

PALIMPSESTO: NOTAS SOBRE PROCESSOS ARTÍSTICOS DE ESCRITA E A CONDIÇÃO DA MULHER DIANTE DO TRABALHO

Mariana Gonçalves Paraizo Borges

Palimpsesto é parte de uma pesquisa artística que circunscreve um vídeo homônimo. O texto é reescrito continuamente, sofrendo alterações definidoras até sua primeira publicação. Depois, continuará a ser reescrito, tangenciando o irreconhecível. É inspirado na publicação da Editora Alameda dos diversos manuscritos de Teses sobre o conceito de história, de Walter Benjamin. Nesta versão, são costurados à análise do processo criativo do vídeo Palimpsesto, obras artísticas de Daniela Seixas e Milena Lízia, e texto das autoras (filósofas, ensaístas, poetas, sociólogas, etc.) Lelia Gonzalez, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Silvia Rivera Cusicanqui e Bell Hooks. Deseja-se produzir uma análise não só formal das obras, mas associá-las à contextos históricos e sociais.

Palavras-chave: Escrita; Vídeo; Feminismo; Direitos Trabalhistas.

Mariana Gonçalves Paraizo Borges é Mestranda em Linguagens Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduada em Artes Visuais com Ênfase em Escultura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. E-mail: paraizoborges@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2066-2621>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0908260268425790>. Rio de Janeiro, Brasil.

O vídeo *Palimpsesto*¹ é uma montagem audiovisual digital de 12 minutos e 53 segundos de duração que trata da história de Jubélia Clemente, minha avó, e aborda a condição das mulheres e do trabalho diante do acordo matrimonial nas décadas anteriores e contemporâneas à implementação do Estatuto da Mulher Casada. Por meio de vídeos de arquivo, um relato gravado em áudio e um vídeo registrando uma ação feita com uma assinatura e tinta branca, a investigação artística recompõe a história de Jubélia, dando destaque ao casamento, seu histórico financeiro e relações familiares de trabalho. O processo artístico entrelaça três gerações de mulheres: avó, mãe e filha.

Camadas históricas são remexidas e justapostas, entrecortadas por transparências visuais de arquivos de procedências variadas. O vídeo surgiu da aproximação ao cinema documental, e tem como referências *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, o filme *No Home Movie* (2015), de Chantal Akerman, assim como a pesquisa contínua de filmagens de arquivo, em especial no acesso ao canal de Youtube do Arquivo Nacional. Dois vídeos do canal, *Usina Elétrica de Paulo Afonso* (1954) e *Dia do Trabalhador* (1963), foram utilizados em sobreposição a trechos de um relato por Ana Lúcia Borges, minha mãe, sobre a vida de minha avó, e de uma ação feita por mim, registrada em vídeo, a partir da assinatura desta escrita por seu próprio punho (a fotografia da filmagem é de Rafael Salim).

Se "cada imagem do passado que não é reconhecida pelo presente como uma de suas próprias referências ameaça desaparecer irremediavelmente" (BENJAMIN, 1940)², é um dever associar passagens históricas a dinâmicas do presente. Costuro expectativas sociais implícitas acerca do estado civil e financeiro das mulheres a

1. Link para o vídeo *Palimpsesto*: <https://youtu.be/1cAscPAQLAQ>

2. Esta tradução da Tese V de *Teses sobre o conceito de história* (1940) está presente no texto *O Impulso alegórico: sobre uma teoria do Pós-Modernismo*, de Craig Owens, por Neusa Dagan na Revista Arte e Ensaios de 2004, como na tradução de Harry Zohn para o livro *Illuminations*, da Schocken Books. A quinta tese, como traduzida por Rouanet no livro *Magia e técnica, arte e política* se coloca ligeiramente diferente: "Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela".

questões ainda pertinentes à sociedade, da inserção e valorização das mulheres no mercado de trabalho, atrelando-as no início da montagem ao vídeo de comemoração do Dia do Trabalhador, no SAPS da Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro, em 1963, durante o governo de João Goulart. A escolha deste vídeo tensiona o “preâmbulo” da narrativa gravada em áudio de minha mãe, uma vez que, com menção às mudanças ocorridas na Constituição em 1962, ainda vemos uma maioria única de trabalhadores homens representados a receber o seu “líder natural”. As superposições de imagens de torrentes de água se misturam às da bacia de tinta branca, instituindo, por meio da fragmentação e construção de narrativa em imagens “arruinadas”³, de baixa qualidade, e de ruídos advindos de outras filmagens registrando a construção da Hidrelétrica de Paulo Afonso (contemporânea aos anos em que meus avós se conheceram e casaram, e pouco anterior à Lei nº 4.121, de 1962, conhecida como

3. Em *O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*, Craig Owens discorre sobre a atração entre a alegoria e o fragmentário, imperfeito e incompleto. Owens rememora Walter Benjamin identificando a ruína como o emblema alegórico por excelência.

