado, fez com que o julgamento social os obrigasse a se transferirem para Paris. Abigail continuou a produzir obras de grande qualidade e faleceu prematuramente, aos 26 anos de idade. O “escândalo” se sobrepôs aos trabalhos da artista, que deixou de figurar entre os nomes dos grandes artistas daquele período, embora seu trabalho tenha permanecido valorizado pelos colecionadores de arte. Os primeiros estudos de maior fôlego sobre a trajetória de Abigail de Andrade datam da década de 1990.

A dissertação de mestrado de Míriam Andréa de Oliveira sobre Abigail, defendida em 1993 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi o primeiro grande trabalho a tratar da vida e da obra da artista. Outros se seguiram, sendo notável a pesquisa de inestimável valor realizada por Ana Paula Cavalcanti Simioni, em sua tese de doutorado (publicada em livro intitulado *Profissão Artista: pintoras e escultoras Acadêmicas Brasileiras*, de 2008), que pesquisou a trajetória de Abigail e de outras importantes artistas atuantes entre os anos de 1840 e 1922. Simioni analisou a fundo a trajetória de outras quatro artistas: as pintoras Berthe Worms e Georgina de Albuquerque, e as escultoras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis. Além dessa importante publicação, Simioni segue pesquisando o trabalho de artistas atuantes no mesmo período, dando continuidade ao seu estudo através de artigos científicos e outras publicações.

Berthe Worms e Maria Pardos são exemplos de duas artistas estrangeiras que prosperaram no campo das artes no Brasil. Enquanto Berthe Worms fez sua formação artística em seu país de origem, Maria Pardos estudou pintura no Brasil, mais precisamente no ateliê particular de Rodolpho Amoedo. As duas artistas receberam premiações por algumas de suas pinturas que mais se destacam nos salões de arte, estando presentes em importantes coleções de arte brasileiras. Enquanto a Pinacoteca do Estado de São Paulo possui nove pinturas a óleo e um desenho de Berthe Worms, o Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora tem a maior coleção de trabalhos de Maria Pardos preservados no país: ao total são 201 desenhos e 47 pinturas da artista espanhola.

O museu homenageia Maria Pardos com uma sala que leva seu nome. Embora esse seja um caso raro e bastante específico, explica-se o fato pelo histórico do museu: foi concebido por Alfredo Lage, companheiro da pintora por aproximadamente 37 anos, até o seu falecimento. A obra de Maria Pardos foi objeto de estudo da pesquisadora Valéria Mendes Fasolato, em sua dissertação defendida em 2014, que analisou algumas de suas obras que integram o acervo do museu em Juiz de Fora. A pesquisa realizada por Fasolato é exemplar ao unir o cotejamento de imagens com uma série de documentos primários reunidos pela pesquisadora, tanto em jornais e revistas de época quanto em arquivos públicos e privados.

Embora também tenha traçado uma trajetória brilhante no campo artístico, a artista Regina da Veiga não teve a mesma sorte que a amiga Maria Pardos, no que diz respeito à preservação de seu patrimônio artístico. Boa parte das obras apresentadas por Regina Veiga na exposição da Galeria Jorge de 1916 (mostra que realizou em conjunto com Maria Pardos) atualmente estão desaparecidas, ao passo que aquelas apresentadas pela artista espanhola encontram-se em parte no museu de Juiz de Fora. A obra *Danae* (atualmente conhecida como *Fertilidade*) é um dos trabalhos mais conhecidos de Regina e foi incorporado ao acervo da Pinacoteca de

São Paulo. Na coleção da instituição também está um autorretrato da artista (s.d.), adquirido em 1959. Sabe-se de poucas obras da artista em coleções particulares, o que dificulta o estudo de sua produção².

Atuante no mesmo período em que Regina Veiga, a também carioca Sylvia Meyer é ainda menos conhecida – poucos dados biográficos puderam ser levantados e um número expressivo de obras produzidas pela artista não estão localizadas atualmente. Junto com a colega Regina Veiga, participou de uma exposição que pode ser considerada um marco para as mulheres artistas das primeiras décadas do século XX: em 1931, organizava-se o *1º Salão Feminino de Arte*, que ocorreu com a ampla participação de pintoras, escultoras e gravadoras da época. O evento pretendia promover maior visibilidade ao trabalho das artistas mulheres nas artes plásticas e seu sucesso foi considerável – embora tenha ocorrido com mais ou menos regularidade, o salão permanece sendo organizado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes até os dias de hoje.

Ao verificar notícias sobre essa mostra em jornais de época, durante pesquisas feitas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, para compor o escopo de pesquisa para minha dissertação, me deparei com a inexistência de maiores informações sobre esse salão. Existiam pequenas notícias em dicionários especializados. Há uma breve nota sobre a criação do salão no livro *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1886-1994)*, de Frederico Morais, e alguns comentários em *Uma breve história dos Salões de Arte*, de Angela Ancora da Luz, e *O renascer da Phoenix*, de Therezinha Hihhal. Por contar com a participação de tantas artistas que tenho interesse em estudar, recorri às fontes primárias para escrever um pequeno artigo a respeito desse salão, publicado nos anais do *Encontro de História da Arte da UNICAMP*, em 2018.

Outra artista participante do Salão Feminino de 1931 foi Celita Vaccani, escultora que se destacou tanto com suas obras, como em seu trabalho como professora e diretora da Escola Nacional de Belas Artes. Sua longa trajetória artística foi marcada por prêmios – conquistou prêmio de viagem à Europa e, ao final da vida, tornou-se a primeira mulher a tomar posse na Academia Brasileira de Artes, em 1985, ocupando a cadeira que tem como patrono Mestre Valentim. A memória de Celita permanece viva dentro da Escola de Belas Artes e algumas de suas obras permanecem preservadas no acervo do Museu D. João VI. Recentemente, em 2018, foi objeto de estudo de um trabalho de conclusão do curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A segunda escultora escolhida para este recorte de artistas é a paulista Zélia Salgado, nascida em 1904. Embora tenha iniciado sua carreira em 1922, a pintora e escultora teve um longo período de produção, de quase 70 anos, se estendendo até a década de 1990 – fato que a distingue das demais artistas escolhidas para este recorte, vinculadas temporalmente ao século XIX e primeira metade do século XX. O motivo inicial para a escolha de Zélia não foi, entretanto, sua produção artística. Ao entrar em contato com um site de preservação da memória da artista, chamou a

2 Ao entrar em contato com a neta da artista, tive notícias de que algumas obras de Regina Veiga estão em posse de familiares, algumas carecendo de restauro e em estado de deterioração devido a ação do tempo.

atenção algumas fotos das duas primeiras décadas do século XX que a mostram em meio aos colegas e professores. As fotografias são raros registros de alunas do sexo feminino em aulas de turmas mistas nas décadas de 1910 e 1920 e tornam-se importantes registros da trajetória inicial da artista. Também chamou a atenção a consistência de sua produção, que se modificou ao longo do tempo e permaneceu em sintonia com novos movimentos artísticos que ocorriam na arte brasileira.

Buscamos representar, de alguma forma, a produção de uma artista que estivesse fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Assim, o nome de Judith Fortes despontou como uma das primeiras artistas mulheres atuantes no campo artístico gaúcho no início do século XX. Judith Fortes não é uma artista conhecida a nível nacional, mas teve grande importância para o cenário artístico local. Sua presença como uma das primeiras alunas do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul e, posteriormente, como professora na mesma instituição permanece lembrada graças a dois quadros presentes na Pinacoteca Barão de Santo Ingo, importante instituição pertencente ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A produção de Judith Fortes é de difícil localização, assim como a de muitas outras artistas atuantes no mesmo período, o que mais uma vez dificulta a pesquisa e divulgação de sua obra e trajetória. Mas são trabalhos como *Excluídas da memória: mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)*, realizado por Rosane Vargas, em 2013, que realizam o importante esforço de localizar e pesquisar Judith Fortes e outras artistas atuantes no cenário artístico gaúcho.

Dinorah Azevedo de Simas Enéas teve uma trajetória singular ao utilizar seu domínio do desenho e da pintura para fins espirituais. Após sua formação pela Escola Nacional de Belas Artes, passa a frequentar o centro espírita *Soledad do Maracanã*, em 1922, e desenvolve habilidade de psicopictografia – fenômeno que caracteriza recebimento de imagens pela espiritualidade através de um médium. Dinorah não abandonou sua carreira como pintora, mas conciliou a atividade de artista com o trabalho mediúnico. Embora também seja parte do grande grupo de artistas que não tem a maior parte de sua produção conhecida pelo público, por não estarem em coleções públicas de arte, Dinorah ganhou grande reconhecimento e prestígio dos praticantes do espiritismo, sendo lembrada como uma pessoa bondosa e que praticava a caridade com todos. Alguns de seus desenhos permanecem preservados no acervo do Museu D. João VI (da Escola de Belas Artes/UFRJ) e demonstram um grande domínio nos exercícios de modelo vivo.

Por fim, a última artista selecionada para esse recorte é a paulista Nicota Bayeux, pintora que participou ativamente do cenário artístico de São Paulo na virada do século XIX. Teve sua formação no Brasil e na França, como era corriqueiro para os artistas da época, estudando na prestigiada *Académie Julian de Paris*. A instituição francesa foi particularmente importante por dar espaço para as mulheres artistas de forma pioneira, antes da *École des Beaux-Arts* permitir o ingresso delas em seus cursos de pintura e escultura. Entre os anos de 1882 e 1922, foram contabilizadas quatorze brasileiras na instituição privada, que já contava com um ateliê exclusivo para elas a partir de 1880 (SIMIONI, 2008). Nicota Bayeux expôs seus dois trabalhos mais conhecidos nos anos de 1913 e 1914, respectivamente *Dominó Rose* e *Coeur Meurtri*. Enquan-

to o primeiro quadro faz parte do acervo do Centro de Ciências, Literatura e Artes de Campinas, a tela *Cour Meurtri* integra o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Os dois trabalhos foram bem recebidos pela crítica em sua época de exibição e permanecem como os maiores representantes de sua produção.

Ao saber que a última exposição retrospectiva de Nicota Bayeux, de 1923, contou com 89 trabalhos de sua autoria, é difícil não indagar onde estão todos esses trabalhos atualmente. Se perderam no tempo? Será que integram coleções particulares, das quais os proprietários não desejam divulgação? Ou poderiam estar com possíveis herdeiros e familiares descendentes da artista? Esses são questionamentos que cabem a todas as dez artistas apresentadas neste ensaio. Todas elas tiveram extensa produção e, de alguma forma, grande parte desses acervos não foi localizado (com exceção de Maria Pardos, como já comentado anteriormente). A grande dificuldade para pesquisadores que estudam as mulheres artistas nascidas no século XIX e nas primeiras décadas do XX consiste em localizar esses trabalhos – alguns são conhecidos por fotos de jornais e revistas de época, mas o cotejamento de uma pintura ou escultura por vezes se torna inviável meramente através da reprodução da imagem, ainda mais quando esta não se encontra em boa qualidade. Por vezes, o sigilo de muitos colecionadores também se torna um empecilho para a pesquisa dessas obras, já que mesmo nos casos em que os proprietários são pessoas disponíveis e interessadas na pesquisa de obras de suas coleções, em determinados momentos, o acesso e o contato com esses colecionadores não é viável.

O recorte proposto para esse ensaio partiu das pesquisas realizadas no grupo DE/SOBRE/FEITAS POR ARTISTAS, que realizou ao menos dez encontros de pesquisa entre 2017 e 2018, além de atividades paralelas, como o encontro para a divulgação da cartilha *Caminhos para qualquer pesquisa ser feminista*. Ao longo desses encontros, percebemos a necessidade latente de estudarmos e conhecermos mulheres brasileiras atuantes nas artes de nosso país, assim como a carência que ainda temos em tomarmos contato com as trajetórias dessas mulheres. Mesmo estando inserida em tal contexto, como pesquisadora de uma pintora, o choque com a realidade foi inevitável: a cada encontro, minhas colegas traziam nomes de mulheres incríveis que trilharam trajetórias de impacto no campo artístico brasileiro em diversos momentos de nossa história. Percebemos a carência de artigos e ensaios sobre essas mulheres e dessa necessidade reunimos aqui as pesquisas feitas por cada uma de nós.

A partir dessas breves considerações, buscamos apresentar as trajetórias de dez artistas atuantes no final do século XIX e primeira metade do século XX: Abigail de Andrade, Berthe Worms, Celita Vaccani, Dinorah Azevedo de Simas Enéas, Judith Fortes, Maria Pardos, Nicota Bayeux, Regina Veiga, Sylvia Meyer e Zélia Salgado. Cada uma à sua maneira traçou uma trajetória vitoriosa – essas dez mulheres levaram com dignidade seus trabalhos e permanecem sendo lembradas e reconhecidas por isso. Desejamos, dessa forma, instigar pesquisadores a darem continuidade ao estudo das vidas e obras das pintoras e escultoras aqui apresentadas, assim como promover o interesse para a pesquisa de tantas outras artistas que não estão contempladas aqui. Por fim, apresentamos as principais fontes de pesquisa encontradas que tratam dessas mulheres, para facilitar o acesso aos seus dados biográficos, assim como às pesquisas já iniciadas sobre suas produções artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DINORAH Azevedo de Simas Enéas. Pasta Arquivológica. Rio de Janeiro: Biblioteca/Mediateca "Araújo Porto Alegre". (Museu Nacional de Belas Artes).
- FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, MG, 2014.
- FERREIRA, César Casimiro. *A preservação do acervo de escultura de Celita Vaccani na Escola de Belas-Artes: inventário e medidas de conservação*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração) Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2018.
- HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Invenções da Mulher Moderna: para além de Anita e Tarsila*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018. 296 p. (Catálogo de Exposição).
- MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).
- MULHERES pintoras: a casa e o mundo. Curadoria e texto: Ruth Sprung Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca/Sociarte, 2004 (Catálogo de Exposição).
- OLIVEIRA, Cláudia de. *Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n.3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm>.
- OLIVEIRA, Miriam Andréa de. *A mulher e as artes: as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro*. 1998. Tese de Doutorado (História Social) IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.
- OLIVEIRA, Miriam Andréa de. *Abigail de Andrade: Artista Plástica do Rio de Janeiro, no século XIX*. 1993. Dissertação de Mestrado (Artes Visuais). Rio de Janeiro, 1993.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.
- VARGAS, Rosane. *Judith Fortes: Cigana*. In: Paulo Gomes (Org.). Pinacoteca Barão de Santo Angelo: Catálogo Geral (1910-2014). Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2015, v. II, p. 380-381.
- ZÉLIA Salgado. In: Site da artista. Disponível em: <<http://zeliasalgado.art.br>>.

DE/ SOBRE/ FEITAS POR MULHERES:
Biografias e Bibliografias disponíveis como apêndice.

II.

PAMA

REZENDE,
Amanda

POÉTICAS DA TERRA: UM ENSAIO SOBRE A FALTA

Amanda Rezende¹

RESUMO

O presente artigo visa apresentar a série “Silhuetas”, de Ana Mendieta, e o trabalho de Celeida Tostes, denominado Passagem, sugerindo diálogos entre as poéticas dessas artistas. Partindo de ideias como identidade, território e corpo, aborda como marcos em suas trajetórias de vida se apresentam e se relacionam em seus trabalhos artísticos, traçando aproximações entre suas subjetividades em suas obras a partir da falta.

PALAVRAS-CHAVE

Ana Mendieta; Silhuetas; Celeida Tostes; Passagem; Corpo.

1. ANA MENDIETA: IDENTIDADE E TERRITÓRIO

Ao nos lançarmos à difícil tarefa de compreensão dos trabalhos realizados pela artista Ana Mendieta (1948-1985), é indispensável voltarmos o nosso olhar para a sua trajetória de vida. Nascida em 1948, cubana, de família católica, vive parte da sua adolescência em um país imerso em uma crise política. E, aos 11 anos, passa por um significativo evento: seus pais decidem colocá-la junto a sua irmã no programa apoiado por organizações religiosas dos Estados Unidos, conhecido como Operação Peter Pan. Dessa forma, as duas são prontamente enviadas para viver no país. Portanto, deixar Cuba ainda jovem e entrar em contato com uma sociedade e cultura diferentes da sua provoca na artista um confronto, que se torna claramente perceptível em suas obras.

Ao chegar em um lugar com suas próprias problemáticas, inúmeras questões são despertadas na artista, boa parte sobre si mesma. O fim dos anos 50 e o início dos anos 60 foi um período marcado na história dos Estados Unidos como ápice das discussões sobre direitos civis. Nesse sentido, era um momento no qual os debates desse panorama do contexto histórico e político do país, o programa Operação Peter Pan

¹ Bacharel em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2020. Contato: arfpdomiciano@gmail.com

havia enviado Ana Mendieta e sua irmã para o estado de Iowa, local que, além das questões já apresentadas, era conhecido por ser bastante conservador e pela rara presença de imigrantes, por não se tratar de um estado tão turístico. Logo, Mendieta passou a ser vista como diferente, imigrante, cubana. Com a percepção relacional causada pelas diferentes culturas que agora se confrontavam nessa nova dinâmica, esse foi o primeiro momento na vida de Ana Mendieta em que ela questiona a sua etnicidade.

Foi quando eu percebi que vivia em um pequeno mundo dentro da minha cabeça. Não era o ser diferente que era ruim, mas que eu nunca havia percebido que as pessoas eram diferentes. Então, tentar encontrar meu lugar na terra e tentar me definir veio dessa experiência de descobrir diferenças. (MONTATO, 2001, p. 395, tradução nossa)².

O conflito proporcionado pelo embate com o novo país, que também enfrentava seus próprios problemas políticos naquele momento, revelou para a artista questões sobre seu corpo e a sua identidade. Ao se sentir deslocada, ela passa então a lidar com a falta e, através da arte, se debruça na tentativa de se localizar.

Tenho mantido um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (com base na minha própria silhueta). Creio que este tem sido um resultado direto de ter sido arrancada da minha terra natal (Cuba) durante a minha adolescência. Sinto-me esmagada pela sensação de ter sido lançada do ventre (natureza). A minha arte é a forma como restabeleço os laços que me unem ao universo. (DEL RIO; PERREAULT, 1988, p. 10, tradução nossa)³.

O exílio teve um impacto profundo em suas obras já que, a partir dele, a artista busca reatar os laços que a uniam com a terra onde nasceu. Ao fazer isso, Mendieta procura, através da história e da cultura cubana, se perceber nessa nova posição: cubana vivendo em outro país. Desse modo, a artista, em seus trabalhos, passou a utilizar seu corpo para evocar sua origem, entrelaçando-a com a sua vivência em outro país, como forma de lidar com a falta.

Tendo isso em mente, é possível notar como as questões relativas à identidade e ao território que aparecem em sua vida são proposições também marcadas

2 Original: It was then that I realized that I lived in a little world inside my head. It wasn't that being diferente was bad; it's just that I never realized that people were diferente. So, trying to find a place in the Earth and trying to define myself came from that experience of discovering differences (MONTATO, 2001, p. 395).

3 Original: I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this has been a direct result of my having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe (DEL RIO; PERREAULT, 1988, p. 10).

em suas obras. Em seu livro, *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall discute as implicações do mundo globalizado no modo como entendemos e percebemos o conceito de identidade. Para o autor, a identidade é “*formada na interação entre o eu e a sociedade*” (HALL, 2006, p. 11). Sendo assim, a partir do movimento produzido pela globalização com suas novas possibilidades de dinâmicas espaciais, proporcionou também novas interações entre os indivíduos.

Dessa maneira, as estruturas da sociedade deixaram de ter um caráter tão rígido. Então, Hall afirma a existência de uma “*crise de identidades*”, surgida a partir da mudança de paradigma dessas estruturas – que anteriormente serviram como referência para as formações de identidade, abalando, dessa maneira, as ideias previamente estabelecidas da identidade como única, estável e inalterável (HALL, 2006, p.7). Portanto, “*identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas*” (HALL, 2006, p.8); devido ao aumento dos deslocamentos provocados pela globalização, novos encontros foram proporcionados e com isso as identidades passaram a assumir um caráter ainda mais processual e relacional.

Desse modo, notamos como a subjetividade de Ana Mendieta tem sua formação intrinsecamente relacionada ao território. Logo, o exílio provocou questionamentos a sua identidade ao alterar a forma que ela se percebe. Nos Estados Unidos, a artista teve contato com outra cultura e passou a ser identificada como latina e diferente. A identidade passa então a assumir uma posição de centralidade por meio das relações produzidas pelo seu corpo nesse novo lugar. A seguinte fala de Mendieta, “*Estou entre duas culturas – entende?*”⁴, presente no livro de Judith Wilson, *Ana Mendieta plants her Garden* (1980), evidencia como, ao se deparar com esse novo lugar, surge esse confronto de si mesma.

Stuart Hall menciona como essa mudança de paradigmas provoca uma nova dinâmica de percepção de si que produz “*uma perda de um ‘sentido de si’ estável*”, pela qual pode ser “*chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito*” (HALL, 2006, p.9). A partir desses pensamentos de Hall, é possível começar a elucidar as questões relativas à identidade e território presentes na obra da artista que surgem devido ao exílio. Nesse livro, o autor ainda afirma que a pessoa tem uma essência a qual seria “*o ‘eu real’*”, mas esta é formada e modificada num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘*exteriores*’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p.11).

Ainda no tocante da discussão sobre identidade, a autora Blocker escreve:

Ao envolver as contradições da prática identificadora relativamente à mulher, à primitiva, à terra e à nação, Mendieta ocupa a posição discursiva do exílio, e ela usa esta posição para produzir em nós uma sensação de espanto. Ela usa, por outras palavras, o exílio performativamente para

4 Original: “I am between two cultures – you know?”. Fala de Ana Mendieta, presente em WILSON, 1980. Tradução nossa.

questionar os limites e a fixidez da identidade (BLOCKER, 1999, p. 73, tradução nossa)⁵.

Após esse primeiro contato com a trajetória da vida de Ana Mendieta, voltemos nosso olhar aos seus trabalhos artísticos. É possível notar como as questões culturais estão presentes neles, a partir, também, de questionamentos feministas e sobre o seu corpo. Mas, ao adentrarmos na poética da artista, notamos que o seu corpo passa a se transformar e adquirir um novo sentido.

A série *Siluetas* (1977) foi uma extensa produção de trabalhos da artista, na qual ela demarcou os territórios com o seu corpo, formando imagens efêmeras, como rastos nas paisagens. Seu corpo passa a estar presente nessa série como uma ausência, a produção de uma marca, vestígios de um corpo que não está mais totalmente ali. Tornando, assim, a relação com o exílio mais evidente e aparecendo de modo mais subjetivo. (Figura 01).



Fig. 01: Ana Mendieta, UNTITLED (SILUETA SERIES), 1977.
Fonte: DEL RIO, P. B.; PERREAULT, J., 1998, p. 16. Coleção de Raquel O.

5 Original: "By engaging the contradictions of identificatory practice relative to the female, the primitive, earth, and nation, Mendieta occupies the discursive position of exile, and she uses this position to produce in us a sense of the uncanny. She uses, in other words, exile performatively to question the limits and fixity of identity." (BLOCKER, 1999, p. 73).

A natureza surge para a artista a partir dessa ausência. O caráter passageiro dessas performances, realizadas no espaço da natureza, se relaciona com a sua história de vida. Da mesma forma que marca seu corpo nos lugares, essas marcas são impermanentes. Como não tinha somente uma ligação com Cuba, nem somente com os Estados Unidos, cria uma nova maneira de encarar esse entrelaçamento. Então, a artista busca um pertencimento ao todo, à Terra, ao Universo. (Figura 02).



Fig. 02: Ana Mendieta, UNTITLED (SILUETA SERIES), 1980.
Fonte: BLOCKER, 1999.

Mendieta afirma:

Conhecer-se a si mesmo é conhecer o mundo, e é também, paradoxalmente, uma forma de exílio do mundo. Sei que é esta presença de mim, este autoconhecimento, que me faz dialogar com o mundo que me rodeia através da criação artística (RUÍDO, 2002, p. 85, tradução nossa)⁶.

Assim, evidencia-se como, por intermédio da arte, Ana Mendieta procura entender a sua subjetividade e propõe um modo de regressar não somente à sua cultura e origem, mas também a si mesma.

⁶ Original: Conocerse a uno mismo es conocer el mundo, y es también, paradójicamente, una forma de exilio del mundo. Sé que es esta presencia de mi misma, este autoconocimiento, lo que me hace dialogar con el mundo a mi alrededor por medio de la creación artística (RUÍDO, 2002, p. 85).

2. A FALTA E A TERRA

Outra artista que também relaciona a terra com a sua subjetividade em suas obras é a Celeida Tostes. Em 1979, ela realizou um trabalho que nomeou de *Passagem*, na qual realiza uma performance no seu apartamento no Rio de Janeiro, Brasil, com a ajuda de algumas assistentes. Nela, Tostes cobre seu corpo com barro e adentra uma espécie de vaso, ovo, ventre, dentro do qual permanece por um tempo até forçar o seu corpo para projetar a sua saída, provocando um tombo dessa estrutura na qual habitava. Ao se referir a esse trabalho, a artista menciona que sentiu uma conexão com a terra e o seu corpo: *“Passagem foi, para mim, a oportunidade onde mais pertenci a minha matéria prima de trabalho – o barro, a terra. A terra como um grande ventre, como um COSMOS”* (NAME, 2014, p. 53). (Figura 03).



Fig. 03: Celeida Tostes, *Passagem*, 1979.
Fonte: SILVA, R. e COSTA, M.L. (Org.).

Após esse primeiro contato com a obra *Passagem* (1979) de Celeida Tostes, é possível notar algumas semelhanças com Mendieta. Além de serem duas artistas que utilizam seu corpo como veículo para produzir seus trabalhos, tem um material que também as aproximam: a terra. O modo como Tostes utiliza o barro e o entende – como matéria da terra, produz um diálogo com as marcas também produzidas por Mendieta, na série *Siluetas* (1977).

Ana Mendieta, ao demarcar a terra com seu corpo sinaliza uma presença a partir da falta, uma busca por pertencimento que é orientada por uma ruptura de sua origem, devido ao exílio. A ausência do seu corpo em Cuba passa a ser marcada na terra, mas adquirindo, dessa forma, uma presença. Como o trabalho é uma série, a repetição não o torna banal, mas sim confere uma característica de demarcar, sinalizar, recontar a sua história através de uma ausência que evoca uma presença.

Além disso, o caráter efêmero dessas imagens produzidas com marcas na terra tem um sentido transitório, de existirem apenas por um tempo indeterminado, pois estão sujeitas às intempéries da natureza. Sendo assim, evidencia também o estado transitório em que a artista se encontra: entre duas culturas. Como seu corpo existe apenas naquele formato por algum período de tempo, depois passando a existir num outro formato, outro tempo e outro lugar. Isto demonstra como o seu corpo e a sua identidade se encontram em estado transitório, relacional.

Este caráter transitório também se apresenta nesta obra de Tostes. *Passagem* simboliza o que permite a ligação entre dois lugares, dois sentidos. Nessa performance, a artista sugere um regresso ao entrar no objeto e permanecer por um período e depois se expelir, renascendo. A obra ganha um aspecto de princípio e fim, representados aqui de modo interligados, ao passo que a artista abandona o lugar que ocupa dentro do objeto e emerge para o mundo. Além disso, quando ela afirma: “ [...] a terra como um grande ventre, como um cosmos”⁷ é possível traçar uma relação com a sua própria mãe, tendo em vista que Tostes a perdeu, ainda jovem. “Com *Passagem*, ela revisita a memória afetiva de sua infância e encontra com sua mãe ausente, a mãe desconhecida, mãe enterrada com o luto de sua filha na urna funerária que a artista chama de “ventre da terra” (NAME, 2014, p.57). Dessa forma, o objeto ganha uma outra conotação, esta que remete ao ventre, revelando também um desejo por pertencimento, de reencontrar a mãe e, mesmo assim, de reemergir. Portanto, a ausência é também relevante na vida de Celeida Tostes.

E o regresso aparece também nos trabalhos artísticos de Mendieta com relação às suas origens, à Cuba. No trabalho de Gerardo Mosquera denominado *De regresso* (1999-2000), mostra os artistas cubanos que passaram as suas vidas afastadas do país. Ao tratar de Mendieta, ele menciona sobre a memória que a artista possui com a Ilha, devido a sua origem, por ser o local onde se afirmava positivamente a sua identidade como latina. Evidenciando a relação de Mendieta com seu país, a sua origem. Apesar de ter visitado, a artista nunca mais voltou a morar lá, criando, assim, uma nova camada de aproximação com Celeida Tostes e a obra *Passagem* (1979).

Temos, então, duas artistas que usam do corpo, aliado a terra para evocar suas

7 Op. Cit., p.53.

sensibilidades e subjetividades a partir de uma falta, presente em ambas as vidas que se transportam em seus trabalhos artísticos de formas diferentes, mas com diálogos entre si.

3. O RETORNO

A importância da ausência nas vidas dessas artistas provocou desejos por um retorno. Mendieta, às suas origens, devido a ruptura ainda jovem com o seu país natal e Tostes, também às suas origens, pela perda de sua mãe. Os cortes em suas vidas encontraram na arte uma forma de evidenciar essa ausência e utilizaram os seus corpos a fim de marcá-la como presença.

Por meio de ambas as artistas, é possível notar como as histórias que as atravessaram constituíram suas subjetividades e, assim, apresentam-se em seus trabalhos. O diálogo entre as duas obras parte desse caráter transitório. Em *Passagem* (1979), o ciclo da vida e as perdas são realçadas; já na série *Silhuetas* (1977), há uma percepção de como os encontros, que nem sempre são livres de violência, mesmo que seja simbólica, levam a uma nova constituição da percepção de si, onde também há perdas. Mas a perda também pode ser um renascimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOCKER, J. *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity and exile*. EUA: Duke University Press Books, 1999.
- DEL RIO, P. B.; PERREAULT, J. *Ana Mendieta: a retrospective*. Nova Iorque: Ed. The New Museum of Contemporary Art, 1988.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Sila, Guaracira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MENDIETA, A. *Ana Mendieta plants her garden*, 1980. [Entrevista cedida a] Judith Wilson. In: STOPS, S. L.; CHADWICK, W. *More than minimal: feminism and abstraction in the '70s: Lynda Benglis, Jackie Ferrara, Nancy Graves, Eva Hesse, Ana Mendieta, Mary Miss, Ree Morton, Michelle Stuart, Dorothea Rockburne, Hannah Wilke, Jackie Winsor*. In: ANNUAL PATRONS AND FRIENDS EXHIBITION, ROSE ART MUSEUM, 19., 1996, Brandeis University, Waltham, Massachusetts. Exposição.... Waltham, Mass: Rose Art Museum, Brandeis University, April 21-June 30, 1996, 1996. Print.
- MONTANO, L. *Performance artists talking in the eighties*. Los Angeles: University of California Press Berkeley, 2001.
- MOSQUERA, G. *De regresso*. *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 15, 1999-2000, p. 147-153.
- NAME, D. *Da lama ao caos, do caos à lama*. In: SILVA, R. e COSTA, M.L. (Org.) *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.
- RUÍDO, M. *Ana Mendieta*. Colección Arte Hoy, Hondarribia, Editorial Nerea, 2002.

CERQUEIRA,
Andreza

“SACO DE PÃO NA CARA”: UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL DAS MÍDIAS SOCIAIS DE “O POETA”¹

Andreza Cerqueira²

RESUMO

O presente artigo visa analisar construções discursivas sobre mulheres a partir da veiculação das imagens de seus corpos em redes sociais. Este estudo propõe uma análise de mídias sociais entre registros de variadas mulheres com imagens associadas ao cantor “Poeta”, sob uma perspectiva interseccional. Tanto suas dançarinas oficiais quanto mulheres que dançam suas músicas performam, de certa forma, sua discursividade em uma dinâmica contratual. Como arcabouço teórico da análise, utilizaremos a Interseccionalidade proposta pelo Feminismo Negro, a fim de articular cruzamentos possíveis entre as mulheres e os citados registros, com o intuito de perceber quais autoridades estão sendo negociadas entre homens e mulheres pretas, atravessados por colonialidades e expressões de sexualidade específicas.

PALAVRAS-CHAVE

Feminismos; Interseccionalidades; Pagode Baiano; Mulheres Negras.

1. INTRODUÇÃO

Ana Maria Rodrigues (1984) observou em seu livro “Samba Negro, Espoliação Branca” que é nas favelas que o samba (e seus derivados) tem como evoluir, já que a própria estrutura geográfica permite o compartilhamento de sonoridades e dificulta a entrada de estranhos. Essa inclusive foi uma das estratégias de resistência que o ritmo conquistou através dos tempos. Além disso, ela também aponta como o desejo de integração promovido pelo ritmo foi importantíssimo na libertação de negros escravizados, afinal, nessas reuniões (algumas delas inicialmente marcadas pelo cunho religioso, pois as mães de santo recebiam pessoas para sambas em suas casas) se traçavam amizades e, assim, estratégias de alforria.

1 Artigo escrito entre os meses de junho e julho de 2019.

2 Mulher negra soteropolitana, Doutoranda do Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC), Mestra em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM UFBA) e Pesquisadora do NAVI/UFSC. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas (UNEB), email: andreza.cerqueiras@gmail.com

A autora comenta como nas antigas rodas de samba, o corpo das mulheres aceitava ou *rejeitava* o ritmo:

Nas reuniões, para ouvir os sambas preferidos, aparecia geralmente um compositor com alguma letra para ser musicada. De início, eram comuns as improvisações dos tocadores de violão; algumas canções agradavam mais que outras: há canções que ‘pegam’, isto é, que parecem penetrar no corpo das mulheres ágeis, transformando imediatamente em cadência de músculos, em balanceio de ancas e, retomadas em coro, ressoam com alegria das vozes agudas e graves; há outras, porém, que não pegam, como se os corpos as rejeitassem. (RODRIGUES, 1984:32).

Neste momento, e em outras passagens do texto, a autora faz questão de enfatizar como o samba – e a formação das agremiações e escolas de samba –, ainda que congregue pessoas negras, está passando por um processo ferrenho de embranquecimento, em nome de uma dinâmica de “somos todos iguais” a partir da incorporação de elementos do grupo branco ao ritmo. Essas reflexões servem para perceber como o samba, o pagode e afins, ainda que estejam no DNA da formação de toda uma comunidade preta e da fundação da sociedade brasileira, não deixam de ser um mecanismo de mercado e, assim, de estar a favor dos detentores e das classes de poder.

O trecho abaixo se refere à música *Saco de pão na cara*, lançada pelo cantor *O Poeta*, conhecido em Salvador como um dos expoentes do novo pagode, evidenciado pelas festas de paredão, nos primeiros meses de 2019. Anteriormente, sob o nome de *Ah Chapa* e datada em outubro de 2016, apresentava-se a primeira publicação do Instagram da banda/persona, representação do cantor John Ferreira. Segundo informações do Instagram, a segunda alcunha surge em setembro de 2018 e permanece até hoje. Febre em Salvador e região, nas chamadas *Festas de Paredão*, o artista tem conquistado sucesso, mas também trazido controvérsia.

*Só porque tu é feinha pensa que eu não meto vara
Mulher tu tá enganada, mulher tu tá enganada, bebê
Vem com o poeta que comigo é sem cutcharra
Saco de pão na cara saco de pão na cara
(John Ferreira, 2019)³*

A música *Saco de pão na cara*, de grande difusão do artista, aparece como título com um viés Interseccional por uma explicação bastante simples: a composição que aparentemente assinala o sexo com mulheres ditas como “feias” (sugerindo inclusive de cobrir seus rostos) é dançada por mulheres brancas (formalmente dançarinas da banda à época), que possuem várias curtidas e comentários exaltando sua

3 Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/o-poeta/saco-de-pao-na-cara/>>. Acesso em: 04 de julho de 2019 às 19:16.

aparente beleza nas redes sociais. Sendo assim, a que mulheres esse discurso está se referindo? A análise de mídias oferece aporte à percepção de como a beleza – branca – das dançarinas é exaltada, ainda que intencionalmente deem corporeidade a tal discurso, que pode vir a estar relacionado à corpos não brancos.

A análise de mídias também pressupõe uma existência do Saco de pão na cara digital, já que, em vídeos veiculados de dança, muitas mulheres (em sua maioria mulheres negras) não mostram o rosto, e sequer estão de frente para câmera. A escolha do Instagram como rede social primordial de coleta se dá por grande parte das informações acerca de datas, pessoas e divulgações estarem presente nessa rede social. A articulação entre análise de mídia e Pensamento Interseccional ajuda a compreender como formações discursivas construídas nos meios digitais são reelaboradas socialmente e reproduzem lógicas coloniais pré-estabelecidas.

2. INTERSECCIONALIDADE(S), ENCRUZILHADA(S) E ATRAVESSAMENTO(S)

2.1 PRA QUE INTERSECCIONALIDADE?

O conceito de interseccionalidade proposto pela jurista Kimberle Crenshaw (2004), baseado em suas experiências pessoais enquanto mulher negra, propõe que cruzamentos de raça, gênero – e eventualmente outras intersecções – atravessam mulheres negras e escancaram a percepção acerca da ação dos sistemas de dominação. Para a autora, quando as opressões operam juntas, limitam chances de sucesso, afirmando ainda que nem sempre estamos em grupos distintos, mas em grupos sobrepostos. Ao analisar um caso de violência na *General Motors*, a autora observou que as mulheres negras não eram contratadas. A organização argumentava não ser racista (por empregar homens negros), nem sexista (por empregar mulheres brancas). Afinal, qual grupo, então, cobriria as mulheres negras?

A metáfora das vias que se entrecruzam é usada por Kimberle Crenshaw (2004) como forma de ensinar o que a vivência em grande parte já ensina para muitas mulheres negras ou grupos oprimidos: em grande parte, nos encontramos excluídos de políticas públicas e direitos civis. Se a sociedade nos violenta com acidentes em suas vias, precisamos então de um resgate em escala também societária, que conserte de alguma forma tantos danos.

Podemos pensar sobre a discriminação racial como uma rua que segue do norte para o sul. E podemos pensar sobre a discriminação de gênero como uma rua que cruza a primeira na direção leste-oeste. Esses são os sulcos profundos que podem ser observados em qualquer sociedade pelos quais o poder flui. O tráfego, os carros que trafegam na interseção, representa a discriminação ativa, as políticas contemporâneas que excluem indivíduos em função de sua raça e de seu gênero. (CRENSHAW, 2002, p. 11).

Além dos conceitos de raça e gênero, ela ainda sugere que fatores como clas-

se, etnia e religião repercutem em novas vias e cruzamentos. Antes do conceito de interseccionalidade ser proposto, outras autoras já pontuavam os cruzamentos entre raça e gênero na manutenção de práticas de opressão, além da necessidade de entendimentos em nichos específicos entre grupos. Um dos casos é o Manifesto⁴ do *Combahee River*⁵, lançado em 1977, que já denunciava a dificuldade em separar opressões de raça, classe e sexo, quase sempre experimentadas simultaneamente. Elas pontuam que a opressão sexual-racial não é somente racial nem somente sexual, já que precedentes na história (como o estupro das mulheres negras por homens brancos durante os períodos de escravidão) são armas de repressão política e, assim, de limitação de oportunidades. Ao deslegitimar o corpo de mulheres negras e em geral de pessoas pretas, seja por estupro ou por espalhamento de construções discursivas pejorativas sobre tais corpos, negamos aspectos de suas humanidades e, dessa forma, diminuimos suas oportunidades tanto de progressão quanto de existência em sociedade, gerando apagamento em suas trajetórias.

2.2 POSICIONALIDADE

A Interseccionalidade proposta pelo Feminismo Negro deve ser posta e associada ao conceito de Posicionalidade, pontuado por Patrícia Hill Collins (2017). A posicionalidade justifica, por exemplo, como mulheres negras e outros grupos oprimidos podem cometer atos de opressão. Os diversos sistemas de poder afetam nossas vidas de forma sinérgica, produzindo lugares sociais distintos para os indivíduos. A vivência própria, o ponto de partida é a posicionalidade.

Cecília Sarderberg (2015) utiliza Hulko⁶ para pontuar a posicionalidade como o grau de vulnerabilidade dos indivíduos em diferentes contextos. O termo nada mais é que um resultado das interações da interseccionalidade em termos de privilégios e desvantagens.

Homens negros, periféricos podem, sim, oprimir mulheres negras, ainda que não haja uma dimensão total em relação ao peso daquele movimento, dado a posicionalidade ocupada, promovida e regimentada pelos sistemas e circuitos de opressão. Isso será desenvolvido posteriormente.

2.3 INTERSECCIONALIDADE E COLONIZAÇÃO

Nos últimos anos, já é possível falar em como a colonização trouxe interferências aos cruzamentos e intersecções enfrentados por homens e mulheres negras no Brasil. Carla Akotirene (2018), uma das estudiosas dessa vertente, afirma que devemos utilizar a interseccionalidade observando os contornos identitários da luta antirracista diaspórica, uma vez que racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado operam coletivamente. A matriz colonial, em sua visão, se aperfeiçoa em técnicas adultistas e de privilégio acadêmico.

4 Disponível em: <<http://rodrigossilvadoo.blogspot.com/2013/11/declaracao-do-coletivo-combahee-river.html>>. Acesso em 5 de julho às 19:36.

5 O Combahee River foi um coletivo de mulheres negras que atuou entre os anos setenta e oitenta.

6 HULKO, Wendy. The Time-and-Context-Contingent Nature of Intersectionality and Interlocking Oppressions. 2009, p.44-55.

Para a autora, o trânsito além-mar do Atlântico construiu masculinidades e feminilidades diferenciadas e atravessadas, lançando a dicotomia entre natureza e humanidade do padrão capitalista global. A interseccionalidade, assim, trata sobre a identidade da qual o racismo participa e será interceptado em outras estruturas (AKOTIRENE, 2018).

Veremos a seguir como é necessária a participação da interseccionalidade nas formações discursivas, a fim de produzir novos significados e novas formas de enfrentamento aos acidentes e colisões de identidade.

3. METODOLOGIA: ANÁLISE DE CORPUS OU CORPOS?

Para balizar nossa análise, é necessário entender um pouco sobre a construção discursiva acerca dos corpos em observação. Sobre isso, Dominique Maingueneau (2006) assinala:

O analista de discurso que configura uma formação discursiva plurifocal é um pouco como um dramaturgo. Da mesma forma que um dramaturgo constrói um espaço no qual as posições que se confrontam não estão unificadas, o analista de discurso, a partir de hipóteses de trabalho argumentadas, associa diversos conjuntos discursivos em uma mesma configuração sem, no entanto, reduzir sua heteronímia. (MAINGUENEAU, 2006, p. 20).

Admitimos aqui que todas as construções e associações livres são grifos de minha autoria, enquanto mulher, negra e periférica que tem sua realidade perpassada por tais sons, ecos e vivências, já que enunciados manifestam estruturas e constroem sentidos.

3.1 INSTÂNCIAS ARGUMENTATIVAS E ETHOS

A construção da análise será fomentada a partir da investigação do discurso, admitindo a importância de instâncias argumentativas como um enunciador e um co-enunciador, um lugar e um momento de enunciação (MAINGUENEAU, 2006). Além disso, pontuaremos o ethos, definido como:

[...] tudo o que na enunciação discursiva, contribui para emitir uma imagem do orador destinada ao auditório. Tom de voz, modulação da fala, escolha das palavras e dos argumentos, gestos, mímicas, olhar posturas, adornos etc. (MAINGUENEAU, 2006, p. 57).

Sendo assim, todos os modos de comunicação atrelados à determinada pessoa ou grupo podem evidenciar marcas e contornos sociais, gerando identificação ou não. O sentido não remete a um espaço fechado, dependente de uma posição enunciativa absoluta, mas deve ser apreendido como circulação. Essa circulação, inclusive, pode ser reafirmada ou mantida nas formações discursivas. Em nosso caso, utilizaremos o Instagram como peça de entendimento enunciativo.

3.2 UNIVERSO / CAMPO / ESPAÇO DISCURSIVO

As formações discursivas são esquemas de correspondência entre campos à primeira vista distintos.

Unidades como “o discurso racista”, “o discurso colonial”, por exemplo, não pode ser delimitadas por outras fronteiras senão aquelas estabelecidas pelo pesquisador, e elas devem ser historicamente especificadas [...] Podem também, segundo a vontade do pesquisador, misturar corpus de arquivos e corpus construídos pela pesquisa. (MAINGUENEAU, 2006, p. 18-19).

O autor define três modos de ação das formações discursivas, sendo elas: o universo, o campo e o espaço discursivo. O universo discursivo é o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. Representa necessariamente um conjunto finito, mesmo que não compreendido em sua globalidade. Já o campo discursivo, diz respeito ao conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência. Delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. Pode-se tratar de campo político, filosófico, dramático, gramatical etc. Os espaços discursivos são subconjuntos de formações discursivas que o analista, diante do seu propósito, julga relevante pôr em relação.

3.3 DÊIXIS ENUNCIATIVA

A dêixis enunciativa do ato da enunciação é conjunto de localizações no espaço e no tempo que delimita a cena e a cronologia que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação. É o contexto espaço/temporal que cada discurso constrói em função de seu próprio universo. Não se trata, pois, das datas ou dos locais em que foram produzidos os enunciados efetivos, mas da realidade biográfica dos autores. Levando em consideração o ethos, o espaço discursivo e a dêixis enunciativa faremos a análise de algumas peças encontradas no Instagram do “Poeta”.

4. ESTUDO DE CASO SEM CUTCHARA

Como já observamos anteriormente a música é veículo de extrema importância para conexão entre os povos. O samba, ritmo de origem disputada entre o Rio de Janeiro e a Bahia, apesar de se distanciarem em vários aspectos, compartilham uma origem comum: a cultura africana (CERQUEIRA, 2017).

As origens do samba se encontram atreladas inteiramente à resistência da cultura negra. Os próprios elementos do samba remontam a ritos de origem negra e africana. O pagode descende do samba, que acaba se multiplicando em outros sons. Dessas ramificações, nos últimos anos, surgiu o pago-funk, que mistura o som baiano com outra derivante negra e periférica, e o funk carioca. Justamente por este motivo, o cruzamento com a interseccionalidade proposta pelo Feminismo Negro retoma novas formas de entendimento e apreensão do conhecimento.

Escolhi seis imagens veiculadas no Instagram do Poeta⁷, entre o período do final do ano de 2018 até as postagens de maio de 2019. Tendo em vista que a música aqui citada foi lançada em fevereiro de 2019.

4.1 ANÁLISES DE PEÇAS

4.1.1 DESCRIÇÕES INICIAIS



Fig 01: O cantor Poeta e sua banda em um show realizado em Salvador.
Fonte: Registro do Instagram.



Fig 02: Dançarinas da banda O Poeta. Registro do Instagram.
Fonte: Registro do Instagram.

⁷ Todas as fotos foram retiradas de <<https://www.instagram.com/opoetaoficial/?hl=pt-br>>. entre 02 e 20 de julho de 2019.

“SACO DE PÃO NA CARA”:
UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL DAS MÍDIAS SOCIAIS DE “O POETA”



Fig. 03: O cantor Poeta e sua banda em um programa de televisão.
Fonte: Registro do Instagram.

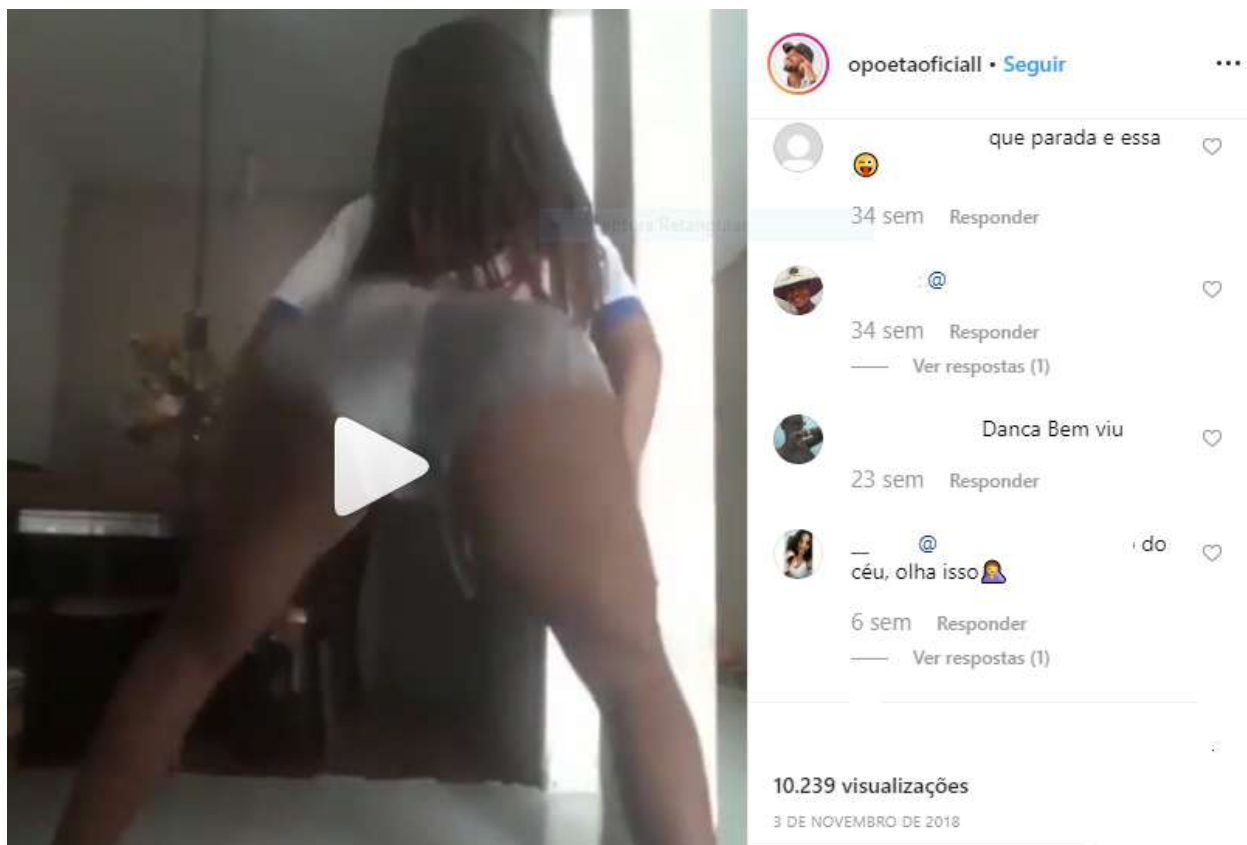


Fig. 04: Mulher negra dançando O Poeta, postado em 3 de novembro de 2018.
Fonte: Registro do Instagram.



Fig. 05: Mulher negra dançando O Poeta postado em 9 de novembro de 2018.
Fonte: Registro do Instagram.

