

G

**GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**Governador**

Cláudio Bonfim de Castro e Silva

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ)**

**Reitor**

Gulnar Azevedo e Silva

**Vice-Reitor**

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

**Pró-reitor de Graduação (PR1)**

Antonio Soares da Silva

**Pró-reitor de Pós-graduação e Pesquisa (PR2)**

Elizabeth Fernandes de Macedo

**Pró-reitor de Extensão e Cultura (PR3)**

Ana Maria de Almeida Santiago

**Pró-reitor de Políticas e Assistência Estudantis (PR4)**

Daniel Pinha Silva

**Pró-reitoria de Saúde (PR5)**

Ronaldo Damião

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES (CEH)**

**Direção**

Roberto Rodriguez Dória

**INSTITUTO DE ARTES DA UERJ (IART)**

**Direção**

Tamara Quírico

**Vice-direção**

Analu Cunha

**Coordenação de Graduação**

Rodrigo Nascimento Torres

**Coordenação de Extensão**

Ana Valéria de Figueiredo

**Coordenação de Pós-graduação e Pesquisa**

Denise Espírito Santo da Silva

**Coordenação da Licenciatura em Artes Visuais**

Aldo Victorio Filho

**Coordenação do Bacharelado em Artes Visuais**

Daniella Lima

**Coordenação do Bacharelado em História da Arte**

Alexandre Ragazzi

**Chefe do Departamento de Ensino de Arte e Cultura Popular**

Victor Junger

**Subchefe do Departamento de Ensino de Arte e Cultura Popular**

Rodrigo Nascimento

**Chefe do Departamento de  
Linguagens Artísticas**

Inês de Araújo

**Subchefe do Departamento de  
Linguagens Artísticas**

Marcelo Lins

**Chefe do Departamento de  
Teoria e História da Arte**

Fernanda Pequeno

**Subchefe do Departamento de  
Teoria e História da Arte**

Reginaldo Rocha Leite

**Coordenação do Programa  
de Pós-graduação em Artes  
(PPGARTES)**

Luiz Cláudio da Costa

**Vice-coordenação do Programa  
de Pós-graduação em Artes  
(PPGARTES)**

Lilian do Valle

**Coordenação do Programa de  
Pós-graduação em História da  
Arte (PPGHA)**

Marcelo Campos

**Vice-coordenação do Programa  
de Pós-graduação em História da  
Arte (PPGHA)**

Maria Berbara

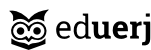
A revista Concinnitas é uma publicação semestral do Instituto de Artes da UERJ vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES).

Área do conhecimento: Artes |

Qualis: A1 (Artes)

ISSN-L: 1415-2681 | e-ISSN:  
1981-9897

Apoio:



**Editor Chefe**

Alexandre Sá Barretto da Paixão,  
Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Brasil

**Editores**

Analu Cunha, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ana Tereza Prado Lopes,  
Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Brasil

Fernanda Pequeno da Silva,  
Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Brasil

Inês de Araujo, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marisa Flórido César, Universidade  
do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Mauro Trindade, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Renata Gesomino de Oliveira,  
Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Brasil

**Editores executivos**

Ana Emerich, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rudolf Kurz, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

**Design**

Victor Tufani, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

**Bolsista (DEPEXT/UERJ)**

Gabriela Ferreira, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Vitória Galdino de Souza,  
Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Brasil

**Projeto gráfico original**

Analu Cunha, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Inês de Araujo, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

José Lucas de Albuquerque,  
curador, Brasil

Tatiana Grinberg, artista, Brasil

Theo Cunha, designer gráfico, Brasil

**Foto da capa desta edição**

Wilton Montenegro

*Grande nua na poltrona vermelha,*  
2009 [detalhe], Cristina Salgado

Cavaliças da Escola de Artes  
Visuais do Parque Lage, Rio de  
Janeiro

**Marca**

Lygia Santiago, designer gráfica,  
Alemanha

**Indexação e DOI**

Rudolf Kurz, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriela Ferreira, Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Brasil

# Editorial

**Analú Cunha, Fernanda Pequeno e Inês de Araujo**

Em março de 2022, a partir da sugestão da então editora-executiva Daniele Cavalcante e prontamente aceita por todas, começamos a conceber um número da revista *Concinnitas* só com mulheres: editoras, autoras, artistas, bolsistas, doutorandas, mestrandas e graduandas. Na época, o grupo era formado por Alice Garambone, Ana Emerich, Ana Hortides, Analu Cunha, Ana Tereza Prado Lopes, Andrea Almeida, Daniele Cavalcante, Fernanda Pequeno, Inês de Araujo, Marisa Florido, Rayssa Verissimo e Tatiana Grinberg. O grupo se alterou de lá para cá, com a saída de algumas e a entrada de Gabriela Syderas Soares, cuja ajuda foi de extrema importância na parte operacional. Mais recentemente, Maria Vitória Galdino de Souza participou da edição final deste número e a revista também ganhou a professora e pesquisadora Renata Gesomino como uma de suas editoras.

Na chamada, publicada nas redes sociais, avisávamos:

O número 45 da revista *Concinnitas* será produzido inteiramente pelas mulheres da equipe editorial, curadoras e pareceristas associadas. Artistas e autoras, observem as diretrizes de publicação da *Concinnitas* e encaminhem propostas (artigos, ensaios visuais, traduções e resenhas) sobre mulheres (todas) até 08 de maio de 2022!

O prazo sofreu seguidos adiamentos e diversos fatores levaram o nº 45 para o atual nº 51. Nesses três anos, atravessamos paralisações universitárias, sofremos cortes de bolsas e tivemos muitas ideias, entre elas a de fazer páginas com nossa produção artística, o que permanece em germe para um próximo número.

Em 30 de abril de 2022, uma nota [“Heloisa Buarque, eu?”] na coluna de Ancelmo Gois no jornal *O Globo* anunciava que a ensaísta e escritora Heloisa Teixeira resolvera adotar, aos 83 anos, o sobrenome de sua mãe, “em ruptura com os sobrenomes patriarcais que carregava até então”. No mês anterior, já havíamos escolhido a então Heloisa Buarque de Hollanda para ser nossa entrevistada. Em 28 de julho de 2023, Heloisa tomou posse na Academia Brasileira de Letras e, em 6 de novembro do mesmo ano, Ana Emerich, Analu Cunha, Inês de Araujo e Cristina Salgado foram recebidas com café, biscoitos e a grande capacidade de escuta da anfitriã em seu apartamento do Leblon. Fernanda Pequeno e Ana Hortides, que não puderam estar presentes, enviaram perguntas. Saímos todas absolutamente encantadas com Helô, e as entrelinhas de “Eu vejo outra nação, outra língua, outro tudo!” evidenciam a vocação da entrevistada para a interlocução. Habilidade essa que tão bem utilizou nas quebradas da vida até nos deixar, em 28 março de 2025.

Do total de 36 submissões em resposta à chamada pública, foram selecionados dez artigos, aos quais se somaram a entrevista com Heloisa Teixeira, a tradução de um texto da curadora belga Catherine de Zegher, o ensaio visual da artista carioca Cristina Salgado, professora do Instituto de Artes homenageada na presente edição, além dos convites às pesquisadoras Glaucia Villas Bôas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e Viviane Matesco, da Universidade Federal Fluminense. É importante frisar que as pareceristas deste número também são pessoas que se identificam como mulheres.

Os textos aqui reunidos versam sobre processos históricos, artísticos, acadêmicos e pedagógicos, cujos temas de estudo se debruçam sobre artistas mulheres, poéticas visuais na/da arte contemporânea, abordagens feministas, arte indígena contemporânea, escrita de artista, arte têxtil, imaginários fronteiriços, artes da cena, a posição/atuação das artistas na universidade, autorretrato, trabalho sexual, corpo, gênero e sexualidade. As autoras são oriundas de instituições das regiões Centro-oeste (UnB), Nordeste (UFPB, UFPE), Sudeste (UFRJ, UFF, Uerj, Ufscar, USP) e Sul (UFSC, UFRGS, UEL) do Brasil. E também contamos com uma colaboração oriunda de Portugal (Universidade de Coimbra).

Cada uma dessas contribuições reflete a seu modo o que uma das mais emblemáticas frases feministas resume: O pessoal é político.

A entrevista com Heloisa Teixeira abre a edição Mulheres e compartilha momentos-chave da produção crítica e da trajetória ativista de uma voz radicalmente afetiva e política em defesa de uma cultura mais inclusiva.

Catherine de Zegher analisa as estratégias relacionais de reconexão entre arte e vida nos trabalhos de Anna Maria Maiolino e Lygia Clark, articulando-as a temas como corpo, identidade e linguagem.

Examinando obras recentes e de artistas feministas da segunda metade do século XX, Viviane Matesco pontua o papel central do corpo e da sexualidade na arte contemporânea.

Marília Palmeira de Souza interroga outras operações de partilha, estéticas e políticas, em versões contemporâneas de mantos tupinambás, que as produções de Lygia Pape, Daiara Tukano e Glicéria Tupinambá articulam.

Explorando a abordagem estética e política radical presente no trabalho de Laura Aguilar, Camila Fontenele de Miranda destaca o papel fundamental dessa obra na reflexão referente aos estudos do corpo gordo.

Lívia Bittencourt Auler traça o perfil de Natalie Barney, importante escritora do círculo artístico parisiense do início do século XX, incentivadora de artistas mulheres e figura com atuação destacada na busca pela visibilidade lésbica.

Gláucia Villas Bôas mostra como, no trabalho de Cristina Salgado, o feminino, a pele, o corpo e a cor rosada são transfigurados pela pulsão criativa da artista em múltiplas formas e materiais.

Além da obra que é capa da edição Mulheres, a artista Cristina Salgado apresenta ensaio visual reunindo obras de quatro décadas de trabalho.

Elke Pereira Coelho Santana discorre sobre a carga poética e conceitual das sensações presentes nos corpos de objetos de uso cotidiano para a constituição da obra *Protuberâncias*.

Mariana do Vale Gomes investiga, na reprodução assistida, estratégias artísticas e políticas de resistência enquanto seu corpo performa a reprodução como fracasso e loucura.

Partindo da palavra selvagem Ludmilla Alves Carneiro de Lima expõe e relata de maneira irregular vestígios coloniais; relatos expedicionários; ficções especulativas; fabulações.

Maiara Knihš conta, em forma de diário, sua investigação situada e integrada ao cotidiano ao longo do curso de Silvia Rivera Cusicanqui, que acompanhou durante estada na Bolívia.

Louise dos Reis Gusmão Andrade reflete sobre as relações entre o processo poético da feitura do bordado e o papel da arte têxtil como meio de reapropriação do espaço sociopolítico na arte contemporânea.

Vânia Medeiros reflete sobre possibilidades do desenho como ferramenta investigativa em trabalho de campo realizado com grupo de trabalhadoras sexuais em Salvador.

A reunião de relatos de experiências das mulheres-pesquisadoras-professoras do projeto de pesquisa MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes, coordenado pela pesquisadora Luciana Lyra, aponta para os sentidos de luta no campo minado da educação.

Superado um longo processo editorial, finalmente lançamos a edição Mulheres, gestada a muitas mãos, mentes e corpos. Assim como seu título no plural, que reivindica uma plataforma discursiva de muitos significados, esperamos que a presente edição traga múltiplos olhares sobre temas caros e atuais.

Agradecemos a todas que tornaram possível a presente publicação e desejamos uma excelente leitura!

Analu Cunha, Fernanda Pequeno e Inês de Araujo  
Dezembro de 2025

# Corpo, Sexualidade e Feminismos na Arte Contemporânea Brasileira do Século XXI

Viviane Matesco<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo analisa a relação entre corpo e sexualidade da mulher na arte contemporânea brasileira atual a partir de uma leitura feminista. Objetiva estabelecer sua singularidade em face das artistas feministas da segunda metade do século XX. A questão do corpo da mulher nas poéticas artísticas do século XXI é abordada a partir de ativismo político no qual a sexualidade tem papel central.

**Palavras-chave:** *Corpo. Sexualidade. Feminismos. Arte.*

## Body, Sexuality and Feminisms in Brazilian Contemporary Art of the 21st Century

**Abstract:** The article analyzes the relationship between the body and sexuality of women in contemporary Brazilian art from a feminist perspective. The objective is to establish its uniqueness in relation to the feminist's artists of the second half of the 20th century. The question of the woman's body in the artistic poetics of the 21st century is carried out from a political activism in which sexuality plays a central role.

**Keywords:** *Body. Sexuality. Feminisms. Art.*

---

1 Doutora em artes visuais (UFRJ) é crítica, curadora e professora. Trabalhou como curadora na Funarte, no Museu de Arte Moderna/RJ e no Projeto Rumos Visuais do Itaú. Publicou os livros Suzana Queiroga (Artviva, 2005), Uma Coleção em Estudo/ Coleção Banerj (Museu do Ingá, 2010), Corpo, imagem e representação (Zahar, 2009), Em torno do corpo (PPGCA/UFF, 2016). Professora associada da Universidade Federal Fluminense, Rua Miguel de Frias, 9, Niterói, 24220-900. E-mail: vivimatesco@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3528-9548>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2457480207535693>.

O artigo visa compreender a relação entre corpo e sexualidade da mulher na arte contemporânea brasileira atual. Abordamos essa relação por meio de uma leitura feminista e objetivamos estabelecer sua singularidade em face das artistas feministas da segunda metade do século XX, quando as poéticas se centravam no questionamento da objetificação do corpo da mulher pelo olhar masculino. Naquele momento a especificidade da conjuntura brasileira em relação à internacional demonstrava o quanto o corpo feminino e sua sexualidade permaneceram em segundo plano no Brasil. A questão do corpo da mulher nas poéticas artísticas do século XXI se pauta por novas abordagens que não aquelas do feminismo tradicional. Atualmente a experiência do corpo é reterritorializada pela arte a partir de uma perspectiva ativista e política rumo a um feminismo negro e decolonial. A contraposição ao gênero do nu também é analisada como meio de contenção da sexualidade feminina, assim como os procedimentos e convenções das belas artes constituíram um elemento de controle de um corpo desregrado, colocando-o nas fronteiras seguras do discurso estético. As afinidades entre corpo, sexualidade e arte são outrossim examinadas a partir de novas formulações de gênero e concepções de mulher, compreendendo o feminismo em sua diversidade, levando em conta as múltiplas perspectivas e a amplitude do ativismo artístico feminista.

Para discutir a relação entre corpo e sexualidade da mulher não podemos deixar de lembrar que o corpo feminino se configura como elemento fundamental na história da arte europeia, central para um olhar supostamente universal da arte até meados do século XX. Esse pressuposto está na base do questionamento artístico nas décadas de 1960 e 1970, quando o corpo se torna cerne da reversão de valores defendidos pelas mulheres. Isso porque a representação da mulher na arte se confunde com a própria repressão feminina: pudor, bondade, piedade são as expressões permitidas às mulheres até o século XIX; o nu é monopólio de deusas e ninfas, não sendo extensivo às cenas cotidianas. O nu não representava um corpo, mas a ideia abstrata da humanidade; no entanto, essa universalidade é problemática, pois supõe ponto de vista masculino.<sup>1</sup> A sexualidade dos corpos e, sobretudo, do corpo feminino sempre constituiu uma questão para o nu. Foi necessário problematizar a universalidade do gênero nu,

1 Para mais detalhes, ver Matesco, 2010.

bem como acentuar a sublimação da sexualidade na representação da mulher e no discurso da história da arte. Repressão feminina, então, é sinônimo da repressão a seu corpo e à possibilidade do prazer. Lynda Nead (1992) em *The female nude, art, obscenity and sexuality* argumenta que o nu feminino tinha como objetivo a contenção e regulação do corpo sexual feminino. Essa regulação está presente na estética e crítica de arte, na educação artística e nos discursos legais sobre arte e obscenidade. Afirma Nead (p.7):

Se o corpo feminino for expresso sem contenção e emitindo sujeira e poluição de seus contornos vacilantes e superfície quebrada, então as formas clássicas de arte realizam uma espécie de regulação mágica do corpo feminino, contendo-o e reparando momentaneamente orifícios e lágrimas.<sup>2</sup>

A autora analisa como a distinção entre arte e obscenidade, e mesmo a pornografia, foi realizada a partir dos critérios da contemplação clássica kantiana, aquela desinteressada, que supostamente não exerceria atração e desejo no espectador.

É justamente à idealização do corpo feminino na arte que o cenário artístico da segunda metade do século XX vai se contrapor; a crise da visão antropocêntrica e da sublimação do corpo aparece em ações, *performances*, vídeos e fotografias. O processo de liberação sexual, impulsionado pelas teorias psicanalíticas, muda a posição da mulher, sua relação com o corpo, seu estatuto na sociedade. Nos Estados Unidos e na Europa, desenvolveram-se no final dos anos 1960 e início dos 1970 uma teoria e uma arte feminista que situam a sexualidade feminina como o componente definidor das experiências e identidades da mulher numa cultura patriarcal. Formam uma coalizão para combater o patriarcalismo na assumpção de que as mulheres dividem experiências sociais, culturais e pessoais. Para Amelia Jones (2000), as feministas apresentam a experiência da mulher como essencial ou biologicamente determinada; daí a identidade feminina ser simbolizada por formas evocativas da experiência corporal da

<sup>2</sup> Tradução livre minha. No original: If the female body is defined as lacking containment and issuing filth and pollution from its faltering outlines and broken surface, then the classical forms of art perform a kind of magical regulation of the female body, containing it and momentarily repairing the orifices and tears.

mulher; o essencialismo tem como consequência uma imagem redutora na arte pela utilização da forma da vulva como metáfora do poder sexual feminino tentando ganhar força para resistir à dominação masculina. Diversos trabalhos são realizados em torno das experiências pessoais femininas como menstruação, procriação, maternidade, amamentação, domesticidade, violência, intimidade, erotismo. Essa postura é bem diferente daquela adotada pelo feminismo pós-estruturalista dos anos 1980, que desloca a prática artística de uma noção biológica da feminilidade para um fenômeno inscrito culturalmente, como evidenciam os trabalhos de Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine e Jenny Holzer.

A questão da sexualidade, no entanto foi mais desbravadora no cenário das décadas de 1960 e 1970. O papel inaugural da relação corpo e sexo feminino é fato incontestável quando observamos o trabalho de Carolee Sheenemann (2003). Sua obra se desenvolve antes do momento da afirmação do feminismo. Apresentada várias vezes, *Meat Joy* é um rito erótico com sentido comunitário, apontando a dimensão coletiva da existência sexual; em celebração da carne, Sheenemann usa o sangue de carcaças de animais para lambuzar os corpos dos participantes. O corpo verdadeiro, não idealizado, fora esquecido na arte, daí a primazia da experiência corporal. *Performance* emblemática de Sheenemann, *Interior Scroll* envolve uma ação ritualística, a artista, nua, depois de cobrir o corpo e o rosto com pinceladas de tinta, extrai vagarosamente da vagina uma fita de papel, cujo conteúdo, reproduzido de seu livro *Cézanne, She was a great painter*,<sup>3</sup> ela lê para o público. A ação manifesta posicionamento sobre o papel feminino na arte e, também, sobre os estereótipos do olhar masculino. *Interior Scroll* chama atenção para o fato de a não visibilidade da genital feminina ser interpretada como falta pelo pensamento falocêntrico.

Semelhante contundência tiveram os trabalhos de Valie Export no final da década de 1960; tanto *Pânico Genital* quanto *Cinema Tátil* lidam com a provocação pública ao expor uma dimensão privada e uma exploração do corpo feminino. *Pânico Genital*, de 1968, foi ação realizada em um cinema de arte em Munique em meio a uma mostra de filmes experimentais. Vestindo calças com o fundo removido, a artista andava por entre as filas de poltronas expondo sua genitália às faces dos espectadores. Em 1968 começou a realizar *Cinema Tátil*, trabalho no qual veste uma caixa de ma-

3 Ver Matesco, 2014.

deira com um dos lados coberto por uma cortina e convida as pessoas a interagir com seus seios.

Hannah Wilke merece destaque como artista cujo trabalho envolve o ativismo feminista, utilizando de maneira agressiva imagens de nudez expondo sua vagina, apresentada também por meio de materiais como barro, chiclete de mascar, látex, borracha. Em *S.O.S. Starification Object Series*, fotografias criadas a partir de suas *performances*, Wilke salpica seu próprio corpo com pequenas esculturas assemelhadas a vulvas modeladas com goma de mascar. O trabalho joga ambigualmente com sensualidade e ao mesmo tempo com uma disfunção causada pela escarificação, lesões que significam sacrifícios que as próprias mulheres se impõem para estar de acordo com as normas de beleza.