Estatuto da Mulher Casada), uma alegoria acerca das forças de apagamento da mulher em nossa sociedade.

II

“As conquistas femininas continuam sendo não mais do que “conquistas” às quais as mulheres precisam se aferrar ou das quais devem se orgulhar” (WOLF, 1929).

Rua Silvio Romero, Lapa, Rio de Janeiro, 2021. A ação executada por mim incorporada ao vídeo consiste no mergulho de um papel contendo uma assinatura feita à mão, em tinta preta, em uma bacia de tinta branca e na repetitiva tentativa de reproduzi-la com um pedaço de grafite dentro do líquido viscoso. Com as mãos mergulhadas na tinta branca, tento delinear o papel. Esfaceda pela umidade, cremosa e espessa, a folha ainda é a superfície que busco para escrever. Mergulhada no recipiente cheio de tinta, a folha está em algum lugar, eu sei. A assinatura de minha avó me vem aos dedos. Para o gesto da reescritura desta assinatura, tento enxergar menos com os olhos do que com o pulso. Escrever sua assinatura, sentir em algum lugar a textura do papel se ras-

gando. Prosseguir, reescrever, de novo e de novo. Reescrever seu nome, enquanto a tinta escorre de volta na mesma direção, em ondas. O relato de sua história na infância ou de quando era uma jovem adulta e mulher casada preenche minha memória. Os sons, na ilha de edição, vão desde as hélices de um helicóptero se aproximando da bacia hidrográfica àqueles da cozinha onde gravei minha mãe relatando a história de minha avó. Turbinas, colher batendo clara do ovo, pote abre-fecha, helicóptero, muita água fluindo do rio São Francisco, um filete escorrendo pela pia da cozinha.

Podemos estender a afirmação de Woolf, do início desta nota, às mulheres de hoje, considerando as transversalidades que o lugar da mulher implica no constructo social. A problemática do trabalho e casamento afeta historicamente todas as mulheres, mas mulheres não brancas, independente de seu estado civil, sofrem com maior desvalorização no mercado de trabalho. Ou melhor, com o vácuo e violências que encontram casoousem se posicionar diante de pressões acachapantes. Lélia Gonzalez, intelectual cuja brilhante atuação como militante do movimento negro e feminista merece destaque, aponta para uma série de

ocupações que são relegadas às mulheres negras no texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. São elas: cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus, prostituta. Estas mulheres muitas vezes tem suas profissões entrelaçadas às vidas das mulheres brancas quando estas passam a ser integradas ao mercado de trabalho, seja ocupando suas tarefas domésticas e cuidando de seus filhos, etc., ou trabalhando em papéis derivativos da estrutura escravistas brasileira, numa espécie de continuidade dos já mencionados laços de servidão.

A mulher negra é aquela cuja jornada de trabalho se dá desde sempre também no espaço exterior à própria casa, transitando no espaço público e sofrendo as violências da esfera doméstica assombrada pelo espectro da mucama. Gonzalez faz referência ao dicionário Aurélio, e reitera a oficialização do caráter doméstico cotidiano no papel da mulher negra introjetado pela consciência social no verbete "mucama", mas considera também o lado obscuro da expressão, de desumanização da mulher negra enquanto parceira sexual – a "disponibilidade" da escravizada⁴ concubina.

4. Adoto o termo "escravizada" em detrimento

A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancas do discurso da consciência.

(GONZALES, 1984, p. 226).

de "escrava" como estratégia linguística corrente. Aquela remonta ao contexto e a relação histórico-social referente ao período escravocrata, no qual o sujeito "escravizado" tem sua identidade subjugada, enquanto neste há um apagamento da imposição que o sujeito sofre, o que retira a ênfase do processo histórico e se concentra numa suposta identidade naturalizada.

Surge, em meio a imagem da multidão, dos cartazes, de Jango e Vargas, um vídeo sobreposto como um véu. O contraste deste vídeo-véu transforma as silhuetas cozinhando em fantasmas esbranquiçados em meio às sombras da multidão. Não são cozinheiras do restaurante do SAPS (após pesquisas em arquivo, concluo que estes postos tenham sido ocupados apenas por homens), mas as protagonistas de um trecho de vídeo de cinejornal etiquetado pela Arquivo Nacional como *Obra Educacional* (1954) (Figura 01). Nele, se vê jovens mulheres assistindo a aulas de culinária, corte e costura etc., dentro do programa de atividades da Escola de Serviço Social e de Educação Familiar.