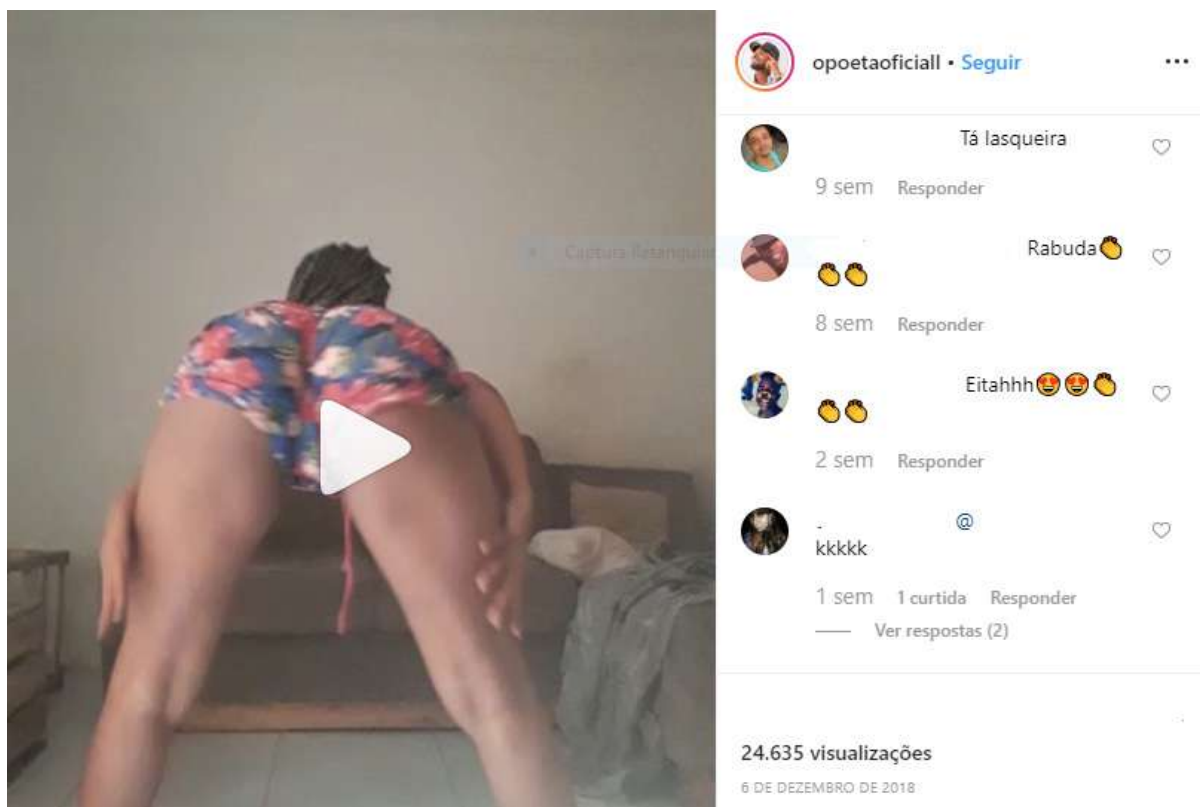


Fig. 06: Mulher negra dançando O Poeta postado em 6 de novembro de 2018.
Fonte: Registro do Instagram.

A primeira imagem (Figura 1), veiculada em janeiro de 2019 possui um homem negro, cercado por duas mulheres brancas à frente, e mais três homens negros atrás em um show. Todos utilizam roupas claras. A postagem conta com a legenda em que o Poeta menciona o nome da casa de show. Há alguns comentários elogiando a dançarina que canta e outro solicitando o instagram de uma delas.

Enquanto a segunda (Figura 2), publicada em abril de 2019, possui duas mulheres brancas com roupas claras e despojadas e crachás ao pescoço. Ambas posam para câmera. A legenda da foto com duas bonequinhas que representam dançarinas de flamenco. Nos comentários, existem pessoas questionando o parentesco das duas, marcando uma delas na publicação e uma referência a *Saco de pão na cara*, música do Poeta.

A terceira (Figura 3), por sua vez, divulgada em maio de 2019, exhibe sete homens negros e duas mulheres brancas com rostos cobertos por sacos. A foto é um registro de um programa de televisão. Na legenda, são mostrados dois desenhos, uma bomba e uma câmera fotográfica. Nos comentários evidenciamos novamente a referência da música em questão.

A imagem seguinte (Figura 4) é uma fotografia retirada de um vídeo de novembro de 2018. Nele, vemos uma mulher negra de cabelo alisados e soltos, com short jeans e blusa branca e azul de costas. Dançando. A legenda da foto possui “*Outro Sabor*”, slogan do cantor, seguido por “O Poeta, Bunda no Paredão”, música dançada no vídeo, e a marcação do Instagram da mulher. Os comentários apontam para a aparente surpresa dos homens com aqueles movimentos, além de alguns elogios acerca da dança.

Na quinta (Figura 5), postada em novembro de 2018, mostra uma mulher negra de cabelos alisados e soltos, com short jeans e blusa amarela, de costas. No frame coletado do vídeo, é possível observar que ela estava dançando no momento da gravação. Na legenda, é marcado o perfil da mulher. Novamente, comentários sobre a dança e o corpo da mulher, além de representações de palmas.

Por último (Figura 6), veiculada em dezembro de 2018, evidencia uma mulher negra, de cabelos trançados, short florido e blusa rosa, dançando. Na legenda da postagem, a mulher é marcada em seu perfil do Instagram, o mesmo da quinta imagem. Os comentários variam entre palmas e “elogios”, como *rabuda*.

4.1.2 ANÁLISE 1: POR QUE TANTA CLARIDADE?

Na primeira imagem, temos como cena de enunciação um registro de um show. O homem negro cercado por mulheres brancas é o enunciador da canção, enquanto a banda inteira é o enunciador situacional para os pagantes. Ao postar o registro nas redes, seguido pela legenda com o nome do espaço, o enunciador anuncia seu espaço temporal (dêixis): um show em uma casa em Salvador e, posteriormente, as mídias digitais.

Neste caso, o enunciador é o próprio Poeta, expresso a partir de suas redes sociais e da fotografia. Quanto aos co-enunciadores do momento da apresentação, não temos subsídios elementares suficientes para avaliar apenas pela foto, mas os co-enunciadores da postagem decodificaram a mensagem, tendo as dançarinas

como parte interessante da imagem, apenas. Grande parte dos comentários solicita o contato com elas ou as elogia. Sobre o ethos, o enunciador principal aparece despojado e confortável – dado exposto nas roupas e nas expressões do cantor. As dançarinas também aparentam conforto e descontração. O resto da banda aparenta certa concentração. Além disso, vemos pessoas brancas na plateia se divertindo.

Na segunda imagem, das duas mulheres brancas que são as dançarinas do Poeta, a cena enunciativa dada aos crachás é um registro pré ou pós-show, tendo o Poeta como enunciador novamente, dado a conta no Instagram. Em relação ao ethos, novamente com roupas curtas e despojadas, as mulheres aparecem felizes e bem iluminadas pela luz clara ao fundo. Os co-enunciadores são os internautas no Instagram, que evidenciam a beleza e o possível parentesco entre as mulheres mostradas.

Na terceira imagem, vemos seis homens negros da banda do Poeta com seus rostos cobertos por sacos de papel. A cena enunciativa é um registro de uma apresentação da banda em um programa de em Salvador. Mais uma vez sobre o ethos, todos os integrantes da banda do Poeta utilizam camisas vermelhas. O Poeta aparece com uma camisa de um time de futebol e o apresentador do programa aparece com trajes amarelos e pretos. O cantor segue sendo o enunciador da cena, visto que, ainda que o programa possua seu público e seu próprio enunciador, o apresentador Alex Lopes, naquele instante, o Poeta era a atração principal, o polo de convergência de quem estivesse conectado à produção midiática.

As dançarinas utilizam roupas leves e despojadas, mas ainda assim com rostos cobertos por sacos de papel. Os comentários são em grande parte de marcações (pessoas exibindo a postagem para outras), o que pode apontar para um caráter positivo ou negativo. O que percebemos é que os co-enunciadores necessitam mostrar essa cena enunciativa a outros co-enunciadores. Um registro novamente claro e bem iluminado.

As três imagens são semelhantes ao contar com uma narrativa iluminada. Todas as cenas se utilizam de luzes claras e motivos de celebração em conjunto; a banda, as dançarinas, o programa de tv. As cenas enunciativas do lado claro do Poeta é coletivo, bonito e elogiado. Os co-enunciadores acompanham esses momentos, com elogios, solicitações de amizade e parceria. As duas mulheres brancas se fazem companhia nas imagens e os poucos homens negros presentes nos registros acompanham essa narrativa, ainda que ofertando a partir da letra da música um desserviço; observado pela sugestão do saco de pão de forma a cobrir o rosto das mulheres. O público, enquanto audiência nessas imagens, também é pessoalmente branca (na casa de show) ou mista (no programa de tv e onde o programa for veiculado). Os engajamentos presentes nas postagens desses registros, na página do Instagram no Poeta, são muitos: pessoas convidam outras a se visualizarem aquela publicação – a partir das marcações, e consequentemente desse modo, convidam a partilha daqueles momentos.

4.1.3 ANÁLISE 2: TÁ DESFOCADO?

Estaremos postulando aqui duas proposições: Que há um *lado branco* e um *lado preto* da Banda o Poeta enquanto produto comunicativo. Essa proposição não é sobre atribuir juízos de valor, mas sugerir compreender em que momento ele constrói seu imagético com mulheres brancas e com mulheres negras.

Na quarta imagem, temos uma mulher negra dançando em um lugar que parece uma sala. A cena da enunciação é a dança na sala, sendo veiculada nas mídias sociais. Como não temos notícia se esse vídeo foi enviado pela moça ou por outra pessoa para as mídias do Poeta, não sabemos sobre as condições de gravação, mas a imagem é escurecida e desfocada. A mulher utiliza roupas leves, um short e uma camisa branca. Não sabemos sobre expressões faciais, já que a mulher está de costas para a câmera. Os co-enunciadores da imagem se mostram surpresos com a cena e os elogios possuem um tom, um peso diferenciado. Em grande parte, referindo-se ao corpo da mulher, suas habilidades de movimento, mas nada sobre beleza física.

A quinta imagem mostra a mesma mulher, dançando num cômodo diferente do anterior. A cena da enunciação, vista na quarta imagem, se repete: é a dança na sala, sendo veiculada nas mídias sociais. Novamente, a imagem é escurecida e desfocada. Os co-enunciadores são em grande parte homens, que elogiam com desenhos de palmas ou, mais uma vez, o corpo da mulher. Um dos termos que ocorre na postagem é *braba*⁷.

A sexta também apresenta a mulher dos dois casos anteriores dançando em um cômodo. O registro, escurecido e desfocado, mostra a moça com um short curto e uma blusa rosa. Os co-enunciadores usam gírias e desenhos para se referir à cena enunciativa. Outro chamamento ocorrido é *rabuda*, referente ao tamanho da bunda da mulher.

Simbolicamente, o lado preto do Poeta sequer aparece. Existe uma dúvida entre a cena enunciativa, já que é veiculada nas Redes Sociais do Poeta (dando a ele o espaço enunciativo, o declarado), porém a cena mostra apenas a mulher que não emite um discurso solitário, já que dança as músicas do cantor. Sendo assim, ele é duplamente enunciador – pela divulgação e por ser onipresente nas filmagens.

As imagens altamente desfocadas precedem o lado branco cronologicamente. O lado preto não tem rosto, assim como o Poeta. Só tem corpo. É o rosto de um corpo informado que necessita ser coberto com sacos de papel. As mulheres negras também estão sozinhas, dançando em suas casas para uma audiência vazia. Não existem expressões de exaltação ou vontade de aproximação, existe palmas e vocativos como a *braba* ou a *rabuda*. As mulheres negras sequer merecem uma legenda que ultrapasse seus contatos no Instagram, pouco importa de onde estas vêm e o que isso significa, o contato destas é oferecido e publicizado sem nenhum cuidado ou discrição.

4.1.4 A BRANCURA BRANCA

Sou um branco. Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz à plenitude. Esposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca. Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que me aproprio. (FANON, 2008, p. 69).

8 “Braba” também é uma alcunha da periferia, muito além de adjetivos, mas também de chamamento.

A partir do conceito de Identidade Manifesta, proposto por Semprini (2010), é possível analisar as postagens sobre as redes sociais do Poeta. Semprini (2010) define Identidade Manifesta como resultante da interação do público com a marca. Ela se relaciona diretamente com a definição da identidade da marca a partir dos elementos significantes comunicados ao público, consumado na participação efetiva do receptor, por achá-lo interessante.

Analisando a definição de Semprini, cabe observar que as poucas peças analisadas podem vir a ter um viés sexista. A exaltação de corpos femininos brancos subliminarmente mostrados intensifica a participação e o engajamento de pessoas com as mesmas intenções. Em suma, o discurso do Poeta nas mídias mantém o discurso de fãs nas redes. Os fãs, ao replicarem tais mensagens, têm responsabilidade total do discurso, e posteriormente das práticas, entoadado?

Outra conclusão é que, ao atrelar sua marca *O Poeta* a duas mulheres brancas e bonitas, o enunciador e sua postura enquanto marca se aproximam de outros referenciais que não são da favela, de pessoas negras; público que consome, decodifica e incorpora as letras das músicas não só como mensagem sonora, mas como gírias e atos performativos em seu cotidiano. Além disso, ao se aproximar de audiências embranquecidas, o Poeta também desconhece a origem do pagode, derivado direto do samba e de sua raiz ancestral, de resistência afro-brasileira.

4.2 ANÁLISES INTERSECCIONAL: TODAS SÃO DANÇARINAS?

Partindo do pressuposto da análise, eu me questiono: todas as mulheres são dançarinas para *O Poeta*? Se sim, por que alguns corpos são cobertos e outros não?

Analisando o campo discursivo (foto + legenda + comentário), vemos a grande diferença existente entre as três primeiras imagens e as três últimas. Ora, todas são dançarinas, todas são mulheres e dançam as músicas do cantor. Porém, as brancas têm seu rosto descoberto, grande apelo dos seguidores aos seus perfis e vidas pessoais, além de conseguirem, inclusive, performar o saco de pão, o rosto coberto.

As mulheres negras estão com os rostos cobertos. Talvez por própria escolha, ao enviarem o vídeo de costas para a câmera. Os corpos são vistos apenas em suas partes, com destaque para a bunda; a “preferência nacional”, evidenciada no comentário *rabuda*.

A legenda expõe o Instagram dessas mulheres negras, enquanto o desejo de um seguidor era ter a rede social da dançarina, a branca. As mulheres brancas, mostram seu rosto apenas digitalmente, sorrindo, bem maquiadas. Mas escondem seus contatos, suas vidas privadas. As mulheres negras são entendidas meramente a partir de seu corpo, sobretudo suas bundas. Mas caso você queira, você pode entrar em contato com elas, suas vidas, suas privacidades, o próprio Poeta te fornece o contato.

Observo aqui que, ainda que seja um desejo expresso das mulheres negras terem seus contatos expostos, e que sigamos numa trilha de *empoderamento* que nos coloca em determinadas vagas enquanto mulheres pretas; sempre com corpos hipersexualizados e postos à exibição. Isso também demanda uma discussão: que preços e taxas oferecemos em troca dos nossos corpos?

Nota-se que as três últimas postagens são lançadas antes do lançamento da

música *Saco de pão na cara*. As redes sociais do Poeta passaram por uma aparente mudança de perspectiva. Hoje vemos mais fotos das dançarinas e de outras mulheres brancas, que corpos de mulheres negras.

A substituição de posicionamento ainda é uma controvérsia. A ausência de imagens de mulheres negras como objeto de beleza é notória: ou são expostos apenas corpos (bundas!) ou sequer está evidenciada na página do cantor. Sabemos que a mulher de quem o saco de pão cobre o rosto não é a branca, que paga caro no open bar dos bairros nobres de Salvador ou que os homens pedem encarecidamente o Instagram. Por isso, é tão confortável para as dançarinas, mulheres brancas, graduadas e não periféricas, dançarem versos como “*Só porque tu é feinha pensa que eu não meto vara*”, com sacos nos rostos.

4.3 “SACO DE PÃO NA CARA” PARA “TOMAR SOCO”? O QUE FAZEMOS COM ESSE CORPO?

*Já tomou murrinho, gostou
Pedi de novo
Falou pra sua amiga que o Poeta fez gostoso
[...]
Sua amiguinha também tá querendo pouco
Toma soco
(John Ferreira, 2019)⁹*

A música *Toma soco* foi lançada em 2019, o segundo lançamento após *Saco de pão na cara*. A letra da música versa sobre uma possível afirmação da agressão durante o ato sexual. Obviamente, das práticas e das agências dos relacionamentos, cada um administra suas particularidades, porém, ao analisarmos enquanto conjunto, enquanto formação discursiva, isso acaba sendo preocupante.

O Corpo negro, o corpo racializado, aquele que não merece uma legenda na postagem, que tem identidade exposta e não mostra o rosto. Esse é o corpo que merece o saco de pão como justificativa ao ato sexual, atitude evidenciada na música a partir dos versos “*Só porque tu é feinha/ Pensa que eu não meto a vara/ É saco de pão na cara*”. Não devemos esquecer que, o público do Poeta é formado em grande maioria por mulheres negras, fato facilmente observável nas mídias digitais e em shows. Essa mulher, a negra, que já foi espoliada no período escravocrata, teve seu marido e filhos renegados, sua geração espalhada e que ainda hoje é objeto de hipersexualização e /ou violência sexual banalizada, é a mesma mulher que merece tomar um soco durante o ato sexual?

Enquanto formações discursivas não têm como fugirmos dessas associações livres, já que as dançarinas do Poeta dificilmente serão as que merecem o saco de pão na cara e dificilmente serão alvo do próximo soco do homem preto representado na figura do Poeta. Na realidade, os comentários atestam que dessas mulheres os

9 Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/o-poeta/toma-soco/>>. Acesso em: 09 de jul 2019.

homens querem os contatos e os parentescos.

É necessário repensar o que os discursos têm a nos dizer e, principalmente, questioná-los. Não sabemos qual será o próximo lançamento do Poeta, nem qual mulher irá dançar na televisão performando uma opressão, enquanto, por exposição, outra está sendo realmente oprimida.

Nos últimos 10 anos, a taxa de homicídios entre mulheres não negras diminuiu 8% e, no mesmo período, a taxa de homicídio de mulheres negras aumentou 15%¹⁰. Não precisamos mais de músicas que insinuem que estamos pedindo soco ou qualquer outro apelo e apologia à violência sexual.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A minha intenção não foi demonizar, ou destituir a figura d'O *Poeta* enquanto homem preto, mas promover reflexões acerca das garras do colonialismo, do racismo estrutural e do sexismo. Obviamente, estamos todos em um percurso de ensinamento e reformulação, e eu espero que este artigo sirva de alguma forma como uma perspectiva de mudança.

A interseccionalidade é aqui, uma ferramenta de análise de realidades e de promoção de novas lentes. Analisar em uma perspectiva interseccional mulheres diferentes faz com que percebamos como as formações discursivas nos colocam todas em lugares subjugados, objetificados.

O Pagode é legitimamente um ritmo periférico, de pulsão intensa. Há uma tendência acadêmica em criticar o que é popular, em especial o que vem da favela, em oposição às erudições. Eu não acredito que seja dessa forma que construiremos a mudança. Evidenciar cruzamentos entre mulheres diferenciadas que teatralizam atitudes é uma forma de pensar nossa sociedade. O protagonismo feminino que buscamos é uma cortina de fumaça: temos mulheres brancas e bonitas simulando opressões, enquanto mulheres negras são as reais oprimidas por tais feitos. No fim das contas, ambas estão sendo oprimidas e subjugadas: uma na tela, outra nos bastidores.

Além disso, é importante questionar: a que grupos o pagode tem servido? Os que aparecem no Instagram das casas de show ou aqueles que ouvem no paredão do seu bairro? Acho que, nesse caso específico, há novamente uma confusão sobre os públicos a serviço de uma lógica opressiva e branca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKOTIRENE, Carla. *O que é Interseccionalidade*. Belo Horizonte: Ed Letramento, 2018.
- CERQUEIRA, Andreza. Cadê Tereza: um estudo sobre percepção e recepção da mulher negra idosa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. *Anais* [...]. Curitiba: Intercom, 2017. p. 01-15. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2510-1.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2020.

¹⁰ Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-06/em-10-anos-assassinatos-de-mulheres-negras-aumentaram-154>>. Acesso em 10 de jul. 2019.

- COLLINS, Patrícia Hill. *Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória*. 2017. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2017/07/01.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2020.
- COMBAHEE RIVER COLLECTIVE: “A Black Feminist Statement”. In HULL, Gloria. *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave*. New York: The Feminist Press. 1982, p. 13-22.
- CRENSHAW, Kimberle W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem. 2004
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, diversos tradutores. Curitiba: Criar Edições, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de S. Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro Espoliação Branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- SARDENBERG, Cecilia. Caleidoscópios de gênero: gênero e interseccionalidades na dinâmica das relações sociais. *Mediações*. v. 20, n. 2 (2015), p. 56-96. <Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/24125/Caleidosc%C3%B3pios_de_g%C3%AAnero> Acesso em: 22 out. 2020.
- SEMPRINI, Andrea. *A marca pós-moderna: Poder e fragilidade da marca na sociedade contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.

SOARES,

Débora Poncio

SYLVIA MEYER: UMA BIOGRAFIA ESQUECIDA

Débora Poncio Soares¹

RESUMO

Esse artigo é o início de uma pesquisa sobre a artista brasileira Sylvia Meyer, que viveu durante os anos de 1889 a 1955 na cidade do Rio de Janeiro. O objetivo desse trabalho é reunir informações, bibliografia, fotografias e obras da artista, reconstruindo seus caminhos e buscando entender como se deu sua inserção no circuito artístico acadêmico e moderno do início do século XX e o porquê não obteve o devido reconhecimento após sua morte, sendo sua trajetória apagada do cânone da História da Arte. Devido as poucas informações encontradas sobre a artista, nenhuma dedicada especificamente à sua biografia e carreira, foi necessária uma investigação sobre sua vida e obra, de modo que a partir da Hemeroteca Digital se tornou possível reconstruir esse processo.

PALAVRAS-CHAVE

Sylvia Meyer; Mulheres Artistas; Arte Moderna.

As Mulheres artistas desconhecidas do passado não existem. Só existem aquelas que se conhecem, cuja obra foi exposta, comentada, debatida, criticada, mais tarde, inventada, re-exposta, re-avaliada. Por isso é que é necessário conhecer os processos da memória, as suas fissuras e os seus interstícios, espreitar para lá e, talvez, saber deixar aparecer o que, na sombra, continua a vibrar. (VICENTE, 2011, p. 18).

Sylvia Meyer nasceu em 31 de maio de 1889 na cidade do Rio de Janeiro, onde viveu durante toda a sua vida, foi artista e professora. Ela veio de uma família classe alta, o que conferiu certo conforto à para sua vida profissional, sendo apresentada à arte desde criança e incentivada por seu pai, Dr. Felipe Frederico Meyer, que também tinha inclinações à pintura. Em uma entrevista para a Maria Wanderley Menezes

¹ Graduanda em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participa do projeto de pesquisa “Impressionismo no Brasil: Produção, circulação e recepção da arte entre Brasil e Europa”, orientado pela Prof.^a Dr.^a Ana Maria Tavares Cavalcanti. Contato: debora.p.soares@hotmail.com

pela revista *Carioca*, Sylvia falou sobre sua relação com a arte desde pequena:

Há duas fases na pintura: a imagem que se forma no cérebro e a que é transportada para o quadro, ou visão e execução. A primeira creio que começou logo que meus olhos se abriram para o primeiro horizonte, que foi a casa de meus pais. As paredes eram forradas de quadros. Assim, minha visão formou-se de modo inverso. Primeiro vi os quadros e depois os modelos. Quanto à execução, creio ter começado logo que consegui segurar um lápis. Mas pintar, tecnicamente falando, logo que me foi facultado o material necessário (MEYER, 1948, p.12).

Mesmo que não conhecida atualmente, em sua época, ela realizou exposições quase que anualmente, tanto individuais quanto coletivas. Ficando conhecida por suas pinturas em pastéis e retratos. Deu aula em diversos colégios e aulas particulares a partir de 1924 (PAULINO, 1955, p.17). Realizou ilustrações para a *Única - quinzenário ilustrado: mundanismo, esportes, cinema, actualidades*, periódico mensal destinado às mulheres. Além disso, fez parte de círculos importantes de pessoas.

A história de Sylvia não é solitária, nem exceção, outras artistas mulheres seguiram esse mesmo caminho. Segundo a historiadora da arte Ana Paula Simioni no documentário *Mulheres Luminosas*, em 1900, 40% das obras do Salão de Belas Artes foram feitas por mulheres, seis anos depois, essa porcentagem aumenta para 50%². A quantidade de mulheres artistas era tão notável que várias notícias sobre elas saíram em jornais, a exemplo do artigo, *Eva no Salão de 1926*, publicado na Revista da Semana por Saul Navarro, que homenageia a participação feminina no Salão de Belas Artes, destacando o nome de 30 mulheres participantes³. (Figura 01). Em 1948, Ney Machado escreve um artigo para a *Revista da Semana*, falando que 70% dos alunos da Escola Nacional de Belas Artes eram Mulheres.

Mesmo que esses dados mostrem um aumento na participação das mulheres durante o século XX dentro do ensino artístico, existindo uma quantidade notável de mulheres artistas ou mulheres que almejavam a profissão de artistas, poucos nomes chegaram até nós. Quantas delas sabemos o nome? Quantas delas conhecemos as trajetórias e as obras? Quantas delas estão expostas e sendo adquiridas pelos museus? Por que a Historiografia da Arte brasileira circunscreve as artistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral como se fossem excepcionalidades? Ana Paula Simioni em seu livro *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas do Brasil* de 2008, vai comentar como a narrativa que a arte moderna propaga sobre Anita Malfatti e Tarsila do Amaral serem “excepcionalidade” e “Heroínas Solitárias” encobre com uma névoa a lembrança de outras artistas anteriores a elas (e contemporâneas), desvalorizando assim, a produção feminina e apagando a própria misoginia do cânone (SIMIONI, 2008, p. 21).

2 Documentário *Mulheres Luminosas*, de direção de Pedro Pontes.

3 Nomes das artistas da esquerda para direita: Haydée Lopes Santiago, Hilda Soares Torres, Odelli Castello Branco, Yvonne Visconti, Georgina de Albuquerque, Puresa Cardoso, Palmyra Pedra, Elaine Sanceau, Sarah Villela de Figueredo, Adelaide D. Nascimento, Irene Ribeiro França, Janna P. de Oven-Grentener, Olga Mary Pedrosa, Marian F. Lima, Wanda Turatti, Zelina Ferreira, Edith de Aguiar, Hilda Eisenlohr, Yayá Castro, Gilda Moreira, Suzana Mesquita, Maria F. de B. Barreto Falcão, Candida G. Cerqueira, Maria S. Meyer, Sylvia Meyer, Diva de Moura Ferreira, Emilia Marchesini, Sara Costa, Lotte Benter e Solange de Frontin Hess.



Fig. 01: Eva no Salão de 1926. Recorte da Revista da Semana, Rio de Janeiro - 23 de outubro de 1926 - pág.23.

Fonte: Hemeroteca Digital.

Outra escritora, Madalena Zaccara, escreve em seu artigo *Decolonização da Memória: mulheres artistas brasileiras nos Salões parisienses*, de 2019, sobre como a colonialidade do olhar masculino apagou os rastros das mulheres (e de qualquer outro artista que não se encaixasse nos modelos europeus). As mulheres sempre estiveram nos espaços artísticos, porém, esse discurso naturaliza a arte como um processo masculino, ou como Madalena Zaccara (2019, p.2) afirma "se sempre foi possível para uma mulher entrar no mundo da arte e roçar o meio vanguardista, elas nunca foram percebidas por seus colegas como rivais". E buscava fundamentação na corrente de pensamento, que havia no século XIX, que dizia existir diferenças fisiológicas entre gênero, na qual, a mulher seria menos capaz que os homens. Com isso, a mulher artista não seria nada mais que amadora.

O conceito de amadora é importante para entender como era o circuito artístico do século XIX e início do XX, no qual essas artistas se inseriam. O termo designa que a prática artística de uma mulher não era vista como profissão, mas como passatempo ou algo que a faria melhor dona de casa/esposa, "uma extensão das ca-

pacidades concernentes ao âmbito do privado exibidas em público" (SIMIONI, 2008, p.43). Corresponhia a uma ocupação para a mulher branca e de classe alta, que era quem conseguia ter acesso a essa formação artística por ter condições financeiras e tempo disponível. Devido a isso, as mulheres durante anos foram levadas a se dedicar às artes decorativas e aos gêneros menores da pintura e escultura, considerados mais delicados, leves, graciosos e ligados ao âmbito doméstico, os quais combinavam com os "atributos" que uma mulher deveria ter.

A dificuldade de profissionalização das mulheres na Escola Nacional de Belas Artes é levantada por Ney Machado em 1948, em um artigo para a *Revista da Semana*, já mencionado. Ele contrasta a porcentagem alta de alunas da Escola com as que realmente seguiam a profissão de artista e que conseguiam expor suas obras. Ele pergunta para as alunas o que elas pensam sobre o assunto e as questões encontradas para essa dificuldade foram: a oposição da família, casamento e proibição pelo marido. Em paralelo, as soluções para ultrapassar essa condição eram se manter solteira ou se casar com um homem também artista. Isso mostra que as mulheres enquanto artistas no século XIX e XX, tinham grandes dificuldades para: conseguir se profissionalizar, manter-se no campo ativamente e serem lembradas pela posteridade.

Os estudos de Sylvia começaram em 1908 com o professor Rodolfo Amoedo, com intuito de entrar na Escola Nacional de Belas Artes. Ela tirou o primeiro lugar no exame de admissão⁴ e começou a estudar na instituição por volta de 1912, porém, já sendo aluna das aulas livres desde 1909. Foi aluna de Eliseu Visconti, Zeferino da Costa e Rodolfo Amoedo, mas no ano seguinte, tornou-se discípula de Henrique Bernardelli, com quem permanece até o final dos seus estudos. Participa das Exposições Gerais desde 1910 (como aluna das aulas livres) até 1919 (já matriculada), recebendo as premiações de menção de primeiro grau em 1912, menção de primeiro grau na exposição de 1914 e pequena medalha de prata em 1915. Porém, ela não se identificou com o ensino oferecido pela Escola e sobre isso, ela falou em uma entrevista para o jornal *A Noite*, em 1946:

Sou um espírito inteiramente emancipado de preconceitos estéticos. Sempre fui rebelde às limitações das escolas. Estudei, é certo, pelos compêndios clássicos. Fui aluna de Amoedo, de Bernardelli, de Visconti. Mas, depressa, libertei-me das cadeias da arte oficial que estandardiza e desdêmicos. Desejo permanecer eu mesma, enfim, com todas as minhas qualidades e defeitos. (MEYER, 1946, p. 7).

Em 1912, participou da exposição Salão Juventas⁵ onde também fez parte da comissão organizadora, expôs sua obra *Retrato de Mme. M.P.* Teve aulas particulares na Escola de Arte do professor Henrique Bernardelli de 1913 a 1916, onde depois foi professora de desenho e pintura (PAULINO, 1955, p.17).

4 Segundo informação encontrada no jornal *A Noite*, de: 17 de agosto de 1948, p. 39.

5 O Centro Artístico Juventas foi uma associação de artistas colegiais (provavelmente estudantes da Escola Nacional de Belas Artes), ou como a *Gazeta de Notícias* diz "sociedade de artistas novos" com presidência de Annibal Mattos. A Exposição foi realizada em três salas da Associação de Imprensa na Rua da Assembleia nº7.

Começou a dar aulas no Colégio Baptista e no Internato e Externato Curso Jacobina, ambos no Rio de Janeiro, por volta das décadas de 10 e de 20, mas não se sabe até quando continuou. Em 1923, realizou sua primeira exposição individual de retratos em pastel no Palace Hotel, lugar considerado o centro social da cidade e de importância para a difusão da arte moderna no Rio de Janeiro⁶, onde foi muito bem recebida pelos jornais e pelo público. Em 1925, ilustrou a capa da primeira edição da Revista Única. É uma das poucas ilustrações que vem com sua assinatura, a qual encontra-se na Hemeroteca Digital⁷. (Figura 02).



Fig. 02: Capa da Primeira Edição da “Única, Revista Feminina, quinzenário ilustrado: mundanismo, esportes, cinema, actualidades” – Rio de Janeiro, julho de 1925, p. 1.

Em 1929, realizou sua primeira exposição internacional, no Museu de Bellas Artes de Rosario em Santa Fé, Argentina, onde um quadro seu foi adquirido pelo Museu local.

Em 1930, aos 41 anos, juntou todas as economias e, aproveitando a licença-prêmio em razão dos vinte anos de serviço público, decidiu ir para Paris. A viagem proporcionou uma grande mudança em sua produção, da principal técnica de seu trabalho, do pastel para a pintura a óleo, sobre isso ela fala: “É que tenho fases. A gente precisa renovar-se. Até 1930 só pintava pastel, daí em diante não pinte mais

⁶ O Palace Hotel realizou exposições de Oswald Goeldi (em 1927), Lasar Segall (em 1928), Tarsila do Amaral (em 1929), Candido Portinari (em 1929) e Alberto Veiga Guignard (em 1936).

⁷ Mesmo sem assinar as ilustrações, a revista a coloca como Ilustradora nas seguintes edições: em 1925 as edições de n.º 1, 2, 3, 4, 5/6; em 1926 a edição n.º 8 e em 1930, a capa da edição n.º 9.

um só” (MEYER, 1948, p. 39). Nesse contexto, Sylvia também descobriu novas inspirações, como o pintor italiano Amadeo Modigliani. A mudança de estilo vai aparecer em sua segunda exposição no Palace Hotel, promovida após sua volta de Paris, segundo o artigo de Anna Amélia para o *Diário de Notícias* em 9 de outubro de 1932:

Sylvia Meyer era uma brilhante pintora brasileira. Essa pintora, que todos conheciam e admiravam, resolveu, um dia, desaparecer. Mas não para deixar saudades. Pelo contrário, para aparecer de novo, mais viva do que nunca, inteiramente outra, inteiramente nova. Melhorou? Superou-se? E o que ella acaba de provar. A romântica dos pastéis muito finos, das nuances muito tênues, acorda agora nas linhas fortes, nos óleos vigorosos, nas pinceladas nítidas, nos traços decisivos e penetrantes. Suas telas não são espelhos frios que reproduzem nitidamente a natureza: são representações palpitantes da vida, são interpretações especiais de coisas, são expressões de sentimentos e de ideias [sic], encontrados em cada aspecto do mundo exterior por um temperamento singular. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1932, p. 7).

A década de 1930 foi a mais produtiva para Sylvia Meyer. Só em 1931, ela participou: do *Salão dos Revolucionários*, *3º Salão dos Artistas Brasileiros no Palace Hotel*, do *1º Salão Feminino de Belas Artes* e do *II Congresso Internacional Feminino*, onde entregaram uma moção em pergaminho com ilustrações de Sylvia Meyer, solicitando o voto feminino ao presidente Getúlio Vargas. Em 1932, como dito antes, fez sua segunda *Exposição no Palace Hotel*. Em 1933, participou da *Exposição de Arte Moderna no Studio Nicolas*, promovida pela Fundação Graça Aranha, junto de artistas como Tarsila do Amaral, Cecília Meirelles, Noêmia Mourão, Portinari e Di Cavalcanti. Nesse mesmo ano, participou do *3º Salão Anual da “Pro-Arte”* em São Paulo. Em 1934, vai ter sua terceira *Exposição individual no Palace Hotel*. Em 1935, torna-se professora assistente de artes plásticas da Universidade do Distrito Federal⁸, no Rio de Janeiro. Em 1936, participa da *Exposição no Centro dos Artistas Brasileiros do Rio de Janeiro* e em 1938 e do *Segundo Salão de Maio de São Paulo*. Ana Maria Paulino vai escrever sobre Sylvia Meyer:

Pela trajetória percebe-se que Sylvia, formada nos modelos acadêmicos, revela-se francamente moderna. Sua presença no Salão de 31 é exemplo disso. A maneira como trabalha o retrato é outro fato comprovador de tal modernidade. Não se limitando à representação do real, a artista vai além de um registro para a posterioridade. O contorno fixado das imagens e a harmônica disposição das massas e dos volumes fazem dos seus retratos... produzem obra de arte com significação própria. “Modiglianesco”, assim a crítica da época qualifica esses trabalhos de Sylvia (PAULINO, 1955, p. 58).

8 A Universidade do Distrito Federal (UDF) foi criada em 1935, quando o Rio de Janeiro ainda era capital do país. A universidade idealizada por Anísio Teixeira possuía uma proposta inovadora pelo fato de não possuir as três faculdades tradicionais (Direito, Engenharia e Medicina) e sim uma Faculdade de Educação. Porém, em 1939 ela foi fechada e incorporada à Universidade do Brasil (atual UFRJ).

Já na década de 40, participou da Exposição de Pintura na A.B.I (Associação Brasileira de Imprensa), na Galeria da Casa dos Jornalistas. Em 1948, realizou uma Exposição na Câmara Municipal, onde foi adquirido o *Retrato de Rodrigues Alves*, para oferecer à Câmara Municipal de sua cidade natal. Em 1950, participou da Exposição de Artes Plásticas do S.A.P.S (Secretaria de Atenção Primária à Saúde), nos *Salões do Ministério da Educação*. A exposição fazia parte da 1ª semana da Alimentação e expôs somente naturezas mortas, reunindo pintores brasileiros e estrangeiros. Em 1952, participou do *III Salão de Natureza Morta no S.A.P.S.*

E em 8 de agosto de 1955, aos 66 anos, morre Sylvia Meyer de um infarto. Nos seus últimos anos de produção, ela não mais participava de tantas exposições, dedicando-se aos retratos de personalidades brasileiras (literária, social e político). Nesse mesmo ano, seu autorretrato foi doado ao acervo do Museu de Arte Moderna (Figura 3), por sua sobrinha Lia Pederneiras de Faria.

Posteriormente à sua morte, poucas vezes realizaram exposições com suas obras, são elas: *Exposição do Patrimônio do Museu de Arte Moderna em 1962, com a obra Autorretrato; A Expressão da Mulher Brasileira em 1984, na Biblioteca Nacional; Exposição sobre crianças no Museu Nacional de Belas Artes com a obra Menina, em 1993; Anos 20: A Modernidade Emergente no Museu de Arte de Ribeirão Preto em 2003, com a obra Mulher de Chapéu de 1924 e que se encontra na Coleção Sônia von Brusky; Mulheres Pintoras: A casa e o Mundo na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2004, com a mesma obra anteriormente mencionada.*



Fig. 03: Fotografia da obra *Autorretrato*, Sylvia Meyer, 1944, óleo sobre tela. 0,77 x 0,57 – Museu de Arte Moderna (MAM). Infelizmente a obra foi perdida durante o incêndio que ocorreu em 1978.
Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Sobre suas obras, a artista falava que não gostava de ser comparada com nenhum outro pintor nem colocada dentro de um *ismo*. “*Nem academismo, nem modernismo, nem futurismo. Ela não quer saber de nenhuma escola, acreditando que só os criadores de escolas possuem autêntico valor*” (MEYER, 1946, p. 7). Por isso, a artista buscava uma expressão de arte exclusiva e inteiramente sua. E aplicava isso em suas aulas particulares, dando completa liberdade para seus alunos. Em outra entrevista, para a jornalista Maria Wanderley Menezes, publicada na *Revista Carioca* em 1948, ela diz, “*Fechar-se dentro de quaisquer fórmulas é uma limitação e todo artista deve ser inteiramente livre de preconceitos e limitações. Ser artista é ser completamente livre*” (MEYER, 1948, p.13). Respondendo à pergunta “*Quais as preferências artísticas?*” a artista diz:

Não compreendo as escolas ou mais cruamente os academismos. E, afinal, é o que mais vemos; pequenos grupos que trocam elogios e trocam-se dentro de uma corrente... Não sei ser filiada. Sem dúvida, nossa sensibilidade sempre renovada tem que ir amando, ao decorrer da vida artística, os mestres que têm mais afinidade com o sensível presente. Assim, quando cheguei da Europa, em 1930, não consegui compreender inteiramente Modigliani e por isso discutia-o e estudava-o conseguindo? Cheguei a me realizar? Os outros que o digam. Eu sigo meu caminho. Faço o que chamo cumprir meu destino sem reservas, sem literatura. (MEYER, 1948, p. 12 e 13).

E sobre a pergunta “*Que pensa da arte moderna?*”, ela responde à jornalista:

Se é sincera é arte, se não, é cabotinismo. Gosto apaixonadamente [sic] de tudo que tende a uma procura sincera, a um anseio de invenção, de criação. Chegar a criar alguma coisa dentro de sua época, seja de que modo ou por qual processo, é a isso que chamo arte moderna. (MEYER, 1948, p. 13).

Modigliani se torna uma figura chave para a discussão da arte moderna em 1930, posteriormente à sua morte. Não obstante, é o mesmo ano em que Sylvia Meyer viaja para França com objetivo de estudar e aprimorar seu estilo. Portanto, provavelmente, a artista depara-se com essas discussões e se inspira nelas. A principal marca de Modigliani, o alongamento extremo de suas figuras, é considerada tanto como a identidade de suas obras, como também um fardo de sua criação, pois foram grandes obstáculos para o artista conseguir reconhecimento e fama, pois causavam aversão do público e de especialistas. Inicialmente criticado por falta de originalidade e seriedade em suas intenções artísticas, consideravam “*que suas deformações não passavam de um maneirismo irrefletido se comparado às obras dos cubistas, nas quais as deformações eram fruto de uma reflexão crítica verdadeiramente contundente*” (SALINAS, 2019, p. 65). Mais tarde, isso vai ser desmentido e reinterpretado como autenticidade e cunhar novos caminhos, já que muitos artistas vão se inspirar

no seu estilo. No Brasil, Modigliani foi um artista debatido pelos jornais, principalmente na década de 30, e usado como inspiração para grandes nomes, como Portinari. Algumas obras de Sylvia com inspiração em Modigliani, aparecem nos jornais na década de 30, como *Autorretrato* (Figura 4).



Fig. 04: Reprodução de jornal da obra *Autorretrato* de Sylvia Meyer.
Fonte: Diário de Notícias, 18 nov. 1934, p. 17.

Apesar de sua aproximação com o modernismo, ela continuou fazendo encomendas de retratos de estilo mais tradicional, provavelmente parte de sua renda junto às aulas particulares. Talvez pela questão de variar tanto sua produção, ora acadêmica, ora moderna e de não se identificar dentro de um estilo, Sylvia não conte nos livros de história da arte brasileira. Rever o século XIX e XX em busca das mulheres artistas, que estiveram durante todo esse período produzindo e que não estão inseridas na história da arte, é fundamental, para se contar uma história da arte brasileira plural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABRAL, Ana Cláudia de Moura. A profissionalização da mulher no Campo artístico. *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*, Rio Grande do Sul, v. 3, n. 3, 2018.
- CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro, 1905-1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.
- MEYER, Sylvia. A Mulher e a Pintura. [Entrevista concedida a] Maria Wanderley Menezes. *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 691, p. 12-13, 1948. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830259&pasta=ano%20194&pesq=%22Sylvia%20Meyer%22&pagfis=41907>>. Acesso em 13 mar. 2021.
- MEYER, Sylvia. A Mulher e a Pintura. [Entrevista concedida a] Maria Wanderley Menezes. *Carioca*, Rio de Janeiro, nº 691, p. 12-13, 1948. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830259&pasta=ano%20194&pesq=%22Sylvia%20Meyer%22&pagfis=41907>>. Acesso em 13 mar. 2021.
- MEYER, Sylvia. Arte Com [Entrevista concedida a] Maria Luiza. *A Noite: Suplemento: Secção de Rotogravura*, Rio de Janeiro, nº 1016, p. 34 – 35 e 39, 17 ago. 1948. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120588&Pesq=%22Sylvia%20Meyer%22&pagfis=36646>>. Acesso em 13 mar. 2021.
- MEYER, Sylvia. O Impressionismo na arte de Sylvia Meyer. [Entrevista concedida a] anônimo. *A Noite: Suplemento: Secção de Rotogravura*, Rio de Janeiro, nº 911, p. 7 e 16, 13 ago. 1946. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120588&pesq=%22Sylvia%20Meyer%22&pasta=ano%20194&pagfis=31993>>. Acesso em 13 mar. 2021
- MYERS, Nicole. Women Artists in Nineteenth Century France. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm>. Acesso em 26 fev. 2021.
- MULHERES Luminosas. Direção de Pedro Pontes. Rio de Janeiro: Multi Arte Brasil, 2012. 1 Vídeo (33 min.). Disponível em: <<https://vimeo.com/42582873>>. Acesso em 4 set. 2020
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora/Publication Studio SP, 2016.
- PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: women, art, and ideology*. Londres: Routledge, 1981.
- PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 1955.
- PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2, antologia*. São Paulo: MASP, 2019.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity, and the histories of art*. New York: Routledge, 2003.
- SALINAS, Isabela de Oliveira. *Modernidade e Tradição nas obras de Amadeo Modigliani*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2019.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artistas: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A Arte sem História: Mulheres e Cultura Artística (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2011.
- ZACCARA, Madalena. Decolonização da memória: mulheres artistas brasileiras nos Salões parisienses (1900-1939). 19&20, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/mz_decolonizacao.htm. Acesso em: 26 fev. 2021.

ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E ACERVOS ARTÍSTICOS

Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ. (BN).
Museu de Arte de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, SP. (MARP).
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. (MAM Rio).
Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP. (MASP).
Museu Dom João VI, Cidade Universitária, RJ. (MDJVI).
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. (MNBA).
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP. (PESP).
Projeto Portinari, Rio de Janeiro, RJ.

RUSSEL,
Emmanuele

DANDO VOZ PARA ALÉM DAS MÁSCARAS: COMO A PANDEMIA ABRIU ESPAÇO PARA AS FALAS DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEAS EM TEMPOS DE DIS- TANCIAMENTO SOCIAL

Emmanuele Russel¹

RESUMO

Esta crítica se propõe a reconhecer iniciativas lançadas entre os anos de 2020 e 2021 como atividades virtuais ligadas à arte; especificamente o Ciclo de palestras intitulado “Diálogos Artísticos e Poéticas femininas na periferia”, promovido pela plataforma Artistas Latinas, com o intuito de difundir o trabalho de artistas mulheres durante a pandemia. Por intermédio da Internet, é possível abrir espaço para que vozes importantes da arte contemporânea compartilhem suas jornadas e recebam o devido reconhecimento em seu tempo. Ações como a citada contribuem para que pesquisadores e entusiastas se aproximem de maneira natural da cena artística contemporânea, para além de barreiras geográficas e temporais.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea; mulheres artistas; Pandemia; Internet; Cidade; Subúrbio.

Não é novidade a confluência entre a arte contemporânea e as redes sociais. Em tempos de profusão de imagens, o meio artístico encontra nas redes solo fértil para sua difusão. O ano de 2020 se mostrou desafiador em diversas frentes e a arte também sofreu seus impactos. Com medidas restritivas de circulação, fomos todos forçados a nos recolher em ambiente doméstico e a repensar os meios e modos de acessar produções artísticas.

Os espaços expositivos, centro culturais, museus e afins gostam de se afirmar enquanto espaços democráticos e receptivos – e em algumas instâncias realmente o são ou, pelo menos, demonstram ser –, porém a realidade é diferente. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, a grande maioria desses espaços está concentrada na região central e na Zona Sul, e o acesso através de transporte público é precário.

¹ Mestranda na linha de pesquisa Arte e recepção, no Programa de Pós-Graduação em História da Arte pela Universidade do estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua profissionalmente no setor educativo do Centro Cultural do Patrimônio Paço Imperial, além de contribuir para as revistas *Desvio* e *Concinnitas*. Também é assistente curatorial do projeto *Artistas Latinas*. Contato: e-russel@hotmail.com/ salvador.emmanuele@posgraduacao.uerj.br

Para quem vem da Baixada Fluminense, ou da periferia da cidade, perde-se praticamente um dia inteiro apenas para visitar um (ou mais, se houver tempo disponível) espaço cultural.

E para quem, em teoria, necessita deste espaço e vive à margem nessas regiões, como as artistas mulheres, a situação é ainda mais perversa. O isolamento geográfico, que já era uma realidade pré-pandemia, é um fator determinante para entender o porquê de serem tão poucas as iniciativas de inclusão pensadas fora do eixo centro-zona sul. Da adversidade que foi (e têm sido) a presença em espaços institucionais físicos pós-Covid, surgiram diversas iniciativas remotas que auxiliaram na continuidade de uma programação que envolvesse as artes e suas pesquisas².

Dentre essas novas formas de difundir o trabalho artístico – e aqui em específico, o trabalho de artistas mulheres – destaco a promovida pela plataforma Artistas Latinas³. Um dos projetos pensados para o período foi um ciclo de palestras, realizado por meio do canal do Youtube do projeto⁴, intitulado *Ciclo de Palestras Poéticas Artísticas na Periferia*, entre os dias 09 de janeiro e 30 de janeiro de 2021.

As participantes, mulheres artistas cis e trans, puderam ser ouvidas e compartilhar suas vivências, práticas e poéticas. As mediadoras também eram mulheres que possuíam algum tipo de prática artística, foram elas: Sheyla Ayo e Márcia Falcão, Renat Castillo e Andréa Almeida, Carla Santana e Francela Carrera e Ana Raylander Mártis dos Anjos e Maria Lucas.

Tal espaço dificilmente seria tão abrangente fora de uma rede social, guardadas as devidas proporções, pois a realidade do país ainda é segregadora e a porcentagem de usuários de internet ainda é ínfima em comparação a outros lugares do mundo. No entanto, como mencionado no início deste texto, o fato de não ser necessária a chancela de um espaço físico expositivo é uma grande vantagem, tanto para o público quanto para as participantes do evento realizado.

Em História da Arte, sobretudo quando se trata especificamente de mulheres artistas, é comum a ideia de redescobrimto de artistas que foram pouco investigadas quando ativas. Um exemplo clássico dessa ideia de reinserção de mulheres no campo é o ensaio publicado pela historiadora norte-americana Linda Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, no qual a questão de gênero é problematizada no âmbito da arte.

A grande questão em movimentos que se propõe a reinscrever, reinserir e ressignificar artistas mulheres na História da Arte é que, por se tratar de um movimento em retrospecto, certas barreiras são impostas. É de vital importância, para fins acadêmicos ou não, que a voz das artistas contemporâneas seja escutada em seu tempo, enquanto ainda podem ser feitas indagações sobre seus trabalhos.

É sobretudo honrar a poética das artistas, permitir que elas falem sobre o que

2 Inclusive, o próprio grupo que deu origem à concepção deste texto, o PAMA (Pesquisadoras sobre arte e Artistas Mulheres na Academia) ocorreu de forma remota, permitindo a participação de membros de todas as partes do país.

3 No instagram, @artistaslatinas e no site <https://www.artistaslatinas.com.br/>

4 Canal Artistas Latinas no YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCDA5NjcrjJV4zZlnCGu897A/featured>

compõe o seu trabalho. Durante o período de isolamento, foi demonstrado o quanto esses discursos devem ser ouvidos, para além dos mecanismos institucionais. O projeto realizado não apenas possibilita um espaço que transcende a necessidade de um encontro físico – que, como mencionado no início deste texto, ao se tratar do Rio de Janeiro, não é transitável para todos que possam se interessar sobre o tema –, mas também permite uma longevidade em rede; as artistas cuja poética foram discutidas nos encontros (Márcia Falcão, Carla Santana, Maria Lucas e Andréa Almeida) podem ser consideradas de produção iniciante, porém, seus depoimentos irão perdurar enquanto estiverem hospedados em plataformas digitais, o que não seria uma certeza, por exemplo, caso o evento assumisse um formato presencial⁵.

Ainda não somos capazes de dimensionar o impacto que tais registros irão produzir em futuras pesquisas, porém é razoável reconhecer que o acesso às falas de artistas vivas e em atividade é de alta importância para o processo de estudo, atual ou futuro, dessas personagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CICLO de Palestras Poéticas Artísticas na Periferia | Carla Santana e Francela Carrera. Rio de Janeiro, 2021. P&B. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pPSxh6pcwko&t=2922s>>. Acesso em: 05 fev. 2021.
- CICLO de Palestras Poéticas Femininas na Periferia | Maria Lucas e Ana Raylander Mártis dos Anjos. Rio de Janeiro, 2021. P&B. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YJ5tKIKLMG4&t=3517s>>. Acesso em: 05 fev. 2021.
- CICLO de Palestras Poéticas Artísticas na Periferia | Renat Castillo e Andréa Almeida. 2021. P&B. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NUJqo4GMpAg&t=638s>>. Acesso em: 04 fev. 2021.
- CICLO de Palestras Poéticas Artísticas na Periferia | Sheyla Ayo e Márcia Falcão. Rio de Janeiro: Evo Midia, 2021. P&B. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YjV8W-qhJs&t=4s>>. Acesso em: 04 fev. 2021.
- FARIAS, Paulo; RUSSEL, Emmanuele; CARRERA, Francela; ALÁRCON, Melissa; CASTILLO, Renat. Artistas Latinas. Disponível em: <<https://www.artistaslatinas.com.br/>>. Acesso em: 28 dez. 2020.
- FARIAS, Paulo; RUSSEL, Emmanuele; CARRERA, Francela; ALÁRCON, Melissa; CASTILLO, Renat. Artistas Latinas. Disponível em: <https://www.instagram.com/artistaslatinas/>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas?. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

4 Algumas instituições do Rio de Janeiro, como por exemplo o Museu de Arte do Rio (MAR), disponibiliza sua programação de seminários gravados. Porém, em espaços institucionais mais precarizados – maioria na cidade, vale frisar – os recursos para captação e disponibilidade de tais recursos é escasso.