Mendieta em *Glass on Body Imprints* documenta em fotografia uma série em que pressiona o próprio corpo em material plástico distorcendo-o ou ainda aplicando-lhe bigodes ou barba, o que já introduz a discussão da questão de gênero.

Gina Pane acreditava que a dor ritualizada tinha efeito purificador para atingir uma sociedade anestesiada: em *Psyche*, de 1974, ajoelha-se diante de um espelho, metodicamente aplica maquiagem em sua face e, então, corta com uma lâmina pequenas linhas abaixo de suas sobrelinhas. *Psyche* dialoga com uma série de trabalhos que interferem na imposição cultural à imagem da mulher, questão explorada por artistas que visavam subverter o culto à beleza como atributo feminino, como encontramos nas cirurgias performáticas de Orlan e também em Marina Abramovic. Na videoperformance *A arte deve ser bela*, Abramovic penteia agressivamente seus cabelos enquanto repete incessantemente a frase “art must be beautiful, artist must be beautiful” – questiona assim não só a categoria do belo na arte como as restrições impostas pela cultura à beleza feminina.

No mesmo momento na conjuntura brasileira não há cenas de nudez, e as poéticas feministas não exploram o erotismo, como analisa Roberta Barros (2016) em *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. O período de ditadura militar fez com que as artistas plásticas brasileiras se ocupassem mais com o corpo materno e social, enquanto internacionalmente se focalizava o corpo da mulher. Também Luana Tvardovskas (2015) observa que nas décadas de 1960 a 1990 não havia um movimento feminista organizado nas artes visuais no Brasil, embora houvesse ressonância das

tendências internacionais. Analisa o modo como, no cenário latino-americano, as ditaduras civil-militares interferiram diretamente no movimento feminista, sugerindo que, por isso, não encontramos no Brasil uma corrente de arte feminista tão bem demarcada como a estadunidense e a europeia. As artistas brasileiras não se compreendiam como feministas embora tivessem poéticas que se contrapunham à sociedade patriarcal, ao poder político masculino.<sup>4</sup> Artistas como Anna Maria Maiolino e Letícia Parente focalizaram o papel da mulher na sociedade tradicional brasileira por meio de trabalhos inovadores como *Preparação I*, vídeo de Leticia Parente, exemplo de subversão da imagem estereotipada da mulher: a artista se coloca diante do espelho preparando-se para sair, mas, em vez de se maquiar, cobre os olhos e a boca com esparadrapo e sobre ele desenha outros olhos e outra boca, como para revelar que eles são pura máscara assujeitada pelas convenções. Aqui a arte explicita ironicamente a coisificação da condição feminina bem como o silenciamento imposto pela ditadura. Também no vídeo *In*, de 1975, a objetificação da mulher é evidenciada; a artista entra em um armário e se pendura em um cabide, tal qual um objeto manipulável que pode ser guardado. Uma mulher que ali permanecerá, quieta e à disposição de quem dela quiser se servir, se vestir. Entre a geração de Leticia Parente e aquela atual que iremos contrapor, algumas artistas como Cristina Salgado, Ana Miguel e Marcia X desenvolvem trabalhos perpassados pelo corpo; alguns com viés feminista, como em Salgado e em Miguel, outros pela sexualidade e nudez mais pujantes, como em Marcia X.<sup>5</sup> Nenhuma delas desenvolve um ativismo feminista ou mesmo compreende sua linguagem por um viés identitário, embora as três estejam cada vez mais sendo estudadas a partir de uma perspectiva feminista.

4 Cecília Fajardo-Hill (2017) defende uma arte latino-americana de artistas que exploram o erotismo e a sexualidade, como Monica Mayer, Liliana Maresca, Cecilia Vicuña, Marta Maria Perez, Eugenia Vargas, entre outras. Cita as brasileiras Teresinha Soares em desenhos eróticos e Marcia X. Em ambas não há uma defesa de bandeiras feministas (p. 272). Ver também Fajardo-Hill (2018).

5 Em Marcia X observamos que as instalações e os objetos estão ligados às performances, como nas séries que associam a infância à sexualidade, *Fabrica Fallus* e *Kaminhas-sutrinhas*, originadas das performances *Sex Manisse* e *Lovely Babies*. Na série *Fallus*, a artista ironicamente transforma em brinquedos objetos comprados na sex shop, questionando a proibição da imagem do pênis. O sentido de ritual religioso está presente em outros trabalhos, seja por alusão, como em *Pancake* (2000), na qual a imagem de uma santa é produzida pelos confeitos colados no manto de leite condensado, ou de maneira mais direta, mediante a associação entre uma imagem sexual – o terço em formato de pênis – e uma imagem religiosa, em *Desenhando com terços* (2000), trabalho apresentado pela primeira vez em Petrópolis e, muitas outras vezes censurado por pressão da Igreja. Ver Matesco (2016).

Como situar os trabalhos de artistas mulheres que fazem do corpo um meio central de suas linguagens, seja pela exacerbação da sexualidade, pelo empoderamento ou ainda pela relação com a violência sobretudo nos corpos negros? Uma chave possível para compreender esse novo cenário é não tomar a representação de maneira independente, mas interpretá-la pelas relações sociais e culturais que envolve. Nas linguagens de artistas do século XXI, a relação com o corpo acentua a diferença, a violência, a fortaleza da mulher negra em oposição à fragilidade eurocêntrica de classes favorecidas. Corpo e sexualidade ganham novas formulações a partir das questões de gênero e novas concepções de mulher, ampliando o escopo dos feminismos em função da diversidade de perspectivas e da inserção ativista das artistas. Ao enfoque crítico da exposição do corpo feminino como fetiche se contrapõem novas abordagens como de Aleta Valente, Márcia Falcão, Castiel Vitorino, Michelle Mattiuzzi, Rosana Paulino, Ventura Profana, Pamela Castro.

O contraste com as poéticas feministas brasileiras do século XX fica mais evidente quando analisamos algumas artistas da atualidade, mulheres trans, negras, periféricas que têm o ativismo como prática artística. Aleta Valente atua no universo da estética suburbana e focaliza o corpo feminino massificado. Ativista, usou a internet, explorando a dinâmica e a interatividade das redes sociais. Em 2015 criou um perfil no Instagram “Ex-miss Febem” em que se dedicava a mostrar autorretratos com temáticas ligadas à exploração, violência e sexualização do corpo feminino. Em 2017 o perfil foi censurado pelas normas da rede em relação à nudez, sobretudo feminina. Aleta aparece em poses sensuais que contrastam com cenários precários, como terrenos baldios no periférico bairro de Bangu; é vista em um vagão de trem lambendo a axila não depilada ou vestindo uma camiseta com a marca Cytotec, remédio com efeito abortivo. São foto-performances acompanhadas de frases publicadas no Instagram, como a que aparece em pose contorcionista com uma calça de ginástica branca ensanguentada e os dizeres “O patriarcado está vazando, a misoginia está vazando. Não seremos censurados”.

O que me interessa enfatizar é a singularidade de um projeto artístico ativista calcado na periferia e que se fala do corpo feminino não o faz a partir de uma fragilidade, mas de um enfrentamento, uma luta diária, perpassado pelo viés do vagão de trem. A mulher objetificada produto de um olhar



**Figura 1**  
Aleta Valente  
*Quentinha*, 2015  
fotografia

masculino apresenta outras camadas de significação. Luiz Camillo Osório<sup>6</sup> considera que em seus autorretratos ela é objeto e sujeito ao mesmo tempo, posa e provoca; a imagem não é um personagem, mas seu duplo, uma vez que ressignifica com ironia e transgressão sua própria vida.<sup>7</sup> A objetificação do corpo feminino foi durante décadas alvo do ativismo feminista. A magia de Hollywood codificou o erotismo na linguagem patriarcal dominante, como explica Laura Mulvey;<sup>8</sup> mesmo que reforce padrões preexistentes na sociedade, o cinema jogaria com o instinto escopofílico, o prazer de olhar para outrem na qualidade de objeto erótico em contraposição à libido egoica, à formação de processos de identificação. A imagem da mulher como matéria-prima (passiva) destinada ao olhar (ativo) do homem estruturaria o cinema narrativo tradicional. A “superexposição” produzida

6 Ver <https://www.premiopipa.com/2020/07/aleta-valente-jogos-de-cena-por-luiz-camillo-osorio/>.

7 “Meu trabalho é confrontar as formas de representação mainstream do corpo da mulher, um corpo sempre asséptico, depilado e passivo. Esse lance de pudica é foda. Mas pornografia não tem pudor e nem por isso é feminista. Acho que, quando cai nessa coisa de vadia ou moça de família, em ambos os lados há uma desumanização da mulher. De um lado, ela é um bem privado. Do outro, é uma propriedade pública”, declara Aleta em entrevista a Márion Strecker (2018).

8 Muito além de realçar a “contemplatividade” da mulher, o cinema constrói a maneira como se deve contemplá-la passivamente. Jogando com o tempo e o espaço, os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto (Mulvey, 2017, p.43).

por Aleta Valente, título da mostra da artista na Galeria Gentil Carioca em 2020, alude à exibição nas redes sociais e coloca em curto-circuito essa passividade da mulher ao lidar com as reações a suas imagens. Aqui a artista detém sua narrativa e produz um deslizamento, uma vez que, ao trabalhar com o consumo público do corpo feminino, emprega uma chave irônica que seduz, debocha e chega a se aproximar do pornográfico. Ivana Bentes (2017) analisa o projeto ativista de Aleta a partir da estética do escândalo, a resignificação dos *selfies*, o erotismo fora de lugar. Significa um feminismo disruptivo, uma vez que coloca em questão a exposição do corpo em uma época de visibilidade máxima das mídias digitais. As imagens funcionam como contradiscurso, usam a sedução, o erotismo e provocam todo tipo de reação de agrado ou ódio. Essas imagens exploram a popularidade irônica e típica da pop arte ao produzir uma estética que subverte, mas dialoga com o consumo sem pudor. Para Bentes (p.105) o corpo da mulher torna-se um campo conflagrado, e Valente

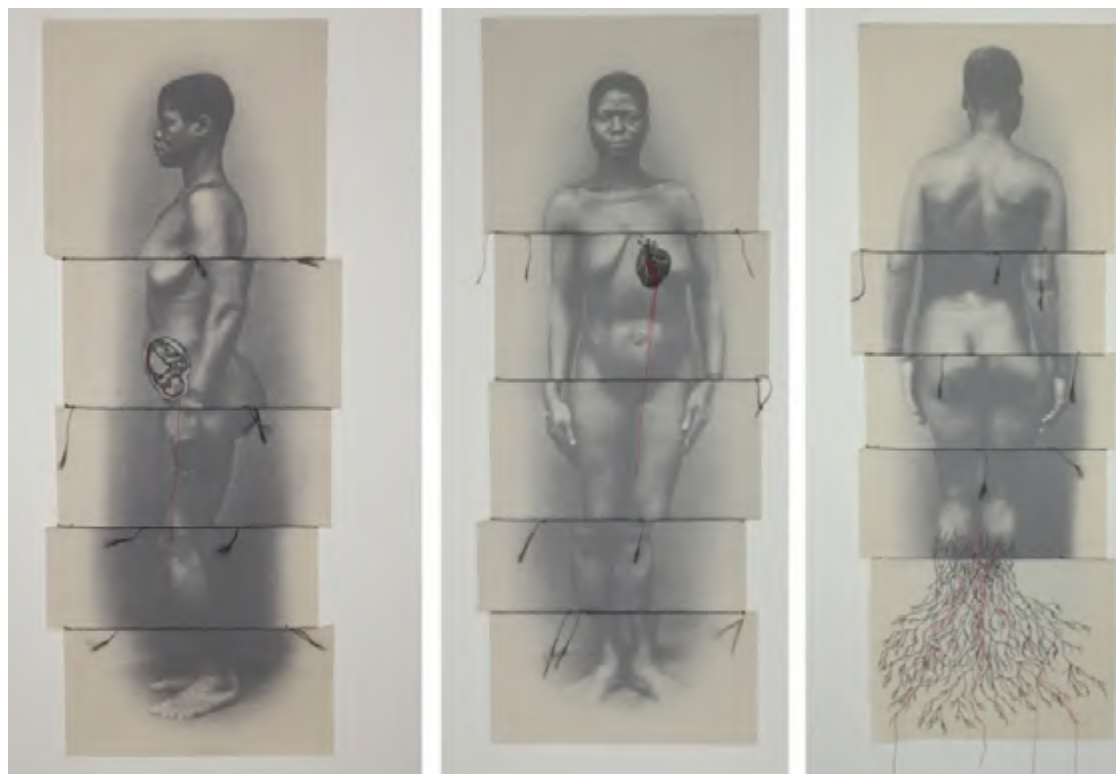
faz do nu feminino a exposição do sangue, dos fluxos, do corpo, nas suas formas mais cruas. Um erotismo deslocado e paródico, ao performar cada cena com caras, bocas e poses de uma sensualidade *standard* e reproduzida aos milhões com o advento das *selfies*, um processo de autorrepresentação, narração de si, que atingiu um estágio massivo. Trata-se nitidamente de um deslocamento do discurso pornográfico, mas também do discurso feminista essencialista.

Como não refletir a respeito de que a obscenidade e pornografia não são categorias dadas, mas interdependentes de contextos culturais de uma época? A antropóloga Mary Douglas (2014), ao examinar os tabus e interditos sexuais em sociedades não europeias, acentua que a representação e as fronteiras do corpo não podem ser separadas da operação social e das fronteiras culturais – elas implicam valores e crenças da sociedade. O sexo e a potência erótica transgridem imposições de normas estabelecidas pela sociedade oficial, mas essas barreiras assumem interpretações diferentes a partir das referências de estratificações sociais específicas, como em populações da periferia.

A mulher periférica e/ou a mulher negra estão muito distantes da fragilidade feminina contestada pelo feminismo tradicional. São novas vozes dos diversos segmentos feministas, bem como demanda por um lugar de fala, pontua Heloisa Buarque de Holanda (2020). Nessa nova conjuntura, o feminismo eurocêntrico é associado a uma elite branca patriarcal, e o ativismo demarca fronteiras com as gerações anteriores. Na cultura bra-

sileira o corpo das mulheres negras é estereotipado e alvo de sistemática opressão histórica. Aqui, violência, desigualdade social, misoginia e racismo conjugam-se no corpo feminino. Rosana Paulino, desde meados dos anos 1990, desenvolve profunda pesquisa artística que abarca as raízes históricas da escravidão, a memória dessa violência.<sup>9</sup> A artista tem produção vasta, e em muitos trabalhos o corpo é central. São mulheres com olhos e bocas suturados, como na série *Bastidores*, de 1997. Na instalação *Assentamento*, Paulino utiliza fotografias de catalogação científica do século XIX marcadamente eugenistas; a artista imprime em tecido a imagem de uma mulher nua, em escala natural, mas em recortes desencontrados, que são costurados e deixam soltas as linhas da sutura, a evocar as marcas da escravidão. Corpos sofridos, escravizados, esquadrihados pela lente colonial. Ao lado da fotografia e de bordados, o desenho atravessa toda a trajetória da artista. A série *Tecelãs*, de 2003, se constitui de desenhos de mulheres nuas, de cujos corpos saem fios pela boca, vagina, ao redor das

9 Ver <https://rosanapaulino.com.br/>.



**Figura 2**  
Rosana Paulino  
*Assentamento*, 2013  
Instalação

mãos, da cabeça; “o corpo da mulher, uma ênfase frequente em seu órgão genital, manchado, marcado, quase entreaberto, o sexo projetado como atributo doloroso do corpo” (Aracy Amaral apud Picoli, 2018, p.187). É importante enfatizar a dimensão autobiográfica da obra de Paulino que, se tem vasto material de pesquisa e referências, costura literalmente sua própria vivência de mulher negra.

Também a Musa Michelle Mattiuzzi centra sua linguagem no corpo e especificamente na subversão do lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra pelo imaginário cisnormativo branco. Michelle Mattiuzzi trabalhou como bancária, operadora de telemarketing antes de se tornar artista. Para Alexandre Bispo Araújo (2013) suas *performances* condensam diferentes representações da mulher na arte brasileira, como as mulatas de Di Cavalcanti, *A Negra*, de Tarsila do Amaral, as escravas carecas, bem-vestidas e descalças de Debret, entre outras. Seu trabalho tensiona o lugar exótico do corpo da mulher negra: manipula representações sobre a associação entre a cor da pele e os juízos de valor que recaem sobre o corpo negro feminino. Investiga as marcas da violência colonial deixadas em seu próprio corpo; em suas *performances*, ela se apropria dos mecanismos de objetificação e de exotização do corpo feminino negro. Sueli Carneiro (2020) afirma que a mulher negra é figurada como exótica, sexualmente provocativa, estereótipo que a põe em lugar de uso exclusivo para o prazer sexual branco masculino. Nas *performances* de Mattiuzzi, a nudez ocupa lugar central. Em entrevista, ela informa:

No começo do trabalho autoral em *performance*, minha questão era quanto tempo eu conseguiria ficar pelada em espaços públicos. Em Salvador, percebi que conseguia ficar nua em espaços públicos por muitas horas, se eu quisesse. A grande maioria da população de lá é negra e essa população vive as circunstâncias de um país racista estruturalmente. Então eu posso ficar na rua nua desse jeito porque têm muitas mulheres negras em situação decrépita na cidade de Salvador. Eu começo, assim, a perceber meu privilégio de classe e também que eu poderia fazer um trabalho artístico articulando o meu corpo negro e a cidade, pensando nas intersecções políticas que ela abarca. Em determinado momento desse processo, convidei pessoas do circuito de arte para me assistir(...) eu já faço há sete anos o trabalho *Merci beaucoup, blanco!* O meu fazer artístico em *performance* vai criando essa narrativa política. Eu saio do lugar do subjetivo e vou entendendo a ação do ato político.<sup>10</sup>

10 <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/03/musa-michelle-mattiuzzi-fala-sobre-a-performance-como-ato-politico.html>.



**Figura 3**  
Musa Michelle Mattiuzzi  
*Merci beaucoup, blanco!*,  
2010-2017  
Performance

Em *Merci beaucoup, blanco!*, pinta seu corpo com tinta branca, em clara metáfora de apagamento do corpo negro – que, por uma corrente presa ao pescoço, é puxado por outra pessoa –, usa no rosto uma máscara que deixa escorrer sangue pela boca. O corpo é ao mesmo tempo meio artístico e modo de se compreender social e politicamente em uma sociedade racista. Em *Experimentando o vermelho em dilúvio*, filme de 2016 em que Mattiuzzi aparece caminhando nos arredores da estátua de Zumbi dos Palmares, no Rio de Janeiro, ela porta máscara usada em escravos e a retira vagarosamente enquanto sua face é recoberta de sangue. A tensão propositalmente gerada por seu corpo feminino negro, gordo e nu, divergente do corpo de estética socialmente aceita, causa no público uma relação de desconforto sobre sua figura, em especial nas *performances* com perfurações corporais e sangue.<sup>11</sup> Sueli Carneiro (2020) afirma que o que poderia ser considerado reminiscências do período colonial está presente no cotidiano de luta dos corpos das mulheres negras. Quando trata da fragilidade feminina diante do domínio masculino, o feminismo eurocêntrico não leva em conta a experiência das mulheres negras – “Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar” (p. 314).

11 <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638686/musa-mattiuzzi>.

A relação entre o feminismo e a representação do corpo feminino deve ser tratada a partir da criação de estratégias inovadoras de intervenção. Novas concepções de mulher ampliam as fronteiras do feminismo; artistas trans atuam expandindo a luta mediante mecanismos diferentes de expressão. Judith Butler (2015) desconstrói a ideia de uma mulher natural biológica, base das feministas tradicionais que se relaciona com uma mulher essencializada e universal. O esforço da teoria de Butler foi o da desnaturalização: a desmontagem do que se chama de mulher de verdade. Propõe uma desnaturalização a partir do conceito de “performatividade” dos atos de fala e afirma que o gênero é um fazer, resulta de uma ação do(a) falante. Desse modo, o discurso habita o corpo, faz esse corpo, com ele se confunde. Por isso, a diferença entre sexo e gênero não seria mais o caminho para a luta feminista. A diferença entre Butler e o feminismo essencialista é que ela defende, além das mulheres, todos aqueles não enquadrados nos discursos que invocam a “natureza” fixa do corpo.