Fig. 01 – Mariana Paraizo, Palimpsesto, 2021. Vídeo digital, 12'53". Fonte: Online Onsite, website Bica Plataforma.

Diante da câmera, no galpão da Silvio Romero, tenho as mãos entintadas e, simultaneamente, a imagem delas capturada no dispositivo. Revejo o gesto gravado. As imagens da gravação passam a compor a memória do momento mesmo da ação. E o início do processo artístico do vídeo *Palimpsesto*, foi então no ateliê? Considero de um tempo tenso, emaranhado, e cada rememoração de quando as reflexões que culminaram no vídeo é um bastidor onde costuro linhas. O trabalho começou quando passei a guardar com intuito artístico anotações sobre a vida dos meus avós, em 2014. Mas começou em 1997, sempre guardei muitas coisas, inclusive cartões que recebia dos meus avós, quando decidi criar uma espécie de arquivo em vida. Eu também não sabia para onde estas imagens iam, em termos públicos. Começou em 2021. Começa a cada vez.

Quero a imagem desfocada em momentos, branco quase estourado vindo do chão e da tinta branca, que evoque

II

Cenas de massas brilhantes em luz: uma, que engole as mãos, repetindo o gesto circular da letra de mão que pas-

a superfície de luz com a qual a fotografia trabalha a forma e se relacione com o branco cinzento do vídeo de arquivo da construção da Hidrelétrica P. Afonso. Quero dobrar as bordas entre o arquivo antigo e estes registros da performance para deixar transbordar o branco pastoso de um até o outro. Torná-los tudo um mesmo lamaçal albino, onde as operações dividam um chão comum e o que se destaca ou mergulha possa ser letra, cabos, mãos, papel, estruturas de represa. Estou afetada pela experiência matérico-gestual na pós-produção. Performo, dirijo, e edito - enquanto artistas-multitarefa somos trabalhadores que, de saída, se imprimem a cada trabalho novo. Por meio da seleção, composição e recorte atravesso a montagem não em movimento de flecha, com alvo e fim marcados, mas em ziguezague de tempos que também constituem, para além do convencionalizado como parte do processo artístico, o fazer de arte em mim.

sa a me pertencer, na bacia de tinta sem mostrar seus limites; outra, recorta uma torrente de águas do Rio São Francis-

co no momento em que é constrangida pelas barragens da hidrelétrica, de uma assinatura governamental desconhecida a mim. Uma licitação. Na pele, sinto as mãos craqueladas de tinta, rugosas, ressequidas; pela visão míope, sou expectativas frente ao que pretendo apresentar posteriormente. Como neblina em frente à cascata. O próprio avistar da história, se aproximando em pedaços, fragmentos, para submergir feito outra coisa. Uma coisa do agora.

Antes, pretendia abordar em um filme o trabalho de mulheres casadas sem limitar a narrativa a uma história pessoal única. Haveria entrevistas com outras mulheres que não pertencessem ao meu círculo familiar. A narrativa pelas materialidade suas vozes, e não apenas por documentos, fotografias e artigos de Wikipedia sobre um momento de mudanças constitucionais. O intuito era obter maior diversidade de situações, para refletir descompassos outros decorrentes da estrutura patriarcal na qual estamos inseridas, outras situações financeiras, desenlaces em termos de trabalho, família, sustento.

Na busca por estas mulheres, conheci uma costureira cujo nome coinci-

dia com o de minha mãe. Notei que suas assinaturas se pareciam muito - algo que eu poderia atestar por tê-la copiado, na adolescência, em algumas advertências escolares. A gravação da entrevista ocorreu em seu local de trabalho. Somados o som ambiente ao constrangimento de falar sobre uma mãe já falecida, não houve edição que separasse os ruídos do ambiente da fala abafada. O encontro foi rápido e logo notei que ela não estava disposta a novas tentativas. Apesar do apego à coincidência das assinaturas, optei por abandonar as entrevistas a outras mulheres.