SOUSA,
Gabriela Lúcio de

FARIA,
Anna Gabriela Pereira

MARIA AUGUSTA RUI BARBOSA: MULHERES E SEUS CONTEXTOS POLÍTICOS

Gabriela Lúcio de Sousa¹
Anna Gabriela Pereira Faria²

RESUMO

O artigo abordará a vida de Maria Augusta Rui Barbosa, evidenciando alguns pontos de sua história pouco conhecida e revelando sua importância e influência na vida política e pessoal de Rui Barbosa. Outras quatro mulheres que foram significativas no âmbito político, principalmente por estarem inseridas nesse meio, graças aos seus maridos, serão abordadas; não apenas como esposas, mas também como pessoas de relevância e singularidades, são elas: Marisa Letícia Lula da Silva, Darcy Vargas, Sarah Kubitschek e Ruth Cardoso. Em períodos diferentes, elas se fizeram presentes, embora muitas vezes sejam pouco lembradas. A partir desse esquecimento, pretende-se investigar as mulheres que não estiveram à frente de feitos políticos, mas que devem ser estudadas.

PALAVRAS-CHAVE

Maria Augusta Viana Bandeira; Darcy Vargas; Sarah Kubitschek; Ruth Cardoso; Marisa Letícia Lula da Silva.

1. INTRODUÇÃO

Maria Augusta Rui Barbosa foi figura marcante na conjuntura e na criação da Casa de Rui Barbosa, que recebeu o nome de Villa Maria Augusta, homenagem feita por seu marido, Rui Barbosa. Mesmo com sua acentuada importância, pouco foi estudado sobre a anfitriã dessa casa, sendo a mesma inviabilizada até hoje. Tal questão é notada dada a falta de material sobre Maria Augusta, tanto escrito por ela quanto

1 Mestranda em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília. Bacharela em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi bolsista PIBIC/FCRB com o projeto “Os quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa: pesquisa, conservação e acesso ao público”

2 Mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). Possui graduação em Museologia pela UNIRIO. Atualmente é Museóloga/Tecnologista da Fundação Casa de Rui Barbosa/MinC, sendo responsável pela área de Documentação do Museu Casa de Rui Barbosa. Contato: gabriela@rb.gov.br

pela pouca quantidade de relatos sobre essa mulher, apontada como “*grande dama brasileira*” (Casa de Rui Barbosa, 1940, p. 18), a “*grande mulher de um grande homem*” (Casa de Rui Barbosa, 1940, p. 14) e “*uma mulher forte que através dos anos foi apaziguadora do gênio difícil do marido e administradora tranquila do lar harmonioso*” (REIS, 2011, p. 45).

Esses engrandecimentos e diversas outras referências – ainda que em entrevistas e relatos extraoficiais – à Maria Augusta Rui Barbosa justificam o entendimento desta como uma figura a ser estudada e reconhecida naquela sociedade de fins de século XIX e início de XX. São esses, relatos de familiares, amigos e conhecidos, além de matérias de jornais e outras fontes que comentem sobre a personagem.

Outras quatro mulheres, com situações políticas semelhantes e histórias de vida bem diferentes, serão brevemente comentadas e analisadas: Marisa Letícia Lula da Silva, Darcy Vargas, Sarah Kubitschek e Ruth Cardoso. O objetivo não é destrinchar a vida dessas mulheres, mas sim usá-las como exemplo e compará-las à Maria Augusta.

2. MARIA AUGUSTA VIANA BANDEIRA

Maria Augusta Rui Barbosa nasceu Maria Augusta Viana Bandeira. Era filha de Alfredo Ferreira Bandeira e Maria Luísa Viana, assim como esposa do advogado e senador Rui Barbosa. Maria Augusta e Rui foram casados por 46 anos e tiveram cinco filhos: Maria Adélia Rui Barbosa (Dedélia), Alfredo Rui Barbosa, Francisca Rui Barbosa, João Rui Barbosa e Maria Luísa Vitória Barbosa (Baby). Faleceu aos 93, vivendo mais de vinte anos sem a presença de seu marido. Inclusive, Baby, filha do casal, relata a paixão arrebatadora de seu pai por sua mãe, afirmando que ele não conseguiria viver sem a presença da esposa, mas Maria Augusta encontraria forças para continuar sem Rui Barbosa:

Nunca vi paixão assim na minha vida. Se ela falecesse primeiro, acho que ele não resistiria. Não que ela gostasse menos dele do que ele dela, mas é que papai tinha um temperamento assim muito afetivo; mamãe também, mas ele tinha uma paixão louca por ela. (MAGALHÃES, 2013, p. 73)².

É conhecido e já tem sido devidamente louvado o papel que desempenhou a esposa na vida de Rui Barbosa. Tanto que as filhas gostam de falar nisso, é natural. D. Maria Adélia, à minha esquerda, cita-me a propósito um comentário do médico da família, o Conde Pais Leme que dizia: ‘O conselheiro não poderá viver sem d. Maria Augusta. Perdendo-a, ele logo morrerá. Ao contrário, D. Maria Augusta sobreviverá ao marido por muitos anos’. (BARBOSA, 1968, p. 31).

Maria Augusta, antes do casamento, não possuía fundos financeiros. Seu pai era um funcionário público, porém, sua família figurava na aristocracia baiana. A origem

2 Depoimento de Maria Luísa Vitória Rui Barbosa (Baby), na época usando o nome de casada (Maria Luísa Vitória Rui Barbosa Guerra) em 10 de abril de 1975 para o projeto “Memória de Rui”, no Arquivo Histórico e Institucional da FCRB.

importante de Maria Augusta foi fundamental para o desenvolvimento social de Rui Barbosa:

Sem sua educação aristocrática e sua reconhecida performance como senhora e anfitriã de "alta sociedade", Rui não teria podido sustentar um salão e mesmo uma vida mundana respeitável para as rígidas exigências de seus círculos. Cumpre aqui lembrar que "Cota" (como a chamava intimamente) desde jovem era reconhecida na Bahia por sua elegância, mantida a despeito da notória decadência econômica de sua antiga e aristocrática família, os Viana Bandeira. (GONÇALVES, 1999, p. 43).

Era considerada uma mulher bela, atraente, de porte esguio, mais alta que Rui Barbosa e com ares de grande dama (MAGALHÃES, 2013, p. 71). Seus atributos físicos são citados em diversas publicações, porém, de sua personalidade, pouco é comentado.

Cosia os seus vestidos; era bem recebida nos salões elegantes de Salvador; sobretudo era muito chique. [Ela e sua irmã Adelaide] formavam um par alegre, e onde estivessem era certo não ficar ninguém triste. Tocavam, cantavam, organizavam jogos de prendas, promoviam diversões adequadas aos salões e em roda delas logo se formava um círculo de admiradores. (MAGALHÃES, 2013, p. 71).

De acordo com Viana Filho, Maria Augusta era uma mulher altiva, independente e disposta. Pode-se comprovar essa atitude em Maria Augusta na escolha de seu marido. Salustiano Ferreira Souto, médico e amigo da família, "*foi quem apresentou Rui e seu amigo Rodolfo Epifânio de Sousa Dantas a Maria Augusta. Na véspera da apresentação, ela dissera, por pilhéria, que com um deles haveria de casar-se*" (MAGALHÃES, 2013, p. 71).

Em entrevista concedida à Francisco de Assis Barbosa, Maria Augusta afirma que "*chamava-o de 'Ruim Barbosa', pois era rapaz que não gostava de bailes, de festas, de moças*" (BARBOSA, 1968, p. 29 e 30). Ainda na mesma entrevista, segundo Maria Adélia, o pai "*teria certamente recusado o convite para representar o Brasil em Haia, não fosse a insistência de minha mãe*" (BARBOSA, 1968, p. 33).

Como já é sabido, nenhum material escrito pela própria Maria Augusta foi encontrado até o momento, e o que conhecemos sobre ela é fruto de relatos de familiares e pessoas próximas. Com isso, as conclusões e questões que temos sobre ela são baseadas nos depoimentos de terceiros. As palavras de Maria Augusta fazem falta nesse contexto, mas, por meio desses relatos, já é possível perceber que ela possuía um diferencial.

Olga Obry, escritora da coluna *Silhueta Feminina do Jornal A Noite*, escreveu uma nota sobre Maria Augusta em sua publicação no jornal em 1951, ressaltando a pouca quantidade informações sobre Maria Augusta em uma recente biografia do período, escrita por Michel Simon. Obry também comentou, com o auxílio das pala-

bras de Simon, que Maria Augusta gostava de poesia e música, revelando, assim, interesses letrados, e encerra seu artigo dizendo que *“um dia alguém há de debruçar-se sobre os documentos ou guardados, para trazer à luz do dia a silhueta feminina, que continua envolta na sombra”* (OBRY, 1951, p. 4).

3. MARIA AUGUSTA E RUI BARBOSA

Rui Barbosa alimentava uma paixão visceral por essa mulher, escrevendo-lhe cartas apaixonadas, no período em que ainda eram noivos. É perceptível, principalmente em uma das cartas direcionada a Maria Augusta, durante o exílio de Rui Barbosa, a confiança que ele depositava em sua esposa, tanto para cuidar de sua família quanto para gerir minimamente os seus negócios. Além de contar, com clareza e detalhes, eventos de sua vida, mostrando assim o conhecimento de Maria Augusta sobre assuntos relacionados com as experiências políticas de seu marido e, principalmente, a autonomia dela nas decisões:

Olha, minha querida Cota: todos os planos, que acima tracei para nos reunirmos mais depressa, eu os deixo entregues à tua reflexão e aos conselhos de nossos amigos. Eles têm o espírito sereno, que me falta, e poderão deliberar melhor contigo. Eu me sujeito ao que resolverem. E, como não te moverás, sem me telegrafar, fico tranquilo de que não poderá ocorrer algum quiproquó, ou desencontro entre nós. (MAGALHÃES, 2013, p. 72).

As opiniões acerca de Maria Augusta são diversas e emitem versões diferentes. *“Para alguns, talvez, Maria Augusta não fosse a mulher ideal para um intelectual, mas ela tinha o senso da realidade e ajustou-se admiravelmente ao marido”* e ainda *“tremendamente agradável, esplêndida [...] não tinha quase cultura nenhuma [...] pouco acima da primária [...] recebia todo mundo sorrindo e agradavelmente. [...] Era uma pessoa jeitosa, sem ter grande elevação intelectual”* (MAGALHÃES, 2013, p. 73)⁴, porém, através das cartas à noiva⁵, escritas por Rui Barbosa para Maria Augusta, fica claro que ela respondeu às correspondências⁶ e que tinha um bom discernimento para a leitura das mesmas, já que Rui Barbosa direcionava pedidos específicos para a sua esposa⁷.

4 Depoimento de Américo Jacobina Lacombe em 21 de abril de 1976 para o projeto “Memória de Rui”, no Arquivo Histórico e Institucional da FCRB.

5 As cartas estão disponíveis no site do Correio do Instituto Moreira Salles: <<http://www.correioims.com.br/perfil/maria-augusta-viana-bandeira/>>.

6 “Recebi as tuas duas últimas cartinhas, cuja data não menciono, porque escrevo-te do escritório, onde não as tenho presente. Ambas me encantaram, mas especialmente a segunda, em que respondes às minhas cartas relativas ao nosso próximo casamento” (BARBOSA, 1982, p. 221).

7 A carta intitulada “Não sei como ainda vivo!” contém uma gama de solicitações e arranjos, porém, apenas um trecho será destacado: “Verifica de Carlito se ele concluiu com o cunhado do Carlos os dois negócios meus, que são muito sérios: a questão da letra e a dos juros. Todos os meus papéis importantes estão nessa caixa. Carlito que liquide também com o Afonso a última prestação do empréstimo que contrái com esse amigo, para liquidarmos isso definitivamente” (BARBOSA, 1982, p. 245).

Os depoimentos realizados para o projeto *Memória de Rui*⁸ fornecem informações relevantes sobre Maria Augusta. Na entrevista com João Valentim Ruy Barbosa (Boy)⁹, neto dela e de Rui Barbosa, ele e sua esposa, Diana, afirmam que a matriarca da família Rui Barbosa falava inglês perfeitamente. Confirmando, assim, que ela recebeu algum tipo de educação formal, provavelmente acima da primária, contestando a afirmação de Américo Jacobina Lacombe, citada anteriormente do Livro de Rejane Magalhães (2013). João continua seu depoimento dizendo que seu avô confessava que Maria Augusta era modesta, mas que muitas decisões foram tomadas a conselho dela. Outro ponto interessante da entrevista com João Valentim está relacionado ao comportamento de Rui Barbosa, vinculado a Maria Augusta, em um dia de desentendimento com outros políticos no Congresso:

MA: 'O que é que há Rui, porque você está tão triste?'

RB: 'Porque, Cotinha, eu nem sei porque você se casou comigo. Eu sou pequenininho, não sou rapaz bonito, forte'.

MA: 'Ora, não diga isso eu me apaixonei por você logo que eu te vi',

RB: 'Você gosta mesmo de mim?'

MA: 'É claro que eu te adoro!'

RB: 'Então, vou te contar uma coisa: eu estava no congresso e estava defendendo uma causa, um assunto muito importante, e era sempre interpelado por um dos senadores e tinha que sair do assunto para responder. Levava tempo cada vez que eu saía do assunto porque já distraía a conversa. Levava 10, 15 minutos'.

MA: 'E você não respondeu a ele, não mostrou a ele?'

RB: 'Mostrei, mas você sabe de uma coisa, Cotinha, se eu fosse um rapaz alto, forte e bonito eu dava um soco na cada dele!'. (RUY BARBOSA, 1979)¹⁰.

O entrevistador pergunta quem contou essa história para o João, e ele afirma que foi a própria avó quem contou. Em outro depoimento, Irene Belfort Valadão Rui Barbosa, esposa de Rui Barbosa Neto, afirma que: *"com sua conversa sempre atualizada, era uma mulher de uma inteligência, que hoje em dia eu compreendo como ela pode ser companheira de um homem tão culto, porque ela também tinha uma inteligência*

8 O Projeto Memória de Rui foi iniciado em 1975 por iniciativa de Américo Jacobina Lacombe, e coletou informações sobre a memória de Rui Barbosa por meio de depoimentos e entrevista.

9 O depoimento está datilografado e está em posse do Museu Casa de Rui Barbosa. Entrevista realizada em 02 de abril de 1979.

10 O trecho foi alterado para facilitar a compreensão, foram adicionadas as iniciais de Maria Augusta (MA) e Rui Barbosa (RB), originalmente o mesmo é assim: 'O que é que há Rui, porque você está tão triste?', 'Porque, Cotinha, eu nem sei porque você se casou comigo. Eu sou pequenininho, não sou rapaz bonito, forte', 'Ora, não diga isso eu me apaixonei por você logo que eu te vi', 'Você gosta mesmo de mim?', 'É claro que eu te adoro!', 'Então, vou te contar uma coisa: eu estava no congresso e estava defendendo uma causa, um assunto muito importante, e era sempre interpelado por um dos senadores e tinha que sair do assunto para responder. Levava tempo cada vez que eu saía do assunto porque já distraía a conversa. Levava 10, 15 minutos', 'E você não respondeu a ele, não mostrou a ele?', 'Mostrei, mas você sabe de uma coisa, Cotinha, se eu fosse um rapaz alto, forte e bonito eu dava um soco na cada dele!'.

que transferia os conhecimentos dela pro neto”¹¹. Fica evidente que Maria Augusta possuía algum tipo de conhecimento, portanto, ainda é necessário desvelar muitos pontos de sua história pessoal, principalmente no que tange à sua educação e cultura.

Sobre os locais onde cada um sentava-se a mesa, Maria Luiza Vitória Ruy Barbosa Guerra (Baby), filha de Maria Augusta e Rui Barbosa¹², comenta que Rui Barbosa “sentava-se sempre à direita de mamãe”¹³. “Mamãe na cabeceira e ele à direita” (GUERRA, 1975) e continua afirmando que a posição era assim “pois ‘o lugar de honra era sempre pr’a ela’”. (GUERRA, 1975). Já Irmã Ana de Lourdes e Estela Batista Pereira¹⁴, netas de Maria Augusta e Rui Barbosa, comentam sobre o casal como uma unidade complementar:

Bom eu acho que a figura de vovô para o arquivo do vovô não seria completo se a gente não falasse do convívio com o casal, Maria Augusta e Rui, porque os dois formavam realmente uma unidade complementar. Vovó foi uma pessoa que deu ao vovô aquilo que ele necessitava, que era a paz de espírito. Vovô sempre foi um espírito atormentado, um espírito mais pessimista e num certo sentido desencantado das coisas políticas, do relacionamento humano, dos frutos do relacionamento humano. Mas vovó constituía então o lado humano que seria uma imagem muito vulgar, mas seria o lugar de repouso para a vovó... Vovó constituía o elemento de repouso de toda a vida dele de luta. Ele, quando chegava em casa, ele encontrava na pessoa de vovó a doçura, a compreensão e o descanso além de um grande amor e de uma grande admiração, porque vovó era uma pessoa belíssima. Um tipo de beleza mesmo... parecia uma rainha. E muito simples, muito acessível, muito tranquila e muito equilibrada. De modo que ela dava a vovô, que era um vulcão, ela dava aquele apaziguamento. [...] E nas festas então, a figura dela brilhava. (LOURDES; PEREIRA, 1985).

Maria Augusta estava presente e ao lado de Rui Barbosa em suas ações políticas. A Figura 1 é uma fotografia de 1919, próximo da campanha presidencial, em que mostra Rui Barbosa ao lado de Maria Augusta, sentados no centro da mesa de honra, em uma visita ao Clube Caixeiral. Os outros presentes são Othon Leonardos, Lemos Brito, Pedro Lago, Renata Lago, Miguel Calmon e Augusto Viana¹⁵. Maria Augusta é a única mulher presente nessa mesa.

Mesmo após o falecimento do marido, Maria Augusta tomava decisões fortes, como a doação da aliança de casamento para a campanha Ouro para o bem de São Paulo, ocorrida durante a Revolução Constitucionalista de 1932, e, quando

11 Entrevista com Alfredo Rui Barbosa, em 05 de agosto de 1976, complementada por Rui Barbosa Neto, em 23 de agosto de 1976, na Sala de Haia do Museu Casa de Rui Barbosa. Trecho copiado exatamente como falado, entre os 07:59 e 08:19 minutos do áudio em MP3, convertido do lado B da fita cassete. Obtido através do Arquivo Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

12 O depoimento está datilografado e está em posse do Museu Casa de Rui Barbosa. Entrevista realizada em 10 de abril de 1975.

13 Baby, por ser filha de Maria Augusta, refere-se a ela na entrevista como mamãe.

14 O depoimento está datilografado e está em posse do Museu Casa de Rui Barbosa. Entrevista realizada em 25 de junho de 1985.

15 Iconografia Fundação Casa de Rui Barbosa. Código da imagem: rb-rbic 828.jpg

questionada e criticada pela atitude, disse que, se seu marido estivesse vivo, concordaria (O Globo Online, 2008, p. 1).



Fig. 01: Maria Augusta e Rui Barbosa sentados ao centro da mesa (1919).
Fonte: Iconografia Fundação Casa de Rui Barbosa (2017).

Mesmo após o falecimento do marido, Maria Augusta tomava decisões fortes, como a doação da aliança de casamento para a campanha Ouro para o bem de São Paulo, ocorrida durante a Revolução Constitucionalista de 1932, e, quando questionada e criticada pela atitude, disse que, se seu marido estivesse vivo, concordaria (O Globo Online, 2008, p. 1).

Outra decisão que demonstra seu ímpeto relaciona-se com o próprio Museu Casa de Rui Barbosa, quando ela optou por vender a casa junto com a biblioteca para o Estado, sendo que a venda em separado geraria mais lucro para ela, afinal, já existia um comprador interessado apenas na biblioteca: “a iniciativa de D. Maria Augusta foi decisiva para torná-la um bem público. Ao decidir como inventariante fazer um catálogo de todo o acervo e só vendê-lo de forma integrada, deu o último e definitivo passo para a preservação permitindo seu uso com uma nova acepção de cidadania” (FERREIRA, 2008, p. 7).

Mesmo em luto até o fim de sua vida, Maria Augusta viveu e continuou divertindo-se. Em Poços de Caldas, provavelmente em uma viagem de férias, ela encaminhou algumas fotos para seu filho João com dedicatórias, que podem ser vistas, em ordem, nas Figuras 2 e 3:



Fig. 02: Fotografia de Maria Augusta Rui Barbosa (1927).

Fonte: Iconografia Fundação Casa de Rui Barbosa (2017). Dedicatória: "Poços de Caldas/28-4-927/querido João/Vê se conheces esta veranista que foi apanhada em flagrante num lindo jardim do hotel?/Beijos mil e o coração de sua mãe Maria Augusta".



Fig. 03: Fotografia de Maria Augusta Rui Barbosa (1927).

Fonte: Iconografia Fundação Casa de Rui Barbosa (2017). Dedicatória: "Poços de Caldas/28-4-927/ Meu João/O que achas desta figura risonha? Estou aqui fazendo uma alegre estação de águas e sentindo-me bem melhor do meu reumatismo. Penso sempre no filho ingrato com saudades! Afectuosos abraços de sua mãe M. Augusta".

Em um período onde as mulheres não podiam participar da vida política, Maria Augusta participou da vida social e política do marido (Casa de Rui Barbosa, 1940, p. 26). Maria Augusta não figurava em palanques e não empunhava microfones, mas estava lá. Maria Augusta Rui Barbosa foi parte decisiva na carreira de Rui Barbosa.

4. MARISA LETÍCIA LULA DA SILVA

Marisa Letícia Lula da Silva participou ativamente da criação do Partido dos Trabalhadores, no qual seu marido, Luiz Inácio Lula da Silva, construiu sua carreira política, alcançando a presidência do Brasil. Mesmo com uma participação importante, organizando a passeata de mulheres e filhos, próximo do período em que Lula foi preso pela ditadura e repressão militar (LEBLON, 2017, online), Marisa optou por cuidar de sua família e, no período em que Lula esteve à frente da presidência do Brasil, não realizou atividades que são, convencionalmente, responsabilidade da primeira-dama, como a participação em projetos sociais (LEBLON, 2017, online).

Assim como Maria Augusta, Marisa permaneceu no seio do lar. Não é possível afirmar que, no caso de Maria Augusta, essa permanência foi uma escolha, mas, no caso de Marisa, foi. As vidas de seus maridos foram turbulentas e, para manter a estabilidade familiar, a figura dessas mulheres fez-se mais do que necessária. Podemos citar como exemplo da importante atuação das mulheres no âmbito familiar, o período da ditadura, vivido por Marisa Letícia: “[...] tiveram muitas mulheres que pegaram em armas, mas também tinham muitas mulheres que eram mães, e que estavam cuidando dos seus filhos e que isso foi tão legítimo, tão revolucionário quanto a atuação nas armas” (MACHADO, 2016, p. 33). Sem as mulheres que permaneceram em casa, cuidando de seus filhos, zelando pelas suas vidas, como essas crianças sobreviveriam?



Fig. 04: Velório de Maria Augusta Rui Barbosa (1948).
Fonte: Diário da Noite – Disponível na Hemeroteca Digital (2017).



Fig. 05: Velório de Marisa Letícia Lula da Silva (2017).
Fonte: Agência EFE para o Portal Terra (2017).

Maria Augusta e Marisa Letícia foram acertadas em seus propósitos, sendo de imensa importância para o contexto e vivências em que elas estavam inseridas. É importante ressaltar que Maria Augusta faleceu depois de Rui Barbosa, e Marisa Letícia antes de Lula. Não é possível saber se esse fato interferiu de alguma forma nos velórios dessas mulheres. Ambas foram reverenciadas e encerraram sua trajetória em ambientes de grande importância: Maria Augusta foi velada no salão nobre do Museu Casa de Rui Barbosa, como pode ser visto na figura 4, com a presença de autoridades e pessoas de renome da sociedade carioca (Diário da Noite, 1948, p. 2). Já o velório de Marisa Letícia foi realizado no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em São Bernardo do Campo (BOCCHINI, 2017, online), e foi aberto ao público – todos que quisessem, poderiam despedir-se de Marisa Letícia, como notado na Figura 5. Dois locais que marcaram a vida dessas mulheres. Lugares onde elas constituíram suas histórias de vida e fizeram-se presentes.

5. DARCY VARGAS

Darcy Vargas foi esposa de Getúlio Vargas e nasceu em uma família de elite, assim como Maria Augusta Rui Barbosa. Foi uma moça de seu tempo, criada para o casamento e deixando os estudos com 15 anos, em 1911, para firmar matrimônio com Getúlio. “Darcy reproduzia e reforçava, em sua trajetória, o modelo de feminilidade predominante no início do século XX, que transformava em ‘missão e destino da mulher na terra’ o casamento e a maternidade” (SIMILI, 2006, p. 2).

Assim como Maria Augusta, Darcy foi ‘silenciosa’, não deixou registros e a grande parte das histórias sobre sua vida são baseadas em depoimentos, entrevistas e relatos de familiares e terceiros. Darcy acompanhou Getúlio em toda sua trajetória política e “foi no desempenho das funções de esposa e mãe, que Darcy Vargas desenvolveu formas de atuação e de participação na política, inclusive, mediante a criação de obras sociais e assistenciais” (SIMILI, 2006, p. 2).



Fig. 06: Darcy Vargas (s/d).
Fonte: Hospital Darcy Vargas (2017).

6. SARAH KUBITSCHEK



Fig. 07: Sarah Kubitschek (s/d).
Fonte: Memorial JK (2017).

Sarah Kubitschek conheceu Juscelino Kubitschek com 18 anos, iniciaram um namoro que foi interrompido pelos sonhos do médico, que realizou uma viagem pela Europa para especialização. A conselho da mãe, Sarah aguardou Juscelino. Sarah

também realizou trabalhos sociais e seu maior feito, que se estende até hoje, foi a criação, em 1960, de hospitais, conhecidos atualmente como Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação.

Assim como Maria Augusta, Sarah era determinada: lutou pela criação do Memorial JK, fundado em 1981. Em homenagem a sua memória, mulheres selecionadas que realizam trabalhos em benefício das mulheres recebem a medalha Sarah Kubitschek. Mesmo sendo um nome corriqueiro e uma mulher muito conhecida, sua história para além de Juscelino Kubitschek aparentemente é pouco abordada. Sabe-se que sua vida matrimonial, bem como a de Darcy, foi conturbada e que, mesmo assim, lutou pela memória de seu marido.

7. RUTH CARDOSO



Fig. 08: Ruth Cardoso (s/d).
Fonte: ARTESOL – Artesanato Solidário (2017).

Ruth Cardoso, diferente de todas as outras mulheres abordadas, dedicou grande parte de sua vida a uma brilhante carreira acadêmica. Em 1949, ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, no curso de Ciências Sociais, em primeiro lugar. Em 1955, já casada com Fernando Henrique Cardoso, assumia uma cadeira na Universidade de Sorocaba e, em 1959, defendia o mestrado.

Ruth Cardoso possuía uma posição política clara no período que estava na universidade, sendo parte do grupo de discussão sobre o livro *O Capital*, de Karl Marx. Também foi perseguida e exilada no período da ditadura militar. Em 1972, defendia o doutorado e, em 1975, assumia uma cadeira na faculdade onde iniciou seu ciclo

acadêmico, na Universidade de São Paulo, no departamento de Ciência Política. Já em 1988, realiza pós-doutorado na Columbia University.

Outro ponto tocante na trajetória de Ruth Cardoso e completamente distinto das outras mulheres citadas, é sua posição como feminista, figurando inclusive na Frente de Mulheres Feministas de São Paulo. Ruth Cardoso deixou um verdadeiro legado acadêmico sobre questões de gênero e sociais, mesmo que a sua prática, com o passar dos anos, apresente-se diferente de seus objetivos iniciais, alinhando-se inclusive com posições que vão contra os seus preceitos iniciais¹⁶, principalmente pela sua entrada no mundo da filantropia.

Diferente de Darcy e Sarah, não foram criados hospitais em nome da memória de Ruth, e sim, o Centro Ruth Cardoso, criado um ano após sua morte, em 2009, e que tem como missão “*preservar a memória e a obra acadêmica e social de sua titular, assim como disseminar conhecimento nas áreas ligadas às políticas sociais e às ciências humanas*” (Centro Ruth Cardoso, 2017). Já a vida matrimonial de Ruth foi bastante conturbada, e, assim como Darcy Vargas e Sarah Kubitschek, ela foi traída pelo marido, diferindo de Maria Augusta e Marisa Letícia.

O percurso social e assistencial da primeira-dama traz as marcas das concepções e práticas que orientaram a atuação das mulheres na política dos anos 30 e 40. As questões sociais e assistenciais relacionadas ao feminino, à maternidade, à infância estiveram na agenda da atuação das mulheres em vários campos da política, criando uma história das mulheres na política social e assistencial. (SIMILI, 2006, p. 3).

Darcy Vargas, Sarah Kubitschek e Ruth Cardoso seguiram o percurso das primeiras-damas ligadas a filantropia e a políticas assistenciais. Como frutos, foram criados o Hospital Darcy Vargas e a Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação. Já Ruth, como já evidenciado anteriormente, seguiu uma proposta um pouco diferente com o Centro Ruth Cardoso. Marisa Letícia não criou nem integrou políticas assistenciais e filantrópicas, muito menos Maria Augusta, que não foi primeira-dama e, talvez por isso, ela não exerceu funções filantrópicas, mas, sua atuação política na vida de Rui Barbosa é clara e bastante comentada.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensando em um recorte envolvendo mulheres relacionadas com política, mas

¹⁶ Segundo Karl Marx, em seu livro *The Poverty of Philosophy*, os filantropos querem manter as categorias que evidenciam a burguesia, e, de maneira nenhuma, procuram a igualdade. “The ‘philanthropic’ school is the humanitarian school carried to perfection. It denies the necessity of antagonism; it wants to turn all men into bourgeois; it wants to realize theory in so far as it is distinguished from practice and contains no antagonism. It goes without saying that, in theory, it is easy to make an abstraction of the contradictions that are met with at every moment in actual reality. This theory would therefore become idealized reality. The philanthropists, then, want to retain the categories which express bourgeois relations, without the antagonism which constitutes them and is inseparable from them. They think they are seriously fighting bourgeois practice, and they are more bourgeois than the others” (MARX, 1999, p. 56).

não de maneira direta, em especial quando essas mulheres ocupam cargos de primeira-dama¹⁷, a escolha por Marisa Letícia Lula da Silva, Darcy Vargas, Sarah Kubitschek e Ruth Cardoso, para comparação com Maria Augusta Rui Barbosa, era consideravelmente óbvia. Das quatro, Marisa e Ruth possuem um destaque maior, provavelmente por constituírem uma história política recente, ou talvez por não exercerem um papel comum a primeiras-damas.

Não podemos inviabilizar a participação dessas mulheres que, mesmo sem ocupar cargos políticos de fato, estiveram presentes em decisões. Sem Maria Augusta Rui Barbosa, a Fundação Casa de Rui Barbosa provavelmente não existiria, Rui Barbosa não teria se consagrado como foi e sua memória não seria exaltada até hoje. Maria Augusta Rui Barbosa tomou decisões, opinou e mostrou-se forte em um período onde as mulheres praticamente não tinham direitos. É sempre importante elevar a memória dessas mulheres que não ocuparam cargos nem estiveram à frente, mas foram essenciais em ações específicas, foram discretas, mas ali estiveram.

Sobre a vida de Maria Augusta, muito ainda precisa ser desvendado. A falta de entrevistas e escritos da própria Maria Augusta e a escassa quantidade de conteúdo produzido voltado para ela na Fundação Casa de Rui Barbosa, tornam a busca pela divulgação de sua memória ainda mais obscura. Porém, com o pouco que temos disponível, é possível afirmar que a história não favoreceu a real participação de Maria Augusta. Não apenas na vida pessoal de Rui Barbosa, mas também na política e em sua família.

Todas as mulheres citadas aqui exerceram papéis políticos em diferentes situações: Darcy Vargas e Sarah Kubitschek exerceram um papel mais clássico, direcionado às mulheres, relacionado ao assistencialismo e às políticas sociais. As mulheres têm total condição de exercer mais, nesse ponto, Ruth Cardoso apresenta um diferencial, mesmo que, com a passagem do tempo, ela corrobore com essa abordagem.

Já Marisa Letícia opta por não realizar ações desse tipo. E Maria Augusta, também por não ser primeira-dama, dialoga com seu marido e o auxilia em decisões. É importante salientar que essas mulheres são conhecidas pela atuação de seus maridos e, nesse sentido, faz-se necessário propor um esforço para enxergar essas mulheres como elas são: figuras fortes que, dentro de seus limites históricos e sociais, escreveram o seu nome na história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTESOL – Artesanato Solidário. Ruth Cardoso. Disponível em: <<http://artcsol.org.br/english/who-we-are/ruth-cardoso/>>. Acesso em 06 de jun. 2017

BARBOSA, Irene Belfort Valadão Rui. *Depoimento de Alfredo Rui Barbosa – 05/08/76*. Rio de Janeiro: 1976. 1 cassete sonoro (Lado A com 29:23 e Lado B com 10:45) convertidos para 1 CD-ROM: MP3.

BARBOSA, Rui. *Cartas à noiva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

17 O recorte foi escolhido porque Rui Barbosa ocupou cargos políticos por longos períodos: foi deputado provincial da Bahia em 1878, deputado geral da Bahia entre 1878 e 1884 e senador da Bahia entre 1890 e 1922.

- BOCCHINI, Bruno. Velório de Marisa Letícia é encerrado com discurso de Lula e corpo é cremado. EBC (*Empresa Brasil de Comunicação S/A – EBC*) – Agência Brasil., São Bernardo do Campo, 04 fev. 2017. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-02/velorio-de-marisa-leticia-e-encerrado-com-discurso-de-lula>>. Acesso em: 12 mar. 2017.
- BRITO, Orlando. *Uma "pimentinha" chamada Sarah Kubitschek*. Disponível em: <<http://osdivergentes.com.br/orlando-brito/uma-pimentinha-chamada-sarah-kubitschek/>>. Acesso em 06 de jun. 2017
- Casa de Rui Barbosa. *D. Maria Augusta Rui Barbosa: dois depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/MEC, 1957.
- Casa de Rui Barbosa. *In memoriam: D. Maria Augusta Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1949.
- Centro Ruth Cardoso. Sobre Ruth Cardoso. Disponível em: <<http://www.centroruthcardoso.org.br/centro-ruth-cardoso/sobre-ruth-cardoso/decada-de-1930/>>. Acesso em 06 de jun. 2017
- Centro Ruth Cardoso. Sobre. Disponível em: <<http://www.centroruthcardoso.org.br/centro-ruth-cardoso/sobre/>>. Acesso em 06 de jun. 2017
- Diário da Noite*. Rio de Janeiro: Diário da Noite, 1929-1964. Diário.
- FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da Cruz. *A biblioteca de Rui Barbosa: uma concepção de cidadania*. In: XIII Encontro de História Anpuh-Rio, Rio de Janeiro, 2008. Anais... Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2008. p. 1-8.
- GUERRA, Maria Luiza Vitória Ruy Barbosa. *Entrevista com Maria Luiza Vitória Ruy Barbosa Guerra (D. Baby), filha de Maria Augusta e Rui Barbosa para o projeto Memória de Rui: depoimento*. [10 de abril, 1975]. Rio de Janeiro: Museu Casa de Rui Barbosa. Entrevista concedida a funcionários do Museu Casa de Rui Barbosa.
- GONÇALVES, João Felipe Ferreira. *Vida, glória e morte de Rui Barbosa: a construção de um herói nacional*. 1999. 301 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1999.
- Iconografia Fundação Casa de Rui Barbosa*. Imagens rb-rbic 828.jpg, rb-rbic 580.jpg, rb-rbic 581.jpg. Disponível em: <<http://iconografia.casaruibarbosa.gov.br>>. Acesso em: 02 mar. 2017.
- LEBLON, Saul. Marisa e Lula. *Carta Maior*, São Paulo, 27 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editorial/-Marisa-e-Lula-/37629>>. Acesso em: 20 fev. 2017.
- LOURDES, Ana de. PEREIRA, Estela Batista. *Entrevista com Irmã Ana de Lourdes e Estela Batista Pereira, netas de Maria Augusta e Rui Barbosa para o projeto Memória de Rui: depoimento*. [25 de junho, 1985]. Rio de Janeiro: Museu Casa de Rui Barbosa. Entrevista concedida a funcionários do Museu Casa de Rui Barbosa.
- MACEDO, Nathali. *Por que dona Ruth suportou tanta humilhação?*. Disponível em: <<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/por-que-dona-ruth-suportou-tanta-humilhacao-por-nathali-macedo/>>. Acesso em 06 de jun. 2017
- MACHADO, Daniele. *Anna Bella Geiger e Niomar Moniz Sodré: as artes visuais e a ditadura militar*. Revista Desvio, Rio de Janeiro, volume 1, número 1, nov. 2016. Disponível em: <<https://revistadesvioblog.files.wordpress.com>>. Acesso em: 12 mar. 2017.
- MAGALHÃES, Rejane Mendes Moreira de Almeida. *Rui Barbosa na Vila Maria Augusta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.
- MARX, Karl. *The Poverty of Philosophy*. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Poverty-Philosophy.pdf>>. Acesso em 06 de jun. 2017
- Memorial JK*. Disponível em: <<http://www.memorialjk.com.br>>. Acesso em 06 de jun. 2017
- O *Globo Online*. Quinze coisas que você não sabia sobre a Revolução de 1932. *Jornal Extra*, São Paulo, 08 jul. 2008. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/brasil/quinze-coisas-que-vo>>

ce-nao-sabia-sobre-revolucao-de-1932-539540.html>. Acesso em: 20 fev. 2017.

OBRY, Olga. *A Ancora de meu carater*. Jornal A Noite, Rio de Janeiro, p. 4, 17 set. 1951.

REIS, Cláudia Barbosa. *Memória de um jardim: estudo do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2011. 56p.

RUY BARBOSA, João Valentim. *Entrevista com João Valentim Rui Barbosa (Boy), neto de Maria Augusta e Rui Barbosa para o projeto Memória de Rui: depoimento*. [2 de abril, 1979]. Rio de Janeiro: Museu Casa de Rui Barbosa. Entrevista concedida a Claudia Barbosa Reis e Lúcia Cordeiro de Oliveira.

Senado Federal. Ruy Barbosa. Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/2227>>. Acesso em 06 de jun. 2017

SIMILI, Ivana Guilherme. *A construção de uma personagem: a trajetória da primeira-dama Darcy Vargas (1930-1945)*. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 7ª edição, 2006, Santa Catarina. Anais Eletrônicos - ST42. História, gênero e trajetórias biográficas. Santa Catarina: Fazendo Gênero, 2006, p. 1-7.

Terra. Dilma, políticos e ex-ministros participam do velório. Fotografia da Agência EFE para o Portal Terra, São Bernardo do Campo, 04 fev. 2017. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/dilma-governadores-e-ex-ministros-participam-do-velorio-de-dona-marisa-leticia,91846a22e03eb804980d1d2cbe405bcffn9kqgfg.html>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de Rui Barbosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio: Instituto Nacional do Livro, 1977.

OVIDIO,
João Paulo

MENDES,
Lorraine Pinheiro

LATA D'ÁGUA NA CABEÇA: REPRESENTAÇÕES DE MULHERES NEGRAS E AS NARRATI- VAS SOBRE NEGRITUDE NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

João Paulo Ovidio¹
Lorraine Pinheiro Mendes²

RESUMO

O presente artigo visa através da obra *CoroAção* de Mariana Maia, e das relações estabelecidos a partir dessa, discutir modelos de representação de mulheres negras na história da arte brasileira. Entende-se que ao performar, a artista realiza uma ação crítica que reverbera tanto na própria produção quanto no pensar teórico do campo. É importante a presença de pensadores e autores negros e negras como referencial teórico para a construção da presente discussão. A condução do pensamento será feita pela imagem da lavadeira, representação que atravessa e é atravessada pela produção da ideia de negro na sociedade brasileira. Para abordar essa ideia, incorpora-se ao texto reflexões acerca da obra literária de Carolina Maria de Jesus e das gravuras de Renina Katz.

PALAVRAS-CHAVE

História da Arte Brasileira; Representações de Mulheres Negras; Lavadeiras.

Com o presente artigo, interessa-nos discutir a respeito da representação da mulher negra na arte brasileira, à luz do resgate histórico realizado na arte contemporânea, que parte de uma referência consolidada para tecer comentários no presente, desconstruindo a visão branca hegemônica. A motivação inicial para a escrita se deu a partir da identificação de alguns signos e símbolos presentes frequentemente na história da arte branco brasileira, sendo tais os responsáveis por determinar ao longo do

¹ Mestrando em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ e graduado em História da Arte pela mesma instituição. Especialista em História da Arte e da Cultura Visual pela UCAM. Atualmente desenvolve pesquisa sobre Arte Moderna, com ênfase em Gravura, atuando principalmente nos seguintes temas: história das exposições, crítica da arte e núcleos de ensino. Contato: joaopaulovidio@gmail.com

² Negra, doutoranda em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ, mestra em História pelo PPGH/ICH/UFJF e bacharela em Artes e Design pelo IAD/UFJF. Pós-graduanda em Educação das Relações Étnico-Raciais para Educação Básica pelo Colégio Pedro II. Atualmente desenvolve pesquisa sobre representações de negritude na história da arte branco-brasileira, com desdobramentos em questões relacionadas à: tensões raciais no campo da história da arte, historiografia da arte, arte contemporânea e arte afro-brasileira. Contato: lorraine.artes@gmail.com

tempo as representações de negritude. Adicionamos o termo branco como adjetivo da história da arte brasileira, com a intenção de racializar as produções artísticas e críticas que constituem o campo. Compreendemos que os discursos e imagens que compõem as narrativas da disciplina, partem de um olhar e práticas brancocêntricas, incluindo as representações de negros e negras.

Ao racializar a produção branca, a retiramos do local da neutralidade e da condição de voz universal de elaboração de mundo e, assim, delimitamos o papel da branquitude nessas produções, como essas produzem efeitos e materialidades próprias. Pode-se entender por branquitude, segundo Lia Vainer Schucman,

a posição em que sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. (SCHUCMAN, 2020, p. 60).

Ainda segundo a autora, na sociedade brasileira são, de maneira inequívoca, as pessoas brancas descendentes de europeus que ocupam essa posição.

São essas produções, elaboradas e executadas pela branquitude que forjaram as representações de negritude e delimitaram signos recorrentes em tais representações: o trabalho braçal, a lida doméstica, o corpo e a presença desse como elemento da paisagem são alguns desses signos. Entretanto, é possível observar na produção artística contemporânea de mulheres negras um jogo de imitação que projeta outros modos de ver: há a reelaboração crítica e estética desse conjunto de signos. Como resultado, há uma representação pautada em modelos de vida, contrastantes com as violências simbólicas que atravessam o imaginário social do ser negro e negra, e resgatam com orgulho a própria ancestralidade e a história coletiva.

Durante o século XIX, no Brasil, os corpos negros foram representados por artistas viajantes e fotógrafos com o interesse de construir registros científicos e etnográficos, e posteriormente divulgar nos países da Europa o trabalho desenvolvido aqui. Os estrangeiros lançavam olhares sobre os escravizados e os destituíam ainda mais da humanidade, os observando a partir de uma óptica fetichista, do *Outro* como exótico, inferior e animalesco.

O *Outro*, ou lugar da *outridade*, pode ser entendido como o estado em que se encontra o sujeito negro na relação com o sujeito branco. De acordo com Grada Kilomba, a *outridade* é “a personificação de aspectos repressores do ‘eu’ do sujeito branco. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo que o sujeito branco não quer parecer” (KILOMBA, 2019, p. 38). Através do inconsciente coletivo branco, nós, negros, somos forçados a nos vermos no lugar do outro. Somos constantemente representados sob os signos da violência, do sujo, do sexual e ruim.

Para além do olhar dos viajantes, podemos observar uma predominância de pinturas religiosas e históricas feitas por artistas locais, boa parte formados pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). O intuito desses era o de catequizar a sociedade na fé cristã e promover a força dos governantes através da produção artística. Em vista disso, a representação de negros pode ser considerada bastante escassa, dado que

foram excluídos de muitas narrativas³ e até mesmo embranquecidos para integrá-las. Nesse sentido, consultar a iconografia da arte branco brasileira nos induz a concluir que os estrangeiros foram os primeiros responsáveis por dedicar uma parcela de seu trabalho para abordar tal recorte étnico-racial. Pela permanência de suas obras como registro de Brasil e por essas servirem de referência para gerações futuras de artistas, tais estrangeiros estão aqui incluídos na crítica à história da arte branco-brasileira.

Com o fim do período Imperial e a ascensão da República, observamos uma substituição significativa no repertório visual dos artistas, uma vez que a mudança política trouxe consigo a demanda por uma nova elaboração de imagem do país. As artes plásticas eram compreendidas como uma importante ferramenta para a dominação e manutenção do poder, logo, buscaram usá-la a seu favor. Se até então predominava o Romantismo, a partir desse momento o Realismo conquista maior destaque no meio artístico em razão de sua proposta de repertório visual. Na transição entre séculos, do XIX para o XX, encontramos telas que narram a vida de homens e mulheres negras no pós-abolição. Existem diversos tópicos a serem debatidos em relação a representação desses corpos, seja por uma perspectiva formal ou do assunto explorado, no entanto, aqui nos centraremos na questão da exclusão social, expressão melancólica e posição subalterna.

Segundo a historiadora Maraliz Christo, em artigo dedicado à representação da mulher negra no início do século XX, não se faz necessário um grande levantamento iconográfico para constatar a existência de uma preocupação dos pintores a respeito do lugar que tal grupo étnico-racial ocupava na sociedade brasileira. E qual lugar era esse? A partir dessa interrogativa, a autora complementa nos dizendo que *“as opções são pessimistas: desaparecer pela miscigenação, permanecer reclusa na periferia e morros, ou aprisionar-se na cozinha, trabalhando sempre”* (CHRISTO, 2009, ONLINE). Ou seja, sofrem uma violência devido a cor da pele, sendo submetidas a um processo/projeto de embranquecimento, tal como são afastadas da região central da cidade, o que implica a redução no convívio com diferentes classes sociais. Na última opção dada, menciona a cozinha, um cômodo da casa que pertence à esfera privada, do dentro, compreendido pelo machismo, patriarcado e racismo como ambiente de feminilidade negra. E não por acaso, o termo *serviço doméstico* nos remete a domesticidade, pois trata justamente sobre isso, uma prática de dominação daqueles considerados *“selvagens”* e *“não civilizados”*.

A consulta dos catálogos das Exposições Gerais, certames posteriormente renomeados de Salão Nacional, permitem-nos constatar a frequência de obras dedicadas ao assunto aqui estudado. Em um primeiro momento, tais poderiam nos indicar a preocupação em dar visibilidade. Contudo, após uma análise mais aprofundada, nos revela ser a reprodução de um imaginário racista, de raiz branco-cêntrica. Há casos de artistas com um número expressivo de trabalhos voltados para representação de negros e do morro, enquanto outros se dedicaram em menor quantidade, porém,

3 Se nos voltarmos para as pinturas de história, que retratam as grandes batalhas e feitos que constroem a narrativa da nação brasileira, conseguiremos notar as ausências de personagens negras. Sabemos que tais ausências estão intimamente relacionadas ao projeto de nação pensado para o Brasil, que privilegia o branco.

o suficiente para serem lembrados por isso. Por vezes, os quadros parecem recriar as cenas desenhadas por Jean-Baptiste Debret e seus pares, sem grandes atualizações, reproduziam/interpretavam e reafirmavam um imaginário dominante, que se perpetua por intermédio das imagens, e que não estava restrito ao campo das artes plásticas. Contudo, é por meio das artes plásticas que se evidencia a manutenção da estrutura colonial em nossa sociedade, de modo que as mudanças se dão/deram a partir de um processo lento, com muita luta, ainda em andamento.

Após a abolição da escravatura, a população negra foi posta à margem, sendo excluída de atividades e privada de frequentar/usufruir de determinados espaços sociais. Que medidas foram adotadas para que negros libertos pudessem ter seus direitos garantidos como cidadãos? A segregação racial os mantinha em posições subalternas, dificultando a ascensão social ou melhora na qualidade de vida. Sem posses de terra e oportunidades de trabalho, grande parte passou a ocupar os morros e por lá construiu suas moradias improvisadas, em localidade as quais posteriormente foram nomeadas como favelas. A localização os permitia continuar próximos ao centro da cidade, região na qual poderiam oferecer sua mão-de-obra em troca de recursos para a sobrevivência.

Inicialmente, a representação da mulher negra, muitas vezes, estava relacionada ao trabalho com ênfase nas tarefas domésticas, presente em espaços onde se encontravam disponíveis para servir. Dialogando com as tendências modernas, exportadas das vanguardas europeias, a figura da “mulata” passou a ser adotada como símbolo de tropicalismo, brasilidade e identidade nacional. Todavia, a noção de beleza e sensualidade é moldada por uma visão machista e racista que hipersexualiza os corpos femininos negros, tornando-os objeto de desejo carnal, desprovidos de próprio querer.

Por exemplo, nas telas do pintor Di Cavalcanti, as cenas de trabalho dão lugar às festas, assim como as lavadeiras à beira do rio dão lugar às prostitutas no mangue. A exaltação da mestiçagem tenta camuflar a violência colonial do passado, de modo que os personagens ocupam uma posição folclórica. Destituído de individualidade, os personagens são dotados de estereótipos, pois o que interessava aos artistas era criar *tipos*, fazer com que os espectadores os identificassem com facilidade, pouco se importando em narrar as histórias desses indivíduos marginalizados.

É importante aqui nos atentarmos ao termo “mulata”, frequentemente mencionado na produção de arte moderna no Brasil, pois se trata de uma das palavras/conceitos criados “*durante os projetos europeus de escravatura e colonização, intimamente ligados às suas políticas de controle de reprodução e proibição do ‘cruzamento de raças’.*” (KILOMBA, 2019, p. 19). Pensando especificamente no contexto colonial e eugenista brasileiro, pode-se partir da utilização dessa nomenclatura em duas frentes. Inicialmente a figura da/o mulata/a, mestiça/o como imagem intermediária do embranquecimento da nação⁴ como projeto de progresso⁵ e como a figura

4 Ilustrada pela figura da mãe que carrega o filho branco em A Redenção de Cam (1895), pintura a óleo de autoria de Modesto Brocos. Com essa tela, o artista conquistou a Medalha de Ouro na II Exposição Geral de Belas Artes.

5 Se pensarmos no quanto a ideia de embranquecimento estava atrelada ao equivocado darwinismo social.

do exotismo que marcaria uma pretensa identidade nacional através da mistura.

A exaltação da mistura é uma das marcas das pinturas dos modernistas em que a mestiça/o, mulata/o, são retratados através de signos que remetem ainda à condição de animal híbrido exótico⁶, e assim, ao distanciamento da civilidade branca. Essas figuras, identificadas com essa condição de híbridas, continuam como testemunhas de um projeto de embranquecimento, uma vez que não se reconhece a identidade negra, apaga-se essa identidade do termo, da língua, da representação dos sujeitos e das experiências positivas de negritude. Afasta-se da herança cultural, da imagem e da estética negras, à medida em que elas são negadas. Aproxima-se esse corpo dito mestiço/a, mulato/a da cultura branca, ao mesmo tempo em que se diz: *esse não é o seu lugar*. Temos aí a implicação de um sujeito à deriva de si.