É justamente a condição do transfigurável, da transmutação da carne que observamos nos trabalhos de Castiel Vitorino. Os corpos não brancos se despreendem das amarras da colonialidade mediante uma prática que se alimenta na diáspora banto, passando pela “espiritualidade e ancestralidade travesti”. Castiel trabalha na intersecção da psicologia, das artes visuais e da espiritualidade afro-brasileira, evidencia “o corpo como um lugar de memória”, uma reterritorialização das “geografias que eu coabito”. Ela explora “as relações entre os corpos, a prática da macumba e as marcas da colonialidade” por diversas linguagens, como aquarelas, fotografias, foto-performances, filmes, instalações em que prevalece a ideia de transmutação, seja material ou espiritual. A série *Corpo-flor* (2016-2021) foi criada a partir da concepção de transfigurável das vidas e foi correlata à transição de gênero iniciada pela artista em 2016. *Corpo-flor*, ela afirma,

é o jeito que decidi para continuar transmutando num hibridismo radical com vidas de outros reinos e mundos; sempre que *Corpo-Flor* aparece, há uma nova aparência, uma nova mistura de signos, símbolos, cores, texturas, caretas, olha (...) essa promessa de dar continuidade às minhas transfigurações da carne... nas imagens eu registro momentos de medo, dor, coragem, raiva, tesão dessa promessa. Algumas mitologias construídas para nós, pessoas racializadas como negras, em especial, e nós, pessoas travestis, não passam de falácias e distrações. O que eu faço são convites e lembretes de que nós podemos viver outra história, que não essa racial e de gênero.<sup>12</sup>

12 <https://castielvitorinobrasileiro.com/sobre>.

Mais do que autorretratos, são experiências e relações imagéticas do que pode ser corpo, do que pode ser flor. Em entrevista a Luis Camillo Osório, ela revela que foi

criada de um jeito que não me deixou esquecer da inseparabilidade de meus órgãos e membros em meu corpo, ou do meu corpo com a comunidade biótica que me pariu e me alimentou nas primeiras décadas desta encarnação: a Fonte Grande. O que há são distâncias e que no Brasil são misturadas através do embranquecimento (...) E se aqui na superfície sou Castiel Vitorino Brasileiro, quando mergulho já não importa este nome, ou tais mitologias modernas encarnadas em mim (negritude, travestilidade), porque meu sangue pertence às águas, e não à brasilidade.<sup>13</sup>

Ventura Profana é pastora missionária, cantora evangelista, escritora, compositora e artista visual, cuja prática está entrelaçada à pesquisa dos efeitos sociais do embranquecimento e da concentração de poder político.<sup>14</sup> Com colagens, vídeos, *performances* e trabalho musical, clama contra todas as formas de opressão, sobretudo aquela que gera violência social. Realiza interferências visuais sobre imagens, objetos e produtos relacionados ao universo evangélico, questionando justamente a religiosidade frente à “neutralização” dos corpos.<sup>15</sup> Utiliza diversas linguagens com várias camadas de significação, mas vamos nos deter aqui nos trabalhos visuais em que o corpo ocupa lugar central, como em *Mulher Virtuosa*, de 2019, colagem digital desenvolvida para capa do *single* “Resplandecente”, na qual observamos seu corpo nu sobreposto a uma cena de cerimônia evangélica em que todos estão vestidos, lendo e louvando cânticos religiosos. Também em *folhetos para evangelização, consagração*, de 2017, contrapõe a imagem de uma bunda ao símbolo do McDonald com palavras como “encontrei o santuário no meio das minhas pernas acima de onde as coxas labutam uma contra a outra, marcando a pele, ao mesmo tempo gargalhei aleluias com louvores cheios de borogodó”.<sup>16</sup> Embora tenha rompido com a Igreja na qual foi criada, ainda defende seu papel como pastora missionária, que não distingue de sua vida artística. Proclama o evangelho do

13 <https://www.premiopipa.com/2021/09/luz-camillo-osorio-conversa-com-castiel-vitorino/>.

14 <https://www.premiopipa.com/ventura-profana/>.

15 <https://www.jaca.center/ventura-profana-br/>.

16 <https://volumemorto.com.br/entrevista-ventura-profana/>.

fim do tempo colonial e do macho. No país em que travestis e transexuais vivem em média 35 anos, Ventura diz:

Eu não vou morrer. A seriedade de dizer e de profetizar a não-morte, sendo que tudo que a gente recebe é o extermínio. A responsabilidade de profetizar vida. Eu identifiquei a profecia como parte fundamental do trabalho. A arte é o campo de batalha que eu escolhi. Eu, Ventura Profana, escolhi batalhar no terreno da arte, da música, da arte contemporânea, da literatura.<sup>17</sup>



**Figura 4**  
Ventura Profana  
*Eu não vou morrer*,  
2020  
Videoperformance,  
foto de kerolaine  
kemblin

Gilberto Leal (2021, p.73), ao analisar o sentido religioso nos trabalhos da artista argumenta que “se não descorporificamos a transcendência espiritual, temos o erótico como objetivo da ação cristã amorosa no mundo, o corpo não pode ser castrado ou desmembrado de suas propriedades eróticas” e, referindo-se ao álbum e videoclipe “Eu não vou morrer”, afirma:

17 <https://www.identidadesmarginais.com/ventura-profana>.

o cu não somente pode deixar de ser visto como membro abjeto, mas pode ser incorporado como parte desse lugar de prazer e liberdade, reconciliado no Espírito erótico divino. É dessa reconciliação que Ventura Profana fala, a reconciliação do cu que reconcilia com a vida as sexualidades marginalizadas pelo regime da decência colonial.

É justamente sobre corpos dissidentes que ela contrapõe a visão tradicional de corpos hegemônicos presentes nas narrativas religiosas. O prazer do corpo com o mundo, o desejo em relação a outros corpos bate de frente com a interdição nas premissas religiosas, desnuda e denuncia os louvores a um Deus senhor macho, como eram os senhores de escravos, os senhores engratados do mercado e da política (Leal, 2021).

O ativismo feminista assumido e a relação com a cidade, especificamente a periferia, são pontos em comum da geração. Em comunidades das periferias, o papel da mulher também vem reencontrando seu novo lugar. Embora muitas mulheres sejam mães solteiras, o papel social relacionado à maternidade não é um requisito para que sejam consideradas fortes; são retratadas como guerreiras vindas das “quebradas”, como são chamadas as comunidades – predomina o retrato de uma mulher de periferia que é empoderada e ativa, forte; uma lutadora que garante o sustento dos filhos –, e se posicionam como pessoas autônomas, ativas, fortes, que lutam pelos seus direitos e são responsáveis por si mesmas e pelos seus.

Nessa nova conjuntura, o feminismo eurocêntrico é associado a uma elite branca patriarcal, e o ativismo demarca fronteiras com as gerações anteriores. A pintura de Márcia Falcão articula corpo feminino e a cidade, partindo da experiência da própria artista na periferia do Rio de Janeiro. Com a vivência marcada pela violência, a artista a contrapõe ao prazer, criando a tensão estrutural do erotismo, como explicita Raphael Fonseca (2021):

O corpo que aparece em *Moça reclinada no fio do facão: presa em casa* (2021) faz referência ao próprio corpo da artista e pode ser observado em outras obras que, em menor escala, apresentam situações mais concisas. Deitada entre o chão vermelho e o corte de uma faca, uma mulher sangra e o líquido escorre até a margem inferior da tela. Seu braço se recosta sobre um muro cheio de vidro, elemento visto em muitos bairros do Rio de Janeiro para proteger o espaço privado da casa. O espaço doméstico sugerido por Márcia Falcão parece ser um território de solidão, conflito e pequenas violências.

Também a vivência periférica marca a pintura de Pamela Castro. Proveniente do *grafitti* no subúrbio do Rio de Janeiro, centrou sua linguagem na relação do corpo feminino marginalizado com a cidade. Pamela dá ênfase ao ativismo sobretudo aquele ligado à defesa dos direitos da mulher e da igualdade de gênero, como ao retratar em murais rostos de personagens femininos duplicados, conectados e envoltos por elementos simbólicos.<sup>18</sup> Além dos *grafittis*, realiza videoperformances em que explicita a violência sofrida pelas mulheres. Sobrevivente de violência doméstica, tem atuação engajada por meio da Rede NAMI, que acompanha artistas e mulheres em situação de vulnerabilidade.<sup>19</sup> Em suas videoperformances o papel padronizado da mulher é posto em questão; a artista aparece sempre com peruca, supermaquiada e com vestidos vermelho ou rosa, simbolicamente femininos. Como em *Ato delicado*, *performance* em que usando vestido rosa bufante composto por camadas de tule, a artista pega uma agulha e costura na própria pele um colar composto por pérolas. Em *Vagina dentada*, num vestido rosa-choque comprido e de brucos, é submetida a incisões angulosas realizadas por um tatuador. Nos dois trabalhos contrapõe a beleza à violência. Esta última está presente também em *Caminhar*, de 2017, em que Pamela entra em uma bacia de tinta e caminha pela rua, marcando o chão de vermelho, em referência aos índices de feminicídio. Já em *A noiva*, de 2019, traja um vestido tradicional de noiva que incendeia vagarosamente com ajuda de fósforos e o despe, permanecendo nua. Ela afirma que seu objeto de trabalho é o pertencimento:

construo um pensamento a partir de experiências pessoais, em busca de uma afetividade recíproca com o outro de experiência similar. (...). É um trabalho sobre a busca do amor, do afeto, do cuidado, e que repetidas vezes é parada pelo preconceito, pela violência, pela perversidade e pelo silenciamento. Um debate interseccional sobre privilégios, sexualidade, gênero e etnia. Quando um outro se identifica com uma história minha, pessoal, a obra se transmuta em política.<sup>20</sup>

18 <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558382/panmela-castro>

19 <https://panmelacastro.wordpress.com/>

20 <https://www.premiopipa.com/panmela-castro/>



**Figura 5**  
Pamela Castro  
*A noiva*, 2019  
Performance

São corpos periféricos, gordos e/ou supersexualizados, fora dos parâmetros da classe média. Aqui as mulheres se assenhoram dessa corporeidade. Nudez, ativismo e feminismo compreendidos por claro viés identitário marcam a relação entre corpo e mulher na arte contemporânea atual. Em comparação às artistas brasileiras da segunda metade do século XX, observamos o quanto a relação corpo/sexualidade demarca fronteiras. São artistas periféricas cuja vivência é caracterizada pela violência. Violência e sexualidade são centrais nessas novas poéticas: o erotismo assumido de frente.

### Referências

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed do Autor, 2016.

BENTES, Ivana. Biopolítica feminista e estéticas subversivas. *Matrizes*, São Paulo, v.11, n.2, 2017.

BISPO ARAÚJO, Alexandre. Michelle Mattiuzzi: corpo, festa e dor. 2013 Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/corpo-festa-e-dor>. Acesso em: 20 abr. 2022.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Pensamento feminista hoje – perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Pensamento feminista – conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FAJARDO-HILL, Cecília. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

FAJARDO-HILL, Cecília. O corpo emancipado – radical women: Latin Ame-

rican art 1960-1985. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André. *História da sexualidade*. São Paulo: Masp, 2017.

FONSECA, Raphael. Cacos vermelhos. Marcia Falcão. 2021. Texto curatorial disponível em <https://fdag.com.br/en/artists/marcia-falcao/>. Acesso em: 19 abr. 2022.

JONES, Amelia. Body splits. In: WARR, Tracy (ed.). *The artist's body*. London: Phaidon, 2000.

LEAL, Gilberto Alves Junior. *Tensão entre cristianismo e arte em Ventura Profana*. Porto Alegre: UFRGS, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/222955>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MATESCO, Viviane. *Em torno do corpo*. Niterói: PPGCA/UFF, 2016.

MATESCO, Viviane. Olhando *Interior Scroll*. *Performatus*, n.8, 2014.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo [1975]. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André. *História da sexualidade*. São Paulo: Masp, 2017.

NEAD, Lynda. *The female nude. Art obscenity and sexuality*. New York: Routledge, 1992.

PICOLI, Valeria. Rosana Paulino: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

SCHNEEMANN, Carolee. *Imaging her erotics: Carolee Schneemann: essays, interviews, projects*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003.

STRECKER, Márion. Entrevista com Aleta Valente. *Select*, São Paulo, v.7, n.38, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana. *Dramatização dos corpos. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Três mantos tupinambás: estratégias miméticas para um comum partilhado

Marília Palmeira de Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir das formulações de mimesis propostas por Lawtoo e Fausto, e da estética de um comum partilhado articulada por Rancière, empreende-se a análise de três conjuntos de versões contemporâneas que indexam os mantos tupinambás do Brasil do século 16, relacionando produções de Lygia Pape, Daiara Tukano e Glicéria Tupinambá.

**Palavras-chave:** *Manto tupinambá. Mimesis. Neoconcretismo. Arte indígena contemporânea.*

## Three Tupinambá mantles: mimetic strategies for a shared common

**Abstract:** Based on the formulations of mimesis proposed by Lawtoo and Fausto, and on the aesthetics of a shared common as articulated by Rancière, this text analyzes three groups of contemporary versions that index the 16th-century Tupinambá mantles from Brazil, relating the works of Lygia Pape, Daiara Tukano, and Glicéria Tupinambá.

**Keywords:** *Tupinambá mantle. Mimesis. Neoconcretism. Contemporary indigenous art.*

---

1 Doutoranda em Discursos: História, Cultura e Sociedade do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC) em cotutela com o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/UFRJ). E-mail: mariliapds@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9870-5043>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3946087435303863>. Serra Grande, Bahia, Brasil.

## Três mantos tupinambás e variações de *sensus communis*

A primeira vez que se exibiu um manto tupinambá do século 17 no Brasil independente foi em 2000, durante a Mostra do Redescobrimento Brasil+500, que ocupou os edifícios do Ibirapuera, em São Paulo. Na ocasião, apresentou-se um dos exemplares mais bem conservados dos 11 pertencentes a coleções museológicas europeias.<sup>1</sup> Antes daquele momento, em que um exemplar do manto se deu como presença física real num espaço musealizado, os mantos constavam na memória oral e nos relatos dos indígenas, além de nos documentos dos brancos, de diferentes maneiras. No ano da efeméride, os Tupinambá, ainda declarados extintos, estavam prestes a ser reconhecidos pela Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai) como povo, conformando cerca de 23 aldeias com mais de cinco mil habitantes legítimos de um território de 47,3 mil hectares. Esse reconhecimento aconteceu no ano seguinte ao da mostra, 2001. Em 17 de novembro de 2025, a União reconheceu oficialmente a Terra Indígena Tupinambá de Olivença.<sup>2</sup>

Este texto analisa três mantos tupinambás, entre os quais não consta nenhum dos 11 originários do período colonial de que se tem notícia. O que chamarei de primeiro manto é o conjunto produzido por Lygia Pape, que elaborou ao menos três versões (1996-2000), sendo a última delas relacionada a uma série de objetos que levam no título o nome “Tupinambá” (*Banquete Tupinambá, Memória Tupinambá, Mala Tupinambá, Concerto Tupinambá, Trono Tupinambá* etc.). O segundo grupo seria composto por aqueles produzidos por Glicéria Tupinambá a partir de 2006, tendo a primeira versão sido doada ao Museu Nacional no âmbito da exposição Os primeiros brasileiros (2006-2020), organizada pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira, professor titular de etnologia e curador das coleções etnográficas do Museu Nacional da UFRJ. Essa doação se deu sob a condi-

1 Havia um pavilhão dedicado às artes indígenas, com curadoria dos antropólogos Lúcia van Velthem e José Antonio Braga Fernandes Dias.

2 A portaria declaratória da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, distribuída nos municípios baianos de Ilhéus, Buerarema e Una (portaria no 1075/2025 do Ministério da Justiça e Segurança Pública), foi uma das dez anunciadas durante a 30a Conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima, a COP 30, em Belém. Após a declaração, sucedem-se a demarcação física com a instalação de marcos e placas, o decreto presidencial de homologação e, finalmente, o registro, pela Funai, na Secretaria de Patrimônio da União.

ção, imposta pelo encantado,<sup>3</sup> de que Glicéria produzisse mais três mantos. O terceiro foi apresentado na ativação *Morî' erenkato eseru' – Cantos para a vida*, realizada por Daiara Tukano e Jaider Esbell no contexto de Véxo: nós sabemos (2020). O mesmo objeto da ativação foi apresentado na 34ª Bienal de São Paulo (2021), sob o título *Tukano é Kahtiri Eõrõ – Espelho da vida*.<sup>4</sup>

Na análise dos três mantos, que têm como protótipo os emplumados encarnados dos séculos XVI e XVII, busco evidenciar as estratégias miméticas dos artistas e desses artefatos, ao recortar a experiência sensível conformando diferentes comunidades estético-políticas. Rancière (1995, 2009) aponta para uma contradição inerente e produtiva do sentido de partilha, que abarca tanto a participação num conjunto comum quanto a divisão em quinhões ou partes exclusivas:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum compartilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 1995, p.7).

3 Não há uma definição unívoca do que venham a ser os “encantados” aludidos pelos Tupinambá na contemporaneidade. Pode-se inferir de Alarcon (2020), entre outros estudos, que sejam entidades não humanas relacionadas à ancestralidade e imprescindíveis para a aldeia, ocupando um papel central na identidade desse povo, que os tem como mediadores das relações entre diferentes esferas, comunicando-se por sonhos, conferindo proteção e guiando decisões práticas e políticas.

4 Segundo Caffé e Gontijo (2023), há uma tentativa anterior a essas de reprodução dos mantos históricos. No final dos anos 1990, a professora Ana Belluzzo encomendou a indígenas do Maranhão uma réplica do manto, a fim de a expor no Museu Aberto do Descobrimento, em Porto Seguro, o que não chegou a se realizar. O Conselho Indígena Tupinambá de Olivença também divulgou em rede social que, após ter contato com o manto em posse da Dinamarca na Mostra do Redescobrimento Brasil+500, Amotara – mãe da primeira cacique, Jamopoty – produziu “[...] o primeiro Manto (ou réplica do Manto) especialmente para a Primeira Caminhada em Memória dos Mártires do Massacre do Cururupe. Outros mantos foram confeccionados por ela, junto com mulheres-símbolo de nosso povo e com apoio coletivo, para momentos importantes da vida tupinambá. Por orientação espiritual ao nosso povo, contudo, ela interrompeu o processo de feitura dos mantos” (Portal de Comunicação..., 2025). As imagens compartilhadas no post exibem o manto que lideranças da aldeia de Olivença (município de Ilhéus) chamam de contemporâneo. Ele aparece na caminhada mencionada e no casamento de Edna Juerana, em 2006. Na publicação, entretanto, não é revelada de modo claro a autoria desse primeiro manto, ainda que sejam mencionados por outras pessoas tupinambás, nos comentários, quem o fez e quem o portou em diversas ocasiões. É inegável que o manto fabricado pelas mãos de Glicéria Tupinambá e por sua comunidade de origem, a aldeia da Serra do Padeiro (município de Buerarema), é o primeiro a circular em espaços expositivos dos mais variados tipos. É relevante questionar a quem interessa disputar a anterioridade na autoria do manto contemporâneo e em que grau essas disputas poderiam estar vinculadas, por exemplo, a interesses fetichistas do circuito de arte ou às dinâmicas de luta pela terra.

A interpretação contida nessa passagem é, por um lado, tributária de desenvolvimentos teóricos kantianos. Por outro, decorre da falência de uma teoria estética cujo fundamento é um belo que compraz sem finalidade, é desinteressado e universalmente comunicável sem a mediação de conceitos. Kant (1995) só pôde explicar essa pretensão de universalidade, no que tange aos juízos sobre o belo, por meio de uma sensibilidade apriorística, unânime, imputada indistintamente a qualquer um. Ao postular que, empiricamente, o belo interessa somente em sociedade, o que pressupõe um *a priori*, um sentido comunitário ou *sensus communis* (*das Gemeinschaftliche*), Kant forneceu um grande legado à sociologia da arte. Ao mesmo tempo e, com o perdão da exigência anacrônica, ofuscado pelas luzes da razão, não pôde enxergar o agonismo indissociável da “partilha” apontado mais de dois séculos depois por Rancière, cujo significado o filósofo alemão restringiu unicamente ao compartilhamento, sem prever as partes exclusivas.