Narro o episódio das assinaturas gêmeas pois ele instigou os rumos deste filme. Posso imaginar que a semelhança caligráfica seja produto do acirramento de medidas disciplinares na escola brasileira por volta dos anos 60 e 70. A instalação Exercício (2018-2019), de Daniela Seixas, traz uma cerca concertina que demarca uma pauta à altura de um muro na parede. Em igual proporção, Daniela desenha em tracejado voltas em formato de letras "l" ("éle" de laranja) na parede, feito antigos cadernos caligráficos (Figuras 03 e 04). A artista e educadora conhece a medida em que o universo da

educação deixa de ser pedagogia para se tornar armadilha de adestramento. A cerca cortante mantém distante quem está de fora de um território contornado. É sutil a diferença na foto, mas as violências das espirais apontam uma similitude ameaçadora. O instrumento disciplinar se tornou uma constante da escola nos tempos da ditadura, época

em que o desvio era considerado “infração”. Também minha avó cresceu em meio a uma ditadura: a do Estado Novo, que começou em 1937 e durou até 1945. A bela caligrafia é uma marca privilegiada em meio ao contexto de pobreza no qual cresceu. Pôde ao menos se letrar, a despeito do trabalho infantil.

As semelhanças da caligrafia padro-

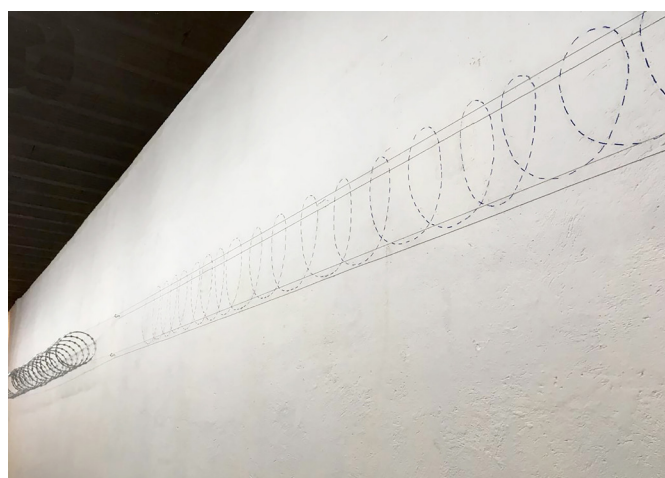
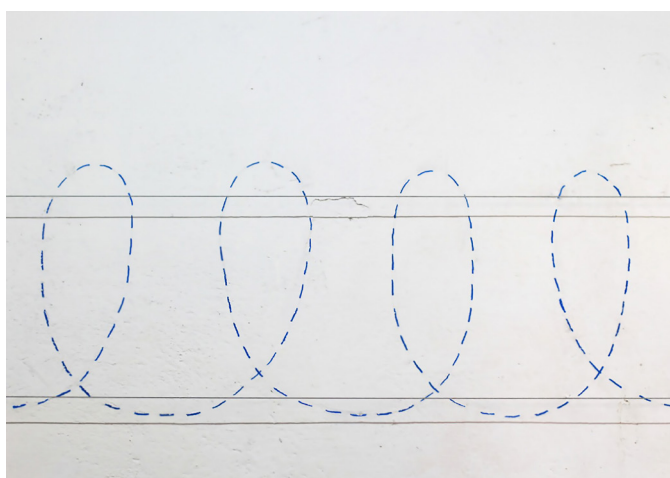


Fig. 03 e 04 – Daniela Seixas, Exercício, 2018-2019. Aramado e desenho sobre parede, 10 metros. Foto: Daniela Seixas. Fonte: Acervo da artista.

nizada são de uma ordem diferente das descritas como mágicas por Walter Benjamin no texto *A doutrina da semelhança*. A percepção de semelhanças de Benjamin se dá num lampejo, na especificidade de um encontro único como o alinhamento de estrelas. Algo se dá diante desta conjunção, na qual o céu desenha e a vida acontece simultaneamente. Quando duas assinaturas se encontram caligraficamente, isto significa algo. Quando, no entanto, as duas assinaturas se encon-

tram por que buscam as semelhanças entre mulheres de uma geração, há uma entrada, uma abertura para semelhanças extra-sensíveis. Para a fabulação de que, ainda que a voz chame por timbres diferentes, o chamado seja o mesmo, e que haja aí um mistério das identidades. Que a linguagem porte a magia das semelhanças que existiram em outro tempo é um enunciado arriscado em tempos ditatoriais. Eles só atestam a força da escrita, do discurso, do engajamento político

por meio dos enunciados, ao tentar oprimir os agentes educadores que chamam atenção para isto (caso de Paulo Freire, preso em 1964).

No vídeo, o chamado por Jubélia é escrita repetida. O nome surge pelo reflexo de sua assinatura e pela voz de sua filha. Nas assinaturas das duas Ana Lúcias, ausentes do vídeo, a semelhança do encontro com um espelho distorcido, destes de parque de diversão de filmes. Esta estranheza das caligrafias e nomes muito parecidos certamente é causada pela relação de originalidade



Revolvi canais diversos a procura de conteúdo fílmico dos anos 60. O vídeo comemorativo do primeiro de maio um ano antes do golpe de 64 me capturou. No recorte do programa jornalístico, nenhuma mulher está presente em qualquer momento do vídeo. Àquela época, a lei que ficou conhecida como Estatuto da Mulher Casada havia acabado de ser promulgada.