O próprio termo negro é passível de observações. Frantz Fanon (2008, p. 104) escreve que *“aos olhos do branco, negro não tem resistência ontológica”* e em seguida, completa *“seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e lhes foi imposta”*. Com base nesse trecho podemos refletir sobre como a categoria “negro” foi criada a partir do olhar e da ação colonial branca. Ela nasce como uma categoria de diferenciação racial e sinaliza uma existência plástica, a ser moldada pelos interesses da empreitada colonial: como produto a ser extraído e explorado. A ideia de negro advém da ação colonizadora, mas pode ser e é constantemente inventada, inclusive pelas imagens. *O negro é uma invenção do branco, mas a negritude não*. É nesse sentido, que da mesma forma que conjuramos a palavra negro e a dotamos de significados positivos, a partir da negritude, Mariana Maia volta em *CoroAção* às representações de lavadeiras na história da arte branco-brasileira e as toma esteticamente como imagens de orgulho e altivez.

A figura da lavadeira se faz presente em um número expressivo de telas e desenhos dos artistas modernos, entretanto, no início do século XX os vinculados a tendências acadêmicas já as representavam, mas sem grandes pretensões de tecer uma crítica social, de ir contra o regime social vigente. As obras em questão se enquadram na categoria de pintura de gênero, uma vez que adotam como referências a vida cotidiana, o ambiente doméstico e o exercício de atividades, contemplando personagens simples e anônimas. Independentemente de serem acadêmicas ou modernas, tais imagens constituem um repertório iconográfico útil para se discutir questões de classe, gênero e raça no Brasil.

No trabalho das lavadeiras, se destaca o aspecto da coletividade, presente na evocação coletiva na ação performática de Mariana Maia ao rememorar reconhecimentos e ligações no público, e também na Favela de Renina Katz, xilogravura que analisaremos a seguir.

6 Com representações da força de trabalho e/ou da sexualidade.

7 O conceito de raça, que advém da categorização de animais, é transposto para a diferenciação humana e utilizado para determinar existências não branco-europeias.



Fig. 01: Renina Katz, Favela, 1948-1956, Xilogravura, 20 x 14,5 cm. Álbum Antologia Gráfica. Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira - FAAP.

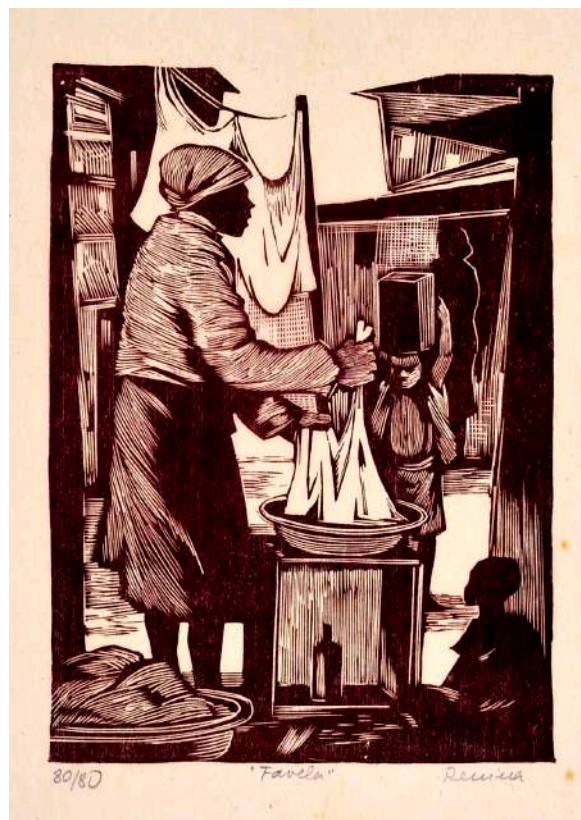


Fig. 02: Renina Katz, Favela, 1948-1956, Xilogravura, 20,2 x 14 cm. Álbum Antologia Gráfica. Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira - FAAP.

A série *Favela*, de Renina Katz, é formada predominantemente por mulheres negras, as quais aparecem ora carregando lenhas, ora com lata d'água na cabeça. (Fig. 1). Elas são representadas à parte da sociedade, sem qualquer contato direto com brancos ou com a vida urbana na grande metrópole. Protagonismo ou exclusão? O interesse por parte da artista em abordar essa temática começou no final da década de 1940, quando era aluna de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e subia os morros da cidade do Rio de Janeiro para fazer retratos e paisagens (KATZ, 1997, p. 27). Em suas primeiras participações nos Salões, observamos a predileção pela temática feminina, tal como a consulta dos catálogos nos permitem identificar o enfoque racial. Porém, foi somente nos anos 50 que se dedicou a produzir uma série, lançando-a em formato de álbum com título homônimo (KATZ, 1997, p. 267).

O recorte, centrado na década de 1940/50, nos permite articular as gravuras de Renina Katz com a escrita de Carolina Maria de Jesus, sobretudo com seu primeiro livro publicado, *Quarto de Despejo*, em 1960. Enquanto a literatura traz uma narrativa em primeira pessoa, a produção de imagem é construída a partir de um olhar externo/etnográfico. Após essa análise, voltaremos nossa atenção especificamente para o trabalho da artista Mariana Maia, uma vez que é possível encontrar um conjunto de signos comuns entre essas diferentes linguagens, as quais sobrevivem enquanto forma, mas implicam novos significados. São três mulheres de trajetórias e territórios diferentes, mas que ecoam pontos em comum em seus trabalhos.

De um lado temos Renina Katz, branca, natural de Niterói, Rio de Janeiro, neta de judeus, filha de comerciantes, casada com o jornalista Fernando Pedreira, moradora de Pinheiros, considerado bairro nobre de São Paulo (KATZ apud BECCARI, 1981, p. 8). Do outro lado, Carolina Maria de Jesus, negra, natural de Sacramento, Minas Gerais, neta de escravizados, filha de lavradores, mãe solo, moradora da Favela do Canindé, uma área pobre da cidade de São Paulo⁸. Duas mulheres, duas realidades sociais distintas, mas um assunto em comum: *a vida da mulher negra*. A escritora, mesmo sem concluir o ensino primário, despertou o fascínio pela leitura e escrita, mostrando-se diversas vezes uma grande incentivadora da educação e apaixonada pela leitura. Em nosso caso, a proximidade das artes plásticas com a literatura se dá a partir da análise dos signos que permeiam as duas linguagens.

Embora Renina Katz tenha declarado idas à Estação do Norte nos finais de semana para o desenvolvimento da série *Camponeses sem terra: os Retirantes*⁹, nada foi dito em relação à *Favela*. No entanto, mesmo com a ausência de documentos, nada a impede de ter visitado a favela do Canindé, sobretudo pela curta distância geográfica em relação ao bairro do Brás, onde se encontra a estação ferroviária citada anteriormente, a qual serviu de cenário para suas obras. Em seu diário, a escritora Carolina Maria de Jesus abordou sobre a ocupação da população nordestina no local onde morava, referindo-se a eles pelos termos pejorativos de "nortistas" e "baianos". Se nas xilogravuras residia uma pretensão de captar a realidade por

8 Vida por escrito. Portal biobibliográfico de Carolina Maria de Jesus. Cronologia Biográfica por Elizabeth Barbosa Pereira. Disponível em: <<https://www.vidaporescrito.com/biografia>> Acesso em: 28 fev. 2021.

9 Ver GUIMARÃES, Felipe. O lirismo de Renina Katz - O Mundo da Arte (2002). YouTube, 16 out. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o4Rk6_m1B4Y&t=907s> Acesso em: 28 fev. 2021.

meio da imagem, ser um registro artístico, a escrita do diário, por sua vez, se transformou em documento histórico, pela maneira como foi recebido à época e pela crítica. Como a favela do Canindé não existe mais, a publicação, ainda que bastante editada, contribui para a manutenção da memória desse lugar¹⁰.

O livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, trata-se da primeira publicação da autora. Apesar de apresentar um hiato na escrita, o recorte contempla quase meia década de anotações. O primeiro relato de seu diário ocorreu em 15 de julho de 1955, quando sua filha mais nova, Vera Eunice, completava 2 anos de idade. Concomitantemente, Renina Katz exibiu quatro xilogravuras da série *Favela* na Bienal Internacional de São Paulo¹¹. Enquanto a primeira se dedicou a escrever sobre sua vivência e nela encontramos um olhar sobre a realidade da favela, a segunda assumiu a posição de observadora, interpretando o que via a partir de uma visão externa da situação. Para a primeira, o papel era seu o sustento, tanto porque o catava pelas ruas da cidade, sendo daí retirado algum sustento, como por recorrer a esse para expressar seus pensamentos, sentimentos e percepções. Em muitos momentos, a escritora enuncia que escreve para sobreviver à hostilidade da vida, encontrando nas letras e nos livros esse refúgio. Para a gravadora o papel era um suporte, usava-o para imprimir imagens e fazê-las circular. O propósito era comunicar as mazelas humanas ao maior número de pessoas possível. Já para a escritora, ter seu nome na capa de um livro (Fig. 4) atestaria o orgulho e a busca de uma vida.

Escrever em meio a tantas adversidades será declarado por ela própria como um ato de resistência. Tal afirmativa vai ao encontro do pensamento da teórica Gloria Anzaldúa, especialmente em seu texto de 1981, quando lista as motivações de sua escrita. Segundo a autora, escreve:

[...] porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo (...). Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (ANZALDÚA, 2019, p. 89).

A literatura, assim como as demais linguagens artísticas, permite-nos transformar sensivelmente o meio em que estamos inseridos. Compartilhar as cicatrizes nos ajuda a aprender como lidar com elas, bem como se faz importante na medida em que compartilhamos alguns desses traumas com os nossos pares.

Como foi dito anteriormente, o livro *Quarto de Despejo* se inicia com o aniversário de Vera Eunice, momento quando nos apresenta uma questão que será frequente durante todo o diário: os sapatos. Diante da dificuldade financeira, Carolina precisava escolher entre usar o pouco dinheiro que tinha para comprar alimentos ou dar

10 A favela do Canindé existiu de 1948 a 1961, quando ocorreu sua remoção por via da intervenção “Desfavelamento do Canindé”, projeto da Divisão de Serviço Social do Município de São Paulo.

11 A 3ª Bienal de São Paulo aconteceu de 2 de julho a 12 de outubro de 1955, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

um presente para a filha. O alto custo de vida, a carestia, fez com que recorresse ao lixo para não deixar a criança descalça e solucionar tantos outros problemas do cotidiano. Além de servirem para proteger os pés, os sapatos são vistos como sinônimos de civilidade. E aqui cabe um breve resgate histórico, uma vez que durante o período da escravidão no Brasil somente os negros libertos podiam usar calçados, sendo a aquisição da peça um modo de distinção social. Na favela, sem asfalto e saneamento básico, os pés se encontravam expostos ao barro, lama e excrementos, ou seja, o espaço era propício a doenças. Quando precisava ir à cidade, ela se sentia envergonhada por não ter o que calçar, sobretudo em razão dos olhares discriminatórios que recebia.

A xilogravura vai ao encontro da narrativa literária, visto que não encontramos sequer um personagem calçado. Porém, trata-se de uma interpretação perigosa, uma vez que permite generalizações, isto é, a de que ninguém na favela possuía sapatos. Há uma escolha a ser feita no momento da composição da obra. A artista escolhe representar as pessoas sem sapatos, porque esse detalhe corrobora com a sua intenção de denúncia da miséria, entretanto, essa escolha também colabora com a representação da existência negra no ambiente urbano: não é um momento de alegria entre as crianças, festa ou adultos, é um recorte visual que encerra a mulher negra na atividade laboral, descalça. Ainda que livre, está muito próxima do passado de escravidão.

Nas obras de Renina Katz, o fundo é tão importante quanto as pessoas, uma vez que fornece sua localização, indica o lugar ao qual pertencem e estão inseridas. Essa importância pode se aproximar das formas de representação de negritude no Brasil a partir do olhar estrangeiro: um registro da presença negra como parte da paisagem, ou como o a ideia de negro é associada à precariedade e ao trabalho braçal.

Quanto às atividades domésticas, há diversas passagens em *O Quarto de Despejo* nas quais a escritora relata o fato de ter que acordar cedo diariamente para buscar água na única torneira da favela, compartilhada por todos os moradores. As idas a esse lugar não lhe agradavam, porque as mulheres formavam uma enorme fila e enquanto aguardavam a vez, juntavam-se para comentar a vida dos outros. Ainda que trate da precariedade da vida na favela do Canindé, Carolina Maria de Jesus descreve especificidades que possibilitam mostrar a complexidade do retrato do negro e da pobreza. Não há na obra da escritora a imagem da pessoa em situação de vulnerabilidade que se apresenta dentro do estereótipo da docilidade e da ingenuidade, que se espera que haja diante de tal situação social. Essa expectativa foi firmada e legitimada por anos de produção da imagem da pobreza, tanto na literatura quanto nas artes visuais. Em sua narrativa há conflitos, alegrias, tristezas e prazeres.

Nas fotografias que consolidaram a imagem da escritora, a vemos usando um lenço na cabeça, escondendo os seus cabelos (Fig. 3). Esse não era motivo de vergonha, ao contrário, declarava ter orgulho do seu "cabelo rústico". Em seu diário, chega a fazer uma comparação entre o cabelo do negro com o cabelo do branco, referindo-se ao primeiro como educado, porque se mantém onde é colocado (JESUS, 1977, p. 58). Se existem registros fotográficos dos quais Carolina se orgulharia de sua aparência, incluindo seus cabelos, por que as imagens de maior circulação são as fotografias onde a escritora é vista na favela, de cabelos cobertos e rosto em perfil?

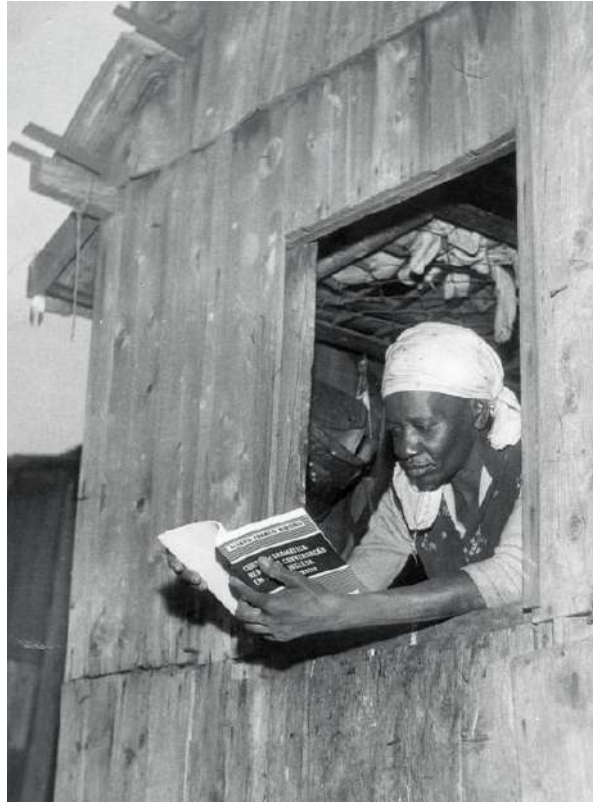


Fig. 03: Carolina Maria de Jesus.
Fonte: Acervo UH/Folhapress.



Fig. 04: Carolina Maria de Jesus, 1960. Arquivo Nacional.
Fonte: Fundo Correio da Manhã.

A escritora, senhora de sua imagem e de sua escrita, é reconhecida em sua complexidade hoje, mas não podemos deixar de refletir sobre os apagamentos e sobre as condições de seu reconhecimento. Se os questionamentos sobre a produção de artistas mulheres têm sido frequentes, em razão da falta de recepção crítica na época ou do apagamento com o decorrer dos anos, deveríamos racializar a pergunta e interrogar sobre as artistas mulheres negras, ainda tão desconhecidas e presentes em menor número quando comparadas às artistas brancas. Nesse sentido, a escolha por analisar o trabalho de Mariana Maia nos permite identificar na arte contemporânea a sobrevivência de antigos signos, contudo, vistos por uma nova perspectiva. A relação que estabelece com a lavadeira em nada se assemelha com Renina Katz, que produz a partir de uma experiência feminina branca, mas propõe diálogos com a *escrevivência*¹² – para usar o termo de Conceição Evaristo – de Carolina Maria de Jesus¹³.

Formada em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (IA/UERJ), o ingresso na universidade se deu no primeiro ano de adoção das políticas de cotas raciais, em 2003, sendo a instituição em questão a primeira do país a adotar o sistema. Anos mais tarde retornou à academia para cursar o mestrado na mesma faculdade e, a partir desse momento, começou a trabalhar com diferentes linguagens artísticas, mantendo uma produção constante. Sem se apropriar de uma iconografia presente nos livros e que permeia os estudos de arte, constrói suas próprias imagens por meio de ações performáticas.

A figura das lavadeiras, já apresentadas no presente artigo, é incorporada ao trabalho da artista. Diferente de Renina Katz, que observa e representa lavadeiras em sua obra a partir de um distanciamento, Mariana Maia produz em *CoroAção* (Fig. 5) uma *escrevivência*, com alto valor afetivo, uma vez que a mãe da artista já desempenhou esse trabalho. Temos aqui, mais do que a curiosidade, ou o interesse momentâneo. Estamos diante de um duplo resgate ancestral, pois corresponde tanto às vivências das mulheres negras, em geral, como de suas progenitoras. Ao performar e trazer para a dimensão estética algo que pertence à genealogia de sua própria família, Mariana Maia trata da história de inúmeras famílias negras brasileiras.

Ao tratar de si, Mariana Maia acessa um corpo coletivo que partilha de sua história. Reconhece em sua obra as três dimensões que formam a *escrevivência*: corpo, condição e experiência. O primeiro atua como o arquivo de impressões de uma vida ou de uma história conjunta e tem, na sua auto-inscrição, o desvio dos estereótipos. Condição é sobre o existir enquanto mulher negra que reconhece e fala de si. Já a experiência é que dá credibilidade e a propriedade sobre aquela narrativa.

Formada em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (IA/UERJ), o ingresso na universidade se deu no primeiro ano de adoção das políticas de cotas raciais, em 2003, sendo a instituição em questão a primeira do país a adotar o sistema¹⁴. Anos mais tarde retornou à academia para cursar

12 Associação a ser discutida mais à frente no texto.

13 Lembrando que apesar de usarmos *Quarto de Despejo* como obra a ser citada no presente texto, consideramos a totalidade das obras de Carolina Maria de Jesus, que incluem poemas, romances e composições musicais, indo além do registro diarístico.

14 Ver UERJ é a 1ª a adotar o sistema de cotas para negros. Folha de S. Paulo, São Paulo, 8 fev. 2003. Educação. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u12494.shtml>> Acesso em: 28 fev. 2021.

o mestrado na mesma faculdade e, a partir desse momento, começou a trabalhar com diferentes linguagens artísticas, mantendo uma produção constante. Sem se apropriar de uma iconografia presente nos livros e que permeia os estudos de arte, constrói suas próprias imagens por meio de ações performáticas.

A figura das lavadeiras, já apresentadas no presente artigo, é incorporada ao trabalho da artista. Diferente de Renina Katz, que observa e representa lavadeiras em sua obra a partir de um distanciamento, Mariana Maia produz em *CoroAção* (Fig. 5) uma *escrevivência*, com alto valor afetivo, uma vez que a mãe da artista já desempenhou esse trabalho. Temos aqui, mais do que a curiosidade, ou o interesse momentâneo. Estamos diante de um duplo resgate ancestral, pois corresponde tanto às vivências das mulheres negras, em geral, como de suas progenitoras. Ao performar e trazer para a dimensão estética algo que pertence à genealogia de sua própria família, Mariana Maia trata da história de inúmeras famílias negras brasileiras.

Ao tratar de si, Mariana Maia acessa um corpo coletivo que partilha de sua história. Reconhece em sua obra as três dimensões que formam a *escrevivência*: corpo, condição e experiência. O primeiro atua como o arquivo de impressões de uma vida ou de uma história conjunta e tem, na sua auto-inscrição, o desvio dos estereótipos. Condição é sobre o existir enquanto mulher negra que reconhece e fala de si. Já a experiência é que dá credibilidade e a propriedade sobre aquela narrativa.

CoroAção, nome da primeira exposição individual de Mariana Maia, realizada na Galeria Desvio¹⁵, também dá título a uma série de trabalhos que desenvolveu entre 2018 e 2020. Iniciada com performances e desdobrada posteriormente para um curta metragem de título homônimo, com atuação e roteiro da própria artista, a produção audiovisual já participou de várias exposições de cinema no Brasil e no exterior. Nesse filme, uma das atrizes é sua própria mãe, sem nenhuma experiência prévia em atuação, contudo, a grande responsável por motivar a escrita dessa história. Na sua produção artística se evidencia a predileção pela linguagem da performance, na qual o corpo se torna suporte do fazer. E até mesmo quando opta por trabalhar com outras mídias, por exemplo, objetos e fotografias, o corpo se faz presente como mote criador. Mariana Maia se propõe a investigar a respeito dos locais que as mulheres negras ocupam na sociedade brasileira, sobretudo para questionar as permanências, heranças e marcas oriundas da colonização. O modo como constrói sua poética, partindo de signos e os resignificando, busca pensar criticamente a história dos negros na sociedade brasileira e os papéis subalternos por eles ocupados.

O fato de ter crescido em uma favela na Zona Oeste do Rio de Janeiro na década de 1980 a fez presenciar e conhecer desde cedo o que é a violência e suas diversas faces, como a pobreza, o machismo e o racismo. A *escuta da vivência de mulheres negras*, especialmente de sua própria mãe, contribuiu para desenvolver as questões de seu trabalho artístico. A partir de uma identificação, percebeu como elas tiveram uma vida difícil, com os *corpos invisibilizados* e as *vozes silenciadas*.

15 "Coroação", exposição individual de Mariana Maia. Galeria Desvio (Exposição). Revista Desvio. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2019/04/25/coroacao/>> Acesso em 11 fev. 2021.



Fig. 05: Mariana Maia.

Fonte: Fotografias de Aparecida Silva realizada durante as gravações do filme *CoroAção*, em 2019.

CoroAção nos convida a interpretá-lo a partir de leituras decoloniais, uma vez que a artista parte desse referencial teórico e metodológico para constituir sua poética¹⁶. Também é decolonial a postura narrativa de protagonismo e elaboração da própria existência por parte de uma artista negra. Corpo que se auto insere no sistema de arte. Mariana Maia elabora uma narrativa com o objetivo de compartilhar a história de mulheres que sofreram por sua condição social, racial e de gênero. E que, apesar do sofrimento, existiram para além dele: afetos, laços e vida.

Trata-se de uma busca para que elas sejam finalmente ouvidas, as marcas e traumas vistos, não mais ignoradas. E vistas com complexidade, com orgulho, altivas, não como os estereótipos narrativos brancos. A artista tem por intenção e a consciência de que promove tensões e crítica estética ao próprio campo da história da arte. Em suas palavras, “como Historiadora da Arte e Artista, desejo que meus escritos e trabalhos visuais causem fissuras e reflexões, possibilitem novos caminhos na historiografia da arte brasileira.” (MAIA apud GONÇALVES, 2020, ONLINE). Mariana propõe mais do que a visualidade e o conceito encerrados em sua própria obra, ela provoca uma virada em direção a outras possibilidades de leitura de mundo e da história.

Os baldes, latas e bacias que as lavadeiras carregam sobre as cabeças são apropriados e tornam-se adereços dispostos na parte superior daqueles que os sustentam. Os objetos adotados passam a cumprir outra função: a de ser coroa. Em entrevista concedida à Clarisse Gonçalves para a coluna Desvio Indica, da Revista Desvio, Mariana Maia comentou brevemente que, para realizar o seu trabalho, pegou a mesma bacia usada por sua mãe para lavar as roupas e banhar os filhos quando eram pequenos. A importância dada a esse objeto nos mostra a multiplicidade da vida feminina negra: o instrumento do trabalho pesado, é também o lugar do cuidado. Longe de romantizar a lida, a mão preta que alça a bacia à coroa, joga com o que outrora era, de maneira rasa, compreendido como o signo de subserviência e trabalho. Semelhante gesto faz a cantora Elza Soares ao anunciar na música Lata D'água:

Eu quero ver você mandar neguinha
Eu quero ver você mandar por aí
O samba mandou me dizer
Que precisa de tempo pra pensar
Ou mudar a cadência do samba do morro
Ou resolverá mudar o morro de lugar
(...)
Lata d'água na cabeça
É o estandarte que representa minha arte
Jogo de cena é a fome
Negra sempre foi o meu nome
Mas digo isso porque
Tenho o samba pra me defender¹⁷

16 JUNIOR, Clementino. CoroAção - Teaser. YouTube, 9 out. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NKIDhFrEkcl&feature=emb_title> Acesso em: 13 fev. 2021.

17 Música, de autoria da própria cantora, que integra o álbum Mais Feliz, lançado em 2004. ELMAIS, Alexandre. Elza Soares - Lata D'água. YouTube, 17 fev. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gN4tAshSdTk&ab_channel=AlexandreElmais>. Acesso em: 26 fev. 2021.

Podemos perceber como Elza Soares volta na lata d'água na cabeça, não a ressignificando, pois ainda trata em sua música do cotidiano do morro, mas sim a partir de uma projeção positiva ao alçar o instrumento de sustento a estandarte. Dizemos que Elza Soares volta, por vermos na composição da cantora uma referência direta à *Lata D'água*, letra de Luiz Antônio e Jota Júnior datada de 1952 e que tem como intérprete Marlene. Nessa última música, popularizada no carnaval, há a narrativa de uma lavadeira, que ao incansavelmente subir e descer o morro, levando uma criança pelas mãos, sonha com a vida no asfalto. Elza canta uma *existência para além da dificuldade*, se afasta do destino melancólico, de sonhos não concretizados, muitas vezes cantado e pintado para a mulher negra no Brasil.

Mariana Maia não somente se ocupa do presente-futuro. Através de *CoroAção*, a artista e historiadora da arte, revisita estética e criticamente um forte signo de representação da negritude na história da arte branco-brasileira e tem em sua ação a elaboração de outras narrativas históricas e outros modos de olhar. Tais modos rompem com o modelo branco-cêntrico de pensar e produzir nossas existências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, Gloria E. (1981) Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. *Histórias das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: Masp, v. 2, 2019, p. 85-94
- BECCARI, Vera d'Horta. O Personagem da Semana. Renina Katz. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1981. Suplemento Cultural, p. 8.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. *19&20*, v. IV, n.2, abr., Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- _____. Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história. In: *Nava*. V.2. n.1. Julho/Dezembro. 2016. pp.166-182.
- GONÇALVES, Clarisse. Desvio Indica: Mariana Maia. Revista Desvio. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2020/02/14/entrevista-mariana-maia/>>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- HILL, Marcos. "Mulatas" e negras pintadas por brancas. *Questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.
- KATZ, Renina. Renina Katz. São Paulo: Edusp, 1997. (Artistas da USP, 6).
- KILOMBA, Grada. Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOTIERZO, Tatiana. Contornos do invisível: Racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- Mariana Maia. Disponível em: <<http://maiamariana.com.br>>. Acesso em: 13 fev. 2021.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Veneta, 2020.
- Vida por escrito - Portal bibliográfico de Carolina Maria de Jesus. Disponível em: <<https://www.vida-porescrito.com>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

BARILLO, Íra*

*Quando participei do grupo PAMA e escrevi esse artigo, ainda não me identificava publicamente como uma pessoa não-binária transmasculina, por isso ainda estava em ambientes marcados pela identidade "mulher". Hoje opto por manter a publicação do artigo neste livro, porém recuso a identidade binária e utilizo pronomes neutros elu/delu e masculinos ele/dele. Reitero a importância da reconfiguração do uso do marcador "mulher" em espaços de pensamento feminista, pois deles fazem parte pessoas transmasculinas e não binárias, que por não se identificarem como "mulheres" são excluídas de mais um espaço de acolhimento, resistência e propostas de mudança.

GROTESCO FEMININO: A REPRESENTAÇÃO GROTESCA DE CORPOS FEMINI- NOS NA ARTE VISUAL

Íra Barillo¹

RESUMO

Este ensaio trata da autorrepresentação de corpos femininos em artes visuais. Com base na observação de obras grotescas de Salvjia, Lee Bul, Marcia X, Frida Kahlo, Ana Mendieta, Catherine Opie, Divine, Lady Gaga, Cindy Sherman, Wangechi Mutu e Berna Reale, são discutidas as características atribuídas ao feminino, de acordo com Naomi Wolf, Donna Haraway e Nízia Villaça; ao monstruoso, segundo José Gil; e às normas estruturais de aparência e comportamento através da história, a partir de Umberto Eco, Georges Vigarello e na contemporaneidade. Ao longo do texto, serão apresentados três autorretratos de autore que expressam sentimentos pertinentes à discussão levantada.

PALAVRAS-CHAVE

Autorretrato; Fotografia; Colagem; Grotesco.

“Serei um monstro sexual normalizado pela academia dentro da selva de cimento?”
Hija de Perra, 2015

Salvia² constrói em seu próprio corpo imagens grotescas, monstruosas e alienígenas. Manipula digitalmente fotografias nas quais aparece maquiada, sem pelos e com a pele pálida, como se não passasse sangue em suas veias. Transforma-se em criatura de membros exageradamente alongados, sem órgãos genitais, comumente sem alguns membros do corpo, ou com membros extras. Para além de borrar as fronteiras de gênero, borra também as que definem um ser humano.

1 Faz fotografias, colagens e bordados sobre o monstruoso, grotesco, performances de gênero e festa. É doutoranda em artes na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Fez a curadoria e parte das fotografias do livro “Montação”, publicado em 2021 pela editora Philos.

2 Seu trabalho pode ser acessado em <https://www.instagram.com/salvia001011/> (acesso em 10/2023)

Lee Bul, artista sul coreana, veste em seu corpo gigantescos figurinos disformes, cor de carne. Ao se mover vestida assim, parece ser feita de muitos tentáculos pesados que dificultam sua movimentação. Nessa performance, chamada *Sorry for suffering - You think I'm a puppy or a picnic?*³, ela anda com dificuldade, quase se arrastando pelas ruas das cidades de Seul e Tóquio.

Ela diz que o aspecto monstruoso de seu trabalho “é sobre exceder os limites prescritos, tocando no nosso medo e fascinação com o que não é categorizável, o bizarro.” (Lee Bul apud Stephanie Rosenthal, 2018, p. 21)⁴. Sua performance, que deixa como registro vídeos e a roupa, pendurada em um gancho na galeria, confronta a rua com sua imagem grotesca.

Márcia X, performer e artista plástica brasileira, em *Desenhando com terços*⁵, cobre, durante três a seis horas, o chão do espaço com desenhos de pênis formados de terços modelados. Confronta o símbolo religioso cristão com um exagero numérico de órgãos genitais, criando imagens que causam espanto nos defensores de uma pureza normativa. O uso das partes baixas do corpo em contraste com sua camisola branca, pela qual todo o corpo feminino que habita é coberto, brinca com a perversão da pureza cristã. O pecado em repetição por horas, a perversão das regras.

Observo com muito interesse quem se autorrepresenta artisticamente de forma grotesca. Sou fascinada pelos que deformam seus próprios rostos, corpos, retiram suas características humanas, ingerem e vomitam substâncias asquerosas, referenciam o sexo e órgãos genitais e excretadores sem romantizá-los.

Chamo de grotesco o exagero, a sexualidade explícita, a escatologia, a atenção aos órgãos genitais e excretadores. A sobra, a falta, o choque em quem olha. O horrível, impensável, que causa repulsa. O que Muniz Sodré e Raquel Paiva definem como

[...] a figura do rebaixamento (chamado de bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos - por isso, tida como fenômeno de *desarmonia do gosto ou disgusto*, como preferem os estetas italianos - que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRE, PAIVA, 2002, p. 17).

O termo, que adquire muitos significados ao longo da história e nos contextos em que é utilizado, ronda sempre as questões das bordas. Do que não é inteiramente humano nem inteiramente natureza, como o monstruoso.

Ou do que não é inteiramente humano nem inteiramente máquina, como os

3 Em livre tradução minha: “Desculpe por sofrer - Você acha que sou um cachorrinho ou um picnic?”

4 Em livre tradução minha: “The “monstrous” aspect of my work is about exceeding the prescribed boundaries, touching upon our fear and fascination with the uncategorizable, the uncanny”.

5 Imagens disponíveis em <<http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=26>>. Acesso em: 02/2021.

cyborgs. Como propõe Donna Haraway, para quem o cyborg aparece em mitos, exatamente onde a fronteira entre animal e humano é transgredida⁶.

Ou do que transborda, que deveria ficar dentro do corpo e não fora, segundo padrões de *civilidade* contemporâneos: o vômito, as fezes, o sangue, a menstruação, os membros decepados, a gordura. O que é exagerado. Exageradamente grande, gordo, afeminado, barulhento.

“O Grotesco está naquilo que não é habitual, o que não é familiar na sua aparência à natureza do homem. O que é disforme, o que é excêntrico, causa horror porque não é conhecido, não é a normalidade” (GUERRA, 2018, p. 194).

É o que quebra com a normatividade como ameaça, mas também como celebração e como deboche. O fim do que consideramos *normal* como uma grande festa que almejamos. O carnaval e o onírico cabem também na definição que faço do que é o *grotesco*, afinal como definem Sodré e Paiva, também são espaços de borda:

Outro ponto importante é o mundo onírico, evidente em muitas das criações grotescas, mas também relevante na arquitetura barroca, em especial nas sugestões arquitetônicas, presentes em palácios e igrejas, de ligação entre o espaço visível e o oculto (metafísico, religioso). (SODRÉ, PAIVA, 2002, p. 25).

Todas essas coisas que, não coincidentemente, me foram ensinadas como características e ações a serem evitadas, como resultado de minha designação no gênero feminino quando criança. Ensinaram-me a vida toda que a função do corpo feminino é agradar, nada a ver com o *disgusto*. O corpo feminino deve ser magro, pequeno, delicado, fraco. Recatado, imbuído de imensa sexualidade pelos que olham, nunca por quem vive esse corpo.

Penso então em Frida Kahlo, artista mexicana que em 1946 se pinta em corpo de veado⁷. Retrata a si mesma na fronteira entre o humano e a natureza. E lembro de Ana Mendieta, artista cubana que, ao pressionar partes de seu corpo sobre vidro, produz retratos deformados da própria imagem⁸. Ainda, de Catherine Opie, fotógrafa *queer* estadunidense que corta em sua pele palavras e imagens para produzir autorretratos, vemos nelas sangue e cicatrizes⁹. Imagens com as quais me deparei em momentos distintos da vida e guardei muito profundo em minhas emoções, ainda sem perceber uma possível ligação entre elas.

Comecei a me aprofundar na arte grotesca na Iniciação Científica, na graduação, quando pesquisei a comicidade grotesca da *drag queen atriz*, Divine. Nos filmes

6 Tradução minha: “The cyborg appears in myth precisely where the boundary between human and animal is transgressed” (HARAWAY, p. 11, 2016).

7 “El venado herido”, 1946.

8 “Untitled (Glass on Body Imprints--face)”, 1972. Imagem disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/153237>>. Acesso em: 02/2021.9 “El venado herido

9 “Self-Portrait/Cutting”, 1993 e “Self-Portrait/Pervert”, 1994. Imagens disponíveis em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/catherine-opie>>. Acesso em: 02/2021.

que atuava, do diretor John Waters, lá nos Estados Unidos dos anos 1970, me fascinava nela a coragem de ser como era: grande, sexual, capaz de comer fezes para chocar e chamar atenção¹⁰. Também me impressionou sempre que aquele corpo, assumidamente grotesco, era feminino nas telas e fora, sem pedir permissão para ninguém que fosse feminino do jeito que era.

Nos filmes, Divine interpretou majoritariamente personagens femininos. Na vida, em restaurantes, em eventos públicos, se apresentava aos que estavam à sua volta ora como Divine, ora como um ator cisgênero gay; segundo os relatos de seu produtor e diretor (JAY, 1993, p. 52). Me fascinou sempre esse gênero indefinido, que se apresenta como é, sem pedir licença, sem declarações definitivas de identidade.

Mas aparecia sempre brincando com o grotesco exagerado, o *camp* e o *trash*. Em *Pink Flamingos*, de 1972, interpreta uma mulher que concorre pelo título de pessoa mais imunda viva¹¹. Em *Female Trouble*, diversas cenas de violência sexuais, e até de estupro, são encenadas. Judith Butler, em *Gender Trouble*, chama a atenção para a concomitância entre a narrativa e visualidade grotesca do filme e uma construção do que se entende por "feminino" (BUTLER, 2010, p. 8).

Vigarello explica que ao longo da história observamos que a estética feminina descarta as partes baixas, consideradas grotescas, dos corpos:

A estética feminina será por muito tempo uma estética da parte superior do corpo, privilegiando a cabeça, o busto reto, a cintura fina, enquanto a parte inferior não se deixa distinguir e desaparece sob a amplidão dos vestidos pregueados. É o pudor que se concretiza, sem dúvida, mas também um mascaramento das massas, além do desejo de acentuar a espiritualidade. (VIGARELLO, 2012, p. 123).

Ao mesmo tempo, porque as normatividades contradizem a si mesmas, o corpo feminino é grotesco em sua definição. Nízia Villaça aponta que

O colapso dessa visão humanista, que normalmente identificava o sujeito com o sexo masculino, nos tocou a todos, como bem acentua Margrit Shildrick (1996), a propósito do lugar feminino, visto, daquela ótica, como instância monstruosa. Numa tradição datada pelo menos dos parâmetros pitagóricos, o corpo masculino foi associado ao limite e o feminino ao sem limite, evidenciado na gravidez, lactação, menstruação etc. As mulheres estavam fora de controle, imprevisíveis, vazadas: monstruosas e ameaçadoras. A obra de Lucy Irigaray (1985, p.54) sobre o feminino se inspira no trabalho de Bakhtin e nos corpos da Idade Média para recuperar a relação entre o pensamento e o corpo sensível, já que as mulheres, na ordem patriarcal, foram consideradas incapazes de produzir pensamento verdadeiro. (VILLAÇA, 2006, p. 4).

10 "Pink Flamingos", 1972.

11 Tradução minha: "the filthiest person alive", Pink Flamingos, 1972.

O corpo feminino é construído pela exigência de curvas acentuadas, que deslocam as gorduras para além do reto e duro masculino. A norma diz que o corpo feminino é o que vaza fluídos, que sua, chora, baba, menstrua. Um corpo grotesco em definição.

Me percebo num corpo que extravasa gordura, sangue, suor, baba, muco, lágrimas e que é ensinado a conter todos esses vazamentos. E nessa tentativa falha de contenção, por seguir vazando, sem delicadezas, recatos e escrúpulos, me surpreendo em um corpo extremamente feminino, por isso errado, e, ao mesmo tempo, todo dia me entendo menos mulher. Falho nessa estrutura em todos os seus sentidos, quando tento acertar e quando não. Respondo em festa de celebração de minha falta de pertencimento, de minha desumanidade, vazo glitter pela boca. A Figura 01 é criada em conversa com este sentimento.



Fig. 01: autorretrato fotográfico de autore.

O sentimento de inadequação do corpo feminino, segundo Wolf, é diretamente relacionado aos gastos materiais que a culpa pode provocar em quem o vive:

De alguma forma, alguém em algum lugar deve ter imaginado que elas comprarão mais se forem mantidas no estado de ódio a si mesmas, de fracasso constante, de fome e insegurança sexual em que vivem como aspirantes à beleza. (WOLF, 1992, p. 86)

É, aliás, a culpa que se manifesta quando falamos da construção do corpo feminino. Um corpo a quem é atribuído um pecado do qual deve se tentar se livrar a qualquer custo, a muito custo. Mesmo que seja um corpo cercado, sempre vai falhar, não importa que caminho tentar seguir. Wolf fala que:

O excesso de pornografia da beleza associado a recentes convulsões sociais constitui um ambiente inteiramente novo, caótico e desnorteante. A renúncia ao alimento a que a maioria das mulheres se sujeita é uma forma de privação sensorial. E assim o bem e o mal são transformados em magreza e gordura, que lutam pela alma feminina. (WOLF, 1992, p. 165).

Essa associação entre a magreza e gordura e o bem e o mal é de especial interesse para a elaboração de análises sobre o grotesco feminino. Não coincidentemente essa dicotomia, assim como o pecado, são característicos de uma religiosidade normativa. Vigarello confirma que de corpos femininos sempre foram mais cobrados pela magreza que dos percebidos como masculinos (VIGARELLO, 2012, p. 134).

A privação, que gera a culpa, que é atribuída à falha de atingir um corpo normativo ideal se relaciona diretamente com a binariedade: existe um corpo ideal e a falha de atingir esse corpo. E ele é humanamente impossível de se atingir. Estamos, todos os seres humanos, em débito, seja econômico ou espiritual. Mas sempre alguns devem mais que outros.

O corpo feminino feio deve então ser punido pela culpa que carrega. Umberto Eco explica que entre a Idade Média e o período barroco vigorava a ideia em relação à mulher feia, "*cuja feiúra manifestaria sua malícia interior e seu nefasto poder de sedução*" (ECO, 2007, p. 159). Fala com a qual Wolf corrobora ao dizer que, nos anos de 1840, editoriais são escritos associando a feiura feminina à assexualidade e a um hibridismo de gênero, como se fossem características negativas (WOLF, 1992, p. 88). Reações diretas a manifestações feministas.

E que o que não é feio está se disfarçando, se faz belo para enganar. Eco, quando fala da representação da mulher feia na história da arte europeia, afirma que:

Porém, o que interessa à nossa história é que na maior parte dos casos as vítimas de tantas fogueiras foram acusadas de feitiçaria porque eram feias. E a respeito de sua feiura, inventou-se que nos sabás infernais elas poderiam se transformar em criaturas de formas atraentes, mas sempre

marcadas por traços ambíguos que revelariam sua feiura interior. (ECO, p. 212, 2007).

Ao corpo considerado feminino é direcionado o ódio de outros somente por ser como é, simplesmente por existir. Mas a ele é também imposto um ódio interno, que vem do sentimento de inadequação independente de qualquer esforço. Não ser o que se espera tira a humanidade de quem vive aquele corpo. Nos exigem que sejamos homens, cisgêneros, heterossexuais, brancos, europeus, ricos, magros, cristãos, adultos, sem deficiências, sem diagnósticos psiquiátricos, e mais uma lista interminável de características. Atingir todas parece impossível.

Amar a mim como sou. Me causar prazer, ou a outra pessoa que menstrua, sem o olhar sexualizante da norma é uma ameaça porque questiona a necessidade de tais normas. Ser para além das normas de sexualidade que tentaram me impor, seja de pudica feminilidade ou de cisheterossexualidade¹² compulsória é visto como perigoso. Sujo meus dedos de sangue para falar desse prazer que me proíbem de desfrutar. E os perigos consequentes de fazê-lo mesmo assim.



Fig. 02: autorretrato fotográfico de autore.

¹² Os padrões de relacionamento entre pessoas cisgêneras (que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído ao nascer) e heterossexuais que são atribuídos compulsoriamente a qualquer indivíduo.

Nízia Villaça explica que *“na pós-modernidade, ser diferente, logo ser negro, mulher, etc, é ruim porque é a perda da integridade, da globalidade, da ordenação, em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade.”* (VILLAÇA, 2006, p. 5). E ainda que

A civilização ocidental se desenvolveu a partir da dicotomia do mesmo e do diferente e, para lidar com a multiplicidade de culturas, procurou uma verdade transcendental que balizasse seus referentes, garantindo uma epistemologia fundada nos princípios de perfeição, estabilidade, permanência, unidade e racionalidade. Para Jean Pierre Vernant (1991, p. 31), a alteridade, nesse sentido, é condição de identidade. A partir de tal modelo, construiu-se um corpo ideal em oposição a um corpo monstruoso ou abjeto. (VILLAÇA, p. 76, 2006).

Tal dicotomia, que ironicamente produz a dicotomia do ideal e do monstruoso, gera o grotesco. Aliás, é dos monstros que José Gil vai falar em seu livro sobre os que vivem nas bordas da norma, do ideal. Ele explica que a imagem monstruosa é relacionada à não adequação, que ao se deparar com algo diferente de si, os homens tentam atribuir humanidade. Aos diferentes, fica a monstruosidade, a selvageria.

Ele propõe que

O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido. E, no entanto, ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade - que normalmente se esconde - o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. O monstro chega mesmo a viver dessa aberração que exhibe por todo o lado a fim de que a vejam. O seu corpo difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior”, uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro: ou para o fascinar, o que significa a mesma coisa. (GIL, 2006, p. 78).

Somos vistos como monstros, então nos vestimos desta inadequação. Retrata-mos nossos corpos, tão esforçados em ser ideais, como grotescos. Somos monstros-cyborgs que giram o mundo nas bordas, não sendo nada inteiramente aos olhos da norma. Respondemos, ainda que involuntariamente, à provocação de Villaça:

O mito *cyborg* tem sua fase de dominação e abstração final, mas também pode ser olhado de forma diversa, sem medo do parentesco animal/máquina, humano/animalesco e o físico/não físico, visão dualista e ilusória. É uma provocação a ser pensada. (VILLAÇA, p. 80, 2006).

Penso também em ORLAN, artista francesa que, para além da autorrepresentação, modifica o próprio corpo com cirurgias plásticas para que sua aparência se afaste cada vez mais da norma idealizada de um rosto humano.

Villaça fala sobre a arte contemporânea que

O fato é que a desestabilização da ordem moderna está em curso. Nas artes, a estética monstruosa focaliza sempre mais os aspectos "baixos" do corpo, bem como a hibridização sexual e o obsceno a fim de provocar a desestruturação estética da burguesia. (VILLAÇA, 2006, p. 78).

Colocando na arte grotesca contemporânea possibilidades de mover a conscientização sobre as binariedades da norma, os prejuízos que nos causam e como transgredi-las.

Penso aqui na Lady Gaga, cantora pop estadunidense, e seus *Little Monsters*¹³. A organização desse pensamento em forma publicitária de um grupo de artistas que trabalham para a cantora. Uma das várias contradições capitalistas que transgride as regras para mantê-las. Ela apresenta uma imagem que se aproxima muito da pessoa idealizada que a norma impõe, mas se apresenta como a *Mother Monster*¹⁴. A grande mãe acolhedora dos corpos marcados pela falta de pertencimento, pela autocompreensão grotesca. E novamente, nesse caso, vemos os monstros como representação deste corpo grotesco.

A pregação de Lady Gaga idealiza e enaltece esse corpo que foge da norma e, falhando em atingi-la, como todos fazem, se sente culpado e deslocado dos processos humanos.

Digo que todos sentem porque até o corpo feminino mais adequado aos ideais normativos se sentirá culpado e inadequado em certos momentos. Wolf mesmo explica que "*Atualmente pede-se à mulher que se sinta um monstro mesmo que ela seja saudável e tenha um funcionamento físico perfeito*" (WOLF, p. 303, 1992).

Representar os próprios corpos possibilita uma relação mais aprofundada com essa monstruosidade. Cindy Sherman, outra fotógrafa estadunidense, sempre trabalhou sobre as possibilidades de representação do próprio corpo. Em seus autorretratos iniciais, vemos fragilidade e doçura habitando o mesmo corpo que em outras imagens se exhibe assustador, ameaçador, em decomposição.

É importante salientar ainda que essa fotógrafa, ao apontar as câmeras para si mesma, já quebra com uma lógica de produção de narrativa que perdura em grande parte até hoje. Ela retrata a si mesma, movimento contrário ao do homem que produz imagens sobre o corpo feminino. Wolf conta o fato de que poucos anos depois da invenção da fotografia, na década de 1840, já eram feitas imagens de

13 GAGA, Lady. "Manifesto Of Little Monsters", Youtube, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h-QilqINXKI&feature=emb_title&ab_channel=SHOWstudio>. Acesso em: 02/2021.

14 GAGA, Lady. "Born this Way", Youtube, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw&ab_channel=LadyGagaVEVO>. Acesso em: 02/2021.

prostitutas nuas. O corpo feminino sendo retratado pelo outro, de forma idealizada (WOLF, p. 18, 1992).

Me chama a atenção também as imagens mais recentes produzidas por Sherman¹⁵. Com a manipulação de imagens, novamente de si mesma, nas quais aplica deformações digitais que negam os padrões de beleza e exageram as características de suas feições. Ela se representa grotesca até hoje.

E aí penso em Wangechi Mutu, artista queniana que em seu vídeo *The End of eating Everything*¹⁶, de 2013 (SCHOONMAKER, p. 40, 2013), monta digitalmente sua cabeça em um corpo enorme, disforme, cheio de pústulas, tentáculos e rodas. Esse corpo grotesco vaga pelo espaço, consumindo desenfreadamente todos os animais que alcança e excretando fumaças poluentes como resultado. A explosão final purificadora gera outro tipo de ser monstruoso, ainda com o rosto da artista. Esse, sem corpo.

A obra de Mutu me chama a atenção para dois aspectos da autorrepresentação grotesca. Quando ela se constrói como criatura consumidora, que devora o mundo até que ele acabe, vejo essa obra como falando da humanidade em geral. Como civilização devastadora. Ela usa seu corpo monstruoso para falar do todo. O que pode ser uma forma de interpretação para todas as outras imagens aqui discutidas.

Outro aspecto muito presente na obra de Mutu são as propostas de decolonialidade. Se o processo de colonização coloca certos países e seus povos como centro do mundo, empurrando para bordas todos os outros, o movimento de desmonte dessa estrutura tem tudo a ver com a monstruosidade que invoco aqui. Ballestrin explica que

Mesmo que não linear, disciplinado e articulado, o argumento pós-colonial em toda sua amplitude histórica, temporal, geográfica e disciplinar percebeu a diferença colonial e intercedeu pelo colonizado. Em essência, foi e é um argumento comprometido com a superação das relações de colonização, colonialismo e colonialidade. (BALLESTRIN, 2013, p. 91).

Ao se autorrepresentar grotesca, em comentário sobre a forma como os humanos lidam com o mundo em que vivem, Mutu reconstrói a narrativa que empurra para borda pessoas que tem seu corpo e sua identidade. Queniana vivendo nos Estados Unidos, ela expõe sua forma de ver as estruturas em que participa, no contexto de um país normativamente central. Ballestrin fala da importância dessa mudança de narrativa:

Historicamente, a teoria e a filosofia política foram predominantemente pensadas no Norte e para o Norte. Por um lado, ela serviu como pilar fundamental para a arquitetura da exploração, dominação e colonização dos povos não situados no Ocidente exemplar. Por outro, o Ocidente foi

15 Imagens disponíveis em: <<https://www.instagram.com/cindysherman/>>. Acesso em: 02/2021.

16 Em livre tradução minha "O final de comer tudo".

capaz de reagir desde dentro, improvisando teorias outras, críticas e contra-hegemônicas. Essa marginalidade teórica dialoga com as versões periféricas e subalternas produzidas fora do Norte. Dessa perspectiva, decolonizar a teoria, em especial a teoria política, é um dos passos para a decolonização do próprio poder. (BALLESTRIN, 2013, p. 109).

Ao se autorrepresentar grotesca, em comentário sobre a forma como os humanos lidam com o mundo em que vivem, Mutu reconstrói a narrativa que empurra para borda pessoas que tem seu corpo e sua identidade. Queniana vivendo nos Estados Unidos, ela expõe sua forma de ver as estruturas em que participa, no contexto de um país normativamente central. Ballestrin fala da importância dessa mudança de narrativa:

Historicamente, a teoria e a filosofia política foram predominantemente pensadas no Norte e para o Norte. Por um lado, ela serviu como pilar fundamental para a arquitetura da exploração, dominação e colonização dos povos não situados no Ocidente exemplar. Por outro, o Ocidente foi capaz de reagir desde dentro, improvisando teorias outras, críticas e contra-hegemônicas. Essa marginalidade teórica dialoga com as versões periféricas e subalternas produzidas fora do Norte. Dessa perspectiva, decolonizar a teoria, em especial a teoria política, é um dos passos para a decolonização do próprio poder. (BALLESTRIN, 2013, p. 109).

Lembro, então, de Berna Reale, performer brasileira, que deita seu corpo sobre uma mesa a céu aberto, com pedaços de carne sobre a barriga¹⁷. Se deixa à mercê dos pássaros que pousam a sua volta e se alimentam sobre seu corpo nu. A imagem fotográfica criada a partir dessa performance é a de um corpo que vaza entranhas e alimenta com elas os pássaros em um macabro banquete. O uso do próprio corpo apodrecendo, vazando de si mesmo, que cumpre a função de presa na natureza, é um componente grotesco dessa obra. Um paralelo interessante com o vídeo de Mutu.