Hannah Arendt interpretou na utilização da expressão em latim *sensus communis*, em vez do alemão *Gemeinschaftliche*, a intenção de designar um sentido como os outros, exclusivamente humano, uma capacidade propriamente humana de compreensão ou do entendimento:

o termo está trocado. ‘Senso comum’ significava um sentido como nossos outros sentidos – os mesmos para cada um em sua própria privacidade. Utilizando o termo latino, Kant indica que, aqui, ele quer dizer algo diferente: um sentido extra – como uma capacidade extra do espírito (em alemão: *Menschenverstand*) – que nos ajusta a uma comunidade. (...) É a capacidade pela qual os homens se distinguem dos animais e dos deuses. É a própria humanidade do homem que se manifesta neste sentido (ARENDDT apud KALSING, 2012, p. 63).

Em *Lições sobre a filosofia política de Kant*, Kalsing (2012) cita Arendt para apresentar sua interpretação de que o *sensus communis* seria apenas condição de comunicabilidade dos juízos estéticos, em que “podemos apenas ‘cortejar’, ‘pretender’ a concordância de todos. E nessa atividade persuasiva apelamos, na verdade, para o senso comunitário” (ARENDDT apud KALSING, 2012, p.64), já que “nunca podemos forçar ninguém a concordar com nossos juízos” (p.64). A leitura que Arendt fez de Kant no trecho citado demonstra também a cristalização da separação entre animais, deuses e humanos, em um esquema de pensamento intransponível às realidades ameríndias, que o giro pós-humanista ajudou a compreender.

De todo modo, a ideia de um belo desinteressado, sem utilidade e universal provou-se insuficiente diante de artefatos mais equívocos que ambíguos, de múltiplas valências, que, investidos da intencionalidade de seus autores e do que lhes escapa, ingressam em diferentes biografias, carreiras e relações, atuando de diferentes modos para gerar comunidades diversas e específicas, transitando entre o humano e o não humano, entre os vivos e os mortos, reunindo em si múltiplas funções, entre outras, políticas, religiosas, utilitárias e estéticas, para forçar um sentido estrito do termo. É o caso do manto tupinambá, para generalizar, ou dos muitos mantos tupinambás em suas diferentes temporalidades e espacialidades. Ao referir o “manto” no singular, sem considerar um objeto específico, é como se nos remetêssemos a um objeto ideal, no sentido platônico, fora de um *hic et nunc*.

Três mantos tupinambás, título deste artigo, guarda uma ambiguidade. Refere-se aos mantos Pape (1996-2000), Tupinambá (2006-) e Tukano (2020-), mas também permitiria imaginar, pela perspectiva não indígena, um sistema de três ordens hierárquicas para o manto, que corresponderia a uma fetichização idealista. A primeira corresponderia o manto verdadeiro inatingível, localizado no plano ideal, que povoa o imaginário, da ordem do impossível do sensível. Esse primeiro seria mediado por um segundo, as sombras do manto, aqueles 11 objetos espectrais e auráticos, cuja aparição única de algo longínquo por mais *longe* que esteja (invertendo a frase benjaminiana, já que são, em sua maioria, patrimônio europeu), reforça o modo umbrático de presença desses artefatos históricos que Tupinambá e Valente (2021) denominaram “joias do colecionismo”.

Essa aparição foi de tal modo auratizada pela musealização e pela imobilização do objeto por séculos em seu mausoléu,<sup>5</sup> que mesmo a reconstituição da feitura é marcada por uma impensabilidade, já que sequer se cogita reconstituir o fazer. Essa impossibilidade de reprodução, esse “o que restou” reforça a unicidade e raridade. Aparição aurática é o obje-

5 Por sua fragilidade, muitos desses artefatos se encontram frequentemente em reservas técnicas e têm acesso ainda mais restrito que os objetos museológicos em exposição permanente. Glicéria Tupinambá enfatiza essa dificuldade de acesso, referindo-se ao Musée du Quai Branly: “A gente foi ver o manto, e o interessante lá era que o manto estava me esperando. E esse manto – quando a gente passou por várias portas, vários seguimentos lá que é complicado, tem toda uma fiscalização, toda uma identificação, todo um num sei o quê. E quando a gente chegou lá nesse local, que o manto estava sendo higienizado, analisado, sendo fotografado, uma coisa assim...” (Tupinambá, 2023b, p.7).

to feito, quase um *trouvée* arqueológico cujo fazer está enclausurado. O tempo se encarregou não apenas de fragilizar o corpo ancião da matéria, mas contribuiu para esfacelar a origem do fazer; a “performance técnica e imaginativa”, para usar a expressão de Gell (2018, p.117), que permitiria apreciar mentalmente o processo de criação artística, não é rastreável com facilidade. Os criadores autênticos do manto, aqueles que estariam autorizados a fabricá-lo, fariam parte de uma distante cultura perdida. Tampouco haveria pássaros suficientes para a feitura do manto, sempre vermelho, já que a população de guarás diminuiu ao longo dos tempos.

Finalmente, há o único chão que pisamos e onde permaneceremos, uma terceira ordem, que seria vista como plano do esforço mimético com relação à segunda, à qual os 11 mantos ascenderam ao sair de seus contextos biográficos primeiros. Na contemporaneidade, esses planos que se acreditavam superiores caem uns sobre os outros, sobre o horizontal contínuo indistinto, arruinando o edifício hierárquico (RANCIÈRE, 2009). Na terceira ordem, de acordo com esse modelo platônico, restaria a criação dos mantos contemporâneos Pape-Tupinambá-Tukano, a que alguns adjetivam artística, e outros acrescentam prefixo, re-criação, reforçando o vínculo com um original ou referente que informa a representação.

Glicéria Tupinambá destaca a ênfase na relação cópia/original realizada por não indígenas para questionar a autenticidade não apenas de seu trabalho, mas, em última análise, da própria identidade tupinambá de sua comunidade:

Recentemente os fazendeiros começaram a desconstruir tudo de novo. E no olhar deles, o único manto que é original, que é indígena, seria esse manto que está na Europa. Que é dos povos indígenas. Nesta lógica, o que eu estou construindo é uma fraude (TUPINAMBÁ, 2023b, p.11).

Assim, ao afirmar que há uma atitude mimética no processo de criação dos mantos contemporâneos, a fim de separar meu argumento daquele dos fazendeiros, segundo o qual o manto de Glicéria é uma cópia fraudulenta do manto indígena verdadeiro, é urgente especificar de que noção de mimesis e de suas equivocidades estou tratando.

### **Teorias da mimesis e representação mimética como isca (*utoho*)**

Na célebre disputa descrita por Plínio, o Velho entre os pintores Zêuxis e Parrásio, as uvas de Zêuxis foram pintadas com tal realismo, que pássaros voavam até a superfície da tela, exposta na feira, para as bicar. A Parrásio foi pedido que erguesse o tecido que encobria sua tela para que a revelasse. O pano, porém, era pura pintura: nada havia atrás. Ele foi declarado, então, vencedor, pois, enquanto Zêuxis logrou enganar aves, Parrásio iludiu os próprios homens (cf. Mäckler, 2009). Nessa ode à ilusão, a régua usada para medir valor artístico foi a semelhança óptica entre o artefato produzido e seu referente, estabelecendo clara hierarquia entre cópia e original, ao tempo em que premiava a boa cópia como aquela capaz de enganar o espectador, confundir sua discernibilidade. No mesmo ato de construção da hierarquia cópia/original, estabelecia-se o par hierárquico humano/animal – dicotomias entre as muitas que vêm sendo desarmadas na atualidade, como natureza/cultura, mente/corpo, presença/representação, para citar três das arroladas por Carlos Fausto (2023) no prefácio de *Ardis da arte: imagem, agência e ritual na Amazônia*.

A compreensão expressa na anedota do naturalista romano encontra sua genealogia, como é sabido, na antiguidade clássica. Retomar as origens da mimesis remete à divergência entre Platão e Aristóteles: enquanto o primeiro defendia um projeto estético moral e condenou a arte mimética por gerar falsas aparências, localizando-a num terceiro grau de distanciamento com relação à verdade; seu discípulo redimensionou a arte como técnica, contra a ideia platônica de inspiração divina, reconhecendo o caráter purificador da mimesis, sobretudo, da ação trágica, que considerava superior às outras formas poéticas e tinha a função de provocar no espectador o processo catártico. Assim, para Aristóteles, o objeto da mimesis é a ação (Lawtoo, 2022). Isso que chamamos, em grego, *mimesis*, e que é frequentemente traduzido como representação, imitação ou representação imitativa, não tem, portanto, um sentido inequívoco sequer entre os sustentáculos clássicos do pensamento ocidental. Também para Rancière (2009), a representação imitativa é apenas uma parte do processo mimético, mais abrangente.

Para Nidesh Lawtoo (2022), que surpreendentemente associa mimesis à originalidade, o que une ambos os filósofos é o reconhecimento de que os seres humanos são animais imitativos. Essa característica seria tão definidora da espécie humana, que Lawtoo propõe designá-la *homo mimeticus*, em substituição a *homo sapiens*. Lawtoo fala em giro mimético e afasta a mimesis da simples semelhança visual para reconhecê-la como um pro-

cesso. Ao fazê-lo, soma-se às vozes que colocam em xeque o antigo conceito estabilizado de mimesis, correspondente à representação realista. Para tal, apoia-se em diferentes tradições do pensamento ocidental que a entenderam como condição necessária para o desenvolvimento humano, mesmo em seu estado pré-histórico.

Retoma, por exemplo, a genealogia da linguagem nietzschiana, fundada não na arbitrariedade do signo, mas no afeto que produz o espelhamento de expressões faciais e corporais. Assim, advoga a ideia de que os “humanos são, para o bem ou para o mal, vulneráveis à experiência compartilhada de um *pathos mimético* que distribui a consciência em uma rede de comunicação”<sup>6</sup> (LAWTOO, 2022, p.67).

O autor defende que o fantasma da mimesis estaria de volta, não mais reduzido a uma metafísica do mesmo ou às oposições arte/realidade, verdade/falsidade, original/cópia (LAWTOO, 2022). A mimesis estaria relacionada a um ego fantasmático que, como um mímico, é o ninguém que pode tornar-se qualquer um, em meio aos algoritmos, ao consumo, às *fake news*, às patologias, às ideologias totalitárias. Não seria um conceito estável, mas antes um processo, que pode assumir uma natureza antropológica, estética, social e política. A mimesis como processo dinâmico teria, portanto, um papel essencial no estabelecimento de comunidades. Imitamos para sobreviver, pertencer e criar; é a pretensão de um comum que nos possibilita o pertencimento a uma comunidade humana. Mimesis é sobrevivência e originalidade.

Um curso de estética que adentrasse, entre outros sítios, as praças xinguanas ou as cavernas de São Raimundo Nonato, e não apenas a de Platão, talvez começasse de modo diferente ao que estamos habituados. Nele se falaria em *hutoho* e não apenas em *mimesis*; e em isca, ao lado de representação imitativa. A isca revela intenção de captura ou captação, termo utilizado por Alfred Gell (2018) em sua antropologia da arte. Segundo Carlos Fausto (2023), ao descrever o ritual Quarup, baseado em sua etnografia do povo kuikuro, *X-hutoho* é uma das expressões utilizadas para denominar a efígie que representa o morto a ser celebrado (em que X

6 Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: “[...] humans are, for better and worse, vulnerable to the shared experience of a mimetic pathos that distributes consciousness on a network of communication.”

corresponde ao nome do morto). Fausto (2017, p.666) explica que

*Hutoho* designa qualquer expressão visual figurativa com evocação mimética, em duas ou três dimensões. Aplica-se a esculturas, miniaturas e efígies, bem como a desenhos figurativos e à fotografia (mas não à imagem em movimento).

Se a obra de arte, como propôs Gell (2018), funciona como uma armadilha, Fausto descreve a semelhança – que diz, parafraseando o título da obra de Belting (cf. 2010), convocar presença – como isca:

Todo *hutoho* age como uma espécie de isca, pois a semelhança convoca a presença. Assim, por exemplo, os feiticeiros moldam estatuetas de queixada e enterram-nas na roça de seus inimigos, a fim de atrair uma vara de porcos para comer a mandioca. Com uma disposição mais benéfica, podem-se confeccionar também pequenos peixes de argila e deixá-los dentro de armadilhas de pesca, a fim de favorecer a captura. Ou ainda, durante o ritual do pequi, esculpem-se diversos pássaros em madeira, com destaque para o beija-flor que é o dono (*oto*) dos pequizais, a fim de que compareçam à festa (FAUSTO, 2017, p. 666).

A evocação mimética de que trata Fausto, portanto, difere mais uma vez do conceito clássico, já que se constitui em uma visualidade com função de captura de um outro. Outro não apenas porque não autor, não artista ou não produtor do artefato – entenda-se o observador/receptor/paciente como o outro agônico, oposto e complementar ao artista, simultaneamente não autor e coautor (cf. ECO, 2006) –, mas porque de outra espécie: os exemplos mencionados por Fausto são todos de animais envolvidos algumas vezes, mas nem sempre, em contexto de caça. Jaider Esbell (2021) também reforça essa ideia ao dizer que a arte indígena contemporânea talvez seja um ato de caça.

Um componente interessante é que esses objetos mencionados por Fausto necessitam de ativação, como palavras cantadas ou sussurradas, para que exerçam sua eficácia. Assim acontece com a operação de fabricação da efígie da cerimônia funerária do Quarup, por exemplo, que tem o propósito de ser semelhante para atrair a alma do morto. Esses artefatos, depois de produzidos, são adornados e investidos de eficácia por meio de palavras a eles entoadas. Ao final da cerimônia, os troncos são abandonados, lançados ao solo sem qualquer cuidado, para depois ser jogados ao lago,

demonstrando que eles não fazem sentido enquanto corpo de visualidade pura, cópia estática a ser contemplada, lago plácido que reflete o original a ponto de confundir com sua cópia, quando se encontram fora do contexto carregado de intencionalidades que os engaja em ações específicas.

### **O manto de Lygia Pape**

A já mencionada Mostra do Redescobrimento Brasil+500, realizada em 2000 pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, iniciativa conjunta de Brasil e Portugal, exibia não apenas o manto tupinambá emprestado por Copenhague, mas também a última versão realizada por Lygia Pape. Naquele mesmo ano, Lygia declarou, em entrevista a Angélica de Moraes, que havia produzido três versões do manto. A primeira foi realizada para a mostra individual no Centro Cultural São Paulo, em 1996, e estava localizada numa sala vermelha, de cujo centro pendia uma corda trançada. Embaixo havia um espelho com baratas em que o observador poderia ver sua própria imagem refletida.

O manto de Lygia indexa o manto impossível de ser reconstituído atrelada à própria “impossibilidade do índio brasileiro” (PAPE apud FIORAVANTE, 1996). Resta a experiência, entre outras, da perda, do nojo, do desconforto, da impossibilidade produzida no corpo de quem participasse da obra, de quem nela adentrasse e se refletisse. Lygia (apud FIORAVANTE, 1996) assim comentou sua versão inicial:

É o que restou do manto tupinambá. A ideia é resgatar a impossibilidade do índio brasileiro, mas sem muita retórica. E a barata não tem retórica alguma. Você olha e tem aquela repulsa. É um pouco a relação que em geral as pessoas têm em relação ao índio.

Embora sua fala revele uma imagem idealizada dos indígenas, no singular, matriz cultural encerrada no passado, que só sobreviveria dissolvida no brasileiro – pensamento comum naquela década –, Lygia adotava uma postura crítica à forma com que os indígenas eram percebidos pela sociedade brasileira.

É preciso, além disso, separar discurso e obra a fim de observar que há diferença na proposta fenomenológica de Lygia, que protegia o todo de sua

produção de sua própria retórica explicativa em prol da imprevisibilidade da experiência vivida pelo corpo no espaço. A abordagem neoconcreta se contrapunha ao representacionalismo da pintura de tela modernista brasileira da década de 1920, ainda sustentada por certa relação de semelhança óptica direta com um referente idealizado e insuflada pelo discurso antropofágico, denunciado como apropriação espúria pelos artistas indígenas contemporâneos.

A segunda obra é uma imagem manipulada, nuvem vermelha que paira sobre a cidade do Rio de Janeiro vista da Lagoa Rodrigo Teixeira de Freitas, como um imenso manto tupinambá que a envolvesse (1996/1999). Em um momento de menor visibilidade das questões indígenas, se comparado ao atual, Lygia sustentou essa temática que ocupou seu trabalho desde a década de 1960, afirmando o Rio de Janeiro como território indígena, ainda que apenas num passado histórico e mítico:

Olhando para a floresta debaixo do Cristo, imaginei uma fumaça vermelha pairando lá flutuando sobre a cidade. As pessoas não entendem, mas o Rio de Janeiro é onde os Tupinambá viveram. Onde o cacique Cunhambebe viveu. É uma parte mítica da cidade e ninguém fala sobre isso (PAPE, 2021).



**Figura 1**  
Lygia Pape, *Manto Tupinambá*, 1996-1999,  
fotografia  
Fonte: Huber (2022).

A temática indígena não surge como interesse oportunista de mercado, tendo ocupado Lygia durante décadas, tanto em sua obra quanto em suas pesquisas teóricas e em sua prática pedagógica, estando presente em sua dissertação de mestrado *Catiti-Catiti, na terra dos brasis*, de 1980. Sommer (2023) menciona também uma bolsa de pesquisa da Guggenheim Fellowship, “Arquitetura indígena e favelas do Brasil”.

Além disso, a artista atuaria como curadora adjunta na mostra irrealizada *Alegria de viver, Alegria de criar*, ambicioso projeto de Mário Pedrosa que ocuparia o MAM-Rio em 1978 com mais de 1.500 artefatos de 13 povos indígenas e apresentaria espécimes naturais, incluindo um viveiro de pássaros. Para essa exposição, “Pedrosa havia estabelecido tratativas com o Museu do Homem, em Paris, para trazer o manto tupinambá de seu acervo” (CHIARELLI, 2023, p.67; PALADIO, 2020). A 34ª Bienal de São Paulo (2021), que ficou conhecida como Bienal dos Índios, mostrou não apenas o manto da artista indígena Daiara Tukano, mas também a obra gráfica *Amazônia*, apresentada no *Jornal da Tarde* de 20 maio de 1989 como parte do Projeto Arte em Jornal, realizado por ocasião da XX Bienal de São Paulo. Havia também uma das bolas vermelhas emplumadas que integravam a série dos objetos tupinambás, além da série de *Amazoninos vermelhos*, de 1989-2000, arranjos de chapa de ferro pintados com tinta automotiva que ocupavam uma grande área da parede, expandindo-se para além dela e formando abstrações que evocavam a flora da floresta. Três meses antes da abertura da Bienal, a série de objetos tupinambás integrou a mostra Lygia Pape: Tupinambá, apresentada na galeria Hauser & Wirth de Los Angeles, de 24 de abril a 1º de agosto de 2021, sinal da demanda de mercado por arte contemporânea de apelo indígena, duas décadas depois que essas obras foram produzidas.

A imagem do Rio envolto na bruma encarnada do manto da segunda versão é a obra, mas também um projeto de arte ambiental que o curador-geral Nelson Aguilar planejava que a artista executasse para a mostra comemorativa dos 500 anos (PAPE, 2021). Ocupar a cidade é aqui operação mimética, camaleão que se esgueira sobre a terra indígena carioca e dela assume o Tupinambá, incorporando a cor de sua cultura originária. A própria obra, ao tocar a cidade, também se desfaz do estado de arte, finge esvaziar sua identidade de arte para mimetizar um acontecimento no espaço urbano e natural do Rio de Janeiro. A dificuldade em obter autorização do Exército para importar os foguetes de sinalização de segurança e os custos envolvidos inviabilizaram a execução. Em uma abdução possível,

fumaça é índice de indigenização, mas também sinal de alarme para povos cuja existência em estado de exceção se tornou a norma.