Distoando das palavras de busca que utilizei, o vídeo da usina Hidrelétrica de Paulo Afonso se apresenta a princípio como enigma em relação a temática do trabalho. A curtíssima cena da beira ca-

atrelada à assinatura, que é confeccionada para representar uma individualidade de forma oficial. Existem técnicas de perícia para detectar seu falseio em documentos importantes. A assinatura seria o elemento de fricção com o relato de minha mãe sobre minha avó, projeção de uma identidade encravada (ainda que trêmula, dada a relação da caligrafia com seu corpo senil). Um discurso com poucas palavras, assimilável mais pela mão que pelo olho. O gesto como leitura, também. E a escrita como gesto de reaver memórias.

choeira, com a presença de mulheres, é ponto chave de conexão entre este e os demais elementos do vídeo *Palimpsesto*. Uma mulher segura a mão de um homem, que a auxilia na passagem entre pedras. Durante as tomadas seguintes apenas personagens masculinos são apresentados, da mais baixa à alta posição na construção.

Em termos plásticos e sonoros, há um peso e volume neste vídeo que contribuem para o imaginário matérico do filme. Traço uma dinâmica em escalas da bacia pequena de tinta ao grande percurso da massa líquida e construção da

usina. À época, a construção de grande porte foi um marco para a engenharia brasileira, pois foi necessário reverter o fluxo do rio São Francisco para iniciar as obras. À luz da monumentalidade desta manobra e posterior embarreamento das águas, vemos o gesto da escrita e o nome que teima em desaparecer, as mãos buscando a memória de algo que se distancia. Entre os fluxos, micro e macropolíticas acompanham o filme até seu fim, quando ocupam o quadro cenas de estruturas de captação e transmissão de eletricidade e se ausentam as imagens das massas líquidas. Encontramos aí o sólido “cena após cena”, da estrutura na sequência lenta que acompanha o enredado de fios e torres de comunicação. A paisagem está tomada pela construção, um retrato do sistema sem o vislumbre da água. São muitos cabos, torres que sustentam um modo de vida. Há certa claustrofobia em como se repetem em torno do centro da imagem, com retas e ângulos recortados, maiores, menores, mais próximos, distantes. Enfim, o rio desviado e maquinado, sem o temperamento de outrora.

No texto *O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*,

Craig Owens denota uma série de procedimentos e estruturas com as quais a atitude e as obras de arte alegóricas operam. Para estabelecer sua chave teórica, o autor lança mão de trabalhos artísticos em diversos meios e contextos, do site *specific* à fotografia, etc. Um dos procedimentos que inauguram a relação entre arte contemporânea e alegoria é a apropriação de imagens. Por meio de imagens pré-existentes, a alegoria gera novas figuras, tornando opacos seus sentidos anteriores para anexar outros significados a elas.

Articular elementos coletivos, como os arquivos, é próprio do procedimento alegórico. É possível pensar esta propensão a recorrer a textos preexistentes, figuras e estruturas com as quais já nos deparamos anteriormente, e incorporá-los à montagem como um desejo pela politização das artes. Algo que Silvia Rivera coloca em oposição a uma respiração individual, como uma respiração descrita pela autora como:

emanada não só do talento narrativo de uma única pessoa, mas do acontecimento coletivo a uma só vez, no qual narrativas visuais convergem em estilos culturais, ações políticas, atmosferas. (CUSICANQUI, 2015. Tradução própria).

No livro *Sociologia de la Imagen: una mirada chixi desde la historia andina*, Rivera retoma o conceito de alegoria de Walter Benjamin utilizado por Owens, analisando-o, contudo, como uma espécie de *taypi* - conceito da prática têxtil andina aymara para o centro de onde se ordenam as simetrias, assimetrias e ritmos. A partir disso, Silvia discorre sobre a articulação entre pensamento e ação, teoria e experiência vivida. Uma forma de narrar descolada do enredo e localizada na sequência permitiria trazer ritmo, respiração, movimento para as metáforas entrelaçadas em uma mesma alegoria. Visa ultrapassar a roteirização para encontrar uma dimensão mais envolvente, se espacializando de forma a se assemelhar à música ou à arquitetura.