Hija de Perra conta do processo de construção de uma imagem monstruosa dos povos originários da terra latino-americana:

Atravessando o olhar virgem e magicamente seduzido de nossos ancestrais latino-americanos, chegou em um fabuloso barco místico a famosa idealização ocidentalizada da sexualidade, lamentavelmente manipulada pela instituição da igreja, derramando-se nestas terras os novos e péssimos pensamentos que se instalaram sob um saque e um sangrento ultraje que permanece intacto até os nossos dias, com o objetivo de normalizar, sob arrepiantes e ignorantes parâmetros, as bestas selvagens que viviam neste desconhecido paraíso. (PERRA, 2014/2015, p. 1).

Vejo nessas autorrepresentações grotescas uma forma de reconstrução de uma narrativa que vem sendo construída há muito tempo, que conta apenas uma versão da história. A falta de conhecimento, aliada ao medo do *mal*, quando se percebe

17 “Quando todos calam”, 2009.

como o *bem*, joga vivências inteiras para as bordas, apaga suas existências, transforma-as em monstros.

Dentro da complexidade que é inerente a qualquer movimento humano, me percebo em muitos momentos narrando meu ponto de vista como o único, bem-intencionado, caindo na armadilha da binariedade. Mas também me valho de meu lugar na borda, onde me jogaram diversas vezes, para construir uma outra narrativa sobre mim e os que estão à minha volta. Lembrando que as dualidades ocupam um mesmo corpo, que navegam por todas essas estruturas em momentos que se dissipam. Construo imagens grotescas sobre mim e sobre outros como forma de expressar esse lugar de pertencimento que também é de inadequação e culpa.

Bebo de meu próprio sangue, da arte dos que andam comigo, para reconstruir o meu entorno em potência monstruosa. (Figura 3).



Fig. 03: autorretrato fotográfico de autore.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTRIN, Luciana. America Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, no 11. Brasília, maio - agosto de 2013.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2010.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, 2007.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- GUERRA, Milla Bioni. "Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica", *Palíndromo*, V. 10 NO 21, P. 171-198 julho de 2018.
- HARAWAY, Donna J. *Manifestly Haraway*. Minneapolis, US: 2016
- JAY, Bernard. *Not simply Divine: beneath the make-up, above the heels and behind the scenes with a cult superstar*. Fireside, New York, USA: 1993.
- PERRA, Hija de. "Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca1, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma". *Revista Periódicus*. 2a edição, novembro 2014 - abril 2015. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/12896/9215>>. Acesso em: 10/2018.
- ROSENTHAL, Stephanie. LEE BUL. *Hayward Gallery Publishing*. London, UK: 2018.
- SCHOONMAKER, Trevor. *Wangechi Mutu: A Fantastic Journey*. Duke University Press, Durham, USA: 2014.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- VIGARELLO, Georges. *As metamorfoses do gordo - História da obesidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. Tradução de Marcus Penchel.
- VILLAÇA, Nízia. Sujeito/objeto. *LOGOS 25: corpo e contemporaneidade*. Ano 13, 2º semestre 2006. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/15220/11523>>. Acesso em 02/06/2018.
- WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco - 1992. Tradução de Waldéa Barcellos.

NAPUPILA,

Coletivo de Pesquisa Curatorial

PERGUNTAS FEMINISTAS NAS ARTES VISUAIS

Coletiva de pesquisa curatorial NaPupila¹

RESUMO

O que está no campo de visão dos movimentos feministas? Enquanto mulheres, podemos dizer que as questões emergentes nos múltiplos feminismos soam mais interessantes que qualquer resposta definitiva. Sem respostas, nos dispomos a analisar gestos invisíveis, cultivando olhares atentos sobre o cotidiano. Especular sobre feminismos nos exige uma constante reorganização corporal e mental, de voltar-se para si, para as ações que imprimimos no mundo. É certo que o feminismo vem sendo incorporado esteticamente pelo capitalismo cognitivo, mas isso não exclui as significativas descobertas cotidianas de femininos à penumbra. Gestos, presentes em relações cotidianas que se desdobram em políticas, performances de gênero para além dos conceitos a priori. Neste artigo, seguimos com perguntas sem respostas sobre o feminismo. Fazemos coro à Jota Mombaça, Bell Hooks, Conceição Evaristo e Renata Felinto, buscando cruzamentos entre a arte e os feminismos a partir da experiência e das relações.

PALAVRAS-CHAVE

Feminismos; Artes Visuais; Gênero.

1. POR QUE FEMINISMOS À PENUMBRA?

Conceição Evaristo nos concedeu uma elucidação seminal. No conto Olhos d'água, presente em seu livro homônimo, a autora evidencia a superfície profunda do olhar. A personagem central do conto comenta sua angústia ao tentar descobrir a cor dos olhos de sua mãe.

Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades (...) A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. (...) Rios calmos, mas profundos

¹ Formada por Ana Emília C. Silva, curadora independente e doutora em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ; Julia Baker, produtora, curadora independente e doutoranda em Artes da Cena pela UNICAMP e Michaela Blanc, curatorial fellow no MassArt Art Museum e mestrandia em Museum Education na Tufts University.

e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. (...) Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma são o espelho dos olhos da outra. (EVARISTO, 2016, p. 18).

No conto, mulheres em relação intergeracionais. A filha busca inventariar os silêncios da mãe. Descobre nos olhos de sua ancestral uma emoção sem definições precisas ou palavras equivalentes. O conto não revela os motivos dos olhos aquosos da mãe, mas garante uma sobrevida àqueles espelhos d'água, sendo a expressividade dos olhos da mãe inspiração para as futuras mulheres que a sucederam. O jogo de olhares proposto por Conceição Evaristo é uma imagem útil para pensarmos os modos de fazer feministas, em que a empatia aparece em posição central.

A maneira como nos comportamos, nossos gestos, como devemos agir ou a leitura que os outros têm de nós é mediada pela expectativa de um papel social sobre o que é ser mulher. Mesmo diante de significativas conquistas, como o sufrágio ou, em alguns países, a legalização do aborto, ainda há muito a ser discutido acerca da biologização da cultura, sobre a violência sexual e de gênero, sobre as múltiplas jornadas de trabalho das mulheres ou sobre a maternidade na sociedade produtivista. As dificuldades invisibilizadas da mãe, relatadas em Olhos d'água, é traço constituinte do secular papel social das mulheres, mas só se tornam pauta dos estudos sociais a partir de uma recente mirada feminista². Ao lermos o conto, não sabemos quais são os desafios daquela mãe que chora, no entanto, podemos facilmente pensar em situações verossímeis àquela relatada.

E como a arte não escapa à vida, as histórias de mulheres invisibilizadas são capítulos da nossa História da Arte. Renata Felinto, artista brasileira negra e mãe, nos convoca a olharmos para o passado espelhando o presente. Em sua performance Axexê dá Nega (2017), a artista realiza um ritual de passagem para mulheres negras escravizadas obrigadas a amamentar os filhos da casa grande³, as amas de leite. Com a fertilidade explorada de todas as formas, desde a amamentação dos filhos da casa grande até a iniciação sexual desses mesmos filhos, as mulheres negras são incluídas na estrutura da tradicional família escravocrata como parte constituinte. Disponíveis para acolher demandas afetivas dos diferentes membros das famílias, a maioria dessas mulheres não tiveram sequer um enterro digno. A pintora Tarsila do Amaral, oriunda de uma tradicional família da elite paulistana, chegou a pintar sua própria ama de leite no início

2 Podemos destacar aqui o pioneirismo das pesquisas sobre feminismo no Brasil, nos anos de 1970, sobretudo a partir da pesquisadora Zahidé Machado Neto, que introduziu o tema do feminismo nas ciências sociais do Brasil em sua atuação na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sobre o assunto, ler FERNANDES, Felipe Bruno Martins. Genealogia da Antropologia Feminista no Brasil: Um olhar sobre a emergência do ensino de Gênero nas Ciências Humanas da Bahia. In: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress. Florianópolis, 2017. Ainda nos anos de 1970, as escolas de arte norte-americanas voltaram-se para os estudos feministas. Na área, podemos destacar as iniciativas norte americanas como o Feminist Art Project no Instituto de Artes da Califórnia. No Brasil, os estudos sobre feminismos em Artes Visuais ainda é assunto periférico nos centros de ensino de formação superior. Sendo pontualmente tratados em fundamentais grupos de estudos, como o PAMA.

3 Expressão usada para fazer menção a residências que contavam com mão de obra escrava.

do século XX. A tela *A Negra* (1923) marca o afeto da artista pela escravizada e deixa à penumbra toda uma relação de exploração, atenuada pela figura folclórica da mãe preta. Renata Felinto em seu *axexé*, enterra fotos de amas de leite e uma reprodução da tela de Tarsila, atribuindo à história da arte brasileira uma significativa camada de leitura histórica.

2. POR QUE NÃO BASTA DAR VISIBILIDADE ÀS MULHERES ARTISTAS?

Uma ilusão comum é achar que a batalha entre os sexos se resolve na dissolução da disparidade econômica e pela igualdade de produção entre homens e mulheres. Reconhecer o sexo é reconhecer um modo de agir, naturalizado ou imposto, que constitui nossa subjetividade. Mulheres são afetadas pela circulação e capilaridade econômica, mas também simbólica. Jota Mombaça, em seu texto *A Plantação Cognitiva*, de 2020, remonta uma preciosa pergunta formulada por Gayatri Chakravorty Spivak (2010): Pode o subalterno falar? Ao explorar a ressonância dessa pergunta, Jota atravessa os feminismos, com questões urgentes sobre racialização.

A autora comenta o protagonismo de pessoas negras na cena artística e intelectual e sobre a superexposição dos seus corpos em detrimento daquilo que produzem. Segundo a autora e artista, os espaços de poder continuam sendo dominados por homens brancos atuantes nos países considerados centros hegemônicos intelectuais e econômicos. Jota Mombaça identifica as memórias da escravidão como traço constituinte do racismo praticado atualmente, retomando a cena *re-colonial* teorizada por Grada Kilomba (2010). Somada a esse aspecto *re-colonial*, estão em seu texto as nuances do *Capitalismo Cognitivo*⁴, o *modus operandi* dos mercados de estilo de vida, bem como a conseqüente influência dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural. Na lógica das *commodities*, os subalternos e subalternas vivem na pele a dicotomia entre morte e sucesso. Quando assumem protagonismo em espaços de poder, facilmente são postos como uma espécie de cota. Para a autora, entretanto, a disputa não é por espaços em que as desigualdades são naturalizadas, mas a criação de espaços que funcionem segundo outra lógica *operandi*. E para tal, é preciso considerar a opacidade como recusa ao reducionismo.

Se, em opacidade, a diferença não pode ser consumida ou extraída, talvez possamos criar uma ficção poética e conceitual em que “opaco” é uma das formas de dizer “quilombo”, e assumir, assim, que a encruzilhada da vida negra está situada sobre um labirinto de túneis que conduzem da plantação cognitiva à floresta e da floresta ao assentamento fugitivo. (MOMBAÇA, 2020. p. 11)

4 O termo pode ser encontrado no livro “Capitalismo e esquizofrenia” (1972) de Félix Guattari and Gilles Deleuze. SER SUJEITO OU COLETIVA? CONCLUSÃO PARCIAL

3. SER SUJEITO OU COLETIVA? CONCLUSÃO PARCIAL

De um modo geral, as pesquisas partem das experiências. Pertencer a um determinado segmento social, a classe, a cor e o gênero influenciam na nossa visão de mundo e na maneira como o mundo nos olha. Por esse motivo, o feminismo é sempre revisionista. A importância da rede de pesquisa e da presença de outras mulheres, diferentes e plurais, contemporâneas ou presentes nas histórias subalternas, são nosso *exercício de liberdade*.

Partimos de textos, poéticas artísticas múltiplas e de eventos em uma ordem não cronológica para investigar como os feminismos podem se apresentar e serem debatidos dentro do campo das artes. Não encontramos respostas e sim formulamos mais questionamentos. Como a história dos feminismos precisa mostrar e incluir pluralidades: feminismos indígenas, pretos, gordos, velhos, dentre outros recortes que se diferenciam dentro de um guarda-chuva criado para descrever uma luta plural; encontramos caminhos distintos ao compararmos o *Sul* com o *Norte Global*, onde as caminhadas se encontram em momentos diferentes, pois cada território apresenta singularidades que transformam a luta.

Mas, apesar do breve apanhado aqui expostos, percebemos a importância em alargar as histórias das artes e criar narrativas a partir de outros recortes, a partir de novas perguntas que são postuladas, enquanto nos deparamos com imagens da mães, amas de leite, mulheres escravizadas, corpos fora do padrão, espaços da casa, dentre outros.

A breve reflexão presente neste artigo inaugurou o curso *A Pergunta Feminista nas Artes Visuais*, realizado pela coletiva de pesquisa curatorial na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em janeiro de 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HOOKS, Bell. *Teoria Feminista*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2020.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MOMBAÇA, Jota. *A plantação cognitiva*, p.11-12, 2020. MASP. Disponível em: <<https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>>. Acessado em 24 de janeiro, 2020.
- SPIVAK, G.. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- Website de Renata Felinto. Disponível em: <www.renatafelinto.com>. Acessado em 24 de janeiro, 2020.

SANTOS,
Paula R. S.

RUÍDOS INCÔMODO:

ALGUMAS VISÕES SOBRE O MAL-ESTAR DO FEMINISMO NA HISTÓRIA DA ARTE¹

Paula R. S. Santos²

Resumo

A partir da análise dos textos Simioni (2007), Vicente (2012), Tvardovskas (2013) e Barros (2016), levanto alguns pontos de encontro entre os discursos das autoras, inferindo ruídos para a história da arte a partir da crítica feminista, considerando também particularidades territoriais; no que surgem alguns questionamentos sobre certas interpretações acerca da relação entre o feminismo e o contexto pertinente, particularmente no caso brasileiro. Concluo com interrogações. Nessa trajetória, ficam como hipóteses a necessidade de maior aproximação e aprofundamento da escrita da história da arte, mesmo sob o viés da crítica feminista, de outras áreas de saber, para resolução de algumas interpretações controversas, assim como de uma análise mais aprofundada sobre como o contexto acadêmico e academicização da arte se relacionam com a manutenção de estruturas excludentes na produção de saber.

Palavras-chave

Feminismo; História da Arte; Crítica; Ruídos; Artistas mulheres.

1. INTRODUÇÃO

A história da arte, cujo caminho, inegavelmente fecundo e controverso de perceber-se como um saber tão autônomo quanto seus próprios objetos, ao não atentar para tal dimensão, corre o risco de enclausurar-se em uma redoma, bela e competente, porém, isolada das práticas, mui

1 A primeira versão desse trabalho foi apresentada no II Colóquio Feminismo e História da Arte: Existências e Resistências e terá possível publicação no anais do evento.

2 Doutoranda em Artes no PPGArtes - UFMG com apoio da Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Código de financiamento 001. Mestre em artes visuais no PPGAV-UFRJ com apoio da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Escritora, artista visual e pesquisadora. Atuou com o nome artístico Paula Peregrina até 2021 e atualmente como Papoula Rubra. Foi colaboradora da Revista desvio entre 2020 e 2022.

tas vezes questionáveis, que a ajudaram a consolidar-se enquanto tal. As "intervenções feministas" na história da arte (Pollock, 1994 b; Brode, 1982), ao provocarem deslocamentos de objetos e focos, bem como ao cobrarem uma postura crítica com relação às balizas que sustentam a própria construção e institucionalização da disciplina, constituem aqueles ruídos incômodos e necessários para novos reencontros com o passado, os quais assinalam práticas menos excludentes para o futuro.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, 2007

Essa escrita busca estabelecer conversas entre os textos *História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português*, de Filipa Vicente (2012), *As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões*, de Ana Paula Simioni, *Ambivalência na "retórica da pose" como estratégia da arte feminista*, *Art News Revised*, da nova-iorquina Hannah Wilke, e *Eat me: a gula ou a luxúria*, de Lygia Pape: estudos de casos, de Roberta Barros (2016) e *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras*, de Luana Tvardovskas (2013).

A motivação central para escolha dos textos analisados foi eles terem em comum o atravessamento do contexto social e político do território das autoras e das artistas estudadas como determinante para suas trajetórias e para a relação que elas estabelecem com as inferências feministas na arte e história da arte. Sendo assim, foi possível estabelecer conversas, aproximações e, principalmente, trazer apontamentos relevantes dessas autoras quanto ao estudo e produção de artistas mulheres em territórios onde a insurgência feminista não ocorreu de maneira semelhante e nem simultânea à sua efervescência, entre o final dos anos 60 e anos 70.

Para fins de contextualização, temos nos textos *História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português*, de Filipa Vicente (2012) e *As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões*, de Ana Paula Simioni (2007), uma escrita sobre a experiência de seus estudos, nos quais elas buscam resgatar a história e o percurso de artistas em seus respectivos territórios (Portugal e Brasil) e relatam os entraves encontrados para essa pesquisa.

Ademais as observações semelhantes, Vicente enfatiza a ausência e dispersão das inferências feministas na história da arte e os desdobramentos dessa falta, partindo do seu estudo sobre artistas portuguesas atuantes até o início do século XX, particularmente Maria Helena Vieira da Silva (1908-1922) e Paula Rego (1935). Simioni observa ausências e negligências nos arquivos e na crítica de arte quanto à produção de artistas mulheres antes do movimento de arte moderna no Brasil, analisando, dentre outras questões, a exclusão da menção à Abigail de Andrade (1864-1890) como premiada na exposição de 1984.

Ambas as autoras mencionam lugares em comum em seus trajetos de pesquisa, como a *Academia St. Julian's* em Paris. Observam também a necessidade de trânsito das artistas analisadas, mais bem-sucedidas nos respectivos cenários artísticos, para outros países, a fim de ter uma carreira plena, sendo que, embora isso seja comum a homens e mulheres, no caso das artistas mulheres essa motivação inclui elementos referentes ao gênero. Analisam, ainda, ausências no cânone, na crítica e nas produções da história da arte de seus países quanto às mulheres artistas atuantes nas

épocas pesquisadas.

Em paralelo, aproximam-se os textos *Ambivalência na “retórica da pose” como estratégia da arte feminista. [...]*, de Roberta Barros (2016) e *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contrera*, de Luana Tvardovskas (2013), que estudam artistas contemporâneas em sua relação e relação de suas obras com as inferências feministas. Barros estabelece uma leitura comparativa entre os trabalhos de Hannah Wilke (*Art News Revised*, 1975) e Lygia Pape (*Eat me: a gula ou a luxúria*, 1976), problematizando um discurso que tendia a considerar a *body-art*, particularmente com a mediação da nudez, como modo de arte intrinsecamente feminista nos anos 1970. Demonstrando que a partir de outros recursos, no Brasil, Lygia Pape tratou de questões análogas, que atravessam as vivências femininas quanto à sexualidade, com igual ou maior nível de ironia.

Tvardovskas aproxima e discute as produções de Rosana Paulino (Brasil) e Claudia Contreras (Argentina), no contexto posterior aos regimes autoritários (anos 80 e 90), observando como as artistas tecem suas poéticas a partir de recursos que conversam com práticas artísticas consideradas menores pela história da arte e que são estreitamente vinculadas ao lugar social da mulher nos respectivos países; compondo narrativas visuais sobre o corpo e suas vivências de opressão, exclusão, marginalização, inadequação. Em comum, as autoras discorrem sobre a influência que os regimes autoritários, no território latino-americano, tiveram na relação entre a produção artística dessas mulheres e o feminismo, que tende à desidentificação ou ausência de um discurso que mencione diretamente essa relação, ademais os elementos presentes nas obras artísticas.

Como é possível observar, são pesquisas que se debruçam sobre períodos, trabalhos e contextos diferentes. No entanto, de maneira direta ou indireta, os textos se encontram e conversam a partir dos ruídos que direcionam à história da arte à luz da crítica feminista, apontando faltas e reverberações relevantes para pensar os rumos contemporâneos desses estudos em suas diferentes possibilidades. É a partir do que pode captar desses ruídos que a escrita segue.

2. À DIREITA OU À ESQUERDA, AS DEMANDAS SOCIAIS FEMININAS PERMANECEM EM SEGUNDO PLANO.

Em três textos analisados (BARROS, 2016; TVARDOVSKAS, 2013, VICENTE, 2012), as autoras observam que o contexto político de seus países, isto é, Brasil e Portugal, adiarão as intervenções feministas em diferentes setores e por variadas razões que, como veremos, têm em comum minimizar as demandas consideradas centrais do feminismo; associando-as a algo muito específico, privado, de âmbito pessoal e, portanto, menos relevante do que as *demandas sociais*. A escolha de dizer de *demandas sociais femininas* visa confrontar essa justificativa nas situações mencionadas relativa à época, uma vez que é questionável a disparidade entre as demandas feministas de outras demandas sociais.

Quanto a isso, Vicente faz uma breve observação sobre os possíveis motivos para que, na década de 70, o feminismo não ganhasse, em Portugal, a mesma proporção que em outros países, como a Inglaterra, particularmente no interior da academia,

associando esse adiamento à situação política da época; que compreendia uma mudança de regime, redefinição de liberdades, direitos e consolidação democrática. Portanto, o feminismo vivido na época visava, ainda, assegurar direitos básicos de igualdade entre homens e mulheres. Diante disso, os estudos sobre as artistas com destaque no cenário português se concentram sob o viés da discussão centro e periferia, em detrimento do viés de gênero (VICENTE, 2012).

As autoras brasileiras, Barros e Tvardovskas, discorrem sobre como o contexto político brasileiro e argentino emperram o desenvolvimento, tanto dos movimentos feministas quanto da inserção de suas propostas em variados âmbitos, dentre os quais o artístico, diante dos regimes autoritários. Tvardovskas (2013) observa que na Argentina esses movimentos são massacrados pelo regime, voltando a ganhar força apenas na década de 80, com a restauração da democracia. No Brasil, em contrapartida, as duas autoras mencionadas fazem um comentário mais complexo, ao que cito Barros:

Apesar de conectadas, de certa forma, ao movimento feminista internacional, as brasileiras, de outra sorte, foram obrigadas a se concentrar em metas coletivas, como a defesa dos direitos humanos, da liberdade política, porque, em tempos de luta contra o autoritarismo, o movimento de mulheres, em um momento importante de sua autodefinição no Brasil, vinculou-se aqui a partidos políticos, a associações de esquerda – para os quais certas pautas pareceriam demasiadamente femininas, privadas, ou mesmo, “burguesas” – e, de forma delicada, a setores progressistas da Igreja Católica, àquela época uma das forças mais importantes de resistência ao regime militar. Por muito tempo, pois, abriu-se mão do debate sobre temas feministas centrais, como a liberdade sexual e o direito ao aborto e ao divórcio. (BARROS, 2016, n.p).

Esse comentário não necessariamente é uma conclusão de Barros ou Tvardovskas, mas uma interpretação histórica encontrada em diversos textos que tratam do tema, a exemplo de Hollanda (2018) e Osthoff (2010). Contudo, analisando alguns pontos dessas afirmações, como a cessão feminina a “metas coletivas”, é possível questionar como as metas feministas não seriam coletivas? Qual a compreensão de coletivo e qual seria o seu oposto naquele contexto? É curioso, por exemplo, que questões como liberdade sexual, ou que confrontam a institucionalização do corpo e da vida (caso do direito ao aborto, já que a maternidade não se resume a vivências fisiológicas pontuais, mas a todo um comprometimento social e de projeto de vida), e ao divórcio, não fossem consideradas *coletivas*, *defesa dos direitos humanos* ou mesmo coerentes com a luta contra o autoritarismo, isso sem mencionar as violências que se desdobram dessas mesmas questões.

Ainda, considerando que todos os textos aqui analisados discutem pela perspectiva da história da arte, cabe refletir sobre como, em um âmbito no qual a singularidade e mesmo a elitização não são dissociáveis, o aspecto *menos coletivo* das demandas sociais femininas seriam razão para um afastamento desse rótulo. Embora certamente a repercussão do feminismo sofra mudanças conforme as particularidades dos territórios, ao menos no caso do Brasil, seus entraves e atravessamentos parecem menos associados ao contexto gerado pelos regimes autoritários do que com

algo relacionado ao próprio cenário artístico e cultural.

Como disciplina científica, a história da arte, e mesmo a crítica, traz outros elementos, relacionados à academia e à sua estrutura, aos modos de produção de saber, que embora se conectem ao contexto social e político dos territórios nos quais ela é apropriada (ou construída), exigiriam aproximações mais densas com outras disciplinas. A fim de pensar como o contexto político autoritário e os modos institucionais influenciaram, no que diz respeito ao assunto em pauta, na lentidão da insurgência das inferências feministas no campo em alguns países, como o Brasil. Inclusive por não serem as questões feministas as únicas evitadas, por algum tempo, pela área, que igualmente, apenas recentemente tem ampliado suas discussões, por exemplo, sobre a pouca presença de diversidade étnica em seu corpo. Essa problemática, que certamente não caberia em território europeu tal qual no Brasil, por sinal, é uma das questões que atravessa, necessariamente, o pensar as intervenções feministas na história da arte no país.

Nesse ponto, é interessante trazer o comentário de Moraes e Farias quanto a uma percepção recente em relação ao tratamento dos estudos de gênero pela academia no Brasil:

O cenário dos estudos de "gênero" na universidade brasileira ainda é bastante ambíguo. Embora o empenho na institucionalização acadêmica desses estudos seja significativo, o prestígio de gênero ainda é visivelmente baixo. Muitas vezes, gênero é considerado uma subespecialidade dentro de áreas mais amplas, e não uma questão epistemológica que coloca em suspensão a própria ideia de "campos de conhecimento". (MORAES; FARIAS, 2018, p. 208-209).

Essa subvalorização é perceptível, por exemplo, devido a menor presença dessas discussões em disciplinas oficiais, obrigatórias ou em eventos acadêmicos mais amplos, gerando uma espécie de marginalização dessa abordagem na universidade. Ainda que esse contexto esteja em plena transformação, essa observação instiga a repensar, desde a perspectiva de décadas passadas, o que realmente se coloca como entrave para uma discussão feminista no âmbito do saber e das artes, que não permaneça à margem, a que alguns dos pontos que seguem trazem outros apontamentos.

3. O FEMINISMO COMO UM RÓTULO PEJORATIVO A SER EVITADO

Identificar-se como feminista ou até mesmo como mulher, embora atualmente seja algo crescente, foi outro ponto de relevante repercussão, identificado pelas autoras, para a escrita e compreensão da história da arte em suas formas crítica e acadêmica. Barros (2016) comenta sobre essa questão a partir de sua análise do trabalho de Lygia Pape (*Eat me: a gula ou a luxúria*) que, apesar de todos os elementos poéticos que insinuam questionamentos e provocações que caberiam às perspectivas feministas, não tem essa correlação corroborada pela artista ou pela crítica.

No âmbito da academia, em Portugal, Vicente (2014) observa esse afastamento, ainda presente, pelo temor de que, uma vez associado ao feminismo, o trabalho

tenha seu valor comprometido, diante de acusações de contribuição para a vitimização do objeto, dedicação a temas demasiados específicos ou irrelevantes, incorrendo na marginalização perante a comunidade científica, situação não muito diferente da mencionada por Moraes e Farias (2018) em relação ao Brasil.

Tvardovskas ressalta também as dificuldades encontradas por trabalhos que tratem dessa abordagem em serem recebidos pelos mercados de artes emergentes, diferente do que ocorre em outros países, onde as temáticas relacionadas ao feminismo já foram incorporadas nesse âmbito. Em contraposição a algumas autoras que veem suficiência no fato de artistas desses contextos desenvolverem poéticas feministas, apesar de não se assumirem como feministas, Tvardovskas salienta quanto a complexidade dessa situação:

(...) as práticas feministas de diversas criadoras de países periféricos têm a característica de não se formular enquanto identitárias, ou seja, não “levantam bandeiras” no sentido mais óbvio da palavra feminista. Elas não se compreendem como um grupo, nem mesmo consideram como sua a tarefa de lutar contra o mercado institucional e os discursos canônicos que reincidentemente desvalorizam a produção feminina. Sua atuação está mais ao lado das poéticas feministas, na medida em que suas obras reinventam narrativas sobre o feminino e o masculino, desconstruem estereótipos misóginos e ironizam as práticas do poder. Ao mesmo tempo, a não articulação em termos políticos pode representar algum grau de apagamento das experiências ao longo do tempo e, também, gerar uma falta de transmissão sobre a importante luta das mulheres às artistas mais jovens. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 3).

Conforme observa a autora, ademais o tratamento poético relacionado ao feminismo nos trabalhos, o não posicionamento das artistas repercute em um apagamento da questão, inclusive por reforçar a recusa do tema como pertinente na crítica e escrita histórica. Um ponto de incômodo que surge quanto a essa recusa de identificação com o feminismo, que marca um certo momento da produção artística e sobre arte nos países em questão, é refletir se são consequência ou extensão das mesmas razões associadas à negação da sua relevância pelos movimentos políticos em confrontação com os regimes autoritários. A questão permanece em aberto.

4. LUGAR DE MULHER É NO PRIVADO: POLÍTICAS INSTITUCIONAIS DE APAGAMENTO E INDIFERENCIAÇÃO

A dificuldade em acessar arquivos de determinadas épocas não é incomum em países como o Brasil, onde a sistematização da história da arte ainda é um desafio, devido à tardia e frágil institucionalização das coleções. Ainda assim, a movimentação de recuperação histórica, de registro e sistematização do trabalho de artistas mulheres anteriores ao movimento de Arte Moderna no país encontra dificuldades ainda maiores, como relata Simioni sobre o seu trabalho de pesquisa. É curioso observar que em Portugal, onde não existe esse problema quanto aos arquivos nas mesmas proporções, Vicente relata dificuldade análoga, embora por outros vieses.

O que torna a questão ainda mais intrigante é o fato de que ambas buscam, para além dos arquivos nacionais, arquivos internacionais, e se deparam com situações em comum: a incoerência entre o número de mulheres mencionadas em fontes primárias em contraposição aos escritos históricos. No caso específico da pesquisa de Simioni, a autora relata a vivência constrangedora de constatar a destinação de arquivos de interesse público, quanto à produção e trajetória de artistas mulheres brasileiras que estudaram na França, em coleções particulares, não exatamente voluntárias:

Mas, afinal, por que a documentação sobre as mulheres estava ali, em mãos de um particular, e não nos Archives Nationales? Ao indagar exatamente isso ao sr. Del Debbio recebi a seguinte explicação: a de que, quando ele comprou a marca, Academie Julian, devido à importância já conhecida dos alunos homens que passaram pela instituição, decidiu-se por doar toda a documentação para o arquivo nacional. No entanto, no que tange às mulheres, essas eram tão pouco conhecidas e consideradas, que junto com a marca, o novo proprietário acabou “ganhando” uma vasta gama de caixas, desenhos, e até mesmo telas realizadas pelas antigas alunas. (SIMIONI, 2007, n.p).

Ambas as autoras observam que, apesar da internacionalização, da presença em exposições relevantes e mesmo premiações, a maior parte dessas artistas permaneceram na obscuridade, não gozando sequer de um estudo que consolidasse as razões dessa ausência. Por não terem sua atuação artística transposta para além das fontes primárias, justifica-se que *“não se estudam porque não estão expostas e ninguém trabalhou sobre elas, não estão expostas porque não se estudam”* (VICENTE, 2012, p.220).

A situação investigada por essas pesquisadoras traz uma provocação para a compreensão da relação entre o tratamento do trabalho dessas artistas e, paralelamente, das inferências feministas na história da arte, que iluminam esses estudos, bem como as particularidades dos territórios onde se encontram: ao que parece, algo se estende dos contextos de origem para recepção internacional desses trabalhos. Particularmente no caso do Brasil, considerando que, mesmo na França, país onde a movimentação feminista acompanhou o ritmo que se alavancou a partir dos anos 70, recusa-se a pertinência de que artistas mulheres brasileiras estivessem em seu arquivo público e, em contrapartida, há preservação dos arquivos dos artistas homens desse mesmo país, que passaram pelas mesmas instituições e eventos artísticos. Outra questão em aberto.

Soma-se a esse tratamento diferenciado do trabalho das artistas enquanto arquivo, a maneira como elas são tratadas pela crítica. Simioni se aprofunda no discurso da crítica de arte que, no Brasil, por um longo período negligenciou a identidade e particularidades das mulheres artistas e suas produções, categorizando-as como amadoras ou simplesmente demonstrando pouco empenho em desenvolver suas biografias e análises mais aprofundadas, por um suposto decoro ou outras justificativas pouco sustentáveis:

A noção de amadorismo compreendia uma gama de sentidos. Por um lado havia um fato objetivo: acoplava todos aqueles artistas que não cursaram a Academia, condição em que se encontravam, obrigatoriamente, todas as mulheres e alguns poucos homens. Por outro, a noção embutia alguns preconceitos que cabiam como luvas para as mulheres, o próprio texto traz um deles: a idéia de que era um passatempo para desocupados. (SIMIONI, 2007, n.p).

Ambas observam que apesar dessas incoerências e faltas, naturaliza-se posteriormente, tanto no Brasil quanto em Portugal, um discurso que considera irrelevante tratar de tal temática, uma vez que diante de algumas artistas bem-sucedidas e representativas de seus países, inclusive no cenário internacional e, para além, considerando as dificuldades gerais para os artistas nesses territórios, nega-se que questões de gênero sejam um atravessamento contundente para as análises críticas e históricas desses países, o que o estudo de ambas desmascara.

5. UMA INTERNACIONALIZAÇÃO FORÇADA

Em contraposição à defasagem identificada no arquivo público francês, é na internacionalização que as artistas mulheres, tanto do Brasil quanto de Portugal, encontram a possibilidade de estabelecer suas carreiras. Vicente e Simioni observam isso a partir de diferentes perspectivas e contextos, uma vez que a primeira toma por referência principalmente artistas do século XIX e do século XX, enquanto a segunda concentra sua experiência na pesquisa sobre artistas do período imperial, com ênfase no século XIX. Nessa linha, Vicente faz uma breve observação quanto a duas artistas que tiveram suas carreiras bem-sucedidas terem saído de Portugal de maneira definitiva:

Quer Vieira da Silva quer Paula Rego são duas artistas que saíram de Portugal, e que o fizeram de forma definitiva, num claro contraste com tantos artistas portugueses que passaram pelo estrangeiro por períodos mais ou menos curtos. Foi este o caso de Aurélia de Sousa ou Sarah Affonso que, tendo estudado pintura em Paris durante um ou dois anos, cedo regressaram a Portugal, para não voltarem a partir. Não terá sido duplamente importante para estas duas mulheres terem saído de um Portugal que, se não providenciava muitos estímulos e oportunidades artísticas para os homens, ainda menos o faria para as mulheres que tivessem pretensões a tal? (VICENTE, 2012, p. 217).

Já Simioni aponta outras questões relacionadas ao contexto brasileiro, que basicamente forçaram as artistas a se deslocar para outros países, pois antes do final do século XIX, não era permitido às mulheres, por exemplo, o estudo de modelo vivo no país, e mesmo o seu ingresso em cursos superiores só foi aberto em 1892:

Com efeito, as artistas brasileiras que passaram pela escola (Berthe Worms, Nicolina Vaz, Julieta de França, Nair de Teffé, Georgina de Albuquerque, entre outras) foram capazes de estabelecerem carreiras mais

bem sucedidas do que as suas congêneres que jamais saíram do Brasil. Ou seja, a hipótese de que os ensinamentos da escola haviam sido relevantes para a formação de tais artistas estava embasada em dados sociologicamente pertinentes (como as premiações obtidas nos salões, a reputação no campo e os vínculos institucionais posteriormente conquistados). (SIMIONI, 2007, n.p).

Sendo assim, embora ambos os países apresentassem, e apresentem ainda, dificuldades para a formação artística e estabelecimento de uma carreira nesta área, as pesquisadoras identificam que as dificuldades para as mulheres que escolheram essa profissão foram ampliadas por sua condição de gênero e, conforme foi levantado anteriormente, mesmo com essa internacionalização, muitas delas simplesmente ficaram relegadas às fontes primárias.

Contudo, o sucesso de algumas artistas abre uma exceção e uma brecha para que se negue ou se considere irrelevante, nos discursos históricos e críticos posteriores, nesses mesmos países, a discussão e revisão sobre a produção artística de mulheres e suas condições.

6. OS APAGAMENTOS HISTÓRICOS DO FEMININO NA ARTE E SUAS REVERBERAÇÕES

Dos desafios enfrentados pelas mulheres para serem reconhecidas como artistas desde o século XIX, ao apagamento histórico de suas trajetórias, até a recusa da identificação com o feminismo no século XX, tanto no âmbito artístico quanto acadêmico, não existe uma distância tão grande quanto sugerem os séculos:

O amadorismo, no Brasil, teve efeitos muito semelhantes. A sua articulação, aparentemente neutra e natural, com a prática artística feminina, anunciada pelos críticos do século XIX e absorvida pelos escritores posteriores, conferiram conseqüências evidentes às trajetórias femininas. Ainda que, na época, ao utilizar o rótulo de amadoras os críticos pretendessem circunscrever apenas aspectos objetivos da produção das mulheres, isto é, as obras; seu emprego atrelava-se à crença em supostas qualidades essenciais ao sexo e, com isso, impingiam à expressão conseqüências políticas. Por serem consideradas amadoras, tais artistas foram inscritas em espaços diferenciados nos textos, ocupando as notas de rodapé, as páginas finais dos livros, geralmente agrupando-as, coletivamente e em separado das apreciações mais pormenorizadas dos salões oficiais. Com isso, tais escritos que são partícipes da própria constituição da história da arte enquanto disciplina, contribuíram para a perpetuação e institucionalização de um lugar marginal para tais autoras dentro do campo artístico. O que ecoa ainda nos dias atuais. (SIMIONI, 2007, n.p).

Embora alguns autores considerem que a produção artística por mulheres no Brasil não seja atravessada por diferenças relevantes, observa-se que esse argumento é construído a partir do êxito de exceções. Mesmo no caso dessas artistas excepcionais, Ana Mae Barbosa (2003) adverte para uma crítica que se constituiu menos pela qualidade ou aspectos inerentes à própria obra ou trajetória de artistas mulheres, do

que pelo ataque ao gênero. Ainda, continua questionável, como comprova Simioni, a ausência de nomes de artistas mulheres anteriores ao movimento da arte moderna. O balanço das coleções e exposições também não reflete uma irrelevância do tema ou permite seu tratamento rasteiro.

Contudo, é fato que não estão instituídas no Brasil as relações entre o cenário de arte e o feminismo ou a arte produzida por mulheres, movimento que tem ganhado maior atenção na atualidade. Esse “não instituído”, contudo, merece mais atenção do que simples menção ou justificativa que se pautem na existência de uma ou outra artista consagrada. Quando nas análises de trabalhos e trajetórias de artistas de arte contemporânea, como fazem Tvardovskas e Barros nos textos aqui analisados, encontra-se a comum recusa de identificação ao feminismo por artistas, ou quando artistas mulheres não se compreendem enquanto grupo político, a desarticulação dessa posição, conforme já mencionado em Tvardovskas (2013), contribui para a perpetuação do apagamento das trajetórias femininas na arte e seus atravessamentos.

Esse apagamento, por conseguinte, contribui para a perpetuação de ciclos de esquecimento, negação, desqualificação e negligência da produção artística de mulheres com o passar dos anos. Vicente observa, por exemplo, ainda existir um desequilíbrio injustificável nas exposições contemporâneas em Portugal de trabalhos feitos por homens e mulheres, situação na qual a produção feminina continua em desvantagem:

E em relação aos museus? Quem estuda a história das colecções públicas de arte em distintos países, sabe que o estabelecimento das quotas (invisíveis) no masculino é inseparável da formação histórica dos próprios museus e colecções. Ou seja, uma série de mecanismos indissociáveis uns dos outros, e que têm sido objecto de estudo da história da arte, sobretudo anglo-saxónica, levou as mulheres artistas a venderem menos a sua obra e, sobretudo, esta a ser menos comprada pelo Estado e por coleccionadores privados. (...) Mas como é que podemos explicar que colecções formadas recentemente, e com artistas contemporâneos, continuem com quantidades ínfimas de mulheres artistas? Como se constata em inúmeros casos, o crivo que fez com que, no passado, as colecções e museus possuíssem menos obras de mulheres artistas continua activo. E se, para muitas épocas, havia objectivamente menos quantidade de mulheres artistas, hoje, para muitas zonas do mundo, já não é possível afirmá-lo. (VICENTE, 2012, p. 221).

Os incômodos permanecem e os ruídos se fazem necessários, porque é de conhecimento que a construção da história da arte não é irrelevante para os rumos que a sua produção e repercussão têm na atualidade, do contrário, a disciplina seria dispensável. Seja a partir de uma abordagem crítica da produção contemporânea, que vise localizar e relacionar os rumos do feminismo na produção artística, do posicionamento das artistas e dos ruídos que esses trabalhos trazem à análise histórica e produção artística; ou nos trabalhos de recuperação histórica das artistas que foram descaracterizadas ou ignoradas pela escrita sobre arte, há relevância em pensar e desestabilizar os modos e caminhos na construção do saber simultaneamente a essa ação.

Essa questão, já apontada por Pollock e outras autoras, presente também na

escrita das autoras brasileiras e portuguesas, pode encontrar dimensões ainda mais complexas nesses territórios fora do eixo tradicional da arte, onde a necessidade em abranger outras abordagens que não são convencionais na história, para desenvolver as *questões em aberto*, se faz fundamental. A dispersão dos feminismos, no entanto, enfrenta o desafio desse encontro, em um contexto no qual os modos estruturais patriarcais são estabelecidos e geram, sem a necessidade de qualquer movimentação, um sentimento de grupo pelo viés da masculinidade (MORAES; FARIAS, 2018).

A ausência da perspectiva feminista em disciplinas e contextos *oficiais*, segmentados basicamente a grupo de mulheres interessadas, também aparece como uma questão (em aberto), que talvez sinalize a necessidade, mais do que dizer do feminismo ou pela perspectiva feminista, de tencioná-lo com os modos de saber institucionalizados, a fim de que as construções discursivas e narrativas orientadas por essas novas abordagens teóricas, não se limitem a discutir e tratar do trabalho de mulheres, mas em rever e questionar o modo de construção de conhecimento instituído. A consequência desse isolamento, inclusive, é a estagnação ou elitização dos estudos, uma vez que traduções e produções por esse viés se tornam pouco acessíveis em espaços públicos, conforme Vicente observa e cabe perfeitamente ao caso do Brasil:

Se um tema não “existe”, se ele não é ensinado nas universidades nem faz parte dos temas considerados relevantes numa determinada área, também não existem razões para que as políticas de aquisição de livros contrariem esta tendência. Assim, a vasta bibliografia que nos últimos quarenta anos associam a história da arte a uma abordagem feminista, não só não existe em bibliotecas públicas ou universitárias, como não está à venda em livrarias, nem foi traduzida para português (nem sequer aquelas obras consideradas mais precursoras ou relevantes como as escritas por Griselda Pollock ou por Linda Nochlin). (VICENTE, 2012, p. 215).

É nessa perspectiva que o presente artigo é também uma provocação a somar, uma estratégia. Uma vez que acessar livros e produções mais densas no vis da crítica feminista da história da arte tem se mostrado um desafio, ante a pouca acessibilidade à riqueza de produções e traduções de maneira pública e gratuita, como facilmente se acessam outras epistemologias estabelecidas. Nesse contexto, por que não considerar certos artigos, produção teórica e esforço de pesquisadoras da língua portuguesa em desbravar o tema, suficientes para análise? Como motores para criação de saber?

7. CONCLUSÃO

Os ruídos que as intervenções feministas direcionam à história da arte dizem sobre ausências, percalços e incoerências, mas dizem também sobre a necessidade de um abrandamento de fronteiras de saber, aproximações e reestruturações. É possível observar nos textos das autoras, que mesmo os estudos orientados pela crítica feminista da história da arte, em certos pontos, pedem maior aprofundamento junto a outras áreas e modos de saber para desenvolver questões em aberto. Conquanto se

tenha procurado deslocar e fazer encontrar certos apontamentos, em suas diferentes abordagens e pesquisas, deixo, por fim, a partir da conversa com eles, perguntas em abertos – ruídos incômodos imitando um estudo científico, promessa de aprofundamento futuro, na expectativa de que tais polifonias ruidosas afetem a disciplina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Roberta. Ambivalência na “retórica da pose” como estratégia da arte feminista. *Art News Revised*, da nova-iorquina Hannah Wilke, e *Eat me: a gula ou a luxúria*, de Lygia Pape: estudos de casos. *Labrys, estudos feministas*, janeiro/ junho 2016. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/roberta.htm>>
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MORAES, Andrea; FARIAS, Patrícia Silveira. Na Academia. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. (2ªed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 15, 2010. p. 74-91
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, estudos feministas*, janeiro / junho 2007. <<https://www.labrys.net.br/labrys11/escrivaines/anapaula.htm>>
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. *Artelogie*, nº 5, Outubro. 2013.
- VICENTE, Filipa Lowndes. História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português. *Revista de história da arte*, nº 10, 2012. pp. 210-225.

BIOGRAFIA E
BIBLIOGRAFIA
DE/ SOBRE/ FEITAS POR MULHERES

Ana Hortides (Rio de Janeiro, Brasil, 1989). Artista visual, pesquisadora e produtora cultural. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2016, na qual se Gradua em Produção Cultural, 2013. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/RJ) entre 2011 e 2015. Participou de exposições, dentre outras: 1º Salão de Arte em Pequenos Formatos do MABRI, Museu de Arte de Britânia (GO), 2019; Impávido Colosso, A Mesa (RJ), 2019; Pouso de Emergência, Caixa Preta (RJ), 2018; Junho de 2013: cinco anos depois, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (RJ), 2018; FLUTUANTES, Paço Imperial (RJ), 2018; Molde: Conversas em torno da escultura e do corpo feminino, Galeria Anita Schwartz (RJ), 2017; Há algo aqui, Galeria Recorte (SP), 2017; Do habitar estruturas, Galeria Sankovsky (SP), 2017; Novas Poéticas, Museu do Futuro (PR), 2016. Pesquisa a dimensão política do doméstico na arte, principalmente na produção das artistas mulheres brasileiras no final da década de 1960 e ao longo dos anos 1970; idealiza e produz projetos culturais que conjugam arte, educação e acessibilidade, como: Vivências – Música é para sentir, Caixa Cultural (Recife), 2018; À mercê do impossível – Ana Cristina Cesar, Caixa Cultural (Rio de Janeiro), 2017; Cineclube em Debate, ONG Conexão das Artes, 2017 e Jorge Amado em 4 faces, Caixa Cultural (RJ e SP), 2015.

Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, Brasil, 1933). Graduada em Línguas Anglo-Germânicas na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Inicia os estudos em desenho e gravura no ateliê da artista Fayga Ostrower e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos anos 1950, estuda História da Arte e Sociologia da Arte com Hanna Levy Deinhardt na *New York University* e na *New School for Social Research*. Participou da 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata (1952) no Rio de Janeiro. Em 1962, ganhou com sua obra abstrata o *Primér Premio Casa de las Americas*, Cuba. Tem exposto regularmente, desde então, em exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Entre elas bienais internacionais como as de São Paulo e Veneza, a *Bienalle du Jeune* (Paris, 1967), a *II Liverpool Biennial*, a *5ème Biennale Internationale de Photographie* (Liège, 2000) e a *Trienal Poli/Gráfica de San Juan*. Algumas coletivas como *Artevida – Arte Política*, Museu de Arte Moderna e Casa França-Brasil (Rio de Janeiro, 2014); *América Latina 1960-2013, Fondation Cartier d'Art Contemporaine* (Paris, 2013); *La Idea de America Latina, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (Sevilha, 2012); *Vídeo Vintáge, Centre Pompidou* (2012); *Europália – A RUA, Museum van Hedendaagse Kunst* (Antuérpia, 2011); *COMO NOS MIRAM, Centro Galego de Arte Contemporánea* (Santiago de Compostela, 2011); *Geopoéticas – 8ª Bienal do Mercosul* (2011), *Elles@Pompidou* (Paris, 2009); *Cartografias del deseo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Madri, 2000). *Exposição individual PROJECTIONS XXI, The Museum of Modern Art* (Nova Iorque, 1978). Seus trabalhos integram coleções como a do MoMA, Centre Georges Pompidou, Tate Modern, Victoria and Albert Museum, Getty Institute, The FOGG Collection, entre outras.

Publicou com Fernando Cocchiarella o livro "Abstracionismo geométrico e informal: A vanguarda brasileira no anos cinquenta" (Funarte, 1987). Ensinou no *Higher Institute for Fine Arts (HISK)* de Gante, em Antuérpia e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/RJ).

Anna Maria Maiolino (Scalea, Itália, 1942). O seu trabalho se desenvolve por uma variedade de meios: poesia, xilogravura, fotografia, cinema, performance, escultura, instalação e, acima de tudo, desenho. O amplo espectro de interesses e atitudes que fundamentam sua obra não segue um desenvolvimento linear no próprio trabalho ou no tempo. Pelo contrário, pela diversidade de meios, ela cria uma teia em que temas e atitudes se entrelaçam enquanto significados migram entre um trabalho e outro.

Em 2019, Maiolino tem uma retrospectiva de seu trabalho no *Padiglione d'Arte Contemporanea*, Milão. A mostra viaja para a *Galleria d'Arte Moderna di Palermo* e para a *Whitechapel*, em Londres. Em 2017, uma importante retrospectiva de sua obra foi apresentada no *Museum of Contemporary Art (MoCA)*, Los Angeles, como parte do projeto *Pacific Standard Time: LA/LA*, da *Getty Foundation*. Em 2010, uma ampla retrospectiva itinerante foi realizada na *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, no *Centro Galego de Arte Contemporánea*, Santiago de Compostela, Espanha, e no *Malmö Kunsthalle*, na Suécia (2011). Sua obra integra mais de 30 acervos de museus, como *The Museum of Modern Art (MoMA)*, *MoCA Los Angeles*, *Museu de Arte de São Paulo*, *Malba*, *Reina Sofia*, *Centre Pompidou*, *Tate Modern* e *Galleria Nazionale di Roma*.

Individuais selecionadas incluem *EM TUDO - TODO*, *Galeria Luisa Strina*, (São Paulo, 2019); *Errância Poética*, *Hauser & Wirth* (Nova Iorque, 2018); *TUDO ISSO*, *Hauser & Wirth*, (Zurique, 2016); *CIOÈ e performance in ATTO*, *Galleria Raffaella Cortese* (Milão, 2015); *Ponto a Ponto*, *Galeria Luisa Strina*, (SP, 2014); *Afecções*, *MASP* (SP, 2012).

Exposições coletivas recentes: *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, *Hammer Museum* (Los Angeles, 2017) e *Pinacoteca de São Paulo* (SP, 2018); *Delirious: Art at the Limits of Reason, 1950-1980*, *MET Breuer* (Nova Iorque, 2017).

Carmela Gross (São Paulo, Brasil, 1946). A artista tem realizado trabalhos em grande escala que se inserem no espaço urbano e assinalam um olhar crítico sobre a arquitetura e a história urbana. O eixo comum, para além da diversidade dos contextos e das propostas elaboradas em cada caso, é o conceito básico de trabalhar-na-cidade. O conjunto de operações que envolve desde a concepção do trabalho, passando pelo processo de produção, até a disposição no lugar de exibição enfatiza a relação dialética entre a obra e o espaço, entre a obra e o público/transeunte. Os trabalhos procuram engendrar novas percepções artísticas que afirmam uma ação e um pensamento críticos e que trazem à tona a carga semântica do lugar, seja ele um espaço público, uma instituição ou o momento de uma exposição. Exposições individuais recentes: *O FOTÓGRAFO*, *Kunsthalle Bratislava* (Eslováquia, 2017); *ARTE À MÃO ARMADA*, *Museu da Cidade – Chácara Lane* (São Paulo, 2016); *UM, NENHUM, MUITOS*, *Galeria Vermelho*, (São Paulo, 2016); *MARAPÉ*, *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (SP, 2014); *ESCADAS*, *Casa França Brasil* (Rio de Janeiro, 2013), entre outras. Exposi-

ções coletivas recentes: *Brasile. Il coltello nella carne. Padiglione d'Arte Contemporanea*, (Milão, 2018); *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985 Hammer Museum*, Nova Iorque, e Pinacoteca de São Paulo (2018); *Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos, Oca* (São Paulo, 2017); *Brazil, Beleza, Museum Beelden aan Zee, Den Haag* (Haia, 2016), entre outras. Algumas intervenções Arquitetônicas permanentes: *BLEU-JAUNEROUGEROUGE, École René Binet*, (Paris, 2004) e *CASCATA* (Porto Alegre, 2005).