A obra comissionada acabou sendo uma terceira versão do manto, instalação composta por um tecido vermelho quadrangular esticado na sala escura, suspenso no espaço, não muito longe do chão. Pela foto, poderia remeter a uma rede. Sobre ele, havia esferas recobertas de plumas vermelhas, que mimetizavam as do guará, frequentemente utilizadas na confecção dos mantos remanescentes dos séculos XVI e XVII. Na variação dessa obra exposta na Hauser & Wirth, em 2021, de algumas dessas esferas saíam membros decepados e ensanguentados de corpos brancos. Abaixo do grande tecido, havia outras bolas de igual tamanho, essas recobertas por baratas, que compunham um padrão circular simetricamente organizado. Os membros cortados remetem, de modo estereotipado, ao relato de Hans Staden. A obra indexa relatos dos brancos, objetos, imagens e registros escritos que permaneceram disponíveis para a sociedade não indígena, questionados por Glicéria Tupinambá em sua pesquisa sobre o artefato.

### O manto de Glicéria Tupinambá

Em 20 de maio de 2000, dona Nivalda Amaral de Jesus e Aloísio Cunha Silva, lideranças tupinambás, visitaram a Mostra do Redescobrimento e, com base nos relatos orais de seus mais velhos, reconheceram o manto tupinambá emprestado do acervo do Nationalmuseet, em Copenhague. O modo como a *Folha de S.Paulo* anunciou o acontecimento, sob a chave do desinteresse pelo outro – numa estratégia de inversão, porque a socieda-

**Figura 2**  
Lygia Pape, detalhe do *Manto Tupinambá* apresentado na Mostra do Redescobrimento Brasil+500, 2000, técnica mista, 150 x 800 x 800cm  
Fonte: Aguilar (2000, p.166-167), Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.



de era quem, em geral, pouco se interessava pelos indígenas –, reproduz o modo como a imprensa tratou a visita do cacique Aritana Yawalapíti à XIII Bienal de São Paulo, 21 anos antes<sup>7</sup>: “Não conheceram praticamente nada da maior exposição de arte já promovida no país. Interessaram-se apenas em olhar o módulo indígena, com 600 peças” (ANTENORE, 2000).

Esse encontro emotivo com o manto – enquanto materialização de um relato oral em um objeto capaz de mediar relações de pertencimento, isca, *hutoho* para que os Tupinambá nele se vejam, refletidos, reunidos, num momento em que buscavam se afirmar como povo dotado de territorialidade (TUPINAMBÁ, 2023b) – provocou uma mobilização que reivindicava o repatriamento da peça por meio de uma petição que envolveu toda a comunidade e propunha judicializar as tratativas. Em 2001, o povo antes declarado extinto foi oficialmente reconhecido e, em 2004, foi iniciado o processo de demarcação da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, processo narrado pelo cacique Babau em sua aldeia, e por sua irmã Glicéria, na Serra do Padeiro, sul da Bahia. Em paralelo, os Tupinambá decidiram, por conta própria e contra a orientação da antropóloga que desenvolvia estudos na área (BABAU, 2023), realizar um processo de retomada bastante conflituoso, em que se intensificaram as constantes ameaças de morte e a criminalização de lideranças. No mesmo ano, foi criada a Associação dos Índios Tupinambá da Serra do Padeiro (AITSP), inaugurando uma etapa de autorrepresentação e independência financeira da Funai.

O cacique Babau (2023), irmão de Glicéria, explica que a retomada foi guiada pelos encantados, que orientaram o grupo a manter as pequenas propriedades e a incorporar as maiores de cinco hectares no processo de demarcação e criação de roças, numa luta por justiça fundiária que incorporou não indígenas e considerava flora e fauna sujeitos de direito. De 2005 em diante, caiu a mortalidade infantil, “a natureza se refez e os índios antes desnutridos têm hoje automóveis e motos na garagem e internet via satélite em casa” (BABAU, 2023, p.36). Não apenas por meio do manto, mas por sua prática e discurso, os Tupinambá de Olivença construíram sua imagem de indígenas contemporâneos do Nordeste, contra as frequentes

7 Em sua matéria para O Estado de S.Paulo de 14 de outubro de 1975, intitulada A arte do Cacique Aritana na Bienal: sua vida, o crítico Olney Krüse destacou a suposta fala de Aritana ao visitar a XIII Bienal de São Paulo (1975): “Isso tudo não me diz nada”.

tentativas de acusá-la de cópia infiel.

Foi nesse momento que Glicéria identificou como de “calmaria” que, para a artista, “o manto se permitiu” (TUPINAMBÁ, 2023b, p.10): “Nós temos o território, nós estamos bem, nós temos água para beber, os animais estão bem, então vou fazer o manto” (p.6). A partilha de que trata Rancière (2009) está também relacionada a fatores aparentemente externos à obra de arte, que participa do mundo em suas complexidades sociais, políticas, cosmotecnológicas, epistemológicas. Rancière cita Platão, que justifica o fato de os artesãos não poderem participar das coisas comuns por não terem tempo para fazer outra coisa que não seja o seu trabalho:

Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Desse modo é que as relações estético-políticas se encontram imbricadas, “como o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (Rancière, 2009, p.16). O que se vê, quem pode ver, o que se pode dizer sobre o visto, quem tem competência para dizer, como o tempo e o espaço são recortados determinando maneiras de fazer e visibilidades, ordenando a experiência sensível, é o que diz respeito ao regime estético da política (Rancière, 2009). Fazer o manto é um ato político e estético, separá-los e submeter um ao outro é reduzir a obra ou a dimensão política tupinambá. Assim é que o manto indexa o céu, a terra, o sagrado, o político, o feminismo indígena, o território, a história, a memória, as demarcações, as ameaças de morte, os repatriamentos. Ao afirmar “Hoje fui colocada no lugar de artista, mas a única coisa que realmente sei fazer é lutar pelo meu território” (TUPINAMBÁ, 2023a, p.186) – assim Glicéria expressa a primazia de sua identidade de liderança e ativista tupinambá.<sup>8</sup> Sua trajetória se cruza com a de antropólogos, pesquisadores e professores, que lhe aproximaram ima-

<sup>8</sup> Atualmente, Glicéria é protegida pelo Programa Federal de Proteção aos Defensores de Direitos Humanos. Sua inclusão se deu em 2010, quando ela chegou a ser presa por dois meses com seu filho de dois meses de idade, após denunciar episódios de violência policial contra seu povo.

gens de referência e facilitaram seu acesso aos acervos.

A história de luta por reconhecimento como comunidade que ocupa uma territorialidade específica se entrelaça com a criação do manto contemporâneo. Nas palavras de Glicéria, “O manto traz as mesmas cores da terra e nos permite falar da luta pelo território” (TUPINAMBÁ, 2023b, p.9). Enunciando uma lógica analogista,<sup>9</sup> faz a trama do manto equivaler à malha do céu estrelado, como cosmografia de uma cosmoagonia – termo usado pela artista. Evoca-se a ideia do manto como ser mimético, que ora “avulta” na mata, perde sua alteridade, tornando-se nada e ninguém na natureza que o incorpora, ora ressurge como artefato que demarca a identidade coletiva tupinambá. Ele não é, segundo o pensamento que reifica o original, rele cópia dos mantos dos séculos XVI e XVII – que Glicéria tem visitado nas reservas técnicas com o objetivo de os ouvir<sup>10</sup> e os retirar da impossibilidade de que tratou Pape –, mas a corporificação da mimesis como processo de formação identitária, imitação que produz linguagem e originalidade do fazer. A postura assumida pela artista é diferente daquela de seus parentes diante do manto da Mostra do Redescobrimento. Ela estrategicamente não explicitou demandas por restituição de parte de sua aldeia, entendendo a conservação do manto como pena das instituições que o mantêm (TUPINAMBÁ, 2023b).

O primeiro manto de Glicéria, com o objetivo de presenteá-lo ao encantado, coincidiu com o pedido do professor João Pacheco de Oliveira. Nas palavras da artista e pesquisadora, tratou-se de um esboço. Foi apresentado pela primeira vez em 2006, em *Os primeiros brasileiros*, exposição curada e montada por João Pacheco pela primeira vez no Forte das Cinco Pontas, em Recife. A mostra seguiu em itinerância até chegar, em 2019, ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, salvando-se do incêndio do Museu Nacional, ao qual esta primeira versão havia sido doada, com a condição, imposta pelo encantado, de que fossem produzidas mais três versões do manto.

9 Sobre esse assunto, ver Descola (2023).

10 Dos 11 mantos existentes em acervos pelo mundo, Glicéria afirmou, em mensagem pessoal à autora em 6 de março de 2024, que ainda restava “fazer a escuta” de três. Após viagem à Europa para apresentar-se na Bienal de Veneza, a artista publicou em 20 de maio de 2024 em rede social que o ciclo de 11 mantos havia se completado.

É no processo de fabricação do segundo manto – para vestir o cacique Babau na cerimônia de recebimento do título de doutor *honoris causa* concedido pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb) em 2021 – que Glicéria descobre, por intermédio de pesquisadores vinculados a universidades federais na Bahia, a existência de 11 mantos originários do período colonial sob a guarda de instituições europeias e começa a pesquisá-los, tanto por meio de registros fotográficos quanto pela observação dos objetos em reservas técnicas. O segundo manto participa da exposição *Kwa yepe turusu yuriri assojaba tupinamba: essa é a grande volta do manto tupinambá*, de 2021,<sup>11</sup> em sua passagem inicial por Brasília, e coincide com a 2ª Marcha das Mulheres Indígenas e com a mobilização contra o marco temporal (PL490), o que possibilitou ao povo tupinambá participar da abertura dançando um toré e amarrando outras camadas de coletividade e luta à trama do manto.

11 Contemplada com o Prêmio Funarte Artes Visuais 2020/2021, a mostra ocorreu em Brasília e em Porto Seguro. A equipe da exposição também foi composta por indígenas, tendo Glicéria como parte da equipe curatorial, Gustavo Caboco como designer gráfico, Naine Terena na comunicação e o escritor indígena Yaguarê Yamã Aripunãguá como tradutor para o nheengatu.



**Figura 3**  
Vista da exposição  
*Kwa yepe turusu yuriri*  
*assojaba tupinamba:*  
*essa é a grande volta do*  
*manto tupinambá*, de  
2021, em Brasília  
Fonte: Gontijo (2021).  
Foto: Lucena de  
Lucena.

Em Kwa yepe turusu yuriri assojaba tupinamba: *essa é a grande volta do manto* tupinamba, além do manto finalizado, com 4.500 penas, foram expostos a malha de fio de algodão encerado, a malha com algumas fileiras de penas e um capuz emplumado (CAFFÉ, GONTIJO, 2023). Esses artefatos em diferentes estágios de construção, revelando a trama, possibilitavam a abertura do pensamento para a *performance* imaginativa de reconstituição do fazer. As peças estavam em suportes de madeira, mobiliários construídos para sua exibição e que permitiam circundá-las. A exposição apresentou ainda um núcleo histórico com documentos e imagens e obras de artistas contemporâneos em torno do manto. Com o encerramento da mostra, as obras foram doadas à aldeia da Serra do Padeiro, mesmo quando poderia ter sido feita uma escolha pela comercialização. O manto, como anuncia o samba-enredo feito para ele pela Acadêmicos do Tucuruvi no carnaval de São Paulo, em 2025, “não foi feito para vender” – ainda que já tenha sido exposto em uma galeria comercial.<sup>12</sup> Essas opções curatoriais e expográficas, ao passo que representavam uma inserção do objeto no espaço expositivo, com todas as suas implicações, contribuíam para inserir o artefato num possível histórico, no fluxo da vida, em vez de o contrário, como é mais comumente enfatizado pela tradição crítica.

Assim como no primeiro manto de Lygia, o discurso sobre a impossibilidade de reconstrução aparece também durante uma entrevista de Glicéria Tupinambá (2023b, p.6) não mais como objeto de uma cultura encerrada, mas mediando relações ativas em uma comunidade viva:

Porque até então as histórias que a gente escutava eram de que as pessoas que faziam o manto, elas morreram, então não tinha como fazer o manto. Era impossível fazer o manto, uma vez que a gente também não tinha contato com o manto. Era uma coisa muito difícil de ser resgatada. Em 2006, eu começo a pensar no manto, aí eu falei: “Vou fazer o manto, só que eu vou fazer o manto diferente. Vou fazer o manto para presentear o Encantado Tupinambá.” Em homenagem.

O manto tem valor ritual, mas não o mesmo dos séculos XVI e XVII, porque todo objeto cultural é alvo de transformação. Ele reingressa hoje no sistema cultural dos tupinambás com outras funções, em outro complexo

12 Um dos mantos contemporâneos produzidos por Glicéria foi apresentado na exposição Céu Tupinambá, de 2025, na Galeria Ricardo Fernandes, em Paris, ao lado de outras produções da artista.

de relações, sendo isca para um povo. Quando Glicéria se deixa filmar e fotografar, vestida com seu manto diante de outro musealizado, que é seu ancestral, produz uma fissura na ideia de mimesis como reflexo plácido. O espelho convexo presente no manto de Daiara – em que aparecemos diminutos, talvez para caber num conjunto, em vez de nos refletir como senhores de nossa individualidade única – está implícito no de Glicéria. Nele, o povo tupinambá se reconhece, ensaia gestos, se refaz e redimensiona. Glicéria afirma começar a fazer o manto sem nunca o ter visto: “quando começamos a fazer o manto, a professora Patrícia Navarro veio dar um curso de antropologia e história. Ela trouxe a primeira imagem do manto que eu nunca tinha visto antes” (TUPINAMBÁ, 2023b, p.6).

Não se trata, portanto, de uma mimesis no sentido de semelhança óptica, mas como processo de formação de comunidade e relações de pertencimento, uma reorganização do sensível que, obviamente, difere daquela dos séculos XVI e XVII, sem, por isso, ser menos autêntica. Ignorar esse fato seria pressupor uma arte indígena estática, sempre ocupando o início dos manuais de história da arte brasileira.

Glicéria rompe com o manto idealizado referido na primeira seção deste texto ao questionar a cor sempre vermelha dos mantos e o lugar das mulheres em sua feitura:

As mulheres, com seus mantos coloridos, feitos de penas de pássaros de diferentes texturas, foram sendo diluídas e apagadas da história. No imaginário das pessoas, formou-se um padrão no qual o manto é sempre de uma cor: ele é vermelho e feito com penas de guará, um pássaro raro. Isto porque as imagens que circularam amplamente e se tornaram mais conhecidas foram aquelas publicadas na versão em preto e branco do livro, feita por outro editor, que desistiu de fazer os desenhos coloridos, como conta a pesquisadora Mariana Françaço (TUPINAMBÁ, 2023a, p.182).

Contra a ideia de um manto de cor única, Glicéria produz a partir das aves do território. No manto nomeado Raio de sol, publicizado por ela em 2025, destacam-se as plumas amarelas. Ao passo que desconstrói a impossibilidade do manto, rompendo com a idealização fetichista, Glicéria determina, por meio de sua comunicação com os encantados, quem pode fazê-lo e como ele deve circular, numa política de organização do sensível em que a perspectiva feminista ocupa um lugar central. Para ela, que recusa o manto como objeto, dona Nivalda “foi conduzida, foi levada pelos Encantados, pelo próprio manto” (TUPINAMBÁ, 2023b, p.6). Na exposição Kwa yepe turusu yuriri assojaba tupinamba, em que Glicéria integrava

a equipe curatorial ao lado do pesquisador Augustin de Tugny, de Juliana Caffé e de Juliana Gontijo, ela frequentemente compartilhou seus sonhos, em que os encantados se comunicavam com ela dando orientações curatoriais (CAFFÉ, GONTIJO, 2023). Um dos exemplos dados por Caffé e Gontijo (2023) foi a desistência da ideia inicial de apresentar o manto inacabado e convidar o público a tecê-lo coletivamente, desistência com base na orientação de Glicéria, em contato com os encantados, visando resguardar o saber tupinambá.

Não cabe discutir aqui a real intencionalidade dos objetos, mas admitir que há intencionalidade e comunicabilidade imputadas ao manto, ao encantado tupinambá e aos materiais e ferramentas, como a tesoura utilizada por um dos filhos de Glicéria, Ory, na ocasião em que ele realizou, na ausência da mãe, um corte na trama do segundo manto que ela produzia.<sup>13</sup> Essa intencionalidade imputada traduz-se em agência ao causar uma modificação no meio. Ao conferir agência e intencionalidade ao próprio índice ou obra, para usar a terminologia de Alfred Gell, Glicéria Tupinambá (2023b, p.11) afirma que seu trabalho não é arte, recusando a tradição eurocêntrica do belo que produz complacência e enfatizando uma comunicabilidade e sociabilidade entre diferentes: “*O manto não é uma arte. Ele é uma linguagem entre o céu e a terra, entre povos. Não tá falando do belo, do bonito*”.

A arte contemporânea tampouco está. Como anunciou Ferreira Gullar (1975) no início dos anos 1950, “Não se trata mais de erguer um espaço metafórico, num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço do real mesmo”. O não objeto<sup>14</sup> feito por Glicéria consegue ingressar nas mais variadas relações – podendo ser vestido, dançado, olhado, trajado, dentro e fora de cerimônias, projetado, feito, com a participação da comunidade, das abelhas, das plantas, das crianças, dos mais velhos, dos pescadores e dos pássaros de seu território. Essa ênfase participativa e relacional o vincula ao neoconcretismo não por filiação ge-

13 Igual atitude está presente em outros artistas indígenas. Por exemplo, em Gustavo Caboco, que no livro *Conversas com a Pedra*, de 2021 – produzido para a instalação Kanau’Kyba (Caminhos da Pedra), exibida na 34a Bienal de São Paulo –, o afirma de autoria compartilhada (pelo artista e a pedra).

14 Teoria do não-objeto, que surgiu vinculada às pesquisas neoconcretas, foi publicada por Ferreira Gullar pela primeira vez no Suplemento do JB em março de 1959.

nealógica hierárquica, fragmento de percurso teleológico em que um provém do outro, mas via processo mimético que não é representação visual realística, mas modo de criar identidades e estar em comunidades que se interseccionam, em que cópia e original se retroproduzem. O manto, entretanto, não é objeto por outras razões:

Então, o manto... pra mim já começa não sendo um objeto (risos). Ele vem de um presente de um céu, de um lugar sagrado e ele é a ligação entre o céu e a terra, igualmente ao cosmo. O cosmo da constelação indígena é a representação da Terra no Céu. Então o manto é essa ligação porque o manto são penas de aves, e as aves voam, e voam aonde? Nesse espaço que é o céu, né? Nessa imensidão, o pássaro pousa, precisa do solo, ele precisa de um chão, aí vem a terra e como Tupinambá, ele é um... eu acho que ele é um eterno pesquisador, ele tem essa habilidade de pensar dos tempos e além do pensamento que a humanidade pensa (TUPINAMBÁ, 2023b, p. 5).

Nessa passagem Glicéria afirma que o manto não é objeto porque é um sujeito, um sujeito pesquisador. A compreensão desse termo que medeia relações como sujeito, e não como objeto, poderia ser vista como uma radicalização, embora antigenealógica, do pensamento neoconcreto. Afasta-se dele em seu conteúdo espiritual e anímico. Há também algo na identidade desse manto que partilha a identidade dos espaços expositivos e que neles lhe garante o trânsito. Algo na identidade do manto e para além do objeto, diferente de outros artefatos considerados etnográficos, que permite a Glicéria ser anunciada com centralidade para representar o Brasil no pavilhão deste país na Bienal de Veneza de 2024, que apresentou a exposição Ka'a Pûera: nós somos pássaros que andam.<sup>15</sup> Obras de arte que estabelecem um comum, mas também partes exclusivas ao adentrar o museu – enfatizando seus elementos de alteridade –, conseguem ingressar em um maior número de relações, envolvendo diferentes indivíduos e comunidades, indígenas e não indígenas, apresentando múltiplas valências.

### **O manto de Daiara Tukano**

15 O Pavilhão Hãhãwpuá, de origem pataxó (termo usado pelos Pataxó para se referir ao território que corresponde ao Brasil), teve curadoria de Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana. A alteração do nome do Pavilhão do Brasil seguiu a abordagem adotada em 2022 para o Pavilhão Sámi, renomeação do antigo Pavilhão Nórdico. Ao lado das produções de Glicéria Tupinambá junto com a comunidade da Serra do Padeiro, foram apresentadas obras de Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó.