Ainda que as imagens reapareçam de forma fragmentária, o procedimento alegórico busca a formação de uma figura total que contenha a possibilidade de sua decifração. Em *Palimpsesto*, apresento um procedimento relacionado ao título e a própria ideia de alegoria pela justaposição de imagens, que tende ao metatextual relacionando em camadas a reescritura da assinatura de Jubélia e as imagens da construção

da usina de Paulo Afonso. É nesta direção que se prescreve a leitura do vídeo como um todo.

Inicialmente, breves cenas esbranquiçadas pouco distinguíveis aparecem intercaladas, misturas de imagem pobre (no sentido empregado por Hito Steyerl no texto *Em defesa da Imagem Pobre*) entre o arquivo e a imagem desfocada da câmera digital. O recurso do *zoom* empregado nas sequências contribui no borrar de diferenças, assim como o aumento no contraste. Estes recursos criam um esgarçamento da imagem de forma que a cena, o rio São Francisco e a usina hidrelétrica surjam do mesmo branco estourado captada pela câmera nos no vídeo que registra a ação da assinatura. A densidade da cachoeira e da tinta branca quase pastosa compartilhando um mote.

Uma curta intervenção em rotoscopia entre o "preâmbulo" do vídeo e a sequência longa recupera em traços a videografia das tarefas domésticas de minha mãe, que estão ocultas. É uma forma de presentificar, breve e escamoteadamente, o contexto no qual a entrevista com a minha mãe foi gravada, de onde surgem sons de uma cozinha.

III

Ao invés de agirem sobre um suporte que pode ser decalcado e raspado, as mãos imergem em permanente fluxo, que não permite a inscrição definida, definitiva. Uma “tábua” líquida é suporte para a escrita. O rasgar do papel, na verdade, ato que apresenta o mínimo indicio da folha de papel e o despedaça.

A palavra "palimpsesto" sugere receptividade: a superfície, depois de raspada, está pronta para receber novos textos. São gravadas palavras, imagens sobrescritas em camadas temporais. O vestígio demarca um tempo diferente do silêncio do líquido, e é elemento importante para o palimpsesto. Na medida em que repete o gesto, mais se desintegram os restos do papel, como quando um objeto, num regime de grande uso, começa a perder os traços pelo roçar da pele e outros materiais sobre ele. O que se escreve por sobre, em uma camada de tinta ou vídeo, é a tentativa do

anterior, do mais antigo. Durante a ação, pensava em retrazar pela memória visual um gestual que me transportasse para a mão de minha avó.

A assinatura repetida como, também, aquilo que não pode ser resolvido em uma geração. Uma mesma “tábua” por sobre a qual se escreve, inundada de tinta branca. A memória e sua falha, que faz os esforços perderem a eficiência. Os vestígios são absorvidos, a necessidade do gesto sempre é atualizada. Vemos repetição. Imagino a massa que nunca seca, a torrente que está sempre em fluxo. No entanto, o maquinário constrange a torrente para gerar força com um fim específico, temporalizada. Grandes estruturas são formadas, a paisagem é a usina, objeto técnico, sistema humano. O embate, enfim, se reduz à contenção de força empregada em manter cidades, estados, toda uma sociedade. A história dos vencedores.

IV

Ecoa agora, na minha cabeça, o locutor do vídeo de comemoração do 1º de maio dizendo: “chefe da nação, que é também o seu líder natural”. Em que é

amparada essa “natural” afeição da sociedade por um líder masculino e branco?

Há um trecho no livro *Um teto todo seu* em que Virginia Woolf pondera sobre

as gerações anteriores a sua e a falta de investimento em um futuro comum, de engajamento político pelo seu gênero. O tom acusatório é aos poucos substituído por reflexões acerca da real condição de vulnerabilidade destas mulheres, ligada a impedimentos como a não autonomia financeira, ou seja, a dependência de um homem responsável que permita qualquer transação monetária.

Com o pensamento em todas aquelas mulheres que trabalhavam ano após ano, lutando para juntar duas mil libras, e no tanto que precisariam fazer para juntar trinta mil libras, irrompemos em escárnio ante a pobreza repreensível do nosso sexo (...) É igualmente inútil se perguntar o que teria acontecido se a senhora Seton, sua mãe sua avó tivessem acumulado grande riqueza e a houvessem de posado nas fundações de uma faculdade e uma biblioteca, porque, em primeiro lugar, ganhar dinheiro era impossível para elas, e, em segundo, se isso tivesse sido possível, a lei lhes negaria o direito de possuir o dinheiro ganho.