Leticia Parente (Salvador, Brasil, 1930 - Rio de Janeiro, Brasil, 1991). Professora, química, pesquisadora e artista, Leticia decompõe e recompõe seu cotidiano em um laboratório inaugural na arte brasileira. A artista gerou um repertório experimental único ao transitar entre a pintura e a gravura, a fotografia e o audiovisual, o vídeo e a instalação, a arte cinética e os mais inusitados objetos – cabide, tábua de passar, balaio, armário, seringa, linha e agulha, caderno de vacinação, cartões perfurados e carimbo são alguns dos objetos de uso de Leticia Parente.

Doutora em química, professora titular da Universidade Federal do Ceará (UFC) e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), foi uma das pioneiras da videoarte brasileira, tendo participado, entre 1975 e 1991, das mais importantes mostras de videoarte no Brasil e no exterior. Seu vídeo *Marca Registrada* (1975) tornou-se um emblema da videoarte no país. Em 1973, fez sua primeira exposição individual, com pinturas e gravuras, no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza. Em 1976, com a instalação *Medidas* participou do importante projeto *Área Experimental*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1981, participou da 16ª Bienal Internacional de São Paulo com trabalhos de arte postal e vídeo.

A importância de seu trabalho esteve recentemente exposta nas mostras *Radical Women: Latin-American Art*, organizada pelo Hammer Museum de Los Angeles; *Histórias da Sexualidade*, no Museu de Arte de São Paulo; e *Feminist Avant-Garde of the 1970s*, organizada pela coleção *Sammlung Verbund*, de Viena.

Lygia Pape (Nova Friburgo, Brasil, 1927 - Rio de Janeiro, Brasil, 2004). Mestre em Estética filosófica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e graduada em Filosofia pela mesma instituição. Foi professora do curso livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ, 1969-1971), no curso de arquitetura da Universidade Santa Úrsula e de linguagens visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982-1989). Iniciou os seus estudos com Fayga Ostrower e Ivan Serpa e participou do Grupo Frente, junto aos artistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Franz Weissman, dentre outros, de 1954 a 1957. Algumas exposições individuais são: *1º Ballet Neoconcreto*, Teatro Copacabana (RJ, 1958); *O ovo e Divisor*, jardins do MAM/RJ (1968); *Roda dos prazeres*, ateliê de Vargem Grande (RJ, 1968); *Eat me: A gula ou a Luxúria*, galeria Arte Global e MAM/RJ (1976); *Lygia Pape*, Centro de Arte Hélio Oiticica (2002). Outras coletivas: *1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata*, Hotel Quitandinha (Petrópolis, 1953); *1ª Exposição do Grupo Frente*, galeria IBEU (RJ, 1954); *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta*, MAM/SP (1956); *1ª Exposição Neoconcreta*, MAM/RJ (1959); *Nova Objetividade Brasileira*, MAM/RJ (1967); *Expoprojeção 73* (SP, 1973); *Art in Latin America*, *The Hayward Gallery*, Londres, e *The National Museum*, Estocolmo, 1989, entre ou-

tras. Ganhou a bolsa de estudos da Fundação *Guggenheim*, Nova Iorque (1980-1981) e prêmios, dentre outros, SAPS (1952); Leirner, MAM/SP (1956); IBEU/RJ (1991).

Fonte: MATTAR, Denise. *Lygia Pape: Intrinsecamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2003.

Maria Angélica Melendi (Buenos Aires, Argentina, 1945). Professora associada do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999), graduada em Letras pela *Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires* (1967) e em Artes Visuais pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (1985). Atua e possui experiência na área de Artes, com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes, principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, memória, arte, corpo e fotografia. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de estado e à violência social, assunto sobre o qual tem publicado livros e artigos em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes e editora da Revista *Lindonéia*.

Fonte: Plataforma Lattes e site do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Regina Silveira (Porto Alegre, Brasil, 1939). Bacharela em Arte pelo Instituto de Artes do Rio Grande do Sul (1959), Mestre (1980) e Doutora (1984) em Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), sua carreira docente inclui o ensino no Instituto de Artes do Rio Grande do Sul (1964 a 1969), na *Universidad de Puerto Rico* (1969 a 1973), na Fundação Álvares Penteado de São Paulo (1973 a 1985) e na Escola de Comunicações e Artes da USP, de 1974 ao presente. Desde os anos 1960 realiza exposições individuais e participa de coletivas selecionadas, no Brasil e exterior. Algumas coletivas recentes são: *O Poder da Multiplicação/Die Macht der Vervielfältigung*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, 2018); *Spinnerei Halle* (Lípsia, 2019); *Mixed Realities*, *Kunst Museum* (Estugarda, 2018); *Imprint*, *Academy of Fine Arts* (Varsovia, 2017); *Future Shock*, *SITE Santa Fe* (2017); *Radical Women in Latin America*, *Hammer Museum* (Los Angeles, 2017); *Consciência Cibernética*, Itaú Cultural (2017); *2nd Setouchi Triennale* (Japão, 2016). Dentre as individuais recentes estão: *UP THERE* Santander Farol (São Paulo, 2019); *EXIT*, Museu Brasileiro da Escultura (São Paulo, 2018); *Todas As Escadas*, Instituto Figueiredo Ferraz (Ribeirão Preto, 2018); *Regina Silveira*, *Alexander Gray Associates* (Nova Iorque, 2016); *Crash*, Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2015); *El Sueño de Mirra y Otras Constelaciones*, *Museo Amparo de Puebla* (México, 2014). Entre as premiações recentes estão o Prêmio MASP (2013), o Prêmio ABCA pela carreira (2012) e o Prêmio Fundação Bunge (2009). Foi bolsista das fundações *Fulbright* (1994), *Pollock-Krasner* (1993), *Guggenheim* (1990) e sua obra está representada em inúmeras coleções públicas e privadas, no Brasil e no exterior.

Regina Vater (Rio de Janeiro, Brasil, 1943). Em pesquisas que abrangem as relações entre sociedade, natureza e tecnologia, ao longo das últimas quatro décadas,

a artista desenvolve um corpo de trabalho complexo e sofisticado que contribui de maneira expressiva para o debate sobre a emergência de uma ecologia midiática nos âmbitos da arte e da vida contemporânea. É a partir dessas relações que surgem algumas de suas reflexões sobre as construções culturais em torno do corpo feminino. Por essa razão, é impossível não situá-la como uma das protagonistas de uma geração de artistas brasileiras que conquistaram seu espaço institucional, viajaram, debateram e perseveraram em um circuito ainda dominado pelos homens.

Seu trabalho foi recentemente exibido em mostras individuais no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Oi Futuro Flamengo e Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. Também em mostras coletivas como: *Radical Women: Latin American Art 1960-1985* (Hammer Museum de Los Angeles); *Feminist Avant-Garde of the 1970s*; Coleção SAMMLUNG VERBUND; ArteVida (Parque Lage, Rio de Janeiro); *Subversive Practices* (Kunstverein de Estugarda) e *Histórias da Sexualidade* (Museu de Arte de São Paulo). Os seus trabalhos fazem parte de coleções como as do MoMA (Nova Iorque), *Bibliothèque Nationale* (Paris), SAMMLUNG VERBUND Collection (Viena), *Blanton Museum of Art*, *San Antonio Museum of Art* e *ArtPace Foundation* (Texas, EUA), *Latin America Collection of the University of Essex* (Inglaterra), *Marvin and Ruth Sackner Visual Poetry Archives* (Miami), *Long Beach Museum of Art* (Los Angeles), CAYC – Centro de Artes Y Comunicación (Buenos Aires), Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro), Museu de Arte Moderna (São Paulo), Museu de Arte Contemporânea - USP (São Paulo) e Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).

Sonia Andrade (Rio de Janeiro, Brasil, 1935). A artista frequenta o atelier da pintora Maria Thereza Vieira de 1971 a 1972 e estuda com a artista Anna Bella Geiger nos anos de 1973 e 1974. Participa de exposições no Brasil e no Exterior, dentre outras as individuais: *A caça*, MAM/RJ (1978); *Situações Negativas - o passo, o salto, a queda*, Espaço Arte Brasileira Fundação Nacional de Arte (Rio de Janeiro, 1980); *Situações Negativas*, MAM/RJ (1984); "Hydragrammas", Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1993) e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1994); *Videoinstalação - Atelier Finep*, Paço Imperial do Rio de Janeiro (2001). Algumas coletivas são: *8 J.A.C e Prospectiva 74*, MAC USP (1974); *VI Salão de Verão*, MAM/RJ (1974); *7 artistas do vídeo*, MAC USP (1977); *XIV Bienal Internacional de São Paulo* (1977); *Art Video*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1980); *XVI Salão Nacional de Artes Plásticas - Mostra paralela: Vídeo de Arte no Brasil*, MAM/RJ (1998); *Grande Orlândia, Sobrado em São Cristóvão* (Rio de Janeiro, 2003); *Arte como questão*, Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2007); *WACK! Art and the Feminist Revolution*, The Museum of Contemporary Art (Los Angeles, 2007-2008). Recebeu prêmios: 1º Prêmio Sergio Motta (São Paulo, 2000); Prêmio Carlton Arts (São Paulo, 2001), entre outros. Fonte: LENZ, André (Org.). *Sonia Andrade: Vídeos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. LENZ, André (Org.). *Sonia Andrade: Retrospectiva 1974-1993*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.

Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brasil, 1938). Gravadora durante os anos 1960, Vera incorporou a fotografia ao seu trabalho na década de 1970. Em 1975, com

bolsa do *British Council*, estudou técnicas gráficas e fotografia no *Croydon College*, em Londres. Em 1976, participou da Bienal de Veneza com o trabalho *Testarte*. Participou do grupo *Nervo Óptico* (1976 – 1978), do Espaço N. O. (1979 – 1982) e da Galeria Obra Aberta (1999 – 2002). Desde 1986, mantém atelier também em Barcelona, na Espanha. Participou de quatro Bienais de São Paulo e de exposições coletivas em toda a América Latina, Alemanha, Bélgica, Coreia, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Japão, Estados Unidos e Austrália. Em 2005, instituiu a Fundação Vera Chaves Barcellos, entidade cultural privada e sem fins lucrativos, que tem como missão a preservação, pesquisa e difusão da obra da artista, assim como o incentivo à criação artística e à investigação da arte contemporânea. Entre as metas da instituição estão a realização de uma programação regular de exposições, o estímulo à pesquisa, aos debates, seminários e projetos editoriais.

SOBRE A ARTE QUE NÃO TEM HISTÓRIA: AS MULHERES ARTISTAS BRASILEIRAS DO ENTRESSÉCULOS

Carolina Alves

Angelina Agostini (Rio de Janeiro, RJ, 1888 — Rio de Janeiro, RJ, 1973). Pintora. Filha da pintora Abigail de Andrade com o caricaturista Angelo Agostini. Inicia seus estudos artísticos com o pai. Ingressa na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1906, onde estuda com Eliseu Visconti, João Baptista da Costa e Zeferino da Costa. No ano de 1911, começa a frequentar o *atelier* de Henrique Bernadelli. Em 1913, conquista o Prêmio de Viagem com sua obra *Vaidade*, que hoje faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. No ano seguinte, viaja para a Europa para continuar seus estudos. Se estabelece primeiramente em Londres e depois em Paris, onde chega a compartilhar um *atelier* com Tarsila do Amaral. Com o início da Primeira Guerra Mundial, se alista na Cruz Vermelha e tem seus serviços prestados como enfermeira reconhecidos pelo governo britânico. Posteriormente, produz uma sequência de obras inspiradas na guerra. Ainda na Europa, participa de diversas exposições no Reino Unido e na França. De volta ao Brasil, em 1953, participa do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e obtém a medalha de ouro. Angelina é conhecida por suas pinturas de nus e de retratos, assim como também por seus desenhos.

ACQUARONE, Francisco. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1980.

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3a ed. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2010.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala Ed, 1986.

BRAGA, Teodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Ed. Limitada, 1942.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

OLIVEIRA, Miriam. *A mulher e as artes: As pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Mulheres artistas: as pioneiras [1880-1930]*. São Paulo, 2015.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.

Anna da Cunha Vasco (Rio de Janeiro, RJ, 1881 — Rio de Janeiro, RJ, 1938). Aquarelista. Começa seus estudos com o professor e aquarelista alemão Benno Treidler, ao lado de sua irmã, a também aquarelista Maria da Cunha Vasco. Começa a participar das Exposições Gerais de Belas Artes a partir do ano de 1898, e conquista duas medalhas de prata e uma de bronze. Em 1909, começa a diminuir suas atividades artísticas. Em 1911, se muda para um sanatório em Leysin, na Suíça, para acompanhar sua irmã mais nova, Adélia, que estava com a saúde debilitada. Produz algumas aquarelas enquanto está na Suíça. No ano de 1914, sua irmã vem a falecer e, com isso, começa a se afastar da atividade artística. Com o início da Primeira Guerra Mundial, volta para o Brasil. Em 1920, se casa e abandona a aquarela. Em 1982, para comemorar o centenário de seu nascimento, teve sua produção revisitada em uma exposição na Galeria de Arte do BANERJ, em Copacabana, por iniciativa de Clarival do Prado Valladares. Em 1992, por iniciativa de Eliane Furtado de Mendonça, então diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, teve suas aquarelas expostas ao lado das de sua irmã, Maria, em mais uma exposição comemorativa. Anna é conhecida por suas aquarelas da paisagem carioca, especialmente das praias de Botafogo e Copacabana, e da Lagoa Rodrigo de Freitas. Assim como também da área da Floresta da Tijuca e de Petrópolis.

BANCO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Anna Vasco [1881-1938]: aquarelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1981.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929

OLIVEIRA, Miriam. *A mulher e as artes: As pintoras da Primeira República*, no Rio de Janeiro. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Mulheres artistas: as pioneiras [1880-1930]*. São Paulo, 2015.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.

SOLAR DO JAMBEIRO. *Anna Vasco 1881-1938, Maria Vasco 1880-1965: aquarelas*. Niterói: [s.n.], 2003.

Beatriz Pompeu de Camargo (Campinas, SP, 1887 — Campinas, SP, 1980). Pintora e professora. Estuda com Rodolfo Amoedo na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro como pensionista do Estado. Participa de diversas Exposições Gerais de Belas Artes entre os anos 1906 e 1919, conquistando menções honrosas de Primeiro e Segundo Grau. Em 1911 e 1912, participa das Exposições Brasileiras de Belas Artes que ocorreram no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, atual Pinacoteca do Estado de São Paulo. No ano de 1917, se muda para São Paulo e começa a lecionar pintura. Em 1956, volta para Campinas e abandona a atividade artística para se dedicar à religião. Beatriz é conhecida por suas pinturas de figuras, paisagem e natureza-morta.

BRAGA, Teodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Ed. Limitada, 1942.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

OLIVEIRA, Miriam. *A mulher e as artes: As pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Mulheres artistas: as pioneiras [1880-1930]*. São Paulo, 2015.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas. São Paulo. 1890-1920*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2016.

Fedora do Rego Monteiro (Recife, PE, 1889 — Recife, PE, 1975). Pintora e professora. Parte em 1908 para o Rio de Janeiro junto com seus irmãos, os artistas Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, para estudar pintura na Escola Nacional de Belas Artes. Na Escola, estuda com Eliseu Visconti, Modesto Brocos e Zeferino da Costa. Em 1911, viaja à Paris para continuar seus estudos na *Académie Julian*, onde permanece até 1915. Durante esse tempo, continua produzindo e envia suas obras para as Exposições Gerais, e conquista uma menção honrosa, uma medalha de bronze e uma medalha de prata. Também expõe na França, no *Salon des Independents* e no *Salon des Artistes Français*. Com o início da Primeira Guerra Mundial, volta para o Brasil e fica no Rio de Janeiro por dois anos e participa das Exposições Gerais. Em 1917, volta para Recife. Nesse mesmo ano, realiza uma exposição individual na Associação dos Empregados do Comércio. Mais tarde, em 1932, se torna professora de pintura e desenho na Escola de Belas Artes de Recife. Fedora é conhecida por suas pinturas de figuras e de paisagem, e por seu uso de uma estética de cunho impressionista, nas quais destaca a cor e a iluminação das paisagens e cenas cotidianas de Pernambuco.

BRAGA, Teodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Ed. Limitada, 1942.

CABRAL, Carlos Henrique. Os irmãos Fedora, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro e a projeção internacional da pintura brasileira: análises intermediárias. *Revista Cartema*, Paraíba-Pernambuco, v. 7 n. 7, p. 104-115, 2018.

CABRAL, Carlos Henrique. Fedora do Rego Monteiro, o marche d'art francês e a internacionalização da pintura brasileira no século XX. In: Encontro ANPAP Arte: seus espaços e/em nosso tempo, 25, 2016, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: ANPAP, 2016. p. 769-782

DUARTE, Clarissa, NUNES, Luciana. A presença da mulher no movimento modernista pernambucano. In: CONAGES Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades, 12, 2016, Campina Grande. Anais... Campina Grande: Editora Realize, 2016.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

OLIVEIRA, Miriam. *A mulher e as artes: As pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ZACCARA, Madalena. *De Sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: Ed. do Organizador, 2017.

ZACCARA, Madalena. Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/frm_mz.htm>

ZACCARA, Madalena; NOVA, José Lucas Vila. Gênero e impermanência nas artes visuais de Pernambuco: Fedora do Rego Monteiro. 19&20, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/mz_fedora.htm>.

Georgina de Moura Andrade Albuquerque (Taubaté, SP, 1885 — Rio de Janeiro, RJ, 1962). Pintora, professora e diretora da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Começa seus estudos com o artista italiano Rosalbino Santoro. Em 1904, parte para o Rio de Janeiro e se matricula na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1906, se casa com o pintor Lucílio de Albuquerque, que havia conquistado o Prêmio de Viagem, e se muda para Paris, onde vive entre 1906 e 1911. Durante esse tempo, estuda na *Académie Julian* e na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, e continua enviando suas obras para as Exposições Gerais, conquistando uma menção honrosa de Primeiro Grau, uma pequena e grande medalhas de prata, e uma medalha de ouro. Retorna ao Brasil em 1911 e expõe suas obras em diversas exposições nacionais e internacionais, como na Argentina e nos Estados Unidos. É professora de desenho na ENBA entre os anos 1927 e 1948. Também dá aulas na Universidade do Distrito Federal e no curso de desenho e pintura para crianças que estabeleceu no Museu Lucílio de Albuquerque, criado e mantido pela artista em sua própria casa. Ocupa o cargo de diretora da ENBA entre 1952 e 1954. Georgina é conhecida por seus *croquis* e suas pinturas ao ar livre de estética impressionista, que possuem um tratamento intenso no uso das cores e iluminação.

ACQUARONE, Francisco. *Historia das artes plasticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1980.

ANDRADE, Adelaide de Souza. Croquis e intensificações da luz: A linguagem pictórica de Georgina de Albuquerque e as possibilidades expressivas de seu tempo. In: SÜSSEKIND, Flora. *Voices femininas: gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, 2003. p. 293-300.

AYALA, Waldir. *Dicionario de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala Ed, 1986.

BRAGA, Teodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Ed. Limitada, 1942.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas; o que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1927.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Contemporaneos: pintores e esculptores*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MENDONÇA, Aureo Guilherme. Georgina de Albuquerque nos primórdios do Modernismo brasileiro. In: 180 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988, p. 341-346.

MONTEIRO, Cláudia. *Georgina de Albuquerque: a pintura da delicadeza*. 2004. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. *Georgina de Albuquerque: imagens de uma artista enquanto mãe* In: DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel; SILVA, Rosângela; VALLE, Artur (orgs.). *Oitocentos: O Ateliê do Artista*. Tomo IV. 1.ed. Rio de Janeiro: CEFET RJ, DEZENOVEVINTE, 2017, v. 1, p. 153-160.

NOGUEIRA, Manuela Henrique. *Georgina de Albuquerque: trabalho, gênero e raça em representação*. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.

OLIVEIRA, Miriam. *A mulher e as artes: As pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Mulheres artistas: as pioneiras [1880-1930]*. São Paulo, 2015.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

QUEIROZ, Eneida. Georgina de Albuquerque e a pintura impressionista no Brasil. ASSIS, Maria Elizabeth Arruda; SANTOS, Tais Valente (orgs.). *Memória feminina: mulheres na história, história de mulheres*. Recife: Editora Massangana, 2017. p. 34-43.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 50, p. 143-159, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. 1 ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima de. *Luz, Conflito e Harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque: obras de 1926/1954*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Haydée Lopes Santiago (Rio de Janeiro, RJ, 1896 — Rio de Janeiro, RJ, 1980).

Pintora. Estuda no curso livre da Escola Nacional de Belas Artes, onde tem aulas com Modesto Brocos e Rodolfo Amoedo. Também faz um curso particular com Eliseu Visconti. Entre 1923 e 1927, participa das Exposições Gerais, conquistando uma menção honrosa de Primeiro e de Segundo Grau, uma medalha de bronze, e uma pequena e grande medalhas de prata. Em 1928, parte para Paris com seu esposo, o pintor Manuel Santiago, que havia conquistado o Prêmio de Viagem, continua seus estudos e participa de exposições no *Salon des Artistes Français*. Após voltar para o Brasil, conquista em 1934 a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes e envia suas obras para diversos Salões nacionais. No ano de 1951, participa da Primeira Bienal de São Paulo. Haydée é conhecida pelo desenho e o colorido presente em suas pinturas de natureza-morta, figuras e de paisagem de traços estilísticos de cunho impressionista.

ACQUARONE, Francisco. *Historia das artes plasticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1980.

AYALA, Walmir. *Dicionario de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala Ed, 1986.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas; o que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1927.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1926.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Mulheres artistas: as pioneiras [1880-1930]*. São Paulo, 2015.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

OLIVEIRA, Miriam. *A mulher a as artes: As pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Helena Pereira da Silva Ohashi (São Paulo, SP, 1895 — Campinas, SP, 1966).

Pintora. Inicia os estudos artísticos com seu pai, o pintor Oscar Pereira da Silva. Conquista a bolsa do Pensionato Artístico de São Paulo e, entre 1912 e 1914, vive em Paris e frequenta a *Académie Julian*, *Académie Colarossi* e, posteriormente, a *Académie de la Grande Chaumière*. Entre os anos 1929 e 1933, expõe no *Salon des Artistes Fran-*

çais. Na França conhece seu esposo, o pintor japonês Riokai Ohashi. Em 1935, se muda para o Japão. Em 1940, parte para a Argentina, onde vive por um ano, e envia suas obras tanto para exposições coletivas, como para individuais, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em 1949, retorna ao Brasil, se muda para Campinas e começa a lecionar. Ao final de sua vida, escreve sua autobiografia intitulada *Minha vida*, publicada postumamente no ano de 1969, e hoje encontrada no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Helena é conhecida por suas pinturas de paisagens, retratos e naturezas-mortas.

ACQUARONE, Francisco. *Historia das artes plasticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1980.

AYALA, Walmir. *Dicionario de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala Ed, 1986.

BRAGA, Teodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Ed. Limitada, 1942.

GOTO, Roberto. Helena Pereira da Silva Ohashi: Minha vida. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 39, p. 105-128, 1995.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MOREIRA, Susana. Autobiografia de uma pintora brasileira. *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 3, p. 251-265, 1994.

OLIVEIRA, Miriam. *A mulher e as artes: As pintoras da Primeira República*, no Rio de Janeiro. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Mulheres artistas: as pioneiras [1880-1930]*. São Paulo, 2015.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SIMIONI, Ana Paula. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*, v. 17, n. 1, p. 343-366, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. 1 ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

Julieta de França (Belém, PA, 1872 — Rio de Janeiro, RJ, 1951). Escultora. Inicia seus estudos artísticos ainda em Belém, com o pintor italiano Domenico de Angelis. Em 1895, se muda para o Rio de Janeiro para estudar na Escola Nacional de Belas Artes e se torna a primeira mulher a ter classes do estudo do nú no Brasil. No ano de 1900, conquista o Prêmio de Viagem e parte para Paris, continuando seus estudos na *Académie Julian* e, posteriormente, no Instituto Rodin. Durante sua estadia na França, envia trabalhos para as Exposições Gerais e expõe no *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*. Regressa ao Brasil em 1906 e participa do concurso para o monumento comemorativo da Proclamação da República, tendo sua obra desclassificada pelo júri. Não aceita o resultado e solicita a reavaliação por seus professores franceses, que deliberam a seu favor. Com isso, demanda que o júri brasileiro se retrate. Após esse caso, a partir de 1908, seu nome deixa de aparecer em documentações da Escola. Quase uma década depois, no entanto, conquista primeiro lugar no concurso para o monumento de homenagem ao Marechal Floriano Peixoto, com seu projeto *Sol Nascente*. Seu diário, intitulado *Souvenir de ma carrière artistique*, com recortes de jornais, fotografias e cartas, encontra-se no Museu Paulista da Universidade de São Paulo e foi publicado em 2014 pela FUNARTE. Julieta é conhecida por seus desenhos e suas

esculturas de nus.

BONA, Amanda; BONAN, Lia; REIS, Nara. *Julieta França: lembrança de minha carreira artística*. Rio de Janeiro: Coletiva Projetos Culturais, 2014.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Contemporaneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929.

GRACIE, Reila (orgs.). *Julieta e Nicolina – duas escultoras brasileiras; a escultura feminina na passagem do século XIX ao XX*. Rio de Janeiro: Editora Publicações, 2009.

MIRANDA, Juliana. Julieta de França: Feminilidade do Monumento à República e luta por reconhecimento artístico. *Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES*, v. 7, n. 13, p. 30-37, 2017.

OLIVEIRA, Miriam. *A mulher e as artes: As pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Mulheres artistas: as pioneiras [1880-1930]*. São Paulo, 2015.

SIMIONI, Ana Paula. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*, v. 17, n. 1, p. 343-366, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. 1 ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto (Campinas, SP, 1874 — Rio de Janeiro, RJ, 1941). Escultora. Trabalha realizando encomendas particulares em Campinas até 1897, quando se muda para o Rio de Janeiro, após conquistar uma bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo para iniciar seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes. Entre os anos 1904 e 1907, com o auxílio de fundos particulares, parte para Paris com a intenção de continuar seus estudos. Durante esses anos, se matricula na *Académie Julian*, onde estuda modelo vivo. Retorna ao Brasil em 1907 e participa da Exposição Geral, conquistando uma medalha de prata e, em 1908, uma medalha de ouro. Nicolina é conhecida por sua série de bustos presidenciais, que hoje fazem parte do Museu da República, no Rio de Janeiro. Assim como por suas obras públicas, como a *Fonte monumental*, na Praça Júlio Mesquita, em São Paulo; *A Serpente e O Canto das Sereias*, na Quinta da Boa Vista; e a *Fonte do Tritão*, situada no Passeio Público, na Cinelândia, ambos locais no Rio de Janeiro.

ALVES, Caroline. Notas sobre a representação escultórica da mulher negra e a construção de uma alegoria social. *Revista Ars Historica*, n. 14, p. 257-266, 2017.

ARENA, Angela. Nicolina Vaz de Assis. s/d. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_nva.htm>.

CARNEIRO, Maristela; GOTTWALD JUNIOR, Luis Alberto. “O Selvagem” de Nicolina Vaz de Assis: síntese identitária do Brigadeiro Couto de Magalhães. *Aedos*, Porto Alegre, v. 7, n. 17, p. 387-409, 2015.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Contemporaneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Typografia Benedicto de Souza, 1929 .

GRACIE, Reila (orgs.). *Julieta e Nicolina – duas escultoras brasileiras; a escultura feminina na passagem do século XIX ao XX*. Rio de Janeiro: Editora Publicações, 2009.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Mulheres artistas: as pioneiras [1880-1930]*. São Paulo, 2015.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORTELLA, Isabel Maria Carneiro de Sanson. Nicolina Vaz de Assis: A força feminina na escultura brasileira - Acervo Museu da República. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia (orgs.) *Ver para Crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2013. p. 219-226.

SIMIONI, Ana Paula. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*, v. 17, n. 1, p. 343-366, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. 1 ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

UHLE, Ana Rita. Operários da memória: artistas escultores do início do século XX e o concurso do monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.23, n.2, p. 139-163, 2015.

VIDAL, Barros. A primeira escultora. In: VIDAL, Barros. *Precursoras brasileiras*. Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1955. p. 201-205.

Sarah Villela de Figueiredo (São Paulo, SP, 1903 — Rio de Janeiro, RJ, 1958). Pintora. Em 1917, se muda para o Rio de Janeiro e inicia seus estudos como aluna matriculada na Escola Nacional de Belas Artes. Estuda desenho e modelo vivo com Modesto Brocos e Rodolfo Chambeland. No ano seguinte, deixa a Escola e passa a frequentar o curso particular no *atelier* de Henrique Bernadelli. Participa pela primeira vez do Salão Oficial de 1922, quando conquista uma medalha de bronze. Expõe em diversos Salões nacionais, assim como também em exposições individuais, e conquista medalhas de bronze e de prata entre os anos 1922 e 1938. Sarah trabalhou com óleo, pastel e aquarela e realizou pinturas de paisagens, de nus e de naturezas-mortas. No entanto, a artista é mais conhecida por seus retratos, gênero ao qual mais se dedicou.

BRAGA, Teodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Ed. Limitada, 1942.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas; o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1927.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

OLIVEIRA, Miriam. *A mulher e as artes: As pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941.

MULHERES DO PATRIMÔNIO E DA CULTURA MATERIAL

Gabriela Lúcio de Sousa

Maria Cristina Oliveira Bruno. Brasileira. Graduada em História pela Universidade Católica de Santos (1972-1975), especialista em Museologia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1978-1980), especialista em Pré-história pela Universidade de São Paulo (1976), mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (1977-1984) e doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo

(1990-1995). Possui pós-doutorado em instituições do Brasil e do exterior, por exemplo, nos *Musée de Bretagne* e *Musée Dauphinois Grenoble*, ambos na França. É museóloga e professora Titular em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE/USP. Desenvolveu o Programa Museológico do Memorial da Resistência de São Paulo em 2007 e atua como membro do Conselho de Orientação Cultural da instituição.

Fonte: CURRÍCULO LATTES. Maria Cristina Oliveira Bruno. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4517763344714967>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Entrevista sobre o processo de implantação do Memorial da Resistência de São Paulo. Memorial da Resistência de São Paulo, entrevista concedida a Luiza Giandalia e Desirée Azevedo em 12/02/2016.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Musealização da Arqueologia: Caminhos percorridos. *Revista de Arqueologia*, v. 26,27, p. 4-15, 2014.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira; WICHERS, Camila A. M. ; SALADINO, Alejandra ; SILVA, Abrahão S. N. F. ; RIBEIRO, Diego L. ; COSTA, Carlos A. S. ; COMERLATO, Fabiana ; C NDIDO, Manuelina M. D. ; CARNEIRO, Carla G. ; ALBERTO, Luana A. ; TOLEDO, Gabriela T. ; TESSARO, P. A. B. ; MARQUES, S. C. ; SANTOS, Vinicius M. ; ANTAS, Mario N. B. . Musealização da Arqueologia e Produção Acadêmica: Novos Problemas, Novos Desafios. *Revista de Arqueologia - Número Temático - Musealização da Arqueologia e Produção Acadêmica: Novos Problemas, Novos Desafios*, v. 26 e 27, p. 2-256, 2014.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Políticas Públicas no Brasil Contemporâneo: qual é o papel dos museus e dos Centros de Memória?. *Cadernos Tramas da Memória*, v. 1, p. 115-126, 2011.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museus, identidades e patrimônio cultural. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 5-7, p. 145-151, 2008.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. A pesquisa em museologia: o programa técnico-científico do Museu de Arqueologia e Etnologia - USP. *Ciências e Letras (Porto Alegre)*, Belém, n.3, p. 9-26, 1991.

MARCOVITCH, J. (Org.); BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *O Brasil Reencontra os Pioneiros: Textos e Contextos Regionais*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. v. 1. 184p.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Os Caminhos do Processo de Musealização. In: MARCOVITCH, J. (Org.); FRANCO, Maria Ignêz M. (Org.); LOPES, Ana Lucia (Org.). *Pioneiros & Empreendedores: a saga do desenvolvimento no Brasil*. 1. ed. São Paulo: EXPOMUS, 2012. v. 1. 136p.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.); CERQUEIRA, Fabio (Org.); FUNARI, P. P. A. (Org.). *Arqueologia do Mediterrâneo Antigo: estudos em homenagem a Haiganuch Sarian*. Campo Grande: Life Editora, 2011. 248p.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, 2010. v. 2. 499p.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. O ICOM- Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, 2010. v. 2. 402p.

ARAUJO, Marcelo (Org.); BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *Memorial da Resistência de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Memorial da Resistência de São Paulo, 2009. v. 1. 272p.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.); FELIPINI, K (Org.). *Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento: Propostas e Reflexões Museológicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008. 210p.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.); CHAGAS, Mario (Org.); MOUTINHO, Mario (Org.). *Sociomu-*

seology. 1. ed. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2007. 220p.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ARAÚJO, Marcelo. Qual o tempo de um museu? Qual o tempo para o museu. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 maio 1992.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Por um mundo mais justo: Paulo Duarte, o obstinado. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 nov. 1991.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Coord.); ARAÚJO, Marcelo Mattos (Collab); COUTINHO, Maria Inês Lopes (Collab.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. [S.l: s.n.], 2010.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira; SARRAF, Viviane P. Cultural Heritage, Participation and Access. *Museum International (English ed. Print)*, v. 65, p. 93-105, 2013.

Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares. Brasileira. Graduada em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1975-1978), especialista em Conservação de Papel pela *International Centre For Study Of Preserv. And Restorat. Of Cult. Property* (1985), mestre em Ciência da Informação pela *Columbia University School of Library Service* (1989-1992) e doutora em Conservação-restauração do Patrimônio Histórico pela Universidade Politécnica de Valencia (2001-2006). É professora adjunta do curso de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da UFRJ e chefe do Departamento de Arte e Preservação onde o curso está alocado. Também é docente do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde também foi Tecnologista Sênior III de 1978 até 2009. Em 2012, recebeu a Medalha de Honra ao Mérito da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Fonte: CURRÍCULO LATTES. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1640690518235989>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

SOARES, M. L. R. O. Recuperação de obra de arte sobre papel. In: Anais do XII Congresso da Abracor - (Aplicação do método ao acervo do Museu da Fundação Casa de Rui Barbosa: Um estudo de caso). *Revista Museu*, v. XII, p. 45-47, 2006.

SOARES, M. L. R. O. Projeto Oswaldo Teixeira - Recuperação de Obra de Arte sobre Papel. In: XII Congresso da ABRACOR, 2006, Fortaleza. *Revista Museu*. Rio de Janeiro: ABRACOR. v. XII. p. 43-47, 2006. SOUZA, Paulo Melo; BOGEA, Gutemberg; SOARES, M. L. R. O. *Almanaque JP Turismo*. Em nome da Conservação, São Luís- MA, p. 16 - 18, 01 out. 2006.

María Teresa de La Luz Toca Porraz. Mexicana. É doutora em Conservação-Restauração de bens culturais pela Universidade Politécnica de Valencia (1999-2002). É assessora em conservação de bens culturais do *Museo del Alfeñique* (Puebla/México), professora emérita Cátedra CRECÍ desde 1986 e professora aposentada Universidade Nacional do México. Foi diretora do curso de Licenciatura em Conservação e Restauração de Bens Móveis do Instituto Superior de Arte (Havana/Cuba). Prestou assessorias em várias instituições, destacando-se o *Museo Mausoleo del Che Guevara* e *Museo de la Revolución*, ambos em Cuba. Participou do restauro da chamarra de Che Guevara, parte da roupa com que foi enterrado no Valle Grande, na Bolívia.

Fontes: CURRÍCULO LATTES. María Teresa de La Luz Toca Porraz. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6788746627835504>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO. Aula Inaugural Primeiro Semestre de 2017 - PPG PMUS (UNIRIO/MAST) e PPACT (MAST). Disponível em: <<http://ppg-pmus.mast.br/noticias.html>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

PORRAZ, M. T. L. L. T. *Tejidos conservación-restauración*. 1. ed. Valencia - Espanha: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, 287p.

PORRAZ, M. T. L. L. T. Mínima intervención en Textiles por Teresa Toca Porraz. *Museu Victor Meirelles*. Disponível em: <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/publicacoes/textos-e-artigos/minima-intervencion-en-textiles-por-teresa-toca-porraz/>>. Acesso em 03 mar. 2019.

Marília Xavier Cury. Brasileira. Graduada em licenciatura em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1980-1982), especialista em Museologia: Curadoria Museológica e Pequenos Museus; Museologia: A Conservação Museológica Museu de Arte; e Museologia: Museus de Indústria, Ciência e Técnica pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1983, 1984 e 1985 respectivamente), mestre e doutora em Ciência da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1995-1999 e 2001-2005 respectivamente). É Professora Doutora 2 – dedicação exclusiva na Universidade de São Paulo; Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Nível 2; e parecerista *ad hoc* da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Fonte: CURRÍCULO LATTES. Marília Xavier Cury. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1362575549351097>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

CURY, Marília Xavier. Lições Indígenas para a Descolonização dos Museus? Processos Comunicacionais em discussão. *Cadernos Cimeac*, v. 7, p. 184-211, 2017.

CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visita crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Revista Iberoamericana De Turismo*, v. 7, p. 87-113, 2017.

CURY, Marília Xavier; YAGUI, Mirian Midori Peres. A musealização do setor elétrico em São Paulo: construção de perspectivas para as usinas hidrelétricas. *Labor & Engenho*, v. 9, p. 104, 2015.

CURY, Marília Xavier. Dossiê: Comunicação, público e recepção - Atenções e visões na cumplicidade e diversidade museológica. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 4, p. 11-16, 2015.

CURY, Marília Xavier. Museus em conexões - Reflexões sobre uma proposta de exposição. *Ciência Da Informação (Online)*, v. 42, p. 471-484, 2015.

CURY, Marília Xavier. Museologia e conhecimento, conhecimento museológico - Uma perspectiva dentre muitas. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 3, p. 55-73, 2014.

CURY, Marília Xavier. Museu e memória. Que memórias? Que museu?. *Cadernos Tramas da Memória*, v. 1, p. 127-139, 2011.

CURY, Marília Xavier. O sujeito do museu. *MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 86-97, 2009.

CURY, Marília Xavier. Herbert Baldus - Scientist and Humanist - An Integrated Experience of Exposition and Education. *Icom Education*, ICOM: CECA, v. 17, n.17, p. 48-51, 2001.

CURY, Marília Xavier; GUIMARÃES, Viviane Wermelinger (Org.); SILVA, M. A. (Org.); CARNEIRO, C. G. (Org.). *Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas*. 1. ed. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2017. v. 1. 52p.

CURY, Marília Xavier (Org.). *Museus e indígenas: Saberes e ética, novos paradigmas em debate*. 1. ed. São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia-USP, 2016. 169p.

CURY, Marília Xavier. *Direitos indígenas no museu: Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervo em discussão*. 1. ed. Brodowski, São Paulo: Secretaria da Cultura; ACAM Portinari; Museu de Arqueologia.

CURY, Marília Xavier (Org.). *Fronteiras Regionais e Perspectivas Nacionais: Simpósio Interdisciplinar de Museologia (Anais)*. 1. ed. Blumenau: Fundação Hermann Hering, 2014. 272p.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: Concepção, Montagem e Avaliação*. 2. ed. São Paulo: Anna-blume, 2008. v. 1. 162p.

CURY, Marília Xavier; SILVA, F. A.; CARNEIRO, C. G.; VASCONCELLOS, C. de M.; ELAZARI, J. M. *Seminário Museus, Identidades e Patrimônio Cultural: Programa e Resumos*. 1. ed. São Paulo: MAE/USP, 2007. v. 1. 36p.

CURY, Marília Xavier; PIMENTEL, Lucia; RIZZI, Maria Christina de Souza Lima; FLEMING, Maria Isabel D'Agostino; MARQUES, Néson. *Estudo sobre Centros e Museus de Ciências: subsídio para uma política de apoio*. São Paulo: VITAE e MAE/USP, 2000. 211p.

CURY, Marília Xavier; RIZZI, M. C. S. . *Beyond the Exhibition: A reflexion about museological communication*. In: ICOFOM France '97 - *Muséologie et memoire, 1997, Paris, Grenoble, Annecy. Muséologie et Memoire - Museology and Memory - Museología y Memoria*. Paris: ICOFOM, ICOM, 1997. p. 97-102.

Manuelina Maria Duarte Cândido. Brasileira. Graduada em História pela Universidade Estadual do Ceará (1992-1997), especialista em Organização de Arquivos e em Museologia pela Universidade de São Paulo (1997 e 1999-2000 respectivamente), mestre em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (2000-2004) e doutora em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (2009-2012). Realizou estágio Pós-Doutoral em Museologia na Universidade Paris III, *Sorbonne Nouvelle* (2014-2015). É Professora adjunta da Universidade Federal de Goiás na graduação em Museologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social; e professora convidada de Museologia na Universidade de Würzburg, Alemanha e da Universidade d'Artois, na França.

Fonte: CURRÍCULO LATTES. Manuelina Maria Duarte Cândido. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8140186421450679>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. *Museums and utopias: the museologist as social and politic worker in Waldisa Rússio, implications for the contemporary Brazilian Museology*. *Icofom Study Series*, v. 46, p. 263-268, 2018.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. *Museos y utopías: el museólogo como trabajador social y político en Waldisa Rússio, implicaciones para la Museología Brasileña contemporánea*. *Icofom Study Series*, v. 46, p. 269-274, 2018.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria; ANDRADE, Rita Morais de. *Bonecas Ritxoko e sua indumentária em museus: um balanço do Projeto Presença Karajá*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL (SIPACV), 2, 2018, Goiânia. *Fabricações e Acidentes Visuais*, Goiânia, 2018, p. 145-156, 2018.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. *Museus, arenas de arengas*. *Revista Museu*, v. 4, p. 1, 2017.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria; CALDARELLI, Solange Bezerra. *Desafios da Arqueologia Preventiva: como gerir e socializar o imenso volume de materiais e documentos por ela produzidos?* *Revista*

De Arqueologia Pública, v. 1, p. 186-214, 2017.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria; ALCANTARA, Aureli Alves. Paulo Duarte: combates e trincheiras patrimoniais. *Revista Vox Musei*, v. 1, p. 23-33, 2016.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. O desafio de musealizar a paisagem cultural. *Revista Museu*, v. -, p. 1-3, 2016.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. A Recomendação da UNESCO para a Proteção e Promoção de Museus e Coleções. *Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 274-276, 2016.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. Museen und Social Museology in Brasilien. *Museum Heute*, v. 1, p. 48-51, 2016.

KUNZLER, Josiane; DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria; MUSMANN, Cristina Paragó. Museologia e Biologia: Interlocuções Disciplinares. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. III, p. 233-242, 2014.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. O papel do planejamento nos pequenos museus. *Revista Memória em Rede*, v. 4, p. 1-10, 2014.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. Arqueologia e público: pesquisas e processos de musealização da Arqueologia na imprensa brasileira. *Revista De Arqueologia Pública*, v. 3, p. 33-48, 2008.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. A função social dos museus. *Revista do Museu de Arqueologia do Xingó*, Universidade Federal do Sergipe, Canindé, n. 9, p. 169-187, 2007.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. Cultura material: interfaces disciplinares da Arqueologia e da Museologia. *Cadernos do CEOM (Unochapecó)*, Chapecó, Santa Catarina, v. 21, p. 75-90, 2005.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. *Cultura material e patrimônio arqueológico*. 1. ed. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018. v. 1. 276p.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria (Org.); MORAES WICHES, Camila. A. (Org.); COLLACO, Janine H. L. (Org.). *Patrimônios culturais: entre memórias, processos e expressões museais*. 1. ed. Goiânia: CEGRAF, UFG, 2017. v. 1. 250p.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria (Org.); RUOSO, Carolina (Org.). *Museus e patrimônio: experiências e devires*. 1. ed. Recife, PE: Editora Massangana, 2015. v. 1. 160p.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. *Museus e Museologia: reflexões*. Goiânia, 2014. v. 1. 110p.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. 2a. ed. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2014. v. 1. 240p.

PINHEIRO, Áurea da Paz (Org.); ASSIS, Edvania Gomes de (Org.); PEREIRA, Fernando Antônio Baptista (Org.); PERINOTTO, André Riani Costa (Org.); QUEROL, Lorena Sancho (Org.); DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria (Org.). *Territórios, comunidades e sustentabilidade: livro de resumos do Congresso Internacional Artes, Patrimônio e Museologia (impresso)*. 1. ed. Parnaíba, PI: VOX MUSEI arte + patrimônio, 2014. v. 1. 99p.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. *Orientações para a gestão e planejamento de museus*. 1. ed. Florianópolis, SC: FCC Edições, 2014. v. 1. 94p.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. 1. ed. Porto Alegre: Medianiz, 2013. v. 1. 240p.

DUARTE C NDIDO, Manuelina Maria. Por que se enredar? Vivências em Redes de Educadores em Museus. In: TOJO, Joselaine Mendes; AMARAL, Lilian. (Org.). *Rede de Redes: Diálogos e Perspectiva da Educação Museal no Brasil*. 1. ed. São Paulo, SP: SISEM-SP e REM-SP, 2018, p. 19-27.

Milagros Vaillant Callol. Cubana. Obteve o doutorado pela *Academia de Ciencias de Hungría* (1978-1979) e experiência no campo da biodeterioração do patrimônio cultural. Foi professora visitante na Universidade Politécnica de Valencia e na Fundação Oswaldo Cruz, e também pesquisadora visitante no Museu de Astronomia

e Ciências Afins e na Fundação Casa de Rui Barbosa. Recebeu, em 1982, o primeiro prêmio da *Asociación Nacional de Inventores y Racionalizadores/Academia de Ciencias*. Faleceu em 2016.

Fonte: CURRÍCULO LATTES. Milagros Vaillant Callol. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4781145551449307>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

VAILLANT, M. Biodeterioração do patrimônio histórico documental: alternativas para sua erradicação e controle / *Biodeterioro del patrimonio histórico documental: alternativas para su erradicación y control*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013, 139p.

VAILLANT, M.; DOMENECH, T.; VALENTIN, N. *Una mirada hacia la conservacion preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2003.

VAILLANT, M. *Principios Básicos de la Conservación Documental Y Causas de su Deterioro*. Madrid: Ed. Ministerio de Educación Y Cultura de España, 1996.

VAILLANT, M.; SANCHIS, C. Seguimiento científico documentado y memoria medioambiental. In: SANCHIS, C. (Org.). *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia: Estudios Previos*. Valencia: Ed. Presval, 2006, p. 313-323.

VAILLANT, M. *Aplicación de la conservación preventiva para la preservación de las colecciones artísticas del Ateneo Mercantil de Valencia: Estado de la conservación de la pinacoteca del Ateneo Mercantil de Valencia*. Valencia: Ed. Ateneo Mercantil de Valencia, 2005, p. 30-43.

VAILLANT, M. Un proyecto encaminado a la conservación de las obras de Wifredo Lam atesoradas por el Centro de Arte Contemporáneo de la Habana. In: PEREZ, C.; RODRIGUEZ, A.. (Org.). *Lam e Cuenca y la Cuenca de Lam*. Castilla La Mancha: Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 93-115.

Rita Morais de Andrade. Brasileira. Graduada em Negócios de Moda pela Universidade Anhembi Morumbi (1992-1995), especialista em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana pela Universidade Federal de Goiás (2013-2015), mestre (*master of arts*) em *History of Textiles and Dress* pela University of Southampton (1998-2000), doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003-2008) e pós-doutora no Programa Avançado de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013-2014). É professora Associada da Universidade Federal de Goiás no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e no Bacharelado em Design de Moda da Faculdade de Artes Visuais. É membro do corpo editorial dos periódicos *Visualidades*, *Almatourism - Journal of Tourism, Culture and Territorial Development*, *Book Series Bloomsbury/The Courtauld Institute of Art Fashion: Visual & M e Dobras*.

Fonte: CURRÍCULO LATTES. Rita Morais de Andrade. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0652175469093010>>. Acesso em: 03 mar. 2019

ANDRADE, Rita M.de; RAINHO, M. C. T. Apresentação do dossiê Moda e Indumentária: imagens e artefatos. *Acervo*, Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 31, n.2, p. 8-11, 2018.

ANDRADE, Rita M.de. 'Fascinação', 1909: um retrato do racismo mediado pela moda na obra de Pedro Peres. In: CIMODE 2016, *Tercer Congreso Internacional de Moda y Diseño*, 2016, Buenos Aires. CIMODE 2016, Tercer Congreso Internacional de Moda y Diseño, 2016.

SEQUEIRA, Rosane Preciosa; DE ANDRADE, Rita Morais. A roupa em conexão com ações poéticas e políticas. *dObras*, Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 10, n. 22, p. 6–20, 2017.

ANDRADE, RITA M.; ROOT, Regina A. Letter from the Editors. *Fashion Theory*, Oxford, v. 20, p. 117-125, 2016.

ANDRADE, Rita M.de. Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca da disseminação de práticas de pesquisa e ensino no Brasil. *Modapalavra E-periódico*, Florianópolis, v. 7, n.14, p. 72-82, 2014.

ANDRADE, Rita M.de; NOVAES, Maristela ; PENNA, G.; CUNHA, Andrea. K. Fashion and Cultural Heritage in Perspective: Ist Seminar on History and Historiography of Fashion and Dress. University of São Paulo (USP)/Federal University of Goiás (UFG). *Almatourism - Journal of Tourism, Culture and Territorial Development*, v. 4, p. 136-161, 2013.

ANDRADE, Rita M.de. Trajetórias: a roupa moderna na cidade? *Dobras*, São Paulo: Barueri, v. 7, p. 72-82, 2009.

SEABRA, Lavínnia (Org.); ANDRADE, Rita M.de (Org.); ABDALA, L. (Org.). *Travessias: diálogos criativos*. 1. ed. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2018. v. 1. 307p.

SEABRA, Lavínnia (Org.); ANDRADE, Rita M.de (Org.); ABDALA, L. (Org.); LIMONGI, R. (Org.). *Travessias: diálogos criativos*. 1. ed. Goiânia: CEGRAF UFG, 2018. v. 1. 494p.

ANDRADE, Rita M.de. *Fashion Theory: a revista da moda, corpo e cultura*. 3. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004. v. 4. 621p.

ANDRADE, Rita M.de. *Fashion Theory: a revista da Moda, corpo e cultura*. 2. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2003. v. 4. 549p .

ANDRADE, Rita M.de (Org.); CASTILHO, Kathia (Org.). *Nexus*. 9. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002. v. 1. 112p.

ANDRADE, Rita M.de. *Fashion Theory: a revista da moda, corpo e cultura*. 1. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002. v. 3. 412p .

ANDRADE, Rita M.de. *Fashion Theory: a revista da moda, corpo e cultura*. 1. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002. v. 1. 129p .

ANDRADE, Rita M.de. A criação do grupo de pesquisa INDUMENTA e os estudos sobre indumentária na Universidade Federal de Goiás, 2006-2017. In: Lavínnia Seabra (Org.); Rita Morais de Andrade (Org.); Ricardo Limongi (Org.); Lorena Abdala. (Org.). *Travessias: diálogos criativos*. 1ed. Goiânia: CEGRAF UFG, 2018, v. 1, p. 373-380.

Solange Sette Garcia de Zúñiga. Brasileira. Graduiu-se em licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1963-1967), especializou-se em Administração de Projetos Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (1986), obteve mestrado em *Science in Library Service* pela *Columbia University* (1989-1990) e doutorado em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000-2005). Foi professora do Museu de Astronomia e Ciências Afins e do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais e professora visitante da Universidade Federal Fluminense. Faleceu em 2014.