Figura 4  
Carmela Gross, *Tupi*,  
2014, 114 placas de  
ferro esmaltado, s.d.,  
expostas em frente ao  
bronze de Rodolfo Ber-  
nardelli, *Moema*, 1895,  
s.d., na Pinacoteca de  
São Paulo  
Foto do autor.



Em 2020, Daiara Tukano e Jaider Esbell fizeram a ativação *Morî' erenkato eseru'* – Cantos para a vida, na área externa da Pinacoteca de São Paulo, na ocasião da abertura da exposição coletiva *Véxoa: nós sabemos*, curada por Naine Terena. Durante a cerimônia (termo empregado por Daiara), que continuou com a entrada no edifício museológico e a confrontação com as obras do acervo permanente, ambos entoaram cantos tukanos. A artista vestia o manto de plumas vermelhas, de sua autoria, e tocava um maracá. Jaider trajava uma bata branca confeccionada por ele, que ostentava desenhos de serpentes. O artista macuxi segurava uma grande pena e incensava o ambiente com resina queimada em uma vasilha.

Daiara (Esbell, 2021) menciona essa ativação como um trabalho espiri-

tual de libertação de almas de um certo tipo de representação, em uma primeira exposição com curadoria individual indígena em uma instituição que não possuía arte de autoria indígena em seu acervo:

É um trabalho espiritual muito grande, não é? Caramba, quando passamos na frente da *Moema*, para mim foi assim... Eu pensei, nossa, eu senti, temos que rezar para libertar essas almas dessa representação (ESBELL, 2021, p.34).

A artista e ativista pelos direitos indígenas denuncia a violência da representação que se exime da representação da violência. A docilidade do verniz clássico de um Debret ou o erotismo de Bernardelli também podem violentar ao se sobrepor a conteúdos violentos, escamoteando sua expressão, quando o indígena se torna temática:

Tendo estudado história da arte – eu até iniciei o mestrado em história da arte, mas tive que abandonar – eu fiquei tão emocionada vendo aquela escultura da *Moema* na Pinacoteca. Se vocês foram na Pinacoteca, bem na entrada tem aquela estátua de bronze que é a *Moema*... Que é uma menina de uns 15 anos afogada, morta na praia. Ela não chama muita atenção de quem passa pela Pinacoteca. O pessoal não entende muito, não é? Mas quando eu vi, eu chorei, eu me arrepiei, me emocionei, dá um aperto no peito ver esse fetichismo e esse erotismo com a mulher indígena assassinada durante o processo de 1500, não é? É violento. É muito violento (ESBELL, 2021, p.33-34).

Quando Daiara e Esbell se encontram diante de uma representação como *Moema*, depois de ingressar na Pinacoteca de São Paulo pela porta dos artistas, enxergam o ato como ativação, cerimônia, trabalho espiritual. Há a perspectiva do “enfrentamento entre os cânones”, na formulação de Anderson Arêas (ESBELL, 2021, p.32), ou do enfrentamento consigo mesmo contido no outro, alteridade constitutiva, já que o manto exhibe, no lugar do rosto, um espelho convexo que projeta o corpo do espectador no corpo de um outro tupinambá (na perspectiva não indígena). O manto de Daiara participa da Bienal de São Paulo<sup>16</sup> com o título *Tukano é Kahtiri Eõrõ – Espelho da vida*. Foi disposto sobre um pedestal circular de pouca

16 *Tukano é Kahtiri Eõrõ – Espelho da vida* não foi a única referência de Daiara Tukano aos mantos na 34ª Bienal. No verso do conjunto de quatro pinturas suspensas *Festa no Céu*, em que representou pássaros sagrados, havia um manto de penas entrelaçadas em padrões geométricos.

altura, levemente levantado do solo. Completamente fechado, não remete apenas a uma vestimenta, mas a uma entidade coberta que indexa uma dimensão espiritual e ritual. Ele está imóvel, mas há a memória de uma ativação, ocorrida em Véxoa, para os que dela participaram ou viram seus registros. Daiara, assim como Pape e Glicéria, cada uma delas em seus próprios termos, enfatiza a necessidade de uma ativação dos objetos, de

Marcar uma presença distinta. Viva, em vários níveis, viva mesmo. Um manto tupinambá vivo. Que anda, que tem autonomia, que tem liberdade para entrar e para sair daquele lugar... E poder principalmente reverenciar com muito respeito os trabalhos de cada povo, cada parente, cada representante que participou da Véxoa (ESBELL, 2021, p.37).

Note-se que o manto, mais uma vez, não é o objeto, mas o índice que media relações. Relações entre os mantos, entre povos, entre museus e governos de países, já que está implicada uma questão de repatriamento.<sup>17</sup> Seja em Véxoa, na Bienal de São Paulo de 2021 ou na individual Pamuri Pati – Mundo de transformação, em 2023 no Museu Nacional da República, em Brasília, realizada em parceria com a Galeria Millan, em suma, quando o manto pousa em qualquer instituição museológica, é exibido como se fosse um objeto do qual se eviscerou o uso, como frequentemente ocorre com a musealização de *performances* ou de obras neoconcretas, como os *Parangolés*.

## Conclusão

O manto indexa, sobretudo no caso de Glicéria Tupinambá, a comunidade envolvida na sua feitura e entrama o político, se considerarmos que sua retomada se dá após a retomada do território ou que a decisão comunitária de retorno da prática de extração do mel se alia à possibilidade de encerar o fio de algodão com o qual é feita a trama. Além disso, o manto repatriado da Dinamarca surge no discurso das lideranças políticas tupinambás – e do próprio presidente da República – conformando a evidência jurídica para a

17 Um dos mantos mais bem preservados foi doado pelo Nationalmuseet (Museu Nacional da Dinamarca) ao Museu Nacional no Rio de Janeiro.

efetivação do direito ao território em busca de homologação, posto que é prova material da existência dos Tupinambá no Brasil seiscentista, da continuidade de sua identidade numa extensa perspectiva temporal e espacial.

A pesquisa de Glicéria destitui o manto idealizado e conecta temporalidades e espacialidades distintas ao vestir (seu) manto e tênis na visita aos exemplares musealizados, ao deslocar o Quai Branly à beira do rio Una, ou o inverso, quando percebe que o ponto do manto salvaguardado naquele museu é o mesmo do jereré, instrumento de pesca confeccionado pelo seu pai. Assim, os mantos de Daiara e Glicéria surgem como objeto (ou, antes, sujeito) real – para os Tupinambá, para os povos indígenas, e todos em geral – como espelho de se ver ou de se estranhar, isca (*hutoho*) para se reunir.

Discutir apenas a materialidade dos mantos, encerrados em seus próprios limites físicos, em seu pedestal ou suporte – algumas vezes utilizados em ocasiões de exibição museológica –, esquecendo que a obra se faz na mediação de relações, remeterá às questões da mimesis clássica. Ao se permitir aprisionar pela mera semelhança visual entre os mantos de Pape, Daiara e Glicéria, esquecendo-se de sua dimensão relacional vital, promove-se um processo de perverso silogismo apropriacionista que apresenta as duas últimas como usurpadoras de suas próprias culturas originárias e seus mantos como cópias imperfeitas dos antecedentes cronológicos – seja diante do manto ideal, dos 11 mantos que são patrimônio europeu ou mesmo do manto de Pape.

Por isso, o conceito de mimesis como processo plástico que resulta na originalidade e permite ao indivíduo que representa – artista, ator, mímico, ninguém, ego fantasma (LAWTOO, 2022) – o pertencimento e a criação de comunidades sensíveis possibilita uma visão mais adequada sobre os mantos contemporâneos. A materialidade dos mantos é claramente parte inextricável da obra, mas não é índice de perda, por exemplo, de autenticidade, se considerarmos que a versão de Daiara é feita com penas de pato posteriormente coloridas de vermelho e não naturalmente vermelhas (SAAVEDRA, 2023), o que também é um técnica ancestral dos povos tupis. Essa crítica sobre a autenticidade confunde os estatutos dos objetos, já que pretende estabelecer-se sobre uma obra de arte, mas partindo do pressuposto implícito de que aquele deveria ser um objeto etnográfico original.

Essa confusão está, muitas vezes, presente na confrontação com o próprio objeto, que não é apenas obra de arte e tampouco exclusivamente artefato que medeia relações da vida social. Assim como Glicéria, Daiara recusa a catalogação simplista de sua produção e busca controlar a circulação dos discursos qualitativos sobre sua obra. Ao enfatizar epistemologias próprias, a obra de arte indígena contemporânea constrói sua impermeabilidade à crítica de arte não indígena, enquanto legitimamente disputa o estatuto de obra de arte e ocupa espaços hegemônicos historicamente construídos por não indígenas. A crítica não dá ponto sem nó, isto é, não há crítica desinteressada, mas sempre mais ou menos comprometida com interesses diversos, sejam eles de mercado ou de luta social.

Cabe perguntar-se qual a crítica possível a esses entes – já que seus autores não os compreendem como meros objetos – na atual divisão do sensível. Ela frequentemente assume uma dimensão ativista importante, embora demasiadamente celebrativa e reprodutiva dos discursos do artista, que incorpora sem reflexão. Na tentativa de separar esses objetos, que possuem suas histórias e agências específicas, da tradição brasileira ou eurocêntrica, pode-se acabar evitando aproximações importantes entre as obras de arte indígenas contemporâneas e outras produções. Abordagens comparativas podem complexificar-se ao incorporar a consciência de que reivindicar para essas obras lugares próprios na história da arte não necessariamente obriga à conversão em ventríloquo do artista, indígena ou não.

## Referências

AGUILAR, Nelson (org.). *Arte contemporânea. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000 (catálogo).

ALARCON, Daniela Fernandes. *O retorno dos parentes: mobilização e recuperação territorial entre os Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ANTENORE, Armando. “Somos tupinambás, queremos o manto de volta”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1 jun. 2000. Ilustrada, p. E1. Acervo do Instituto Socioambiental. Disponível em: <https://documentacao.socioambien->

tal.org/noticias/anexo\_noticia/37708\_20160919\_095340.PDF. Acesso em: 6 mar. 2024.

BABAU, Cacique. Retomada. In: CARNEVALLI, Felipe et al. (orgs.). *Terra. Antologia afro-indígena*. São Paulo/ Belo Horizonte: Piseagrama/Ubu, 2023. p. 31-42.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

CAFFÉ, Juliana; GONTIJO, Juliana. Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v.7, n.1, p.23-47, jan. 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670562>. Acesso em: 2 jun. 2023

CHIARELLI, Tadeu. O manto Tupinambá como matéria e símbolo: algumas anotações. *Arte & Crítica*, São Paulo, ano XXI, n.66, p.64-83, junho 2023. Disponível em: <https://abca.art.br/revista/arte-critica-ano-xxi-no-66-junho-2023/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

DESCOLA, Philippe. *As formas do visível: uma antropologia da figuração*. São Paulo: editora 34, 2023.

ECO, Umberto. The poetics of the open work [1962]. In: BISHOP, Claire (Ed.). *Participation*. Cambridge: The MIT Press, 2006. p.20-40.

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. Entrevista com a participação de Anderson Arêas, Clarissa Diniz, Daiara Tukano, Livia Flores, Paula Berbert, Pedro Cesarino e Ronald Duarte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v.27, n.41, p.14-48, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/45021>. Acesso em: 11 mar. 2024.

FAUSTO, Carlos. *Ardis da arte. Imagem, agência e ritual na Amazônia*. São Paulo: Edusp, 2023.

FAUSTO, Carlos. Chefe jaguar, chefe árvore: afinidade, ancestralidade e memória no Alto Xingu. *Mana*, Rio de Janeiro, v.23, n.3, p.653-676, set. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/Ctx9DnbM-Z9XMXWkPhpbQxL/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FIORAVANTE, Celso. Lygia Pape corre os riscos da invenção. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 8 out. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/08/ilustrada/22.html>. Acesso em: 8 mar. 2024.

GELL, Alfred. *Arte e agência. Uma teoria antropológica*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: UBU, 2018.

GONTIJO, Juliana. Exposição | Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá. *Juliana Gontijo*. [S. l.], nov. 2021. Disponível em: <https://juligontijo.wordpress.com/2021/11/18/kwa-yepe-turusu-yuriri-assojaba-tupinamba-essa-e-a-grande-volta-do-manto-tupinamba/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, p.26-27, set.-nov. 1975.

HENNION, Antoine; LATOUR, Bruno. L'art, l'aura et la technique selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... *Les cahiers de médiologie*, [s.l.], n.1, p.235-241, 1996/1. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1996-1-page-235.htm>. Acesso em: jan. 2020.

HUBER, Cécile. Lygia Pape. *Dasartes*, [s.l.], n.119, ano 14, 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/lygia-pape/>. Acesso em: 2 fev. 2024.

KALSING, Rejane M. S. Sobre o conceito de *sensus communis* em Kant. *Revista Húmus*, [s. l.], v.2, n.5, p.54-67, 2012. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/1596>. Acesso em: 7 mar. 2024.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2 ed. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LAWTOO, Nidesh. *Homo Mimeticus: a new theory of imitation*. Leuven: Leuven University Press, 2022.

MÄCKLER, Andreas (org.). *1460 Antworten auf die Frage: was ist Kunst?* Köln Köln: DuMont Buchverlag, 2009.

PALADIO, Luiza Mader. *A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte, USP, São Paulo, 2020.

PAPE, Lygia. Conversations. Manto Tupinambá: Memories. Entrevista concedida a Angélica de Moraes, 2000. *Ursula*, Zurich, 8 jun. 2021. Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/ursula/34929-manto-tupinamba-memories-lygia-pape/>. Acesso em: 8 mar. 2024.

Portal de Comunicação do Povo Tupinambá de Olivença. Com a aproximação de um ano do retorno do Manto... [foto e texto]. Instagram, 13 abr. 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DIZAt44xfPD/?igsh=M2pueGYxb3ZtanMw>. Acesso em: 17 nov. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

SAAVEDRA, Carola. Sonhos, transe e mirações. *Quatro cinco um*, São Paulo, edição 72, 26 jul. 2023. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/artigos/ciencias-sociais/sonhos-transe-e-miracoes>. Acesso em: 12 mar. 2024.

SOMMER, Michelle F. Lygia Pape, professora: práticas pedagógicas como práticas artísticas. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v.7, n.1, p.468-489, maio 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671367>. Acesso em: 4 jan. 2024.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O território sonha. In: CARNEVALLI, Felipe *et al* (org.). *Terra. Antologia afro-indígena*. São Paulo/ Belo Horizonte: Ubu/ Piseagrama, 2023a. p. 180-191.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Uma mulher indígena questionando o legado colonialista dos museus: Conversa com Glicéria Tupinambá. Entrevista concedida a Bruno Brulon Soares em 1 abr. 2022. *Museum International*, v.74, n.3-4, p.10-23, 2023b. Disponível em: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2023/09/Interview\\_portuguese.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2023/09/Interview_portuguese.pdf). Acesso em: 4 mar. 2024.

TUPINAMBÁ, Glicéria; VALENTE, Renata. Manto Tupinambá. Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. *Museu Nacional*. [S. l.], set. 2021. Disponível em: [https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos\\_manto\\_tupinamba.html](https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html). Acesso em: 7 mar. 2024.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Entre o supervisível e o invisível extremo: a radicalidade nos engordurados autorretratos-paisagens de Laura Aguilar<sup>1</sup>

Camila Fontenele de Miranda<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo, analiso alguns autorretratos-paisagens da fotógrafa Laura Aguilar buscando explorar a abordagem estética e política radical presente em seu trabalho. Também proponho que os autorretratos de Aguilar desempenham papel fundamental na reflexão referente aos Estudos do Corpo Gordo, oferecendo contribuição significativa e profunda para esse campo.

**Palavras-chave:** *Autorretrato. Paisagens gordas. Imaginários fronteiros. Radicalidade.*

## Between the super-visible and the invisible-extreme : the radicality in Laura Aguilar's greasy self-portraits-landscapes

**Abstract:** In this article, I analyze some self-portraits-landscapes by photographer Laura Aguilar, aiming to explore the radical aesthetic and political approach present in her work. I also propose that Aguilar's self-portraits play a crucial role in the reflection within the field of Fat Studies, offering a significant and profound contribution to this study area.

**Keywords:** *Self- portrait. Fat landscapes. Border imaginaries. Radicality.*

---

<sup>1</sup> Este artigo faz parte do livro *Só a água sustenta o nosso peso*, pesquisa publicada em 2024 pela Oficinas Terrestres Edições.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa Interdisciplinas de Estudos da Condição Humana na Universidade Federal de São Carlos (Ufscar) na linha Desigualdades e Diferenças no Contemporâneo, e pós-graduada em Cinema, Vídeo e TV: estética da imagem em movimento no Centro Universitário Belas Artes em São Paulo. Participa do Núcleo de Estudos de Gênero, Diferenças e Sexualidades (Ufscar). Interessa-se pelos estudos do corpo gordo, anti coloniais, questões entre a monstruosidade e a humanidade, ética-estética-arte-política e conhecimentos em volta das produções sobre especulação e fabulação. E-mail: contato@camilafontenele.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5233-3697> | Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9556188934690959>. São Paulo, SP.

Nascida em São Gabriel, na Califórnia, a fotógrafa americana<sup>1</sup> Laura Aguilar (1959- 2018), foi importante artista por muito tempo negligenciada<sup>2</sup> pelo setor de arte *mainstream* (DURÓN, 2020). Aguilar deu início a sua jornada fotográfica de forma autodidata, recebendo de seu irmão orientação sobre impressão e o funcionamento dos equipamentos. Seus primos constituíram um dos primeiros temas das imagens que ela capturou, destacando a importância do núcleo familiar nesse processo. Durante os minutos iniciais de sua palestra na Cal Arts, em 2015, Laura Aguilar introduziu sua participação com a fotografia *Cousins at Disneyland*, de 1978, saudando carinhosamente seus primos e reconhecendo seu papel fundamental. De acordo com Gossett (2018), para Laura Aguilar a biografia era política.

Sua prática abrangeu um grau extremamente íntimo, seja por meio dos retratos de pessoas – familiares, amigos, vizinhos, entre outras – ou em sua série de autorretratos. Sua pesquisa foi profundamente influenciada por sua identidade *queer* em uma comunidade latina e chicana, especialmente considerando que, na comunidade *queer* de Los Angeles, as narrativas de pessoas racializadas, imigrantes e mestiças eram frequentemente ocultadas (GOSSETT, 2018). Aguilar complexificou questões de identidade de maneira crítica e alquímica, dando espaço para suas próprias dores e as de seu grupo, mas também indo além da representação da violência, criando imagens e situações que celebravam a solidariedade e o encontro. Um exemplo disso é a série *Latina Lesbian* (1986-1990), na qual a fotógrafa retratou e coletou relatos de mulheres *queer* da comunidade latina. As histórias manuscritas foram anexadas às fotografias como uma forma de aumentar a conexão e a sintonia com as pessoas retratadas (ZAPATA, 2021). Por meio de *Latina Lesbian*, criou uma abordagem educativa para acompanhar a expansão das identidades lésbicas latinas naquele contexto.

1 Laura Aguilar era californiana de origem mexicana e irlandesa.

2 O reconhecimento do trabalho de Laura Aguilar no meio artístico só começou a ganhar força em 2018, quando faleceu aos 58 anos devido a complicações de insuficiência renal. Desde então, diversas exposições foram realizadas em sua memória, tanto em Los Angeles quanto em Nova York. Cabe ressaltar, no entanto, que o trabalho de Laura Aguilar sempre foi amplamente celebrado por acadêmicos latinx e chicanxs devido a sua abordagem de temas relevantes, como gênero, raça, deficiência, gordura, entre outros.

Desde a década de 1970, Laura Aguilar explorou ampla gama de temas em seu trabalho, abrangendo raça, gênero, sexualidade, deficiência e nacionalidade. Essas categorizações surgiram após a fotógrafa estudar no East Los Angeles College. Todas essas questões, no entanto, eram intrínsecas à própria vida de Aguilar, uma pessoa de ascendência chicana, lésbica, enfrentando a pobreza, dificuldades de aprendizado e a depressão profunda (AGUILAR, s.d.). Em uma dimensão histórica, podemos ainda dizer que o percurso da fotógrafa esteve marcado pelos movimentos dos direitos civis, do feminismo interseccional e da emergência do ativismo LGBTQ+ nos EUA, que ocorreram entre as décadas de 1960 e 1990.