(WOOLF, 1929, p. 35-37)

No caso, o texto trata da sociedade inglesa do início do século XX. Seria nesta mesma sociedade que Sylvia Plath, aproximadamente 30 anos depois, encontraria uma morte trágica. As cir-

cunstâncias são outras, mas em cartas da escritora norte-americana para sua mãe é possível circunscrever o peso que lhe recaiu sobre durante o casamento e divórcio, enquanto se encontrava com duas crianças para criar e alimentar e em grande restrição financeira. Plath havia abandonado seu emprego de professora universitária nos Estados Unidos para acompanhar o trabalho de Ted Hughes, seu então marido, no auge de sua carreira. A promessa de uma vida matrimonial que sustentasse o peso de sua carreira e as tarefas do lar e da criação era remota, e o cenário se tornou ainda mais inviável diante da repentina pobreza e desolação social.

O quadro social de dependência financeira e sacrifício observado por Woolf⁵ notável na correspondência confessional de Plath pode ser aproximado às tensões presentes no curta metragem de 1966 de Helena Solberg, que expõe as crenças paradoxais internalizadas por mulheres brancas da alta sociedade ca-

5. Woolf trata em seu livro, neste mesmo conjunto de páginas, do trabalho da mulher ocidental casada do século XIX e do início do século XX, em uma época em que ter treze filhos era uma realidade comum. A escritora defende que as exigentes tarefas de cuidado com os filhos não permitiriam tempo para "fazer fortuna".

rioca. Intitulado *A Entrevista*, o vídeo delineia, por meio das falas de anônimas, uma norma social permeada por contradições entremeadas com imagens dos ritos de beleza pré-nupciais de uma jovem mulher associadas a fotos da sua criação desde a tenra infância em uma escola católica. Costuradas com acidez, as falas de mulheres (retiradas de entrevistas conduzidas pela cineasta) formam incoerente discurso sobre o lugar da mulher e o casamento.

O meu roteiro de entrevista também manejava pontos fulcrais da relação entre trabalho, casamento e a mulher branca. Devo reconhecer, contudo, um vácuo onde estariam as perguntas formuladas para uma mãe negra. Enquanto revisitava as gravações, me detive no período curto em que falávamos sobre o divórcio de meus avós. E um arco narrativo sintético, minha mãe falou desde a relação entre minha avó e seus pais com a pobreza até seu posterior trabalho remunerado e aposentadoria, responsável pela sua sobrevivência financeira após a separação, aos 68 anos.

Quanto tempo se passou desde o seminal ensaio de Woolf? No caso de minha família, a história parecia apenas

recentemente ter dado uma pequena volta. Entretanto, no mesmo relato da história se lê a insistência de meu avô para que minha avó não trabalhasse. Além disso, uma aposentadoria com remuneração não degradante é realidade de poucos no Brasil. Se considerarmos a extensão da geografia física e do rombo social decorrente da exploração colonialista, podemos dizer sem medo que aqui, nestas terras tropicais, em relação à Inglaterra, "os efeitos que a pobreza tem na mente" são muito mais aterradores e frequentes. Mesmo o movimento trabalhador esteve de costas para o trabalho doméstico não remunerado em muitos momentos, e ainda vemos poucas ou nenhuma posição de destaque ocupadas por mulheres em eixos políticos. Como dito por Bell Hooks no livro *O Feminismo é para todo mundo*: "aprendi com a minha própria experiência que trabalhar por salários baixos não libertava mulheres pobres da classe trabalhadora da dominação masculina". As discussões e conquistas das mulheres sobre o voto e qualquer valorização trabalhista no Brasil são recentes, e, durante anos, os maridos ainda detinham o poder de revogar a permissão trabalhista de suas

esposas. Anteriormente, da mesma forma, se o marido resolvesse que sua esposa não estava apta a votar, ela seria vetada de tal direito. Era um regime de concessão, tutela civil.

A herança colonial da sinhá esposa do lar encontra alguma tensão nos anos 60. Em muitos comerciais da época, percebemos que o discurso publicitário defende que eletrodomésticos permitiriam à mulher mais tempo para sua recém adquirida dupla jornada. *Semiotics of the kitchen* (1975), de Martha Roesler, me ocorre como provocação a esta difusão massificada da mulher enquanto perfeita dona de casa e trabalhadora à la *American Way of Life*. No entanto, nossa formação escravagista não atualizou a dignidade da mulher no trabalho doméstico, e em artes de diversas mulheres pretas podemos ver com mais força este direcionamento crítico. No trabalho

Faço faxina, a artista Millena Lízia se coloca como acadêmica em diáspora tratando de uma história que não é só dela, mas pertencente ao coletivo, implicando questões raciais profundas na constituição brasileira. Lízia altera a data de formulação do trabalho para 1492 - , intervenção que inclui densidade temporal como conceito.