Fonte: CURRÍCULO LATTES. Solange Sette Garcia de Zúñiga. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6230786659508234>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

ZÚÑIGA, S. S. G.. Políticas públicas, vontade política e conscientização dos níveis decisórios para preservação. *Cadernos do CEOM (Unochapecó)*, v. 18, p. 231-255, 2005.

ZÚÑIGA, S. S. G.. A importância de um programa de preservação em arquivos públicos e privados. *Registro*, Indaiatuba, v. 1, p. 71-89, 2002.

ZÚÑIGA, S. S. G.. Divagações mais ou menos contemporâneas acerca das coleções de imagens. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 27, p. 328-335, 1998.

ZÚÑIGA, S. S. G.. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica. *Acervo*, Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 6, p. 155-162, 1993.

Teresa Cristina Toledo de Paula. Brasileira. Graduada em História pela Universidade de São Paulo (1977-1981), especialista em Museologia pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1986-1988), onde foi orientada por Waldisa Rúsio Camargo Guarneri, especialista em Conservação de Documentos Gráficos pelo Serviço Nacional da Indústria (1990), especialista em Conservação de têxteis pelo *The Textile Conservation Centre* (1992-1993), mestre e doutora em Ciência da Informação e documentação pela Universidade de São Paulo (1994-1998 e 2000-2004, respectivamente). É Especialista em Conservação e Restauração III na Universidade de São Paulo. É membro do corpo editorial do periódico *Readings in Conservation*. Coordenou e executou o projeto Replicar, que realizou pesquisa e réplica de um vestido.

Fonte: CURRÍCULO LATTES. Teresa Cristina Toledo de Paula. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5135414583775482>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

PAULA, T. C. T.. De Plenderleith a Al Gore: o ideário vigente na conservação de bens culturais móveis no século XXI. *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, v. 16, p. 241-264, 2008.

Paula, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, v. 14, p. 253-298, 2006.

Paula, Teresa Cristina Toledo de. O tecido como assunto: os têxteis e a conservação nas revistas e catálogos dos museus da USP (1895 - 2000). *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, São Paulo, v. 13, p. 315-371, 2005.

Paula, Teresa Cristina Toledo de; Silveira, Luciana Coutinho da. A conservação do estandarte da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, São Paulo, v. 12, p. 331-355, 2004.

Paula, Teresa Cristina Toledo de. Caring for collections in tropical environments: collecting and communicating data at Museu Paulista/USP, Brasil (1997-2000). *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, v. 8-9, p. 193-278, 2001.

Paula, Teresa Cristina Toledo de. Reflexões sobre a cor na conservação/restauração. *Anais do Museu Paulista (Impresso)*, São Paulo, v. 6-7, p. 149-159, 1999.

PAULA, T. C. T.. A Conservação do Patrimônio Têxtil: uma idéia nova? *Expor*, Revista do Pós Graduação em Artes, Pelotas, RS, v. 1, p. 89-95, 1996.

PAULA, T. C. T.. Conservação de Têxteis Históricos: uma bibliografia introdutória. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 301-319, 1994.

PAULA, T. C. T.. A Conservação do Patrimônio Têxtil. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 52, n. jan/dez 199, p. 167-175, 1994.

PAULA, T. C. T.. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. 1. ed. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. v. 01. 384p .

PAULA, T. C. T.. The exceptional land of the brazilwood dye: a textileless country. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. (Org.). *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006, v. 1, p. 263-270.

PAULA, T. C. T.. A excepcional terra do pau-brasil: um país sem tecidos. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de Paula. (Org.). *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 2006, v. , p. 77-84.

PAULA, T. C. T.. O aprendizado de conservação no museu: vantagens e desvantagens. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. (Org.). *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 2006, v. , p. 135-137.

PAULA, T. C. T.; SILVEIRA, L. . Caring for a brazilian humming bird: an adventure in the embroidered world of Arthur Bispo do Rosário. In: ICOM-CC ; Getty Conservation Institute. (Org.). 13 th ICOM-CC Triennial Meeting - PREPRINTS. Londres: James & James, 2002, v. II, p. 727-729.

PAULA, T. C. T.. Conservação de têxteis. Começando uma nova atividade: A experiência do Museu Paulista da USP. In: Comissão de patrimônio Cultural/USP. (Org.). *Conservação e Restauro I: Recomendações e Projetos em Andamento na Universidade de São Paulo*. 1 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, v. 1, p. 83-89.

PAULA, T. C. T. A gestão das coleções têxteis nos museus brasileiros: desafios e perspectivas. In: I ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO, 2012, Porto. *Actas do I Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro*. Porto, Editora da Universidade Católica do Porto, 2012. v. 1. p. 52-62.

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Graduiu-se em Direito pela Universidade de São Paulo, prestou concurso público e, após aprovada, iniciou trabalhos relativos à administração pública, voltados para gestão cultural. Fez mestrado e doutorado na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1977 e 1980, respectivamente) e auxiliou na criação do primeiro curso de pós-graduação Museologia na instituição, em 1985, motivada pelas recomendações do Conselho Internacional de Museus. Faleceu em 1990 e em 1992 o curso de museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo foi extinto. Devido a sua relevância no campo, possui página na Wikipédia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Waldisa_Rússio) e é tema do Projeto Jovem Pesquisador da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, intitulado *O Legado Teórico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*, coordenado por Viviane Panelli Sarraf.

Fonte: MULHERES NA CIÊNCIA. O legado de Waldisa Rússio. Disponível em: < <http://mulheresnaciencia.com.br/o-legado-de-waldisa-russio/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ARAÚJO, Marcelo Mattos; COUTINHO, Maria Inês Lopes. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. [S.l: s.n.], 2010.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira; ARAÚJO, Marcelo Mattos; COUTINHO, Maria Inês Lopes. *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. [S.l: s.n.], 2010.

RUSSIO, W. Interdisciplinarity in museology. *Museological Working Papers*, MuWoP 2, 1981, p. 56–57.

RUSSIO, W. Methodology of museology and professional training. *ICOFOM Study Series – ISS 1*, 1983, p. 114–125.

RUSSIO GUARNIERI, W. La muséologie et la formation: une seule méthode. *ICOFOM Study Series – ISS 5*, 1983, p. 32–39.

GUARNIERI, Waldisa Rússio C. Formação profissional. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo:

Pinacoteca do Estado de São Paulo, v. 1, 2010, p. 228.

BRULON SOARES, B. C.; DE CARVALHO, Luciana Menezes; CRUZ, H. V.. O nascimento da Museologia: confluências e tendências do campo museológico no Brasil. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro (Org.); BEZERRA, Rafael Zamorano (Org.). *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)*. 1 ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014, p. 244-262.

CREAR, ACCIONAR, CONSTRUIR:

AGITACIONES CULTURALES DE MUJERES ARTISTAS

María Elena Lucero

Graciela Carnevale (Marcos Juárez, Argentina, 1942). Artista y profesora universitaria. Egresada en 1964 de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, Argentina. A mediados de los años 60 integró el Grupo de Rosario. En 1968 participó del *Ciclo de Arte Experimental*, en el marco de la Semana del Arte Avanzado auspiciada por el Instituto Di Tella, y en la acción colectiva *Tucumán Arde*. En el año 1978, Carnevale adquiere una beca del British Council en Londres. En 1994 formó parte del Grupo Patrimonio de Rosario, participando de exhibiciones, acciones e intervenciones urbanas. Profesora Titular en la Universidad Nacional de Rosario y en su Taller particular. Junto al artista Mauro Machado, coordinó *El Levante*, un sitio de intercambio con residencias para artistas en Rosario. Desde 2007, forma parte de la Red Conceptualismos del Sur, dentro de la cual participa de la actividad de sus nodos "archivos" y "publicaciones". Organizadora y coordinadora del *Archivo Carnevale*, espacio que resguarda y colecciona documentos fundamentales de la vanguardia rosarina, también ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en Argentina y en el ámbito internacional. Su obra se encuentra en los acervos de destacados museos nacionales e internacionales.

Noemí Escandell (Cañada de Gómez, Argentina, 1942). Artista y profesora universitaria. En 1960 Escandell inició sus estudios en el Instituto Superior de Bellas Artes de Rosario, perteneciente a la Universidad Nacional del Litoral. Compartió el espacio de taller con los artistas Tito Fernández Bonina, Graciela Carnevale y Lía Maisonnave. Formó parte del *Ciclo de Arte Experimental*. Participa tanto en *Rosario 67* como en *Estructuras Primarias II*. En 1968, junto a los artistas del Grupo de Rosario y a otros colegas porteños, formó parte de *Tucumán Arde*. En ese mismo año Escandell inicia su serie *Y otra mano se tienda...*, donde recupera la figura del líder argentino en su etapa militante y sus repercusiones ideológicas. Comenzada su carrera docente en la Escuela Vigil de Rosario, es apartada del cargo en épocas de dictadura militar. En 1985 inicia la docencia universitaria en la carrera de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes. Su trabajo fue exhibido en diferentes exposiciones tanto en el país como en el exterior.

Leslie Fernández Barrera (Concepción, Chile, 1971). Artista visual, docente e investigadora en el campo de la producción artística contemporánea. Realiza sus estudios de Licenciatura en Arte en la Universidad de Concepción (1993) y una Maestría en Artes visuales en la Academia San Carlos de la Escuela Nacional Autónoma

de México (2003). Ha participado en diversos proyectos de creación, gestión, investigación y difusión tanto individuales como colectivas, destacándose entre ellas sus proyectos personales: *Obras cotidianas* (2005), *Estética 2008* (2008), *Lo Relativo de la Belleza* (2010). Dentro de las actividades colectivas destacan el proyecto de difusión cultural *MÓVIL* (2009-2017), su participación en *Mesa8* (2008-2015) y la codirección del programa de Residencias CASAPOLI (2010-2017). Desde el 2016 desarrolla junto a un equipo multidisciplinar una investigación sobre las artes visuales de Concepción durante el periodo de la dictadura, lo cual la ha llevado a desarrollar diferentes acciones, publicaciones y ponencias tanto en Chile y como en el extranjero.

Patricia Galvão (Pagu) (São Paulo, Brasil, 1910-1962). Periodista, escritora y activista. En 1928 se incorpora al movimiento antropofágico y en 1930 forma pareja con Oswald de Andrade. Militante del PCB (Partido Comunista Brasileño), fue apresada en varias ocasiones y en 1935 en París fue repatriada. Posteriormente y tras cinco años de detención y tortura, funda *Vanguardia Socialista* junto a Geraldo Ferraz y Mário Pedrosa. Pagú trabajó como diseñadora en la conocida *Revista de Antropofagia*, publicada entre 1928 y 1929. Autora de dibujos e ilustraciones, gran parte de su obra gráfica se publicó en el *Caderno de Croquis*. Como escritora, en 1933 publicó las novelas *Parque Industrial* utilizando el pseudónimo de Mara Lobo, y en 1945 *A Famosa Revista*. También escribió y publicó cuentos policiales bajo el pseudónimo de King Shelter. La traducción literaria fue otra de las facetas culturales de la producción de Pagú, especialmente de autores como Octavio Paz o Eugène Ionesco. A comienzos de la década del 60, falleció a causa del cáncer.

Julieta Hanono (Buenos Aires, Argentina, 1952). Artista visual. Estudió filosofía y artes visuales en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. En 1990 es invitada por la Escuela de Bellas Artes de París a realizar actividades en dicha ciudad. Vive entre París y Rosario. Su trabajo actual cuestiona el lenguaje en su capacidad para traducir las historias personales y colectivas. Atravesada por la experiencia de la desaparición entre 1977-1979 y desde un punto de vista feminista, elabora diferentes modelos críticos y estéticos asociando escultura, dibujo y films. Busca restituir los lazos con el otro y explorar los fundamentos de la sociabilidad. Entre sus exposiciones individuales y colectivas se encuentran: *Temps melee* (2010), Francia; *Quelque chose* (2011), Argentina; *Profanar la memoria* (2013), Brasil; *Um solo corpo* (2016), Brasil; *La Riqueza de las naciones, Bienal Sur* (2017), Argentina; *Traducir el desborde* (2018), Argentina. Sus obras se encuentran en el Museo de la Memoria, Museo Castagnino y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina); Museo de Seine Marne, MacVal, Maison de l'Amérique Latine y Museo Martiniquais des Arts des Amériques (Francia).

Narcisa Hirsch (Berlín, Alemania, 1928). Argentina por opción, es cineasta, con una larga trayectoria en cine experimental. En la década del 60 y 70 expandió su actividad en forma de instalaciones, objetos, performances, *graffittis*, intervenciones urbanas. En sus obras expone temas centrales como el amor, el nacimiento y la muerte, o interrogantes sobre la condición femenina, recreados a través de un lenguaje de

imágenes particularmente íntimo, con una marcada poesía visual y sonora. Hasta el momento tiene realizadas más de treinta películas en súper 8, en 16 mm y video. En las que figuran largometrajes, cortos y documentales. Entre los títulos más destacados se encuentran: *Come out*, *Marabunta*, *A-dios*, *Taller*, *Ama-zona*, *Bebes*, *Mujeres*, *Homecoming*, *Pioneros*, *Ana donde estás*, *La pasión*, *Testamento* y *Vida interior*, *El aleph*, *Rumi* y *El mito de Narciso*. Dentro de su obra escrita ha publicado los libros *La pasión según San Juan*, *el olvido del ser* (libro de ensayos realizado conjuntamente con el filósofo Luis Jalfe) y *Aigokeros* (ensayos).

Livia Marin (Santiago, Chile, 1973). Artista chilena con sede en Londres. Trabaja con instalaciones a gran escala y apropiaciones de objetos producidos y consumidos en masa. En su obra aparecen las repercusiones del contexto social y político chileno de los años 90, donde emergen las consecuencias del neoliberalismo económico y del capitalismo global. Livia Marin explora el modo en cómo nos vinculamos con los objetos en un mundo caracterizado por la producción seriada, las relaciones que se establecen en estos artefactos en la cotidianeidad y el mercado. Entre sus numerosas exhibiciones se encuentran: *Faltas* (2013-14), Chile; *Marca no registrada* (2013), Colombia; *Nomad Patterns* (2012), Reino Unido; *Sutura* (2011), Brasil; *Nature Morte* (2010), Reino Unido; *El objeto y su manifestación* (2002), Chile, *Oro verde* (2018-2019), Chile.

Graciela Sacco (Rosario, Argentina, 1956-2017). Artista visual y profesora universitaria. Realizó fotografías y videoinstalaciones. Egresada en 1987 de la Licenciatura en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, fue docente de Problemática del Arte Latinoamericano del siglo XX. Ha trabajado series de obras a partir de imágenes heliográficas impresas en todo tipo de lugares y superficies. Dicha técnica se convirtió en una herramienta fundamental de su trabajo. En 1993 publicó *Escrituras solares. La heliografía en el campo artístico*, libro que compiló su investigación. También se destacó su interés por el espacio urbano y la inscripción de sus imágenes en él. Las "interferencias urbanas" -nombre que Sacco dio a la serie de acciones que ejecutó en el espacio público- fueron varias: *Bocanada*, *Entre nosotros* (acción realizada en la 49° Bienal de Venecia en 2001), *En peligro de extinción* (proyecto de 1994 de señalización en escuelas públicas), *El combate perpetuo* (que señaló espacios destruidos en el contexto de la 6° Bienal de la Habana en 1997), y la serie *M2* de Roma (2007), Rosario (2010), Austin (2009), Londres (2010) y la Akademie der Künste de Berlín (2010).

Mabel Temporelli (Rosario, Argentina, 1948). En 1973 comenzó la carrera de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En 1975 fue detenida por la Dictadura Militar, recobrando su libertad luego de tres años. Su formación incluye distintas áreas expresivas. Durante diez años integró el grupo teatral Litoral dirigido por Norberto Campos, participando como actriz en diferentes obras para adultos y niños. Para distintas propuestas teatrales construyó muñecos, objetos y vestuarios. Es docente de Expresión Corporal. Desarrolló arte textil, investigando técnicas contemporáneas y precolombinas. Continuó su especialización en diferentes talleres de especialidades plásticas. Realizó taller de clínica de obra con Graciela Sacco, Horacio Zabala y Juan

Carlos Romero. Expone desde los años 90 en espacios culturales como el Centro Cultural Parque de España (Argentina), Museo Castagnino+marco (Argentina), Centro de Expresiones Contemporáneas (Argentina), Museo de Bellas Artes Timoteo Navarro (Argentina), Casa Ensamble (Colombia), Centro Cultural Recoleta, Centro Cultural Borges, Museo de la Mujer e Imago OSDE (Argentina).

Pola Weiss (Ciudad de México, 1947-1990). Videasta y artista. Fue una artista del video y de la performance, reconocida como una pionera en videoarte en Latinoamérica. Sus tempranas experiencias en formato de video abrieron paso a una serie de trabajos donde la manifestación del cuerpo adoptaría diferentes niveles de intensidad. Pola se graduó en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México con la primera tesis escrita sobre video. De paso por Nueva York se contactó con Nam June Paik y su esposa, Shigeeko Kubota, a partir de lo cual comenzó a interesarse con asiduidad sobre los diferentes procesos del videoarte. En 1979 realizó *Videodanza Viva Videodanza*; conformado por un videoperformance. Así se inició el encuentro de la danza con las nuevas tecnologías en México. En el transcurso de la Bienal de Venecia de 1984 (en cuyo catálogo se autonombraría videasta y "teleasta") Pola Weiss exhibió videos como *Exoego 8*, *Sol o Águila* y *Videorigen*. Si bien ella misma no se reconoció como una artista feminista, Pola accedía a publicaciones como como *Des Femmes en Mouvements Hebbdo*, revista feminista editada en Bilbao en 1979.

DE / SOBRE / FEITAS POR MULHERES: MULHERES NEGRAS NAS ARTES VISUAIS

Mariana Maia

Aparecida Silva (Rio de Janeiro, Brasil, 1954). Artista visual e professora. Graduada e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995. Pós-graduada em Ensino da Arte pela Universidade Veiga de Almeida (UVA), 2006, e em Produção Cultural com ênfase em Literatura Infanto-Juvenil pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), 2010. Desenvolve trabalhos autorais e no campo da pesquisa artística desde o seu ingresso na universidade, no ano de 1991. Atua na área de ensino de artes desde 1996. As principais questões do trabalho de Aparecida Silva são a fotografia e o espaço/lugar da cidade do Rio de Janeiro, prioritariamente o subúrbio. Como professora, também é focada na fotografia, possuindo publicações na área de Educação. Em 2012, participou da residência *Ateliê-galeria de vivências poéticas*, na COHAB, em Realengo, onde volta a expor seus trabalhos artísticos. Em 2013, junto com Mariana Maia, criou o coletivo *Tramas Contemporâneas*. Faz parte de grupos de pesquisa de fotografia e do coletivo *Negras(foto)grafias*. Em 2017, participou de exposições coletivas como *Natureza Concreta* (Caixa Econômica Federal-RJ); *Gabinete Contemporâneo* (Galeria Hiato-Juiz de Fora/MG); e *Paisagens Contemporâneas* (Foto em Pauta-Tiradentes/MG). Em 2018, participou da exposição coletiva *Herança e Futuro*, no Instituto dos Pretos Novos, exposição do Foto-Rio. Realizou as exposições individuais: *Raízes de Gericinó*, com uma instalação fotográfica, no

Museu Casa Bumba Meu Boi; *Entorno*, na Arena Carioca Dicró, no Rio de Janeiro/RJ; e, em 2019, *Meu túnel*, em A Casa - Foto Arte no Rio de Janeiro/RJ.

Catálogo de Exposição. *Ateliê-Galeria de Vivências poéticas*. Rio de Janeiro: Edital Pró-Artes da Secretária de Cultura do Município do Rio de Janeiro, 2012.

Catálogo de Exposição. *Natureza Concreta*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

MAIA, Mariana. Entrevista concedida em março de 2019.

Portfólio do coletivo *Tramas Contemporâneas*. Publicação própria, 2013.

SILVA, Aparecida. Plano de Aula sobre fotografia e educação. In: *Propostas Pedagógicas para o Ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira: caderno de atividades*. Rio de Janeiro: Outras letras, 2015.

Seus trabalhos foram registrados nas seguintes publicações:

Revista Empodere. 3ª.Edição. Fotografia de capa.

Jornal do Brasil. Fotografia de primeira página do Caderno Cultura (26/06/2016), Espetáculo "Um solo para Solano".

Emergency INDEX, an annual document of performance practice. Vol. 3 - Fotografia - p. 366.

Sites:

<<http://porvir.org/projeto-apresenta-comunidade-atraves-das-lentes-fotograficas/>>;

<<https://www.acasafotoarte.com/>>;

<<https://www.facebook.com/aparecidaslv.silva/>>;

<<https://www.facebook.com/tramascontemporaneas/>>.

Belkis Ayón (Havana, Cuba, 1967-1999). Gravurista. Graduada e licenciada no Instituto Superior de Arte (ISA), em Havana, Cuba (1991). Os trabalhos artísticos de Ayón são baseados na religiosidade afro-cubana e no sincretismo religioso, combinando o mito de Sikan e as tradições da sociedade secreta masculina Abakuá. Ayón morreu de forma prematura. Tirou a própria vida, em sua casa, em 1999. Em vida, participou de apenas dezenove exposições, em Cuba e no estrangeiro. Ayón realizou residências na *Tyler School of Art, Temple University, Philadelphia/PA*; *The Bronski Center, Philadelphia College of Art, Philadelphia/PA*; e *Benson Hall Gallery, Rhode Island School of Design*. Os trabalhos de Ayón foram exibidos internacionalmente e participaram de várias Bienais. Eles também estão incluídos em coleções como o Museu Nacional de Belas Artes de Havana, Cuba; o Museu Nacional de Gravura de Buenos Aires, Argentina; o Museu Afrika de Berg en Dal, Holanda; o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, na Califórnia; e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, entre outros. Participou de diversas mostras coletivas, dentre as quais *Artistas cubanos contemporâneos*, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mais recentemente, a artista ganhou sua primeira retrospectiva nos Estados Unidos, no Museu Fowler, na University of California (UCLA), em Los Angeles (2016).

Catálogo do Museu Nacional de Bellas Artes de Cuba.

HERNÁNDEZ, Orlando. O eterno retorno de Sikán. In: Catálogo "*Cuba: Ficción y Fantasía*". Rio de Janeiro: Casa Daros, 2015.

MATEO, David. En confidencia irregular. In: Revista "*La Gaceta de Cuba*", n. 2, marzo/abril de 1997, p. 50-51.

SARUSKY, Jaime. Hablar de los mitos del arte. In: Revista "Revolución y Cultura", n. 2, 3/99 [não entendi bem esses números, o que seria 3/99? Março de 1999?], p. 68-71.

VIVES, Cristina e AYÓN, Kátia. *Behind the Veil of a Myth: Belkis Ayón*. Houston: Station Museum of Contemporary Art/ Belkis Ayón Estate/ Estudio Figueroa-Vives, 2018.

VIVES, Cristina e outros. *Nkame: Belkis Ayón: Catalogue Raisonné*. Madri: Turner, 2010.

Sites:

<<http://bb10.berlinbiennale.de/artists/b/belkis-ayon>>;

<<https://davidcastillogallery.com/artist/belkis-ayon-manso>>;

<http://epoca2.lajiribilla.cu/2009/n443_10/443_08.html>;

<https://en.wikipedia.org/wiki/Belkis_Ayón>;

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Belkis_Ayón>;

<<http://stationmuseum.com/?p=3632>>;

<<http://www.afreaka.com.br/notas/belkis-ayon-e-o-mundo-afro-religioso-abakua>>;

<<http://www.ayonbelkis.cult.cu/>>;

<https://www.daros-latinamerica.net/ebooks/Cuba_exhcat_ESP/>;

<<http://www.latinart.com/spanish/faview.cfm?id=629>>;

<<https://www.nytimes.com/es/2018/03/08/belkis-ayon-obituario-cuba/>>;

<<https://www.select.art.br/belkis-ayon-o-eterno-retorno-de-sikan/>>.

Audiovisual:

Documentário sobre Belkis Ayón. Work in Progress. <<https://youtu.be/E2irEjWHKyk>>.

CORPAS: Encontro de performances de mulheres negras (Rio de Janeiro, Brasil, 2018). Em 2018, a coletiva Corpas, composta pelas artistas Danielle Anatólio, Lais Castro, Mariana Maia e Simone Ricco, promoveu um encontro de mulheres negras *performers*. O encontro ocorreu no dia 21 de julho de 2018, na Casa Bosque, Campo Grande, no subúrbio carioca e, no mesmo dia, no Terreiro Contemporâneo, espaço de resistência negra, na área central do Rio de Janeiro. O encontro se deu com as apresentações performativas das artistas: Charlene Bicalho, Coletiva Agbara Obinrin, Coletivas, Carlla Ramos Maranhão, Dembaia, Flavinny Oliveira, Jaqueline Calazans, Joyce Oliveira - Enjoy, Laurence Alves, Mariana Maia, Michele Pereira da Silva, Rafaela Ferreira, Sulamita Costa, Scheilla Ssol. Apresentações de vídeo-performances das artistas: Andréia Oliveira, Aparecida Silva, Charlene Bicalho, Elis Pinto, Flaviane Damasceno, Mariana Maia, Renata Sampaio. Exposição fotográfica virtual da artista Aloha de La Queiroz. Contou ainda com uma fala da Profa. Dra. Denise Espírito Santo e com rodas de conversa entre artistas e o público participante.

Sites:

<<http://blogueirasnegras.org/events/somos-muitas-corpas/>>;

<<https://plataformaaraka.wixsite.com/obinrin/revista-obinrin>>;

<<https://revistadesvio.com/2018/06/22/corpas-encontro-de-performances-de-mulheres-negras/>>;

<<http://todosnegrosdomundo.com.br/corpas-encontro-promove-trocas-e-amplia-visibilidade-de-artistas-negras/>>.

Criola (Belo Horizonte, MG, 1990). Tainá Lima, conhecida como Criola, se define como Artivista. Artista visual, ela realiza *graffitis* com temática afro-brasileira. O *graffiti*,

o design de moda e o corpo são suas ferramentas de expressão. Utiliza a arte como forma de fortalecer as causas das mulheres negras. Graduiu-se em Design de Moda pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2012. No *graffiti* de Criola vemos formas abstratas que remontam as estamparias que vem de África, bem como personagens negras que se impõem na paisagem da cidade. Recentemente, a artista tem realizado performances, *body paints* ou, ainda, rituais, onde leva para corpos de mulheres, imagens e cores do universo simbólico de suas pinturas *graffitis*. Em 2018, participou do *Cura – Circuito Urbano de Cores*, onde realizou mural grafitado em um prédio de 45m na cidade de Belo Horizonte. A artista já realizou outros grandes murais nas cidades de São Paulo e Paris.

PRESTES, Andrisa Becker. *Skol sob um novo olhar: a estratégia de marketing reposter*. Monografia do curso de Publicidade e Propaganda. Faculdade de Artes e Comunicação. Universidade de Passo Fundo, 2017.

SILVA, Bianca Dantas Gomes da. Rompendo os muros das imagens: mulheres negras no graffiti. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress* (Anais Eletrônicos). Florianópolis, 2017.

SOUZA, Ana Paula de (e outros autores). Representações de mulheres negras na obra de J. M. Rugendas e nos grafites contemporâneos: o uso das iconografias como fonte no ensino de história. In: *Anais do VIII Congresso Internacional de História*. Universidade Estadual de Maringá, 2017.

Sites:

<<http://nobrasil.co/raizes-na-cabeca-spray-na-mao-e-skate-no-pe/>>;

<<https://operamundi.uol.com.br/samuel/39397/artista-mineira-criola-celebra-cultura-afro-brasileira-atraves-do-grafite>>;

<<https://projeturadoria.com/criola/>>;

<<https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2019/01/grafiteira-criola-inaugura-mural-em-homenagem-aos-465-anos-de-sao-paulo.html>>;

<<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/conheca-a-grafiteira-criola>>;

<<https://www.facebook.com/criolagraff/>>;

<<https://www.geledes.org.br/grafiteiras-sim-um-papo-com-nina-pandolfo-e-criola/>>;

<<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/02/08/noticia-e-mais,164335/grafiteira-criola-usa-muros-de-bh-como-suporte-para-reflexoes.shtml>>.

Audiovisual:

20ª Mostra de Cinema em Tiradentes acompanha produção da artista Criola. <<https://youtu.be/Ky7QadcdomE>>;

Limonada Audiovisual. Documentário Criola. <<https://vimeo.com/167804566>>;

Portal UAI - Perfil Criola. <<https://youtu.be/pwQLvPS3IUE>>.

Diane Lima (Bahia, Brasil, 1986). Curadora independente, pesquisadora e diretora criativa. Mestre em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Seu trabalho se concentra em experimentar práticas artísticas e curatoriais multidisciplinares, desenvolvendo dispositivos de aprendizado coletivo com foco em processos de criação e produção de conhecimento. Em suas intervenções, discute assuntos como memórias ancestrais, espaços liminares, violências simbólicas, produção de sentido, justiça epistêmica, éticas e estéticas da resistência e a descolonização dos afetos e instituições. Diane foi a realizadora do *AfroTranscenden-*

dence, evento que reuniu artistas negros de diferentes linguagens, pelo qual foi convidada a participar da *African Diaspora Investment Symposium*, que aconteceu em *Silicon Valley* no estado da Califórnia, nos EUA. Outros projetos incluem o programa de conscientização racial *A.Gentes* e a curadoria da exposição *Diálogos Ausentes*, ambas iniciativas do Itaú Cultural. Ainda realizou a curadoria de *Não me aguarde na retina*, para o Valongo Festival Internacional da Imagem. Participou de diversas comissões de seleção e premiação como Prêmio Bravo! de Cultura; Prêmio EDP nas Artes do Instituto Tomie Othake; e Artsonica do Oi Futuro.

Sites:

<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf>;

<<https://medium.com/@dianelima>>;

<<http://nobrasil.co/a-cura/>>;

<<https://www.revistaforum.com.br/semanal/diane-lima-estetica-e-etica-nao-se-desvinculam/>>;

<<https://sur.conectas.org/nao-me-aguarde-na-retina/>>.

Audiovisual:

Afrotranscendence. <<https://youtu.be/U982ZrZa-gs>>;

Afronta. <https://youtu.be/GDmmfx_xqUI>;

Diálogos ausentes. <<https://youtu.be/sV9F-O6RKf4>>;

Querendo assunto. <https://youtu.be/FUfqBmI8W_k>.

Maria Auxiliadora da Silva (Minas Gerais, Brasil, 1938 - 1974). Pintora. Nasceu em uma família repleta de artistas autodidatas. Ainda criança mostrou inclinação para a arte, desenhando com carvão e aprendendo bordado. Migrou com a família para São Paulo e trabalhou como doméstica. Em 1967, passou a se dedicar à pintura. Participou, junto com outros membros da sua família, do grupo de artistas ligado ao teatrólogo e poeta negro Solano Trindade, em Embu das Artes. Mais tarde, abandonou esse grupo e passou a expor suas pinturas na praça da República em São Paulo, onde conheceu o crítico de arte Mário Schemberg e, por intermédio dele, o cônsul Alan Fischer, que promoveu uma exposição de sucesso para a artista. Em 1972, volta a estudar, mas em 1974 morre devido a um câncer. Todo esse universo de intensas vivências pessoais é tema de seus trabalhos. Em 1977, a editora italiana Giulio Bolaffi publicou o livro *Maria Auxiliadora da Silva*, com texto em quatro idiomas e textos de Max Fourny, diretor do Museu de Arte Naïf de l'Île, França, Emanuel von Lauenstein Massarani e Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo. O marchand alemão Werner Arnhold torna conhecido o trabalho de Auxiliadora na Europa. As pinturas de Auxiliadora estão em coleções de museus como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu Afro Brasil, *Museum of Fine Arts* de Boston e a Galeria Jacques Ardies. Em 2018, o MASP realizou uma grande exposição individual da artista, *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*.

BARDI, Pietro Maria. *Maria Auxiliadora da Silva*. Torino (Itália): Editora Giulio Bolaffi, 1977.

BÜLL, Márcia Regina. *Artistas Primitivos, Ingênuos, (naïfs), populares, contemporâneos afro-brasileiros*. Família Silva: um estudo de resistência cultural. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte

e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2696>>.

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. São Paulo: Fontana Limitada, 1975.

PEDROSA, Adriano e OLIVA, Fernando. *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP, 2018.

Sites:

<<http://www.mfa.org/news/samba-spirit>>;

<<http://artenaifrio.blogspot.com.br/2012/08/maria-auxiliadora-da-silva.html>>;

<<http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/auxiliadora.htm>>;

<<http://antigo.acordacultura.org.br/herois/herois/mariaauxiliadora>>;

<<https://www.geledes.org.br/maria-auxiliadora-da-silva/>>;

<<https://negrosgeiais.blogspot.com.br/2014/07/maria-auxiliadora-da-silva-pintora.html>>;

<<http://www.ardies.com/maria-auxiliadora/>>;

<<https://revistaraca.com.br/a-grande-pintora-brasileira-maria-auxiliadora/>>;

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8785/maria-auxiliadora>>.

Mulheres de Pedra (Pedra de Guaratiba, Rio de Janeiro, Brasil, 2001). Grupo criado por mulheres, artistas e artesãs, moradoras e ex-moradoras do bairro de Pedra de Guaratiba, para refletir sobre a cena artístico-cultural do bairro. Configura-se como um coletivo colaborativo, horizontal, independente e autogestionado, realizado por uma rede aberta de mulheres. Objetiva valorizar o protagonismo da mulher negra na construção de um outro mundo, no qual as relações se tecem através da arte, da educação, da economia solidária e da diversidade cultural. Um grande investimento do trabalho se dedica ao desenvolvimento local, no bairro de Pedra de Guaratiba, na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. O investimento nesse local se dá através de ações culturais e coletivas de apoio e respeito à identidade local. Potencializa a criatividade e a autonomia das participantes, desenvolvendo o senso crítico, estético, político e social através da produção e comercialização de artigos artesanais, da realização do Sarau Pedra Pura Poesia, do Tradicional Nhoc da Felicidade, de oficinas e formações diversas e de eventos como o intitulado Mulheres de Março, o Dia da Mulher Negra e a Festa da Primavera. Em 2015, participam do Festival de cinema 72 horas e iniciam uma trajetória no audiovisual com o filme *Elekô*. Depois vieram *Mar de Elas* e *Fé Menina*. Os filmes da coletiva Mulheres de Pedra potencializam a ancestralidade afro-brasileira e colocam como protagonista a mulher negra, na frente e por trás da tela, já que as produções têm exclusivamente mulheres negras.

MAIA, Mariana. Entrevista concedida em março de 2019.

RAMOS, Daiane e VIDAL, Livia de Souza. *Do ritual à performance fílmica, o fazer criativo sobre as bençãos do cuidado*. [referência incompleta]

Sites:

<<http://mulheres50mais.com.br/mulheres-de-pedra-um-resgate-da-ancestralidade/>>;

<<https://www.facebook.com/MulheresDePedra>>;

<<http://www.mamu.net.br>>;

<<https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2016/03/coletivo-de-mulheres-do-rio-usa-a-arte-para-preservar-cultura-negra-7809.html>>.

Audiovisual:

Documentário Mulheres de Pedra. <<https://vimeo.com/119296016>>;

Filme Elekô. <<https://vimeo.com/257475894>>;

Teaser do Filme Mar de Elas. <<https://youtu.be/ZtchIzeKprw>>.

Musa Michelle Mattiuzzi (São Paulo, Brasil, 1983). Performer, escritora e pesquisadora. Em vários textos, se autodefine como ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-cuidadora de crianças, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-esposa, ex-aluna. Foi jubilada pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), por racismo institucional. É graduada em Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2008. Seus trabalhos se apropriam do/e subvertem o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra pelo imaginário cis-normativo branco, que o transforma numa espécie de aberração, entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto. Já colaborou com os coletivos GIA (Bahia), e OPAVIVARÁ! (Rio de Janeiro). Tem como um dos seus principais trabalhos a performance *Merci Beaucoup, Blanco!*, com a qual foi premiada no Salão de Artes Visuais da Bahia, Edição Lençóis. Participou da Exposição Multitude: quando a arte se soma à multidão, no SESC POMPÉIA, em São Paulo, 2014; realizou residência artística na Galeria Listros, em Berlim, Alemanha, 2013; e exibiu em outras instituições dentro e fora do país. Em 2017, participou do Programa Capacete Athens – documenta 14. Recentemente participou do festival de cinema de Roterdã com o curta *Experimentando o Vermelho em Dilúvio*, no qual é documentada uma de suas performances.

AVELAR, Thais Fernanda Alves. *Poéticas visuais: performance negra como projeto político*. Trabalho de conclusão de curso de Especialização em Gestão de Projetos Culturais. São Paulo: ECA/USP, 2017.

BACELLAR, Camila Bastos. Performances e Feminismos: diálogos para habitar o corpo encruzilhada. In: Revista da UDESC - *Urdimento*, v.2, n. 27, p. 62-77, dezembro 2016.

LECCI, Alice Lino. O feminismo negro e o sentimento do sublime na performance merci beaucoup, blanco! In: Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP - *ArteFilosofia*, n. 25, dezembro de 2018.

LOPES, Fabiana e BISPO, Alexandre Araújo. Presenças: a performance negra como corpo político. O corpo negro invade espaços simbolicamente interditados. Harper's Bazaar Art, Abril, 2015. Disponível em: <http://fabianalopes.com/pdf/HarpersBazaarArt_Presencas.pdf>

MATTIUZZI, Michelle. *Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento. Fotografia performance*. OIP - Oficina de Imaginação Política. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_mat>.

Sites:

<<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/people/musa-michelle-mattiuzzi/>>;

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638686/musa-michelle-mattiuzzi>>;

<<https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi>>;

<<https://performatus.net/catalogo-artistas/musa-michelle-mattiuzzi/>>;

<<http://revistamododeusar.blogspot.com/2014/09/michelle-mattiuzzi.html>>;

<<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/2204975>>;

<<http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/corpo-festa-e-dor>>;

<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuizi/>;

<http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/quem-sao-os-corpos-que-produzem-arte-questio-na-a-performer-michelle-mattiuizi>.

Audiovisual:

Experimentando o vermelho em dilúvio. <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/6979185/>.

Rosana Paulino (São Paulo, Brasil, 1967). Artista visual, pesquisadora e educadora. Doutora em artes visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Especialista em gravura pelo *London Print Studio*, de Londres. Bacharela em gravura pela ECA/USP. Possui produção ligada às questões sociais, étnicas e de gênero. Seus trabalhos têm como foco principal a posição da mulher negra na sociedade brasileira e os diversos tipos de violência sofridos por esta população, decorrente do racismo e das marcas deixadas pela escravidão. Possui obras em importantes museus, como Museu de Arte Moderna de São Paulo; *University of New Mexico Art Museum* (UNM), *New Mexico*, EUA; e Museu Afro-Brasil. Participou de diversas exposições, no Brasil e no exterior, entre as quais se destacam *South-South: Let Me Begin Again*, Goodman Gallery Cape Town, África Do Sul (2017); *La Corteza Del Alma*, Galeria Fernando Pradilla, Madri, Espanha (2016); *Territórios: Artistas Afrodescendentes* no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2015); *Incorporations*, *Europália 2011*, *La Centrale Eletrique*, Bruxelas, Bélgica; *Roots And More: The Journey Of The Spirits*, *Afrika Museum*, Berg En Dau, Holanda (2009). Em 2012, participa de residência artística no *Tamarind Institute* da Universidade do Novo México, EUA, e integra as exposições: *Afro: Black Identity in America and Brazil*, e *Brasileiros e Americanos na Litografia do Tamarind Institute*, ambas nos EUA. Em 2014, é bolsista no *Bellagio Center*, da Fundação Rockefeller, na Itália. Em 2016, ao lado de Diane Lima, realiza a mostra *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural, que discute a produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos. Recentemente, a Pinacoteca de São Paulo promoveu uma grande exposição da artista. Em muitos de seus trabalhos, a fotografia é pensada em diálogo com o desenho e a gravura. Ela aborda a tridimensionalidade através de esculturas de cerâmica e da instalação artística. Rosana aborda as fraturas sociais geradas pela escravidão. Expõe figuras negras que anseiam por uma reparação e indagam pela representação de suas histórias.

AMARAL, Aracy. *A mulher é o corpo*. In: *Álbum de desenho*. São Paulo: Adriana Penteadó arte contemporânea, 1997.

BAMONTE, Joedy Luciana. *A Identidade da Mulher Negra na Obra de Rosana Paulino: Considerações sobre o Retrato e a Formação da Arte Brasileira*. In: *Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP*, 2008.

CABO, Sheila. *O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial*. In: *Anais do colóquio do CBHA*, 2016.

Catálogo de exposição. *Rosana Paulino: a costura da memória*. Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FABRIS, Annateresa. *Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p. 68-77, dezembro/fevereiro 1998-99.

MARQUES, Tatiana Lee e MYCZKOWSKI, Rafael Schultz. *Identidade tecida: Rosana Paulino costu-*

rando os sentidos da mulher negra. In: *Revista Estúdio*, v. 7, n. 13. Lisboa mar. 2016.

PAULINO, Rosana. *Imagens de Sombras*. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: *Revista da Unicamp - Proa*, v. 1, n. 2, 2010.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Rosana Paulino: “é tão fácil ser feliz?”. In: *Revista Gênero*, v. 10, n. 2, p. 235-256. Niterói, set. 2010.

Sites:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216153/rosana-paulino>>;

<<http://www.afreaka.com.br/notas/tramas-de-rosana-paulino/>>;

<<https://www.geledes.org.br/rosana-paulino-mulher-negra-na-arte/>>;

<<http://www.rosanapaulino.com.br/>>;

<<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/wp-content/uploads/2018/08/atlantico-vermelho-lisboa-antonio-ribeiro-espanhol.pdf>>;

<<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/PDF-Educativo.pdf>>;

<<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=132>>.

Audiovisual:

Documentário de Célia Antonacci sobre a artista. <<https://vimeo.com/111885499>>;

Revista Bravo. Ateliê da Artista. Rosana Paulino. <<https://youtu.be/ITdnSyqWv1A>>;

Rosana Paulino. Diálogos Ausentes (2016). <<https://youtu.be/7awdUzh9UVg>>.

Sonia Gomes (Caetanópolis, Minas Gerais, 1948). Artista visual. Formada em Direito, em paralelo, realiza produção artística. Cursa disciplinas livres de arte na Escola Guignard – Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Em 1994, expõe estruturas abstratas, livros-objeto, colagens, reunidos em torno de questões pictóricas. Inicia coleta de doações de roupas e tecidos sem uso, que não haviam sido descartados por questões afetivas, e os utiliza em seus trabalhos, ressignificando objetos repletos de memórias. Em 2004, realiza a exposição individual *Objetos*, em Belo Horizonte. No mesmo ano realiza a série *Memórias*. A produção de Sonia tangencia a escultura e a instalação com trabalhos caracterizados pelos atos que as constroem, amarrações, torções, e pelas funções que evocam abrigos, ninhos, casulos, mantos, trouxas. Sonia obtém reconhecimento no Brasil após participar de mostras no exterior. Em 2013, expõe na mostra *Art Basel*, na Suíça, e sua obra *Memória* é publicada no suplemento cultural do *Financial Times*. Em 2015, Okwui Enwezor, curador nigeriano, convida a artista para representar o Brasil na Bienal de Veneza. Sonia aborda questões distantes do pensamento hegemônico sobre arte, conectadas a um pensamento universal da arte e, ao mesmo tempo, abordando outras representatividades. Em 2017, participou das mostras *Entangled*, *Turner Contemporary*, *Margate*, *Reino Unido*; *Revival*, *The National Museum of Women in the Arts*, *Washington*, EUA. Em 2018, a artista teve suas primeiras grandes mostras institucionais monográficas no Brasil, mais precisamente no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro (MAC).

CARNEIRO, Amanda e FONSECA, Raphael (org). *Sonia Gomes: a vida renasce/ ainda me levanto*. São Paulo: MAC Niterói: MASP, 2018.

SARDENBERG, Ricardo e outros. *Sonia Gomes*. Rio de Janeiro: Cobogó 2017.

Sites:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638672/sonia-gomes>>;

<<http://plataforma.videobrasil.org.br/#soniagomes>>;

<<http://soniagomes.com.br/>>;

<<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/sonia-gomes-tecelagem-da-memoria/>>;

<<http://www.19festival.com/soniagomes/>>;

<<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia+gomes>>;

<<http://www.premiopipa.com/pag/sonia-gomes/>>;

<<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/03/11/noticia-e-mais,165509/mineira-sonia-gomes-e-a-unica-representante-do-pais-na-bienal-de-venez.shtml>>;

<<https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=1471>>.

Audiovisual:

Depoimento ao prêmio PIPA. <<https://youtu.be/vV3Mj5x0pvo>>;

Arterial - Sonia Gomes. <<https://youtu.be/uqXPt3YetCw>>.

POLÍTICA, GÊNERO E CORPO

Natalia Candido

Carolina Ruff. Artista chilena especializada em esculturas monumentais. Seus primeiros trabalhos aconteceram ao longo de sua formação na universidade. Possui interesse na relação entre a arte e a arquitetura. Suas ações procuram questionar o lugar e os gêneros artísticos. Vive e mora em Santiago, no Chile. É graduada em artes pela Universidade Católica.

BIBLIO/MNBA. Colección de Artículos de Prensa del artista CAROLINA RUFF publicados en catálogos y revistas entre los años 2005 y 2006.

BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Cuarta Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre, Brasil, 2003.

CAROLINA RUFF. In: Museo Nacional Bellas Artes. Artistas Visuales Chilenos. Disponível em: <<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40127.html#biografia>> Acesso: 14 mar. 2019.

CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA. Del otro lado, Arte contemporáneo de mujeres en Chile. Santiago, Chile, 2006.

GALERIA ANIMAL. Galería animal 2000-2001. Santiago, Chile, 2001.

GALERÍA BALMACEDA 1215. Catálogo 10 años Galería Balmaceda Arte Joven, 1998 - 2008. Santiago, Chile, 2008.

LARA, Carolina; MACHUCA, Guillermo; ROJAS, Sergio (Org.). Carolina Ruff. In: Chile Arte Extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo. p. 175-182. Disponível em: <http://www.escaner.cl/especiales/chile_arte_extremo.pdf> Acesso: 14. mar. 2019.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO: UNIVERSIDAD DE CHILE. Arte contemporáneo Chileno: Desde el otro Sitio/ Lugar. Santiago, Chile, 2005.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO: UNIVERSIDAD DE CHILE. Handle With Care: mujeres artistas en Chile 1995 - 2005. Santiago, Chile, 2005.

Ghazel. Pouco se sabe sobre a artista que nasceu no Irã em 1966 e foi estudar artes na França, na década de 1990. As obras desta artista visual utilizam vídeo, fotografia

e instalações para questionar o papel da mulher islâmica dentro e fora de sua cultura. Lidando com o islamismo e a vontade de se integrar a um mundo ocidental e europeu em que suas vestimentas e religião são vistas como exótica, Ghazel vai se dedicar a utilizar símbolos dos dois saberes que possui. Questiona o fato de ser mulher, islâmica e imigrante na França, se utilizando da ironia para apontar e assim criar seu discurso.

GEISA LIMA dos Santos. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa605166/ghazel>> Acesso em: 01 mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

GHAZEL. In: ArtFacts. Disponível em: <<https://artfacts.net/artist/ghazel/21707>> Acesso em: 03 mar. 2019.

GHAZEL. In: Azad Art Gallery. Disponível em: <<http://azadart.gallery/en/artistexhibitionlist.aspx?id=25>> Acesso em: 05 mar. 2019.

GHAZEL, Family Tree. In: Carbon.12. Disponível em: <https://www.carbon12.art/exhibitions/62/press_release_text/> Acesso em: 06 mar. 2019.

GHAZEL, Me (2003-2008). In: Musée de l'histoire de l'immigration. Disponível em: <<http://www.histoire-immigration.fr/collections/urgent-de-ghazel>> Acesso em: 03 mar. 2019.

GHAZEL, Urgent de Ghazel. In: Musée de l'histoire de l'immigration. Disponível em: <<http://www.histoire-immigration.fr/collections/urgent-de-ghazel>> Acesso em: 03 mar. 2019.

GHAZEL. In: Wikipédia. Disponível em: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Ghazel_\(artiste\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ghazel_(artiste))> Acesso em: 01 mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

VIDEO ART. In: Centre Pompidou. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c6r9nBB/ryXykj>> Acesso em: 05 mar. 2019.

Isa Motta. Dedica seus trabalhos a formas poéticas em que evoca povos antigos e deusas femininas, remetendo a uma cultura ancestral do culto da fertilidade e terra. Suas produções lidam com a escrita de formas curvilíneas, criada pela própria artista.

Isa Motta. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/public/Isa-Motta>> Acesso em: 18 mar. 2019.

Isa Motta. Site Oficial. Disponível em: <<http://www.isamotta.com/>> Acesso em: 18 mar. 2019.

María Isabel Motta Arata. Artistas Visuais Chilenos. Disponível em: <<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-54515.html>> Acesso em: 18 mar. 2019.

Maria Neponuceno. Começou a estudar arte aos 13 anos de idade, em cursos livres. Atualmente, trabalha com escultura e explora a relação do corpo e da natureza com formas orgânicas. Lida com esculturas em escala monumental e utiliza materiais como miçangas, cordas, palha e cerâmica nas suas composições. Vive no Rio de Janeiro, e a cidade é uma das suas inspirações para produções artísticas.

MARIA NEPOMUCENO. A Gentil Carioca. Disponível em: <<http://agentilcarioca.com.br/artista/maria-nepomuceno/?aba=obras>> Acesso em: 18 mar. 2019.

MARIA NEPOMUCENO. Artsy. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artist/maria-nepomuceno>> Acesso em: 14 mar. 2019.

MARIA NEPOMUCENO. Baro Galeria. Disponível em: <<http://barogaleria.com/artist/maria-nepomuceno-2/>> Acesso em: 16 mar. 2019.

MARIA NEPOMUCENO. Galeria Carbono. Disponível em: <<https://carbonogaleria.com.br/obra/sem-titulo-457>> Acesso em: 16 mar. 2019.

MARIA NEPOMUCENO. In: Prêmio PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/maria-nepomuceno/>> Acesso em: 18 mar. 2019.

MARIA NEPOMUCENO. Site Oficial. Disponível em: <<http://marianepomuceno.com.br/>> Acesso em: 14 mar. 2019.

Mariana Manhães. Seus trabalhos esculturais utilizam ferramentas como motores, materiais industriais e peças de eletrônicos que encontramos facilmente nos mercados. Nascida em Niterói, a artista cursou psicologia, porém sempre frequentou cursos livres, principalmente no Parque Lage, onde desenvolveu seu trabalho artístico. Atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro.

ARTRIO. Marina Monumental 2017. In: ArtRio. Disponível em: <<http://artrio.art.br/noticias/marina-monumental-2017>> Acesso em: 16 mar. 2019.

MARIANA MANHÃES (Entrevista). In: Cultura Digital. Disponível em: <<http://culturadigital.br/artedocibridismo/entrevistas/mariana-manhaes/>> Acesso em: 14 mar. 2019.

MARIANA MANHÃES. In: Prêmio PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/mariana-manhaes/>> Acesso em: 16 mar. 2019.

MARIANA MANHÃES. Site Oficial. Disponível em: <<http://www.marianamanhaes.com/News>> Acesso em: 16 mar. 2019.

XAVIER, Ana Clara. A Segunda Edição do Marina Monumental tem como tema central a arte móvel inspirada na correria do cotidiano da Marina da Glória. In: Heloisa Tolipan, Arte & Literatura, 24 nov. 2017. Disponível em: <<https://heloisatolipan.com.br/arte/segunda-edicao-do-marina-monumental-tem-como-tema-central-arte-movel-inspirada-na-correria-do-cotidiano-da-marina-da-gloria/>> Acesso em: 14 mar. 2019.

Minerva Cuevas. Artista mexicana que possui interesse pela crítica política e social como forma de intervenção, questionamento e transformação. Faz intervenções, *happenings*, cria logotipos e performances. Seus questionamentos políticos se destinam às empresas estrangeiras que exploram as terras latino-americanas para gerar riquezas, enquanto deixam para trás um rastro de destruição e descuido.