Com o retrato *In Sandy Room*, de 1989, a artista – conhecida por sua timidez – passou a se expor diante de suas próprias lentes. Segundo Christopher Velasco (apud DURÓN, 2020), artista e co-administrador da The Laura Aguilar Trust, em entrevista à *ARTnews*, inicialmente Laura decidiu se autorretratar porque enfrentava dificuldades em se comunicar como desejava e, principalmente, para criticar a maneira como as mulheres são julgadas com base em sua aparência. Ao observar a fotografia (Figura 1), em preto e branco e no formato horizontal, vemos Aguilar se refrescan-



**Figura 1**

Laura Aguilar,  
*In Sandy room*  
 , 1989. Impressão em  
 gelatina prateada, 42  
 x 52 polegadas  
 Fonte: UCLA Chica-  
 no Studies Research  
 Center. Disponível  
 em: <https://www.chicano.ucla.edu/about/news/memorial-laura-aguilar-1959-2018>.  
 Acesso em: 7 fev.  
 2022.

do diante de um ventilador e uma janela aberta, sentada relaxadamente em uma poltrona com uma bebida em sua mão direita.

Se as pessoas gordas, vestidas – quando encontram roupas que se ajustam adequadamente ao corpo – já são um grande incômodo para uma sociedade moldada pelos padrões corporais do Ocidente, o que significariam então as proeminentes dobras de gordura desnudas de Laura Aguilar em um ambiente fechado? Mais irônico que isso, somente o gesto de prazer ao relaxar, considerando que as pessoas gordas são pejorativamente associadas à inércia, sendo consideradas “um corpo para o fracasso, para o desaparecimento, um corpo errôneo” (CÓRDOBA, 2021, p. 123) em uma cultura que exalta a magreza como sinônimo de saúde, beleza e humanidade.

A filósofa Abigail Campos Leal (2021, p.96), em seu livro *Ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero*, destaca que

Corpe gorde é ao mesmo tempo alvo de uma *hipervisibilização*, através de um olhar que parece querer destacar suas características socialmente lidas como abjetas (gorduras, curvas, dobras, pelancas, celulites, estrias, suor, o ato de comer, a forma de andar, a forma de habitar a esfera política, etc.) e de uma *invisibilização* dos afetos alegres y da força que envolvem esse corpe. A nudez não é permitida para corpes gordes, a não ser sob a forma do *escárnio* ou do *fetich* (grifos do original).

Assim, podemos constatar que o corpo volumoso habita um limbo entre a invisibilidade severa devido a sua visibilidade extrema, uma vez que a normatividade – raramente categorizada e questionada – promove um jogo perverso de como as existências fronteiriças devem ou não ser percebidas. O trabalho de Laura Aguilar transita nesse campo de maneira persistente, seja ao fotografar pessoas de sua comunidade ou por meio de autorretratos, desafiando e criando espaços possíveis para além dessas dicotomias.

A partir da década de 1990, Laura Aguilar mergulhou mais profundamente em suas explorações corporais por meio de autorretratos altamente significativos. Na série *Nature Self-portraits*, de 1996, a fotógrafa propôs paisagens corpóreas que contrastavam com os corpos amplamente retratados em uma concepção normativa de beleza, ou seja, a mulher branca, cisgênero, magra e com traços delicados – contestando as convenções impostas pela fotografia em relação à ideia de beleza

### Figura 2

Laura Aguilar,  
*Nature Self- portrait #2*, 1996.  
Impressão em prata  
gelatinosa, 35,6 ×  
48,4 cm  
Fonte: The Laura  
Aguilar Trust Of  
2016. Disponível  
em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/109PZG>. Acesso em: 7 fev. 2022.



e à figura da musa, bem como à percepção de paisagem. Em *Nature Self- portraits #2* (Figura 2), Laura aparece deitada de lado entre duas pedras, projetando sombra na mesma direção. Seu rosto está oculto, ignorando o espectador, enquanto suas nádegas proeminentes criam relevos e texturas na fotografia. Aguilar “sentia-se aceita pela natureza. Sentir o sol em seu corpo era importante, porque ela não tinha muito contato em sua vida. As pessoas não a tocavam muito fisicamente”<sup>3</sup> (DÚRON, 2020). Ao se considerar paisagem, a fotógrafa não apenas forja a ideia de que a gordura corporal é algo a ser superado e relegado ao passado, mas também estabelece conexões com formas de vida não humanas.

No documentário *Artbound* (KCET, 2018), o episódio 6, *No trespassing*, que aborda artistas inspirados nas paisagens da Califórnia para criar suas obras, Laura Aguilar menciona a influência significativa da fotógrafa americana Judy Dater (1941-). Nascida em Hollywood e criada em Los Angeles, Dater utiliza suas produções fotográficas como uma forma de instigar debates em torno da representação tradicional do corpo feminino e da nudez na fotografia. Embora a imagem mais icônica e celebrada de Judy seja *Imogen and Twinka at Yosemite*, de 1974 –

<sup>3</sup> Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *Felt accepted by nature. Feeling the sun on her body was important to her because she did not get a lot of touch in her life. People didn't touch her very much physically.*

descrita como “o primeiro nu frontal a ser publicado na revista *Life*, na edição de 1976 que celebrava as mulheres de 1776 a 1976”<sup>4</sup> (SYKES, 2012, p.14) e na qual a fotógrafa Imogen Cunningham (1883-1976), então com 90 anos, é retratada segurando uma câmera Rolleiflex enquanto a modelo Twinka Thiebaud (1945-) está completamente nua, apoiada em um tronco de árvore como se fosse uma ninfa no Yosemite National Park, tendo Dater se inspirado na obra *Persephone*, de 1939, do pintor Thomas Hart Benton (1889-1975) para criar essa imagem – existem outras obras que se assemelham à produção de Aguilar.

Nesse contexto, destaca-se a série *Self-portraits* (1980- 1983) realizada no oeste dos Estados Unidos, em que Judy Dater posou nua em meio a enormes campos vulcânicos e áridos, criando imagens que combinam as concepções clássicas de autorretrato, fotografia de paisagem e *performance* (THE METROPOLITAN..., s.d.). Especificamente em *Self-portrait with Stone*, de 1982, nos aproximamos diretamente de *Nature Self-portraits #2*. A imagem (Figura 3), em preto e branco, mostra o corpo da fotógrafa em posição fetal entre pequenas pedras, em uma paisagem vasta e desolada. No documentário, Aguilar comenta

4 No original: The first full-frontal nude to appear in *Life* magazine, in its 1976 issue celebrating women from 1776 to 1976.

### Figura 3

Judy Dater,  
*Self-portrait with Stone*, 1982.  
Impressão em prata gelatinosa, 36, 8 x 46, 9cm  
Fonte: Site da fotógrafa Judy Dater.  
Disponível em: <http://judydater.com/self-portraits/3z1yngl-5t0o8n8m0hzhkhs-ph4kmgv>. Acesso em: 28 jun. 2023.



essa fotografia, revelando a influência direta e as modificações necessárias para compor seu autorretrato-paisagem: “fiz a minha posição fetal com essas três grandes pedras”<sup>5</sup> (KCET, 2018 ).

Podemos estabelecer certa relação com as obras da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), da americana Imogen Cunningham, mentora de Judy Dater, e até mesmo com a brasileira Fernanda Magalhães (1962-), devido a sua abordagem performativa e ao vínculo com a paisagem. Além disso, no campo teórico feminista, podemos conectar o trabalho de Laura Aguilar com o conceito de *Nepantla*, de Gloria Anzaldúa. A teórica chicana

Utiliza *Nepantla*, palavra indígena da língua *náhuatl* que significa um lugar intermediário (no meio) (...) para designar um espaço de transição radical. (...) Em *Nepantla*, sugere-se que esse “choque” provoque deslocamentos na nossa percepção de mundo, onde a maneira como o conhecemos se finda. Além disso, há o reconhecimento que existem muitos mundos vibrando em simultâneo. Por isso, *Nepantla*, sobretudo, é um espaço onde as ficções de poder, as identidades, a estética, epistemologia e a ontologia são questionadas (MIRANDA, 2022, p.96-97, grifos do original).

Ao examinar as imagens de Laura Aguilar, somos confrontados com uma gama de sensações complexas. Suas obras geram tensões e expandem nossa compreensão do mundo, que muitas vezes está enraizado em uma visão antropocêntrica, linear e caracterizada pela criação de categorias e pela violência. É verdade que corpos continuam a ser capturados, pois, dentro das ficções de poder, alguns são destinados a *ser sujeitos*, enquanto outros são transformados em *objetos*. A fotógrafa, no entanto, vai além disso, até da própria humanidade negada. Poderíamos, portanto, sugerir que Aguilar habita uma espécie de espaço-entre, tornando-se presente em *Nepantla*.<sup>6</sup> À primeira vista, o corpo imenso parece ser o foco de suas imagens, mas, ao mesmo tempo, se transforma em uma camuflagem,

5 No original: I did my fetal position with those three big rocks .

6 A pesquisadora, ativista e artista Lucrecia Masson Córdoba (2021), na Conferencia *Cuerpo, exceso y mundos incommunes: un interludio rumiante*, faz a leitura de uma carta para Laura Aguilar fabulando radicalmente um encontro em *Nepantla*, de Gloria Anzaldúa. A investigação de Masson é um importante ponto de aproximação e alongamento de uma parte do trabalho de Aguilar no campo dos estudos do corpo gordo (*Fat Studies*). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_5ucJX4JvRM](https://www.youtube.com/watch?v=_5ucJX4JvRM).

mesmo que efêmera, que suspende o ambiente hostil do cotidiano. Com o intuito de criar um lugar onde a separação entre diferentes formas de vida, principalmente as não humanas, se dissolva, a artista desenvolve fotografias complexas que entrelaçam afetuosidade e brutalidade.

As forças subversivas presentes no trabalho de Laura geraram um adjetivo ininteligível para uma sociedade moldada pelo eurocentrismo, pela branquitude, pela heteronormatividade, pela cisgeneridade e pelo cristianismo (culpabilização da carne). Da mesma forma, o sistema de arte *mainstream* menosprezou seu trabalho devido à exposição do corpo gordo (nu) de uma mulher *queer*. Sybil Venegas, curadora da exposição *Laura Aguilar: show and tell* (2017-2018) no Vincent Price Art Museum (VPAM), afirma que “ela [Laura] era tão aberta em relação a essas questões em seu trabalho, com seu corpo e sua identidade, que as pessoas simplesmente não conseguiam lidar com isso”<sup>7</sup> (DURÓN, 2020 ). Apesar da rejeição dessas instituições, Aguilar sempre se dedicou à sua comunidade, especulando com maestria sobre o porvir.

Na série *Motion*, de 1999, a artista convidou mulheres de diferentes formas para posar junto a ela entre pedras e galhos. Na imagem (Figura 4) em preto e branco, quatro mulheres enfatizam as dobras corporais, as gorduras, as peles flácidas e até mesmo as costelas expostas (no caso da mulher mais magra no canto direito). Laura está de olhos fechados, deitada no lado esquerdo da fotografia, enquanto a mulher negra olha fixamente para algo acima dela com determinação. As outras duas mulheres estão à direita, sem mostrar o rosto, com o corpo aparentemente mais fechado, quase se dissolvendo no fundo da imagem. O volume e as linhas dos corpos, assim como as poses de cada uma, coletivamente produzem um imaginário alternativo para a fotografia de paisagem e corpos femininos e feminizados. Em relação a essa série, Aguilar (s.d.) aponta: “comecei a olhar para dentro de mim. Estava lidando com meu corpo, encontrando perdão por odiar meu corpo, aprendendo a aceitar a graciosidade dentro de mim, dentro da vida e da natureza”<sup>8</sup>.

7 No original: “She was so out front with these issues in her work with her body and her identity that people just couldn’t deal with it”

8 No original: “I began to look inward. I’d been dealing with my body, finding forgiveness for hating my body, learning to accept grace within myself, within life and nature .”

#### Figura 4

Laura Aguilar,  
*Motion #58*, 1999.  
Impressão em prata  
gelatinosa, 36 × 47,6  
cm

Fonte: The Laura  
Aguilar Trust Of,  
2016. Disponível  
em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/109PZR>. Acesso  
em: 07 fev. 2022.



O trabalho de Laura como um todo remete ao que Jota Mombaça (2021, p.26) escreveu sobre “politizar a ferida” e a “coletividade forjada”. Essa abordagem implica

“um modo de estar juntas na quebra e de encontrar, entre os cacos de uma vidraça estilhaçada, um liame impossível, o indício de uma coletividade áspera e improvável” .

Nesse sentido, para compreender melhor o significado de “estar juntas na quebra” para mulheres gordas, especialmente considerando que na fotografia *Motion #58* aparecem corpos de diferentes formas, nem todos necessariamente gordos, é importante observar que

Dentro da cisnormatividade, a relação entre feminilidades y gordofobia possui duas equações complementares: *gorda ≠ mulher* e *mulher gorda < mulher*, isto é, mulheres gordas não são mulheres e mulheres gordas são menos mulheres (LEAL, 2021, p. 90, grifos do original)

Isso se deve ao fato de que a adiposidade é interpretada “como um elemento que *desfaz* ou que *corrompe* as performatividades de gênero binárias” (LEAL, 2021, p. 89, grifos do original). É perceptível que os trabalhos *In Sandy Room*, *Nature Self-portraits* e *Motion*, todos em preto e branco, fogem de uma representação convencional. No entanto, é na série *Grounded*, de 2006-2007, composta por fotografias coloridas, que abstrações incisivas são produzidas, dado que, “O jeito que Laura usa o corpo dela é bem não conformista com as normas de gênero, é como se

desnaturalizasse o jeito em que pensamos sobre o corpo. Isso radicaliza até mesmo o que gênero significa”<sup>9</sup> (NOWNESS, 2018 ).

Aguilar subverteu a noção de linearidade do corpo: onde está a cabeça? Onde estão os pés? Essas questões se tornam insignificantes, pois o estado de presença e in/visibilidade que ela criou é sorrateiro. Especialmente nesse trabalho, a artista se transformou e se fundiu com as imensas pedras do Joshua Tree National Park. A invisibilidade do corpo gordo é uma contradição sustentada pela sociedade obcecada pela magreza, pois um corpo gordo, principalmente se for não branco, não pode ser escondido atrás de uma pena ou de uma coluna. Laura Aguilar escolheu intensificar seu tamanho ao se conectar com paisagens rochosas, e esse gesto também a reconectou com sua linhagem materna indígena.

Em *Grounded #107* (Figura 5), as banhas da barriga estão espalhadas sobre o chão desértico. Carne, galhos torcidos, pequenas vegetações e pedras formam a desconfiguração humana da fotógrafa. Em posição (meramente) fetal, a fusão entre gordura e terra viabiliza o renascimento de Laura.

9 No original: The way that Laura uses her body is very gender-nonconforming, it's like denaturalizing the way in which we think about the body. And that radicalizes what gender even means.

#### Figura 5

Laura Aguilar,  
*Grounded #107*,  
2006. Impressão a  
jato de tinta, 29,6  
x 40,7 cm  
Fonte: The Laura  
Aguilar Trust Of,  
2016. Disponí-  
vel em: [https://  
www.artic.edu/  
artworks/261378/  
grounded-107](https://www.artic.edu/artworks/261378/grounded-107).  
Acesso em: 7 fev.  
2022.



**Figura 6**

Laura Aguilar, *Untitled*, 2007. Impresão com pigmento, 43,1 x 55,8 cm  
Fonte: The Laura Aguilar Trust Of, 2016. Disponível em: <https://canadianart.ca/features/the-natural-history-of-the-world/>. Acesso em: 7 fev. 2022.



A seguir, na imagem *Untitled* (Figura 6), parte da mesma série, a artista utiliza suas próprias nádegas para dar continuidade às fendas ancestrais das rochas. É por meio da protuberância de seu corpo que ela estabelece uma troca com o mundo dos não humanos e se alimenta de uma espécie de grandeza espiralada. Laura

Procurou lugares em que “o deserto muda” de rochas menores para rochas maiores, onde seu “corpo se encaixa”. É evidente que a criação deste trabalho implicou em uma forma de aceitação radical por parte de Aguilar. Ao não se ver mais isolada e enclausurada em uma forma distinta, ela também mudou. Seu corpo se tornou uma paisagem <sup>10</sup> (O’NEILL-BUTLER, 2021 ).

10 No original: Searched for places where “the desert changes” from smaller rocks to larger ones, where her “body fit in.” It’s clear that the creation of this work entailed a form of radical acceptance on Aguilar’s part. In not seeing herself as isolated and encased in a discrete form any longer, she changed too. Her body became a landscape (O’NEILL-BUTLER, 2021).

Os trabalhos da fotógrafa abrem as janelas da fabulação radical do corpo, até então sem futuro e considerado uma aberração, além de impulsionar questionamentos incisivos quando expandido para o campo dos estudos do corpo gordo. Dessa forma, o que aconteceria se as pessoas gordas, principalmente as não brancas, fossem radicalmente gentis, carinhosas e comprometidas com seus próprios corpos, incluindo suas estrias?<sup>11</sup> “O que aconteceria se parássemos de nos desculpar por nossas inseguranças, parássemos de as temer , parássemos de tentar nos livrar delas?”<sup>12</sup> (HARRISON, 2021, p. 17 ). Os estigmas associados à gordura não deveriam ser negociados, uma vez que gestos individuais, como o movimento *body positive*, não modificam efetivamente a vida coletiva das pessoas gordas, especialmente aquelas de tamanhos maiores. O que extermina corpos dissidentes não deveria ser usado como consolo ou falsa sensação de pertencimento. Olhando pela perspectiva da não negociação e da possibilidade de criar espaço vital e respirável,

*ser gor/de não é apenas ser atravessado pelas bionecropolíticas gordofóbicas, por poderes que desfazem cor/pos e onto/togias, ser gor/de pode ser também a a/firmção de uma singularidade monstra, ainda que atravessada pela precariedade e por limites, como qualquer afirmação, aliás, e a resignificação desse corpo num lugar outro, inscrito por afetos alegres, para além do que se entende a torto e a direito por “empoderamento” ou “positividade corporal” (bodypositive) (LEAL, 2021, p. 92-93, grifos do original).*

Para tanto, por meio de suas inseguranças, na construção e desconstrução de sua identidade, Laura Aguilar produziu, especialmente em autorretratos, uma feitiçaria densa e corpulenta – se fazendo presente mesmo quando invisível aos olhos da sociedade e daqueles considerados sujeitos legítimos. Assim, se o corpo gordo é considerado a ruína da carne, as imagens da artista delineiam uma paisagem especulativa. É pela visualidade que ela radicaliza as imposições de uma sociedade à beira da morte. Corpos gordos existem e sobrevivem para além dos destroços. Aguilar deixou isso nitidamente evidente com seu legado fotográfico, *queer* e untuoso.

11 Essa reflexão foi provocada por Anderson do Carmo durante o Ciclo de Estudos Engordurados, em 2020 , organizado pelo iTRA! (Trabalho Remoto Adiposo).

12 No original: *What would happen if we stopped apologizing for our insecurities, stopped fearing them, stopped trying to shed ourselves of them?*

Atualmente, a fotógrafa é reconhecida como alguém à frente de seu tempo, pois seus trabalhos ultrapassaram a mera denúncia da invisibilidade de corpos sub-representados. Podemos, no entanto, fazer uma observação crítica ao questionar o tempo em que esses corpos dissidentes são expulsos e aniquilados, bem como as temporalidades que estão disponíveis para espiralar e transbordar formas vitais de presença, mesmo que sejam formas fugidias de liberdade.

## Referências

AGUILAR, Laura. *Site da fotógrafa*, s.d. Disponível em: <https://www.lauraaguilarphotography.com/about>. Acesso em: 28 jun. 2023.

CÓRDOBA, Lucrecia Masson. Epistemologia ruminante. Trad. Sigrid Beatriz Varanis Ortega. *Lucía Revista Feminista de Cultura Visual e Tradução*, mar. 2021, p. 121- 129.