A presença da mulher negra no universo branco como subalterna e como ícone da sexualidade no imaginário popular ganham destaque no trabalho *Deslizes de uma economia erótica colonial*, de mesma autoria. A instação instalativo-performática estampa o recalque do desejo branco nas palavras "DESEJO" e "DEJETO" (Figuras 05 e 06). Aqui ressoa o discurso travado por Gonzalez e muitas pensadoras negras acerca da posição preterida destas mulheres sob a perspectiva feminista interseccional racializada.

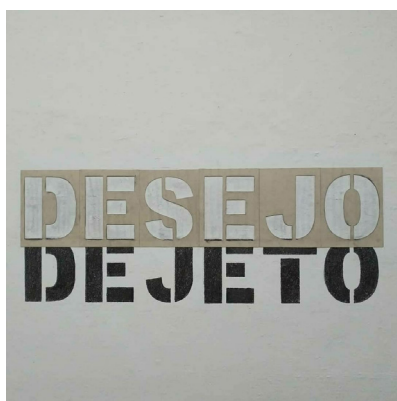


Fig. 05 e 06 – Millena Lízia, *Deslizes de uma economia erótica colonial*, 2019. Experiência Epidérmica sobre parede de alvenaria da Biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Corpo, grafite e estêncil em papel paraná. 60 × 130 cm. Foto: Renan Lima. Fonte: acervo da artista.

No palimpsesto há um rastro do que foi apagado. Estes resquícios podem e já foram amplamente decifrados a partir de uso de reagentes químicos, nos quais, a partir do roçar da superfície com substâncias, são reveladas camadas anteriores. Há uma perturbação ligada à origem, ao anterior a ser recuperado, a retornar de forma que o que está seja atualizado enquanto alegoria. Circulando, a figura com suas camadas diversas produz efeitos metafóricos no trabalho, operando em tensão, triangulando relações entre as perspectivas de diferentes tempos históricos. O passado ecoa, passado qual rio desviado, e é possível imaginar um tempo, talvez melhor explicitado na data "1492" do trabalho de Millena Lízia, onde as mazelas coloniais domésticas se cravaram firmemente como projeto, embarreirando muitas de nós. Mas a história é como uma cebo-

la infinita, e eu me pergunto sobre trabalhos feitos a partir da imaginação de vivências e tempos desconhecidos, perdidos nos testemunhos debaixo das escrituras. Abro, por fim, uma acepção para o branco que utilizo no filme não só como uma força aterradora desmemoriada do nosso país contra uma sociedade igualitária, mas também como terreno poético de emergência do que está encoberto, de imaginar narrativas a que não tive acesso, histórias que não pude reconhecer, e as perspectivas que me faltam. O passado que se imagina é sempre um novo passado, pois mesmo a imagem formada por "escavações" químicas já é uma imagem alterada, uma terceira imagem - distante de qualquer ideia de original, com contexto e plenitude, e da camada mais recente que sobre ela se justapunha.

Referências

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Editora L&PM, 2014.

_____. **Sobre a faculdade mimética**. In: Linguagem, Tradução, Literatura:

(Filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. **Sobre o conceito de História**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020.

CUSICANQUI, S. **Sociologia de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

A ENTREVISTA, Direção de Helena Solberg. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r3A4tqcv3c0>> Acesso em: 11 jun. 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984. p.223-244.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth; SANTOS, Adriano Rodrigues dos. **Sobre Escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade**. In: Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade, III, 2012, Campinas. Anais eletrônicos. Disponível em: <<https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 2018.

LÍZIA, M. **Deslizes de uma economia erótica colonial**. 2019. Experiência Epidérmica sobre parede de alvenaria da Biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Corpo, grafite e estêncil em papel paraná. 60cm x 130cm. Fonte: Acervo da artista.

OWENS, Craig. **"O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós modernismo"**. In: Arte & Ensaio, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

PARAIZO, M. **Palimpsesto**. 2021. Vídeo digital, 12'53". Online Onsite, Plataforma Bica. Disponível em: <<https://youtu.be/1cAscPAQLAQ>>. Acesso em: 18 ago. 2023.

PLATH, Sylvia. **The Letters of Sylvia Plath**, v. II: 1956-1963. Londres: Faber & Faber, 2018.

SEIXAS, D. **Exercício, 2018 - 2019**. Aramado e desenho sobre parede, 10 metros. Galeria Caixa Preta, Rio de Janeiro. Nova York. Fonte: Acervo da artista.

STEYERL, Hito. **In Defense of the Poor Image**. In: E-flux journal, Issue #10. Londres, nov. 2009.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014.