ALMELA, Ramón. Diseño y activismo social como arte en Minerva Cuevas. In: Crític@rte. Disponível em: <<http://www.criticarte.com/Page/file/art2002/MinervaCuevas.html>> Acesso em: 13 mar. 2019.

MINERVA CUEVAS. In: Art 21. Disponível em: <<https://art21.org/artist/minerva-cuevas/>> Acesso em: 14 mar. 2019.

MINERVA CUEVAS. In: Arte Informado. Disponível em: <<http://www.arteinformado.com/guia/f/minerva-cuevas-7590>> Acesso em: 14 mar. 2019.

MINERVA CUEVAS. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa381764/minerva-cuevas>> Acesso em: 12 mar. 2019.

MINERVA CUEVA. In: Mário Dário, Filosofia da Arte / Artes Plásticas. Disponível em: <<https://mariodario.org/2013/11/25/filosofia-da-arte-artes-plasticas-minerva-cuevas-mexico/>> Acesso em 14. mar. 2019.

MINERVA CUEVAS. In: Museo Amparo, Artistas. Disponível em: <<http://museoamparo.com/artis>>

tas/perfil/261/minerva-cuevas> Acesso em: 13 mar. 2019.

MINERVA CUEVAS. In: Prêmio PIPA. Clipping. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/tag/minerva-cuevas/>> Acesso em: 12 mar. 2019.

MINERVA CUEVAS. In: Wikipédia. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Minerva_Cuevas> Acesso em: 12 mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

Nicole Tijoux. Artista chilena que trabalha com pinturas hiper-realistas, dando preferência para ambientes em que envolvam água, tais como o mar ou piscinas. Em 2015, participou de uma intervenção na cidade de São Paulo, onde suas produções foram exibidas em lugares fora do eixo galeria-museu.

NICOLE TIJOUX. Facebook, Fan Page. Disponível em: <<https://www.facebook.com/nicoletijoux-fanpage/>> Acesso em: 16 mar. 2019.

NICOLE TIJOUX. Site Oficial. Disponível em: <<http://www.nicoletijoux.com/>> Acesso em: 16 mar. 2019.

NICOLE TIJOUX. The New Curators. Disponível em: <<http://www.thenewcurators.com/portfolio-item/nicole-tijoux/>> Acesso em: 16 mar. 2019.

Pilar Quinteros. A artista interage com o ambiente em que suas obras estão inseridas e com o conceito de ruína nos lugares escolhidos por ela. A proposta de seus trabalhos é o diálogo com o espaço e a finitude, e tal conversa acontece por meio do desmoronamento poético desses lugares. De maneira lúdica, a artista tenciona questões políticas em conversa com as questões locais, frequentemente sem autorização do órgão responsável pelo lugar. Ao construir suas produções artísticas, opta por materiais não nobres como papel cartão, papel, papelão, tecido, plástico e materiais diversos que serão (e são) facilmente manipulados pela artista e destruídos ou não em suas ações. A artista vive e mora em Santiago, no Chile. É bacharel em artes pela *Pontificia Universidad Católica de Chile*.

PILAR QUINTEROS. 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva. Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2590>> Acesso em: 13 mar. 2019.

PILAR QUINTEROS. Artsy. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artist/pilar-quinteros>> Acesso em: 14 mar. 2019.

PILAR QUINTEROS. Projeto Situ. Disponível em: <<https://projetositu.wordpress.com/2017/03/15/pilar-quinteros-2/>> Acesso em: 13 mar. 2019.

PILAR QUINTEROS. Site Oficial. Disponível em: <<https://pilarquinteros.com/>> Acesso em: 14 mar. 2019.

PILAR QUINTEROS. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC-Y47JDPHbq-fQ3AM6feHdbA>> Acesso em: 13 mar. 2019.

Regina José Galindo. Nasceu na Guatemala, em 1974. Especializada em performances artísticas, explora as questões sobre o gênero e as desigualdades sociais. Suas práticas artísticas costumam ir até o limite do seu corpo, explorando e confrontando a passividade.

Regina vivência em suas produções a brutalidade e violência, uma metáfora para o

que é vivido por todos na América Latina, continente que foi brutalmente colonizado e ainda convive com suas marcas em sua existência.

MARTÍ, Silas. O sofrimento latino é mais barroco. Folha de S. Paulo, 19 jun. 2009. Ilustrada, Online. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1906200918.htm>> Acesso em: 08. mar. 2019.

REGINA JOSÉ GALINDO. Site Oficial. Disponível em: <<http://www.reginajosegalindo.com/>> Acesso em: 10 mar. 2019

REGINA JOSÉ GALINDO. In: Guggenheim. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/map-artist/regina-jose-galindo>> Acesso em: 10 mar. 2019.

REGINA JOSÉ GALINDO. In: Wikipédia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Regina_Jos%C3%A9_Galindo> Acesso em: 10 mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

REGINA JOSÉ GALINDO - ARTE E FEMINISMO #VIVIEUVI. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (5'36"). Publicado pelo canal vivieuvi. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwncYsQjzQ>> Acesso em: 08 mar. 2019.

WALDMANN, Judith. Regina José Galindo: "Não sou uma mulher vulnerável". In: C& América Latina. Disponível em: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/regina-jose-galindo/>> Acesso em: 08 mar. 2019.

Toyin Odutola. Artista visual nigeriana que atualmente vive e trabalha em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Nascida em 1985. Suas produções artísticas pictóricas são dedicadas a discussões sobre identidade racial, onde subverte a etnia como usualmente é representada na história da arte ocidental.

TOYIN OJIH ODUTOLA. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ToyinOjihOdutola/>> Acesso em: 16 mar. 2019.

TOYIN OJIH ODUTOLA. In: Jack Shainman Gallery. Disponível em: <<http://www.jackshainman.com/artists/toyin-odutola/>> Acesso em: 16 mar. 2019.

TOYIN OJIH ODUTOLA. Site Oficial. Disponível em: <<http://toyinojihodutola.com/>> Acesso em: 17 mar. 2019.

TOYIN OJIH ODUTOLA. In: Wikipédia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Toyin_Ojih_Odutola> Acesso em: 12 mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

O CORPO DA MULHER (NÃO) É UMA CASA:

ARTE, MATERNAGEM, PERFORMANCE E SUBJETIVIDADE

Roberta Calábria Albertim

Alejandra Herrera Silva. Artista chilena. Atualmente, vive em Los Angeles. Herrera trabalha com performances e instalações que exploram o corpo enquanto materialidade de um sujeito social e político, evidenciando suas limitações e implicações biológicas. Suas performances mais recentes abordam a materialidade e a sensualidade deste corpo, ao passo que sujeitado às relações de poder, configuradas pelas estruturas de gênero. O embate com a maternidade chega ao seu trabalho, sobretudo através do impacto que tem na vida doméstica e o caráter exaustivo da manutenção de um espaço limpo, confortável e próprio. Tais questões podem ser vistas em

sua performance intitulada *Trabalho doméstico*, na qual ela insistentemente limpa, suja, bebe vinho e quebra louças, ao passo que exaure seu corpo se pendurando nas paredes, em um vestido branco e salto alto, trazendo o não-belo da maternidade. Este trabalho alcança nova reverberação da obra *Testing the waters*, que revive basicamente a mesma estrutura, mas ganha mais feracidade por ter sido, segundo ela, parcialmente inspirado na realocação da família de Los Angeles para Santiago, no Chile. Alejandra participou da exposição coletiva *New Maternalisms*, no Canadá, em 2012. Esta exposição se desdobrou em outras duas: *New Maternalisms. Maternidad y nuevos feminismos*, em Buenos Aires, Argentina, no ano de 2014; e a versão *New Maternalisms: Redux*, também no Canadá, em 2016. Além das obras citadas, abordam também o tema da maternidade as performances *Woman's Challenge* (2012) e *Historia de la resistencia* (2014).

Fonte:

AAVV: *PerfoPuerto 2002-2007. Arte de Performance en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Perfopuerto, 2007.

KINSER, E. A., Freehlink-burton, K., Hawkes, T. (Ed.). *Performing Motherhood. Artistic, Activist, and Everyday Enactments*. Canadá: Demeter Press, 2014.

Ana Álvarez Erreñcalde. Artista Argentina que vive atualmente em Barcelona. Trabalha com vídeos, instalações e, sobretudo, fotografia. Começou a abordar o tema da maternidade com o trabalho *El nacimiento de mi hija* (2005), um díptico, autorretrato documental, onde aparece em duas fotos imediatamente após o parto de sua filha. Em ambas as imagens há um intenso contraste entre o sangue inerente ao nascimento e o fundo absolutamente branco no qual se encontram. Posteriormente, Ana realiza um trabalho em parceria com a Associação *El parto es nuestro*, cujo resultado é o livro *Cesárea, más allá de la herida*, que conta com trinta fotografias de mulheres após a cesárea. Ana também é autora de *Las cuatro estaciones* (2012-2013), série de quatro fotografias em que retrata relações distintas com a maternidade: o cuidado de um filho com deficiência; a mulher loba que tem a força para defender suas crias, mas sempre pode ter o embate com o lobo imaginário; uma perda gestacional tardia; e a relação de retroalimentação entre mãe e filha através da amamentação. *Mama – Mother's Milk* (2018) – uma coleção de fotos que retratam a amplitude da diversidade da maternidade, através de diferentes mulheres amamentando suas crianças; e *Cover Up* (2018-2019) – um projeto que é, ao mesmo tempo, uma instalação indumentária e uma série de fotografias performáticas: peças de vestuário impressas com algumas imagens de seios para mulheres e crianças utilizarem durante a amamentação, em resposta à censura dos seios que amamentam.

Fonte:

ÁLVAREZ-ERREÑCALDE, Ana. Site Oficial. Disponível em: <<https://alvarezerreñcalde.com>>. Acesso em 19 out. 2018.

ÁLVAREZ-ERREÑCALDE, Ana. Artist Parent Index. Disponível em: <<https://www.artistparentindex.com/items/show/26>>. Acesso em 23 out. 2018.

Ana Casas Broda. Fotógrafa mexicana. Seu principal trabalho com relação à

maternidade é o diário fotográfico *Kinderwunsch* (2013), mantido por sete anos, a partir da experiência do nascimento de seus primeiros filhos. Através da obra, Ana explora “as alegrias e as angústias da maternidade, desde as ultrassonografias e do parto, às aventuras lúdicas com seus dois filhos”. A palavra *Kinderwunsch* é extraída de sua língua materna, o alemão, e significa “o desejo de ter filhos”. Ana levou muito tempo para engravidar pela primeira vez, e após o primeiro filho, começou tratamento de fertilidade assistida para conseguir ter outra criança. Diante da intensidade desta experiência, ela decidiu documentar o processo. Na medida em que os meninos cresciam, passaram a ser incluídos nas tomadas de decisão sobre o trabalho, sendo questionados sobre a forma como gostariam de interagir com o corpo da mãe, resultando em imagens como banho de piscina no quintal, com a piscina cheia de leite, uma mãe com o corpo coberto de massinha ou rabiscado. Podemos perceber a transitoriedade dos sentimentos, corpos e vínculos através das mudanças retratadas, além de questionarem com afrontamento os padrões de beleza impostos aos corpos maternos. É um trabalho que chama à reflexão sobre a autoimagem, representação, ruptura, tempo e memória.

Fonte:

BRODA, Ana Casas. Site Oficial. Disponível em: <<https://www.anacasasbroda.com>>. Acesso em 24 nov. 2018.

BRODA, Ana Casas. *Kinderwunsch*. Madrid: La Fabrica, 2013.

MARSILLAC, Ana Lúca M. de e MATTIAZZI, Thiciara. *Kinderwunsch: Deslocamentos da maternidade*. Disponível em: <http://www.apoa.com.br/correio/educacao/279/kinderwunsch_deslocamentos_da_maternidade/610>. Acesso em 24 nov. 2018.

Catherine Opie. Fotógrafa americana que trabalha intensamente com a temática da identidade e da diferença. Engajada no debate LGBTQ+, refere a si mesma como *butch*, termo da cultura lésbica usado para diferenciar corpos cuja aparência traz fortes elementos do imaginário da masculinidade. Opie tem alguns trabalhos bastante intensos, nos quais expõe seu corpo a interações que esgarçam a ideia de *body art*, como *Self-portrait/Cutting*, na qual a vemos de costas, com o dorso nu e o desenho com traços muito infantis de duas mulheres de mãos dadas, uma casinha, sol, nuvem e pássaros. Bastante bucólico, se desconsideramos o fato de o desenho estar talhado em sua pele e exposto pelo sangue que aflora dela. Já em *Self-portrait/Pervert*, a artista veste uma máscara de couro, como nas práticas de fetiche, e apresenta seu seio nu, novamente talhado em corte, contendo a palavra *Pervert*, pervertida, em inglês, enquanto seus braços, cujas mãos solenes repousam entrelaçadas sobre as pernas, estão atravessados por dezenas de agulhas. No trabalho *Self-portrait/Nursing*, Opie se retrata mais uma vez com o seio nu e, em sua imagem lida como masculina, amamentando seu filho. Neste trabalho, Opie representa o conforto que sente ao construir e apresentar uma identidade binária, não precisando se performar mulher para poder ter um filho. Esta obra é capa do catálogo da exposição *The Great Mother*, que aconteceu no Palazzo Reale, em Milão, 2016, com curadoria de Massimiliano Gioni

Fonte:

GUGGENHEIM MUSEUM. Catherine Opie: Collection Online. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/catherine-opie>>. Acesso em 3 mar. 2019.

MELIA, Juliette. *Creating a new iconicity: an interview with Catherine Opie*. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/transatlantica/6430>>. Acesso em 3 mar. 2019.

Coletivo #vivasnosqueremos. O coletivo #vivasnosqueremos é uma congregação de mulheres que atuam de forma anônima e autogestionada, através da campanha gráfica homônima. Uma ação que começou no México, impulsionada pela *Colectiva MuGre (Mujeres Grabando Resistencias)*, que decidiram utilizar a gravura como meio de denunciar, através de imagens com mensagens nítidas e diretas, as várias formas de violência contra a mulher. O movimento cresceu de forma autônoma e hoje articula mulheres de toda América Latina. É possível encontrar parte das obras organizadas no catálogo da coedição colaborativa das editoras *Muchas Nueces, Chirimbote e El Colectivo*, impresso na Argentina, em 2017, por ocasião do 32º *Encuentro Nacional de Mujeres*, que aconteceu naquele país, no mesmo ano. Apesar de não tratar aberta ou exclusivamente sobre maternidade, o coletivo reconhece e fortalece a luta pelos direitos sexuais e reprodutivos, com a qual o tema se relaciona diretamente.

Fonte:

Vivas nos queremos. Campaña Grafica. Argentina: Muchas Nueces, Chirimbote e El Colectivo. 2017.

Cristina Salgado. Artista plástica que nasceu e que ainda trabalha no Rio de Janeiro. Cristina produz obras desde a década de 1980, tendo participado da marcante exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, que aconteceu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Suas obras são frequentemente esculturas e instalações com forte presença do feminino. Ela tangencia e/ou aborda diretamente a maternidade em diversas obras, especialmente após os anos 2000. Assim podemos ver na obra *Ver para olhar*, de 2012. Nela, Cristina enfileira 28 caixas de madeira, assentadas sobre diferentes tipos de bancos, poltronas e cadeiras e atravessadas por um feixe de luz e uma lança, que saem de um projetor. Ao final da fila de caixas, encontramos uma poltrona na qual se projeta a imagem de uma mãe de mãos dadas com sua filha pequena. *Já em Filha, mãe e copos d'água com luz*, de 2016, a artista retrata, em desenho, uma cena vivenciada por ela durante o trabalho no Hospital da Mulher Heloneida Studart. A instituição, que na época oferecia encontros entre jovens sobre sexualidade responsável e contracepção, despertou o interesse da artista, e assim foi formada uma rede de colaboração entre ela, o hospital e o CIEP Afonso Henriques Lima Barreto, de onde vinham as alunas convidadas para as palestras – e que, por fim, acabaram envolvendo-se diretamente com a montagem da obra *Grande Nua*, no mesmo ano, que Cristina instalou na recepção do ambulatório após sua montagem original nas Cavalariças do Parque Lage.

Fonte:

SALGADO, Cristina. Site oficial. Disponível em: <<http://www.cristinasalgado.com/>>.

Acesso em 3 mar. 2019.

Eti Wade. Artista visual-conceitual londrina que se identifica como mãe/artista. Com três filhos homens, trabalha a temática da maternidade desde 2000, após o nascimento de seu segundo filho. O questionamento principal de Wade advém do rebater representações da maternidade que correspondam ao que a sociedade permite que mulheres sintam e/ou sejam quando se tornam mães. A artista busca trabalhar aspectos com os quais as mulheres mães podem se identificar realmente na experiência de maternidade em um de seus traços mais fundamentais: A AMBI-VALÊNCIA. Doutora pela Universidade do Leste de Londres com a tese *A mãe como sujeito e autor na arte visual contemporânea*, 2016, seus principais trabalhos são *Kisses* (2001), *Bath womb* (2006), *Goodnight boys* (2016) e *Home Birth – In the Kitchen* (2016).

Fonte:

WADE, Eti. Artist Statement. Disponível em: <<https://www.axisweb.org/p/etiwade/>>. Acesso em 17 abr. 2018.

WADE, Eti. Artist Statement. Disponível em: <<http://www.artistparentindex.com/items/show/31>>. Acesso em 6 jul. 2019.

Lidia Laranjeira. Artista e dançarina. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. A escolha por apresentar o trabalho de Lidia foge um pouco do escopo elaborado para as demais artistas. Ela não fala diretamente de maternidade, mas é artista, é mãe e, na sutileza da fruição de suas performances, é possível perceber a maneira como acontece o atravessamento deste papel social que ela ocupa. Falo, especificamente, da obra intitulada *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*, apresentada pela primeira vez em 2016, e ainda em processo como trabalho de seu doutorado. Como descrito na página do projeto em questão, se trata de “*um solo de dança da artista, criado em parceria com o dramaturgista Sérgio Andrade. Um tríptico de partes independentes que compõem, juntas, uma dança/convocação contra a brutalidade dos regimes de soberania que investem em capturar, invisibilizar e esgotar a potência da vida e dissidentes*”. É diante da força dos movimentos do seu corpo, de sua nudez que exhibe seus seios, e da fluidez ativa e latente que enxergo em suas mãos enquanto manipula os pequenos brinquedos, que reconheço sua maternidade. Há intensa *maternagem* na forma como se utiliza de sua arte para denunciar e exigir que se contemple e se impeça de retornar o ódio pela diferença.

Fonte:

LABCRÍTICA. *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*. Disponível em: <<https://labcritica.com.br/brinquedos-para-esquecer-ou-praticas-de-levante/>>. Acesso em 8 mai. 2018.

DANÇA UFRJ. Página dos cursos de dança da URFJ. Disponível em: <<http://www.dancaufrj.com.br/docentes-lidia-costa-laranjeira.html>>. Acesso em 8 ago. 2018.

Roberta Barros. Artista visual e escritora. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Participou do projeto *Arte, Mulher e Sociedade – residência artística em maternidade pública*, no Hospital da Mulher Heloneida Studart, durante o qual desenvolveu trabalhos

performáticos que abordam temas como violência obstétrica, violência institucional, violência contra a mulher e direitos reprodutivos. É autora do livro *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016). São três as suas obras que abordam diretamente a temática da maternidade: *Dar de si* (2014), na qual, seminua, manipula e ordenha seus seios, então cheios de leite devido à amamentação de sua filha. *Não ao toque* (2014), uma obra de alto conteúdo político, tangenciando a denúncia, especialmente se a emparelhamos com a recepção que a obra teve por parte da comunidade médica. Nesta, a artista utiliza entre 100 e 150 luvas de procedimento, nas quais insere os nomes das pessoas com as quais teve contato no período da vivência na maternidade, até o momento da intervenção. As luvas, infladas e amarradas, são dispostas no chão de maneira a formar um aglomerado que é espalhado e reorganizado diversas vezes enquanto ela caminha pelas rampas do espaço. Já em *Tomar para si* (2016), Roberta tricota um cordão umbilical grande o suficiente para criar com ele uma barriga de grávida. Por fim, desfaz essa barriga, deixando para trás toda a linha, na recepção da maternidade, circulando entre as mulheres e acompanhantes que esperam atendimento.

Fonte:

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

Senga Nengudi. Artista afro-americana que vive e trabalha entre Nova Iorque e Los Angeles. O trabalho que a tornou conhecida é intitulado *Respondes s'il vous plait* ("R.S.V.P."), de 1977. Nele, a artista, após haver passado pela experiência de ser mãe pela segunda vez, se encontra fascinada pela resiliência e plasticidade do corpo durante a gravidez, parto e pós-parto, bem como pela resiliência da psique durante esse período. Como ela descreve: "*esta constante resiliência que o corpo encena*". Na obra, Senga utiliza alguns pares de meias-calças de diferentes tons, para criar uma composição geométrica. As meias são preenchidas com areia e apoiadas no chão, de forma que a parte que cobre as nádegas fique com volume. As pernas saem finas e vazias para serem pregadas nas paredes do espaço, esticadas e por vezes se entrecruzando. Nas primeiras exposições a artista utilizava suas próprias meias, mas em seguida passou a receber meias de outras mulheres, no intuito de trazer para a obra a relação percebida entre as donas e suas peças, posto que entendeu que as mulheres apenas utilizavam as meias quando se preparavam para situações específicas de estiramento emocional, como sair para dançar à noite ou ir a uma entrevista de emprego. As meias-calças são objetos tipicamente vinculados à submissão aos padrões de beleza e ao cerceamento dos corpos e de suas possibilidades de circularem no espaço. A artista também é conhecida pelo seu envolvimento direto com a vanguarda no movimento negro radical da década de 70.

Fonte:

NENGUDI, Senga. Site oficial. Disponível em: <<https://www.sengasenga.com/>>. Acesso em 14 abr. 2018.

SHERLOCK, Amy. Senga Nengudi. Disponível em: <<https://frieze.com/article/senga-nengudi>>. Acesso em 14 abr. 2018.

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRAJETÓRIAS DE MULHERES PRECURSORAS NO CAMPO DAS ARTES NO BRASIL: (SÉCULO XIX E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX)

Thais Canfil da Silva

Abigail de Andrade (Vassouras, RJ, 1864 – Paris, França, c.1890). Possivelmente a artista mais conhecida, atuante no país no século XIX, Abigail de Andrade foi a primeira mulher a ser premiada com a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes em 1884. Iniciou seus estudos em pintura no Liceu de Artes e Ofícios, em 1881, e, no ano seguinte, participou de exposição organizada pelo Liceu, sendo recebida positivamente pela crítica de arte. Também estudou com o pintor e caricaturista Angelo Agostini – muitas das obras de Abigail foram ilustradas no periódico criado por Agostini, a *Revista Illustrada*. Angelo Agostini e Abigail de Andrade tiveram um relacionamento afetivo que deu origem à única filha do casal, a também pintora Angelina Agostini. A morte prematura de Abigail de Andrade ocorreu em Paris, poucos meses após o nascimento de seu segundo filho, que também não sobreviveu. Apesar de sua curta carreira como pintora, Abigail legou ao público brasileiro algumas das naturezas mortas mais notórias produzidas no século XIX. Boa parte de suas obras conhecidas estão em prestigiadas coleções particulares, como a de Hecilda e Sérgio Fadel. Também produziu importantes autorretratos, representando ativamente o seu fazer artístico como pintora. Destacamos *Cesto de Compras* e *Um canto em meu ateliê*, as obras vencedoras da medalha de ouro, obtida por ela em 1884.

Fonte:

MULHERES pintoras: a casa e o mundo. Curadoria e texto: Ruth Sprung Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca/Sociarte, 2004 (Catálogo de Exposição).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

ABIGAIL de Andrade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22147/abigail-de-andrade>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

ABIGAIL de Andrade. In: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Abigail_de_Andrade>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Organização André Seffrin. Curitiba: Ed. UFPR, 1997. Braga, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942. 251 p.

DUQUE, Gonzaga. *A Arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., 1888. 254 p.

HERKENHOFF, Paulo (org.). *Invenções da Mulher Moderna: para além de Anita e Tarsila*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018. 296 p. (Catálogo de Exposição).

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).

MULHERES pintoras: a casa e o mundo. Curadoria e texto: Ruth Sprung Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca/Sociarte, 2004 (Catálogo de Exposição).

OLIVEIRA, Cláudia de. *Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n.3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm>.

OLIVEIRA, Miriam Andréa de. *A mulher e as artes: as pintoras da Primeira República no Rio de*

Janeiro. 1998. Tese de Doutorado (História Social) IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

OLIVEIRA, Miriam Andréa de. *Abigail de Andrade: Artista Plástica do Rio de Janeiro, no século XIX*. 1993. Dissertação de Mestrado (Artes Visuais). Rio de Janeiro, 1993.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O Auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação*. In: Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Nº 3, 2013. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=119&vol=>.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Os gêneros da arte: mulheres escultoras na belle époque brasileira*. In: Sociologia das artes visuais no Brasil, 2012. Disponível em: <<https://www.anpocs.com/index.php/papers-29-encontro/gt-25/gt15-21/3753-asimioni-os-generos/file>>.

SOUZA, Viviane Viana de. *Dois pesos e duas medidas: analisando obras de Abigail de Andrade e Almeida Junior*. VIII EHA (Encontro de História da Arte da UNICAMP), Campinas, 2012. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/Viviane%20Viana.pdf>>. ISBN - 978-85-86572-55-5.

VASQUEZ, Pedro Afonso [et. al.]. *5 visões do Rio na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2009.

Berthe Worms (Anna Clémence Mence Berthe Abraham Worms)

(Uckange, França, 1868 – São Paulo, SP, 1937). A artista franco-brasileira constituiu seus estudos em pintura em Paris, primeiramente na *École des Beaux-Arts*, em 1881, e, posteriormente, na *Académie Julian*, a partir de 1884. Ainda na capital francesa conheceu o cirurgião-dentista brasileiro Fernando Samuel Worms. Após o casamento, os dois se transferem para São Paulo, onde Berthe constituiu uma consistente carreira ao longo das três primeiras décadas do século XX, sendo reconhecida como exímia pintora de retratos e cenas de gênero. Destacou-se na Exposição Geral de Belas Artes de 1895, ganhando medalha de ouro em segundo grau pela tela *Cabeça de Cardeal*. Em 1908, recebe novamente medalha de ouro no mesmo salão pela tela *Invocação*. Também atuou como professora de pintura e desenho, dando aulas para alunos particulares na capital paulista. A artista realiza a primeira exposição em conjunto com o filho e também pintor Gastão Worms em 1923. Entre suas obras mais celebradas e conhecidas pelo público brasileiro, destacam-se as telas pertencentes à coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo: *Saudades de Nápoles* (1895), *Canção Sentimental* (1904) e *Beduíno* (s.d.).

Fonte:

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

BERTHA Worms. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22646/bertha-worms>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

BERTHA Worms. Pasta Arquivológica. Rio de Janeiro: Biblioteca/Mediateca "Araújo Porto Alegre"

(Museu Nacional de Belas Artes).

BERTHA Worms. In: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bertha_Worms>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. 292 p.

HERKENHOFF, Paulo (org.). *Invenções da Mulher Moderna: para além de Anita e Tarsila*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018. 296 p. (Catálogo de Exposição).

LEITE, José Roberto Teixeira [et. al.]. *Arte no Brasil*, Abril Cultural, São Paulo: Abril, 1979. 2v.

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).

MULHERES pintoras: a casa e o mundo. Curadoria e texto: Ruth Sprung Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca/Sociarte, 2004 (Catálogo de Exposição).

OLIVEIRA CARVALHO, Francione. *A História da Arte e as representações do feminino: de quais mulheres falamos?* 2010. 8 p. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3119/2622>>.

OS WORMS: Bertha e Gastão. Curadoria: Ruth Sprung Tarasantchi; Textos: Emanuel Araújo e Ruth Sprung Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca, 1996 (Catálogo de Exposição).

RAMPAZZO, Loris Graldi. *Algumas Pintoras Paulistas na Virada do Século XIX-XX*. São Paulo, 1989.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 345. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015>.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

Celita Vaccani (Rio de Janeiro, RJ, 1913 – Rio de Janeiro, RJ, 2000). Escultora, pintora e escritora, Celita Vaccani iniciou seus estudos em escultura com Rodolfo Bernardelli em seu ateliê particular, que frequentava desde criança. Estudou posteriormente com o escultor José Otávio Ferreira Lima em seu ateliê e também na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1930, conquistou uma premiação no Salão Nacional de Belas Artes. Em 1931, participou de dois grandes eventos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro: o Salão de 1931, também conhecido como “Salão Revolucionário”, onde apresentou *Cabeça de Gilda Vaccani* (busto em bronze) e *Medroso* (estatueta em gesso); e também do 1º Salão Feminino de Arte, organizado por Georgina de Albuquerque, Regina Veiga, Cândida Cerqueira, Marques Júnior e Nestor Figueiredo. Em 1937, foi vencedora do Prêmio Caminhoá e fez viagem à Europa. Ingressou como professora na ENBA a partir de 1944, como assistente de Zaco Paraná, na cadeira de moldagem. Seguiu lecionando na escola como livre docente até conquistar a posição de professora catedrática de moldagem, em 1956. Por fim, tornou-se diretora da Escola de Belas Artes, em 1975. Destacou-se como a 1ª mulher a tomar posse na Academia Brasileira de Artes, no ano de 1985, ocupando a cadeira 8. Destacou-se também como escritora e publicou livros sobre escultura e modelagem.

Fonte:

HÖFKE, Tathyane Ferreira. *Celita Vaccani: A trajetória acadêmica e os prêmios rece-*

bidos. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/cv_trajetoria.htm>.

HÖFKE, Tathiane Ferreira (Org.). *Celita Vaccani: Manuscrito sobre sua trajetória artística e acadêmica*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/cv_depoimento.htm>.

CANFIELD, Thais. *Um olhar sobre o I Salão Feminino de Arte de 1931*. In: Encontro de História da Arte, 13., 2018, Campinas. Anais... Campinas: UNICAMP, 2018, p.837-843. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2018/eha2018completo.pdf>>.

CELITA Vaccani. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa285273/celita-vaccani>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

CELITA Vaccani. Pasta Arquivológica. Rio de Janeiro: Biblioteca/Mediateca "Araújo Porto Alegre" (Museu Nacional de Belas Artes).

CELITA Vaccani. In: Salão 31. Disponível em: <<https://www.salao31.com/celita-vaccani?rq=celita>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

FERREIRA, César Casimiro. *A preservação do acervo de escultura de Celita Vaccani na Escola de Belas-Artes: inventário e medidas de conservação*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração) Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2018.

HÖFKE, Tathiane Ferreira. *As motivações temáticas de Celita Vaccani nos mausoléus dos aviadores militares, no cemitério São João Batista: "Glória e "Dever" na iconografia do herói*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2007. 138 f.

HÖFKE, Tathiane Ferreira. *Celita Vaccani: A trajetória acadêmica e os prêmios recebidos*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/cv_trajetoria.htm>.

HÖFKE, Tathiane Ferreira (org.). *Celita Vaccani: Manuscrito sobre sua trajetória artística e acadêmica*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/cv_depoimento.htm>.

HÖFKE, Tathiane Ferreira. CRONOLOGIA de Celita Vaccani. In: DezenoveVinte. Rio de Janeiro, s.d.. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_cv.htm>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

OLIVEIRA, Miriam Andréa de. *A mulher e as artes: as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro*. 1998. Tese de Doutorado (História Social) IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

VACCANI, Celita. *Escultura Contemporânea Norte Americana*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1955.

VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli: vida artística e características de sua obra escultórica*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1949. 248p.

Dinorah Azevedo de Simas Enéas (Rio de Janeiro, 1888 – Rio de Janeiro, 1973). Estudou com Zeferino da Costa, Daniel Bérard e Augusto Girardet na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) a partir de 1913, frequentando as cadeiras de desenho figurado e modelo vivo. Ganha um prêmio de viagem no mesmo ano, transferindo-se para Roma em 1914, onde estuda gravura novamente com Girardet. Após a aposentadoria de Girardet na ENBA, em 1914, Dinorah passa a das aulas de gravura em seu lugar, sendo possivelmente a primeira mulher a lecionar na ENBA. Posteriormente, assume as cadeiras de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas, em 1928, na mesma Escola. Recebeu premiações nas Exposições Gerais de Belas Artes: menção honrosa

de primeiro grau, em 1913; grande medalha de prata, em 1916; e pequena medalha de ouro, em 1919. Em 1922, expõe 15 trabalhos na mostra comemorativa do Centenário da República. A partir de 1922, passa a frequentar o *Centro Espírita Soledad* no Maracanã, onde desenvolve suas habilidades mediúnicas e realiza mais de 2000 retratos através da psicopictografia. Paralelamente ao seu trabalho como médium de pictografia, participa em 1929 do 11º Salon de Rosario na Argentina. Em 1931, integra o grupo de artistas do 1º Salão Feminino de Arte ocorrido na ENBA. Também expôs alguns de seus desenhos psicopictografados em ambientes artísticos, tais como uma mostra ocorrida no Liceu de Artes e Ofícios, em 1934. Poucos trabalhos da artista são conhecidos atualmente, mas alguns desenhos de modelo vivo feitos por ela estão preservados na coleção do Museu D. João VI.

Fonte:

DINORAH A. de Simas Enéas. In: Casa do Coração. Rio de Janeiro, s.d.. Disponível em: <<http://casadocoracao.org/hist/dinorahsimas.htm?KeepThis=true&>>.

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).

CANFIELD, Thais. *Um olhar sobre o I Salão Feminino de Arte de 1931*. In: Encontro de História da Arte, 13., 2018, Campinas. Anais... Campinas: UNICAMP, 2018, p.837-843. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2018/eha2018completo.pdf>>.

DINORAH Azevedo de Simas Enéas. Pasta Arquivológica. Rio de Janeiro: Biblioteca/Mediateca "Araújo Porto Alegre". (Museu Nacional de Belas Artes).

DINORAH Azevedo Simas Enéas. In: Arquivo Espírita. Disponível em: <<https://arquivospirita.org/2017/01/05/retratos-mediunicos-feitos-pela-medium-dinorah-de-azevedo-simas-eneas/>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

DINORAH Azevedo de Simas Enéas. In: Casa do Coração. Rio de Janeiro, s.d.. Disponível em: <<http://casadocoracao.org/hist/dinorahsimas.htm?KeepThis=true&>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

DINORÁ Azevedo de Simas Enéas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa284916/dinora-azevedo-de-simas-eneas>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

DINORAH Azevedo Simas Enéas. In: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Prof%C2%AA_Dinorah_Azevedo_Simas_En%C3%A9as.png> . Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Judith Fortes (Porto Alegre, RS, 1896 – Porto Alegre, RS, 1964). A pintora gaúcha fez parte da primeira geração de artistas formados no Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (ILBA), fundado em 1908. Estudou no ILBA a partir de 1916 e concluiu seus estudos em 1922. Foi no mesmo local de ensino que Judith Fortes passou a lecionar como professora substituta por diversas vezes, mantendo paralelamente um curso preparatório para o vestibular do curso de Artes Plásticas, localizado em frente ao prédio da instituição. Também realizou trabalho psicopedagógico para avaliar a

aptidão para o desenho de crianças de escolas públicas da cidade. Sabe-se pouco da vida pessoal da artista e de sua trajetória fora do ILBA, mas duas de suas obras foram preservadas pela instituição e hoje fazem parte do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, sendo uma natureza morta, em pastel sobre carvão, e um retrato em intitulado *Cigana*, óleo sobre cartão em formato oval. A obra não é datada, mas foi adquirida pelo então diretor do Instituto, Libindo Ferrás, em 1928. Outras coleções de Porto Alegre possuem obras da artista, tais como as Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta (pertencentes à prefeitura de Porto Alegre), mas grande parte de seu trabalho se perdeu com o tempo. É de sua autoria um vitral com temática religiosa que faz parte da Santa Casa de Porto Alegre. Judith Fortes participou do Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1939. Também se destacou como uma das fundadoras da Associação Francisco Lisboa na capital gaúcha, criada em 1938.

Fonte:

SIMON, Círio. JUDITH Fortes. In: Blog do Prof. Círio Simon, 04 mai. 2018. Disponível em: <<http://profciriosimon.blogspot.com/2018/05/230-estudos-de-arte.html>>.

VARGAS, Rosane. *Excluídas da memória: mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939 - 1962)*. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em História da Arte). Instituto de Artes, Porto Alegre, 2013.

VARGAS, Rosane. Judith Fortes: *Cigana*. In: Paulo Gomes. (Org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral (1910-2014)*. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2015, v. II, p. 380-381.

JUDITH Fortes. In: Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/f/fortes-judith>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

SIMON, Círio. JUDITH Fortes. In: Blog do Prof. Círio Simon, 04 mai. 2018. Disponível em: <<http://prof-ciriosimon.blogspot.com/2018/05/230-estudos-de-arte.html>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da Ufrgs: etapas entre 1908 e 1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS, Porto Alegre, 2003. 660 f.

VARGAS, Rosane. *Excluídas da memória: mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939 - 1962)*. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em História da Arte). Instituto de Artes, Porto Alegre, 2013.

VARGAS, Rosane. Judith Fortes: *Cigana*. In: Paulo Gomes. (Org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral (1910-2014)*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2015, v. II, p. 380-381.

Maria Pardos (Espanha, c.1866 – Juiz de Fora, MG, 1928). Antes de iniciar seus estudos em pintura, Maria Pardos atuou como bailarina, participando da ópera *Fra diavolo* no mesmo ano em que se transferiu para o Brasil, 1891. Estudou pintura e desenho com Rodolpho Amoedo em seu ateliê particular – ao que tudo indica, a artista de origem espanhola não frequentou aulas na Escola Nacional de Belas Artes. No ateliê de Amoedo conheceu a colega e amiga Regina Veiga, com quem realizou uma exposição em 1916, na Galeria Jorge, no Rio de Janeiro. Maria Pardos participou ativamente das Exposições Gerais de Belas Artes e obteve as seguintes premiações: menção honrosa, em 1913; medalha de bronze, em 1914; e medalha de prata, nos

anos de 1915 e 1927. Tem uma sala em sua homenagem no Museu Mariano Procópio, na cidade de Juiz de Fora. A instituição foi criada em 1921, por Alfredo Ferreira Lage, companheiro de longa data de Maria Pardos. A instituição possui um grande número de trabalhos da artista. Entre os 201 desenhos e 47 pinturas de sua autoria, preservados no museu, destacamos as telas *Chiquinho*, *Sem Pão* e *Jornaleiro*. A parceria entre Alfredo Lage e Maria Pardos foi bastante benéfica para a preservação de sua produção artística, reunida em sua maioria em uma das mais importantes instituições artísticas de Minas Gerais, sendo possivelmente a única artista atuante na primeira década do século XX a ter sua produção tão bem preservada em uma coleção franqueada ao público.

Fonte:

FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, MG, 2014.

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A participação de Maria Pardos nas Exposições Gerais de Belas Artes (1913-1918). In: LUCAS, Meize Regina de Lucena e MEDEIROS, Aline da Silva (org.). *Cultura e imaginário*. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural da UFC/Edições Instituto Frei Tito de Alencar, 2011, p. 293-304.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Cenas familiares na pintura de Maria Pardos na década de 1910. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX)*: 195 anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2012, p. 181-189.

FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, MG, 2014.

FASOLATO, Valéria Mendes. *Maria Pardos e José Malhoa: intercambio cultural entre Brasil e Portugal no Museu Mariano Procópio*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pardos_malhoa.htm>.

FASOLATO, Valéria Mendes. *Maria Pardos: "Sem Pão" e a despolitização da miséria*. In: Encontro de História da Arte, 9., 2013, Campinas. Anais... Campinas: UNICAMP, 2013. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Valeria%20Mendes%20Fasolato.pdf>>.

HERKENHOFF, Paulo (org.). *Invenções da Mulher Moderna: para além de Anita e Tarsila*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018. 296 p. (Catálogo de Exposição).

MARIA Pardos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa286131/maria-pardos>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).

OLIVEIRA, Miriam Andréa de. *A mulher e as artes: as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro*. 1998. Tese de Doutorado (História Social) IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

VALE, Vanda Arantes. A pintura brasileira do século XIX - Museu Mariano Procópio. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/artistas/mprocopio.htm>>.

VALE, Vanda Arantes. Maria Pardos – uma artista ibero-americana. In: BESSA, Pedro Pires (org.). *Riqueza cultural ibero-americana*. Divinópolis: FAPEMIG UEMG, 1996, p. 451-454.

Nicota Bayeux (Campinas, SP, 1870 – Campinas, SP, 1923). Embora não existam registros de que Nicota Bayeux tenha frequentado aulas em instituições artísticas brasileiras, sabemos que a pintora estudou com Carlo de Servi, artista italiano radicado no Brasil entre os anos de 1896 e 1925. Participa da 1ª e 2ª Exposição Brasileira de Belas Artes, em 1911 e 1912, respectivamente. No ano seguinte, realiza exposição no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (CCLA) com cerca de 30 trabalhos, entre eles a tela *Dominó Rose*, que atualmente faz parte do acervo do CCLA. No mesmo ano, se casa com Eduardo Benain e mora por um breve período em Paris, estudando com os mestres Tony Robert-Fleury e Jean-Paul Laurens na *Académie Julian*. Retorna ao Brasil em 1914 e participa do Salão Nacional de Belas Artes, expondo a tela *Coeur Meurtri*, recebida com boas críticas. A tela é o trabalho mais conhecido de Nicota Bayeux e faz parte da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 1923, realiza grande exposição na Galeria Edson, na capital paulista, apresentando 89 trabalhos de sua autoria. Em 1924, é organizada uma exposição póstuma em sua homenagem, onde são apresentados alguns de seus trabalhos de paisagens, marinhas, flores, retratos e figuras. O convite da exposição, que tem como capa uma das raras fotografias conhecidas de Nicota Bayeux, permanece preservado no acervo do CCLA, em Campinas.

Fonte:

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).
TARASANTCHI, Ruth Sprung. Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

FREDERICO, Mariana Sacon. *A mulher como agente e como objeto de representação: reflexões sobre Coeur Meurtri, de Nicota Bayeux*. In: Colóquio do Comitê Brasileiro em História da Arte: Arte & Erotismo – Prazer e Transgressão na História da Arte, 38, 2018, Florianópolis. Caderno de Resumos. Florianópolis, SC: CBHA, 2018. p. 154. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/atual/imgscbha2018/CBHA.2018.resumos.pdf>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

LEITE, José Roberto Teixeira [et al.]. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
Lourenço, Maria Cecília França [et al.]. *Dezenovevinte: uma virada no século*. Pinacoteca do Estado de São Paulo (org). Apresentação de Jorge da Cunha Lima. Pinacoteca do Estado, 1986. (Catálogo de exposição)

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).

MULHERES pintoras: a casa e o mundo. Curadoria e texto: Ruth Sprung Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca/Sociarte, 2004 (Catálogo de Exposição).

NICOTA Bayeux. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24459/nicota-bayeux>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

NICOTA Bayeux. In: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nicota_Bayeux>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp: Impren-

sa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

Regina Veiga (Rio de Janeiro, RJ, 1890 – Rio de Janeiro, RJ, 1968). Regina Veiga realizou seus estudos em pintura com Rodolpho Amoedo e, posteriormente, entre os anos de 1907 e 1914, na Europa. Frequentou aulas na Académie Julian de Paris e em Munique. Desde 1907, participou das Exposições Gerais de Belas Artes, destacando-se com os seguintes prêmios: menção honrosa (em 1906 e 1907); medalha de bronze (1913); pequena medalha de prata (1917); e grande medalha de prata (1918). A tela premiada em 1918 era intitulada Danae e, atualmente, é conhecida como Fertilidade, fazendo parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A artista também possui trabalhos no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Em 1916, realizou exposição com a pintora e amiga Maria Pardos, na Galeria Jorge, que recebeu boas críticas nos jornais da época para ambas as artistas. Destacou-se como organizadora e participante no 1º Salão Feminino de Arte de 1931. Também participou de mostras fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, expondo quatro trabalhos no 2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em 1940, sendo premiada com medalha de prata.

Fonte:

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição). FASOLATO, Valéria Mendes. As representações de infância na pintura de Maria Pardos. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, MG, 2014.

ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiroz. *Primores da pintura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1942. 145 p., v. 1.

AYALA, Walmir (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC / INL, 1980. v.4: Q a Z. BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

CANFIELD, Thais. *As narrativas do nu: representações e erotismo no mito de Danae a partir da análise de "Fertilidade" de Regina Veiga*. In: TERRA, Carlos G. (org.). *Olhares sobre o erotismo na arte*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.

CANFIELD, Thais. *Um olhar sobre o I Salão Feminino de Arte de 1931*. In: Encontro de História da Arte, 13., 2018, Campinas. Anais... Campinas: UNICAMP, 2018, p.837-843. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2018/eha2018completo.pdf>>.

DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e esculptores*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedicto de Souza, 1929.

FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. 225 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, MG, 2014.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983. 677 p.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MULHERES artistas: as pioneiras, 1880-1930. Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Catálogo de exposição).

MULHERES pintoras: a casa e o mundo. Curadoria e texto: Ruth Sprung Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca/Sociarte, 2004 (Catálogo de Exposição).

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 559 p.

REGINA Veiga. Pasta Arquivológica. Rio de Janeiro: Biblioteca/Mediateca "Araújo Porto Alegre". (Museu Nacional de Belas Artes).

REGINA Veiga. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24304/regina-veiga>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

REGINA Veiga. In: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Regina_Veiga>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

VALLE, Arthur (org.). *Revista do Brasil (1916-1918) - Artigos e Críticas de Arte*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil.htm>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

Sylvia Meyer (Rio de Janeiro, RJ, 1889 – Rio de Janeiro, RJ, 1955). Pintora e desenhista, estudou com Rodolpho Amoedo, Henrique Bernardelli, Eliseu Visconti e Zeferino da Costa. Recebeu três prêmios nas Exposições Gerais de Belas Artes: menção honrosa de primeiro grau, em 1911; pequena medalha de bronze, em 1915; e a de prata, em 1916. Destacam-se seus trabalhos de natureza morta e retratos, alguns expressivos de um momento de transição da arte no período e mais alinhados à modernidade. É notável que a artista tenha participado do "Salão Revolucionário", como ficou conhecido o Salão Nacional de Belas Artes de 1931, onde expôs cinco trabalhos, todos retratos: *Maria Luiza Mello*, *Maria Carolina Palmeira*, *Luiza Pederneiras*, *Marcelo Roberto* e *Renato Palmeira*. No mesmo ano, participou do 1º Salão Feminino de Belas Artes que ocorreu nas salas da Escola Nacional de Belas Artes. Além das mostras que participou no Rio de Janeiro, Sylvia Meyer também expôs em São Paulo. Os dados biográficos da artista são escassos e pouco conhecidos, bem como suas obras. Um retrato de Sylvia Meyer, pintado por Arthur Timótheo da Costa, data de 1912 e faz parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, assim como as três telas de autoria da artista: *Menina*, *Autorretrato* e *Morro Vivo*. No acervo do Museu D. João VI também estão preservados alguns desenhos de modelo vivo realizados por ela na época em que estudou na instituição. De acordo com depoimento, fonte oral, fornecido por uma ex-aluna, Sylvia Meyer foi professora de pintura na escola Amaro Cavalcanti e também atuou como professora particular, além de trabalhar com restauração de quadros.

Fonte:

MULHERES pintoras: a casa e o mundo. Curadoria e texto: Ruth Sprung Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca/Sociarte, 2004 (Catálogo de Exposição).

OLIVEIRA, Miriam Andréa de. *A mulher e as artes: as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro*. 1998. Tese de Doutorado (História Social) IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

SYLVIA Meyer. In: Salão 31. Disponível em: <<https://www.salao31.com/sylvia-meyer/>>.

CANFIELD, Thais. *Um olhar sobre o I Salão Feminino de Arte de 1931*. In: Encontro de História da Arte, 13., 2018, Campinas. Anais... Campinas: UNICAMP, 2018, p.837-843. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2018/eha2018completo.pdf>>.

CREMONA, Ercole. O Salão de 1923. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, set. 1923, p. 11-16. Transcrição: Vinícius Moraes de Aguiar. Digitalização: Arthur Valle. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=CREMONA%2C_Ercole._O_Sal%C3%A3o_de_1923._Ilustra%C3%A7%C3%A3o_Brasileira%2C_ano_IV%2C_n._37%2C_set._1923%2C_p._11-16.>>.

MATTOS, Adalberto P. O Salão de 1926. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, set. 1926, n/p. Transcrição: Vinícius Moraes de Aguiar. Digitalização: Mirian Nogueira Seraphim. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=MATTOS%2C_Adalberto_P._O_Sal%C3%A3o_de_1926._Ilustra%C3%A7%C3%A3o_Brasileira%2C_Rio_de_Janeiro%2C_set._1926%2C_n/p.>>.

MULHERES pintoras: a casa e o mundo. Curadoria e texto: Ruth Sprung Tarasantchi. São Paulo: Pinacoteca/Sociarte, 2004 (Catálogo de Exposição).

OLIVEIRA, Miriam Andréa de. *A mulher e as artes: as pintoras da Primeira República no Rio de Janeiro*. 1998. Tese de Doutorado (História Social) IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

RETRATO de Sílvia Meyer. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23021/retrato-de-silvia-meyer>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

RIBEIRO, Fléxa. O SALÃO DE 1926. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1926, p. 1. Transcrição: Vinícius Moraes de Aguiar. Digitalização: Mirian Nogueira Seraphim. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=RIBEIRO%2C_Fl%C3%A9xa._O_SAL%C3%83O_DE_1926._O_Pai-z%2C_Rio_de_Janeiro%2C_14_ago._1926%2C_p._1.>>.

SYLVIA Meyer. Pasta Arquivológica. Rio de Janeiro: Biblioteca/Mediateca “Araújo Porto Alegre”. (Museu Nacional de Belas Artes).

SYLVIA Meyer. In: Salão 31. Disponível em: <<https://www.salao31.com/sylvia-meyer/>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

VALLE, Arthur (org.). *Revista do Brasil (1916-1918) - Artigos e Críticas de Arte*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil.htm>.

Zélia Salgado (São Paulo, SP, 1904 – Rio de Janeiro, RJ, 2009). Escultora, pintora, desenhista e professora, Zélia Salgado iniciou sua trajetória como artista no ateliê dos irmãos Henrique e Rodolpho Bernardelli, em 1922, e frequentou, posteriormente, a Escola Nacional de Belas Artes, em 1924. Em 1930, foi vencedora do prêmio de viagem oferecido pela mesma instituição e aprimorou seus estudos em Paris e Londres. Sua primeira exposição individual ocorreu em 1946, no Palace Hotel no Rio de Janeiro. Zélia Salgado teve carreira ativa por cerca de 70 anos, sendo notáveis diversas fases em seu trabalho como pintora e escultora. Inicialmente mais figurativa, passa a trabalhar com arte abstrata a partir dos anos 50 e integra a 1º Exposição Nacional de Arte Abstrata em 1953. Como professora, lecionou no Museu de Arte Moderna, entre 1954 e 1959. Também integrou a Comissão Nacional de Belas Artes, entre 1962 e 1963. Em 1988, a Fundação Álvares Penteado de São Paulo realiza uma mostra retrospectiva do trabalho de Zélia, contando com 150 trabalhos de sua autoria. Suas últimas produções datam de 1994. Está representada em importantes coleções brasileiras, como a do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, do Museu Nacional de Belas Artes e do

Palácio do Itamaraty, em Brasília.

Fonte:

ZÉLIA Salgado. In: Site da artista. Disponível em: <<http://zeliasalgado.art.br>>.

AYALA, Walmir (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC / INL, 1980. v.4: Q a Z. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SALGADO, Zélia. *Zélia Salgado: uma retrospectiva (1935-1988)*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira/FAAP, 1988.

ZANINI, Walter (Coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. v.2.

ZÉLIA Salgado: uma retrospectiva. Apresentação de Roberto Burle Marx. São Paulo: MAB, 1988.

ZÉLIA Salgado. In: Site da artista. Disponível em: <<http://zeliasalgado.art.br>>. Acesso em: 01 de Mar. 2019.

ZÉLIA Salgado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8487/zelia-salgado>>.

Acesso em: 01 de Mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.







Fotografia de Aparecida Silva