DURÓN, Maximiliano. Laura Aguilar's lasting legacy: how the world caught up to the pioneering photographer. *ARTnews*, 24 abr. 2020. Disponível em: <https://www.artnews.com/feature/laura-aguilar-who-is-she-1202684828/>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GOSSETT, Che. 'Photography makes me look within': a tribute to Laura Aguilar (1959-2018). *Frieze*, 2 maio 2018. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/photography-makes-me-look-within-tribute-laura-aguilar-1959-2018>. Acesso em: 15 dez. 2021.

HARRISON, Da' Shaun. *Belly of the beast: the politics of anti-fatness as anti-blackness*. Berkeley: North Atlantic Books, 2021.

KCET. No Trespassing | *Artbound* | Season 9, Episode 6. YouTube, 10 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gF-B2lpYYwQ&t=1606s>. Acesso em: 28 jun. 2023.

LEAL, Abigail Campos. *trans/bordando: transgeneridades atravessadas pela gordura*. In: LEAL, Abigail Campos. *ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero*. São Paulo: Glac Edições, 2021, p. 75- 104.

MIRANDA, Camila Fontenele de. *Só a água sustenta o nosso peso*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Condição Humana) – Universidade Fe-

deral de São Carlos, Sorocaba, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/17611>. Acesso em: 28 jun. 2022.

MOMBAÇA, Jota. Na quebra. Juntas. In: MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 21 -26.

NOWNESS. Photographers in Focus: Laura Aguilar. Youtube, 17 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CNhxut-QazJl>. Acesso em: 15 dez. 2021.

O'NEILL-BUTLER, Lauren. Laura Aguilar. *Artforum*, v.59, n.8, jun. 2021. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/202106/laura-aguilar-85796>. Acesso em: 15 abr. 2022.

SYKES, Claire. Judy Dater: seeing and being seen. *Photographer's Forum*, v. 11, n. 10, 2012, p. 10-20.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Judy Dater, self-portrait at Craters of the Moon*, s.d. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/789238>. Acesso em: 28 jun. 2023.

ZAPATA, Claudia. Laura Aguilar photographs in focus: latina lesbians. *American Art*, 30 jun. 2021. Disponível em: <https://americanart.si.edu/blog/laura-aguilar-photographs-latina-lesbians>. Acesso em: 15 dez. 2021.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Uma Safo moderna: a importância de Natalie Barney no círculo artístico de Paris

Lívia Bittencourt Auler<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo disserta sobre uma importante figura no círculo artístico parisiense no início do século XX: Natalie Barney. A escritora ocupa posição central na busca por visibilidade lésbica e foi grande incentivadora de artistas mulheres. Ao observar sua trajetória, é possível vislumbrar caminhos que demonstram forte conexão entre arte e vida.

**Palavras-chave:** *Natalie Barney. Artistas mulheres. Visibilidade lésbica. Feminismo.*

## A modern Sappho: the importance of Natalie Barney in Paris art scene

**Abstract:** This article discusses an important figure in Paris art scene of the early 20th century: Natalie Barney. The writer occupies a central position in the seek for lesbian visibility and was a great supporter of women artists. Through her legacy, it is possible to identify interesting paths that connect art and life.

**Keywords:** *Natalie Barney. Women artists. Lesbian visibility. Feminism.*

---

1 Doutoranda na linha de Processos Artísticos Contemporâneos do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC) e mestra em artes visuais com ênfase em história, teoria e crítica de arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Graduada em artes visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS e em jornalismo pela PUC-RS. Pesquisadora e artista visual. Universidade do Estado de Santa Catarina, Av. Me. Benvenuta 2007 – Itacorubi, Florianópolis, SC, CEO 88.035-901.. E-mail: liviauler@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5484-3295>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3315548770040845>. Porto Alegre, RS, Brasil.

O século XX foi um período bastante conturbado – ou, no mínimo, desafiador – para as mulheres que amavam outras mulheres. A invisibilidade, a indiferença e os apagamentos acumulados ao longo de séculos se transformaram, por meio de discursos largamente difundidos, em desvio, inversão, doença. Muitas lésbicas sucumbiram e aceitaram o rótulo de invertida.<sup>1</sup> Outras, não suportando essa ideia, tentaram fugir de si e de seus desejos – muitas dessas acabaram se conformando com uma vida dentro do padrão heterossexual.

Existiram, porém, mulheres que resistiram a todo esse movimento, que tinham consciência de si, que não aceitaram ser nomeadas como anormais e desviadas. Elas não fugiram do que sentiam nem de suas convicções e aspirações. Queriam e efetivamente conseguiram concretizar seus desejos. Procuraram e encontraram suas próprias definições sobre suas formas de existência.

Uma dessas mulheres foi Natalie Barney. Ela desenvolveu incessante busca não apenas para sair das amarras heterossexuais e trazer visibilidade para as relações entre mulheres, como também para ressignificar a imagem da mulher lésbica, pois essa imagem, na literatura e na sociedade, foi construída em torno de noções de “doença, perversão, inversão e paranoia. Natalie Barney dedicou sua vida a revisar essa imagem predominante”<sup>2</sup> (BENSTOCK, 1986, p.11), pois não concordava com a ideia de que mulheres homossexuais eram homens presos no corpo de mulher – ou invertidas, como os especialistas insistiam em classificar.

Natalie Clifford Barney (1876-1972) nasceu na cidade de Dayton, Ohio, nos Estados Unidos, em uma família rica e da alta sociedade. Seu pai era um homem religioso, machista e conservador; enquanto a mãe, Alice Pike Barney, tinha um pensamento mais aberto e era apaixonada pelas artes. Apesar da desaprovação do marido, Alice dedicou-se à pintura e, após a morte dele, usou uma parte do dinheiro para estabelecer em Washington D.C. um dos grandes centros culturais do país. Natalie<sup>3</sup> foi influenciada

1 A figura da lésbica como “a invertida” foi amplamente propagada por discursos médicos e psiquiátricos no início do século XX (SHOWALTER, 1993).

2 Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros a tradução é minha. No original: Illness, perversion, inversion and paranoia. Natalie Barney dedicated her life to revising this prevailing image.

3 Em diversos momentos, mencionarei as artistas pelo primeiro nome, e não pelo sobrenome. Faço isso com a intenção de desestabilizar a lógica patriarcal de sermos nomeadas pelo sobrenome paterno.

**Figura 1**

Alice Pike Barney, *Natalie in Fur Cape*, 1897.  
Óleo sobre tela, 92,1 x 59,1cm

Smithsonian American  
Art Museum, Washing-  
ton DC, EUA

Fonte: Smithsonian  
Collection [https://  
americanart.si.edu/](https://americanart.si.edu/).



pela mãe em pelo menos dois aspectos importantes: no exemplo da devoção às artes e no desprezo às convenções sociais (BENSTOCK, 1986).

Como muitas meninas de sua época, Natalie teve uma educação casual. O interesse pelo francês veio desde cedo, por intermédio de uma governanta da casa e de amigas de infância (JAY, 1988). Mais tarde, ela e sua irmã mais nova, Laura Clifford Barney, frequentaram o internato de Les Ruches, em Fontainebleau, fundado pela feminista Marie Souvestre. Na fase adulta, ela falava francês fluentemente, e quase todas as suas obras foram escritas nessa língua.

Natalie publicou seu primeiro livro, *Some portraits and sonnets of women*, em 1900. Os poemas continham diversas declarações enaltecendo a beleza das mulheres e, ao descobrir isso, seu pai comprou todos os exemplares disponíveis no mercado e os destruiu, justamente para tirar todas as pistas em relação à orientação sexual da filha. Fato curioso é que a própria mãe de Natalie havia feito as ilustrações, que incluíam retratos de algumas amantes da filha – não se sabe, contudo, até que ponto Alice tinha conhecimento do tipo de relação que estava em jogo, além de, igualmente, talvez não estivesse avisada de quais usos seriam feitos das imagens (BENSTOCK, 1986). Independentemente disso, é possível afirmar que, posteriormente, Alice pintou várias amigas e amantes da filha (JAY, 1988).

O pai de Natalie, por sua vez, representava tudo o que ela não tolerava: era esnobe, autoritário e insistia em ver as mulheres como posse. O feminismo da jovem surgiu, possivelmente, ao perceber o funcionamento da família: uma união convencional e infeliz. A partir dessa e de outras observações ao olhar para a sociedade,<sup>4</sup> ela passou a enxergar o casamento heterossexual como uma instituição que subjugava as mulheres perante o poder social e econômico do homem (BENSTOCK, 1986). Segundo Karla Jay (1988, p.58), “Para Barney, assim como o foi para Christine de Pizan, o corpo feminino era um território sob ataque de homens”<sup>5</sup>.

4 Lillian Faderman (1998) traz um exemplo da infância de Natalie, quando, em viagem com a família, a criança enxerga uma mulher carregando um pesado carrinho contendo leite, enquanto o marido caminha ao seu lado, de forma indiferente, fumando um cachimbo. Essa passagem, segundo a própria Barney, foi extremamente significativa para alertá-la a não ser dependente de um homem e, também, para o início do desenvolvimento de uma consciência feminista.

5 No original: For Barney, as it had been for Christine de Pisan, the female body was a country under attack by misogynist males.

Natalie teve, desde cedo, consciência em relação a sua homossexualidade. O lesbianismo era, para ela, uma expressão de seu feminismo (BENSTOCK, 1986; FADERMAN, 1998); e ela estava determinada a viver isso abertamente, sem nada esconder. Sua homossexualidade era, ainda, parte integral de sua recusa ao conformismo:

A expressão ‘fora da natureza’ está, naturalmente, fora de uso, mas vamos reconhecer que nada poderia ser mais contra a natureza do que a uniformidade que se tenta impor às pessoas<sup>6</sup> (BARNEY apud JAY, 1988, p.111).

Em uma viagem a Paris com a família, Natalie criou admiração pela vida *demi-monde* e acreditava, pelo menos em um primeiro momento, que as cortesãs eram mulheres poderosas e influentes (BENSTOCK, 1986). Em 1899, apaixonou-se pela cortesã Liane de Pougy – uma das mulheres mais famosas da França e que possuía clientes das mais altas classes. A audácia de Natalie, que foi atrás dela no camarim, a encantou. Elas tiveram um relacionamento breve, pois Natalie gostaria de tirar Liane daquele estilo de vida, mas não obteve êxito:

Natalie esperava convencer Liane a fugir do mundo heterossexual, para que as duas pudessem criar uma cultura alternativa na qual viveriam como iguais, compartilhando seu amor e interesses literários<sup>7</sup> (BENSTOCK, 1986, p.275).

Natalie percebeu, entretanto, que Liane era uma mulher dividida e aprisionada ao mundo patriarcal, controlada pela necessidade de confortos e riquezas: “uma necessidade criada e atendida pelos homens poderosos que dirigiam o *demi-monde*”<sup>8</sup> (BENSTOCK, 1986, p.275). Ainda que o relacionamento amoroso não tenha prosperado, elas ficaram amigas, e o romance serviu de base para o livro *Idylle saphique*, escrito por Liane com

6 No original: The word ‘outside of nature’ has naturally fallen outside of usage, but let us recognize that nothing could be more against nature than the uniformity that one tries to impose on people.

7 No original: Natalie hoped to convince Liane to flee the heterosexual world so that the two women could create an alternative culture in which they would live as equals, sharing their love and literary interests.

8 No original: a need both created for and catered to by the powerful men who directed the *demi-monde*.

**Figura 2**

Natalie Barney e Liane de Pougy, ca. 1899

Fonte: *Heresies: a Feminist Publication on Art and Politics*, v.1, n. 3, 1977.



a colaboração de Natalie. Publicado em 1901, o livro foi um sucesso em Paris e tornou-se, rapidamente, um *best-seller* (BENSTOCK, 1986).

Apesar de não ter conseguido partilhar com Liane de Pougy esse mundo alternativo que desejava criar, Natalie viveu uma tentativa dessa experiência com a poeta britânica Pauline Mary Tarn, mais conhecida como Renée Vivien. Conheceram-se em Paris, apresentadas por amigas em comum, e foi “amor à primeira vista”<sup>9</sup> (JAY, 1988, p.9). Em 1904, foram juntas para Mytilène, na ilha de Lesbos, Grécia, com a intenção de recriar uma comunidade cultural lésbica – como nos tempos de Safo. A descoberta dos escritos de Safo, na década de 1890, influenciou esse desejo em ambas e foi, aliás, uma “oportunidade importante para lésbicas redescobrirem suas tradições literárias e históricas”<sup>10</sup> (BENSTOCK, 1986, p.53).

9 No original: love at first sight.

10 No original: an important opportunity to lesbian women of rediscovering their literary and historical traditions.

**Figura 3**

*Natalie Barney e Renée Vivien, ca. 1904*

Fonte: <https://www.headstuff.org/culture/history/natalie-clifford-barney-queen-of-the-paris-lesbians/>.

A idealizada comunidade lésbica não foi concretizada em Lesbos, mas elas desenvolveram um olhar muito profundo e interessante em relação às escritas e à figura de Safo. Diferentemente dos escritores homens da época – que também ficaram admirados com os fragmentos da poetisa grega –, para Barney e Vivien, Safo significava uma mulher que “passou a vida apaixonadamente envolvida com outras mulheres, escreveu sobre essa paixão e conseguiu estabelecer uma escola de poetisas mulheres”<sup>11</sup> (JAY, 1988, p.61). O último item era um fato que confirmava algo muito importante para elas: a criatividade artística não era anormal para as mulheres, como durante muito tempo se tentou sustentar.<sup>12</sup> Além disso, enfatizar o amor entre mulheres era importante, como uma busca por visibilidade.



Ao trazer Safo e a colocar em posição central, elas não estavam apenas seguindo autores homens que fizeram isso;<sup>13</sup> estavam, mais profundamente, “dando expressão a uma necessidade intensa de afirmar o poder antigo e inerente das mulheres de criar não apenas crianças, mas um mundo inteiro”<sup>14</sup> (JAY, 1988, p.118). Ambas fizeram o mesmo com outras figuras

11 No original: She was a Woman who had spent her life passionately involved with other women, had written about that passion, and had succeeded in establishing a school of women poets.

12 Existem diversos exemplos de homens que tentavam provar o quanto as mulheres eram seres inferiores intelectualmente. Como a seguinte declaração de Boccaccio (apud CHADWICK, 2012, p.35): “arte é muito alienígena para a mente de uma mulher, e essas coisas não podem ser realizadas sem um grande talento – o que em mulheres é muito escasso”. No original: art is very much alien to the mind of woman, and these things cannot be accomplished without a great deal of talent, which in women is usually very scarce. Gostaria de destacar, ainda, que a escritora medieval Christine de Pizan, ao iniciar a escrita do célebre livro *A cidade das damas*, de 1405, também faz um apanhado de homens medievais, incluindo Boccaccio, que se ocupavam em repreender e inferiorizar as mulheres.

13 Como, por exemplo, o escritor Pierre Louÿs, que escreveu *Chanson de Bilitis*.

14 No original: but also giving expression to an intensely felt need to affirm the ancient and inherent power of women to create not just children but na entire world.

mitológicas e da Bíblia – como Lilith, Afrodite, Vashti e a Virgem Maria –, com a intenção de as colocar como heroínas e dar uma nova perspectiva aos feitos dessas mulheres. Vivien e Barney tinham interesse em mostrar que os mitos e os símbolos poderiam ser transformados a favor das mulheres, e não contra (JAY, 1988).

Como muitos escritores homossexuais, elas olharam para o passado em busca de modelos, de representatividade. E, assim, “Safo foi frequentemente evocada por ambas as escritoras como um exemplo irrepreensível do gênio das lésbicas”<sup>15</sup> (JAY, 1988, p.112). A poetisa grega representava, ainda, as “mulheres gênias perdidas na história, especialmente todas as artistas lésbicas cujo trabalho foi destruído, higienizado ou heterossexualizado”<sup>16</sup> (GUBAR apud JAY, 1988, p.64).

Apesar de ambas cultivarem grande admiração por Safo, provavelmente era Natalie a que nutria identificação mais profunda:

Safo era o tipo de mulher que ela [Barney] queria ser – uma amante da beleza e dos sentidos, francamente sensual em seu amor pelas mulheres e livre para amar da forma que escolheu<sup>17</sup> (WICKES apud JAY, 1988, p.64).

Outra característica, bastante visível em ambas, diz respeito ao ato de misturar arte e vida: “Sua vida é seu poema mais bonito / Sua eterna obra-prima / É você mesma”<sup>18</sup> (BARNEY apud JAY, 1988, p.71). Jay (1988) acredita que esse trecho da peça escrita por Natalie seja uma homenagem a Safo.

A ênfase de Natalie em uma estética do amor sáfico não só sugere a inseparabilidade de arte e vida, como também nos direciona à consideração de uma estética lésbica:

15 No original: Sappho was frequently evoked by both writers as an irreproachable example of Lesbian genius.

16 No original: all the lost women in literary history, especially all the lesbian artists whose work has been destroyed, sanitized, or heterosexualized.

17 No original: Sappho was the kind of Woman she [Barney] wanted to be – a love of beauty and the lives of senses, frankly sensual in her love of women and free to love as she chose.

18 No original: Your life most beautiful poem / Your eternal masterpiece / Is yourself.

Ela direcionou sua inteligência e seu bom senso para a construção de uma vida que seria uma obra de arte, uma experiência tanto estética quanto sensual. Seria um erro, então, ler a vida de Natalie Barney como meramente uma rebelião contra as formas patriarcais. Antes, é preciso seguir a sugestão da própria Barney de que sua vida foi conscientemente construída fora e além dos ditames da cultura ocidental. Esse registro de sua vida foi a mais perfeita realização artística de Barney<sup>19</sup> (BENSTOCK, 1986, p.269).

Assim como Barney, Vivien também possuía inexorável conexão entre sua vida e sua arte: “Há também o fato inevitável de que Barney e Vivien sentiam que seus trabalhos precisavam ser vividos para ser válidos”<sup>20</sup> (JAY, 1988, p.1). Foi nessa tentativa de misturar arte e vida que elas se entregavam tão intensa e profundamente ao que faziam. O estudo da língua grega e a viagem até a Ilha de Lesbos são bons exemplos em relação a isso.

Natalie, desde cedo, teve grande interesse na cultura grega. Segundo Benstock (1986), foi provavelmente Eva Palmer que introduziu Barney aos poemas de Safo. Ainda na adolescência, quando passavam as férias juntas em Bar Harbor, elas “descobriram os prazeres dos rios, de seus corpos e poesia”<sup>21</sup> (BENSTOCK, 1986, p.278).

Assim como a escritora inglesa Virginia Woolf, Natalie aprendeu grego com um tutor. Para os meninos de classes mais abastadas era comum aprender grego; mas, para as mulheres, “aprender a ler os clássicos constituía um ato radical, uma rebelião contra o patriarcado”<sup>22</sup> (BENSTOCK, 1986, p.280). Ter domínio da língua grega era a marca de uma aristocracia intelectual, mas, além disso, é provável que ambas as escritoras tiveram outras razões para aprender. Elas queriam retirar Safo de um “professorado masculino que a retratava como uma sedutora de meninas ou

19 No original: She turned her intelligence and common sense to constructing a life that would itself be a work of art, na aesthetic as well as a sensual experience. It would be a mistake, then, to read Natalie Barney's life as merely a rebellion against patriarchal forms. Rather, one needs to follow Barney's own suggestion that her life was consciously constructed outside and beyond the dictates of Western culture. This lives record was Barney's most perfect artistic achievement.

20 No original: There is also the inescapable fact that Barney and Vivien felt their work had to be lived in order to be valid.

21 No original: discovered the delights of the rivers, their bodies, and poetry.

22 No original: learning to read classics constituted a radical act, a rebellion Against the patriarchy.

negava a existência de uma sexualidade completamente sáfica”<sup>23</sup> (p.281). Para ambas, Safo representava uma utopia.

Em Londres, Virginia Woolf estudou a cultura de Safo em um esforço para entender as condições sociais que deram às mulheres a liberdade necessária para atuar como artistas. Em Paris, Natalie Barney descobriu em Safo a promessa de uma cultura lésbica alternativa, definida pelas próprias mulheres e não por um patriarcado dominante<sup>24</sup> (BENSTOCK, 1986, p.281).

Renée Vivien começou a estudar grego posteriormente, com o mesmo professor de Natalie, e foi a responsável pela primeira tradução, em 1909, da poesia de Safo para o francês moderno (ZIMMERMAN, 2004). Decidiu, contudo, não assinar a tradução, ficando a publicação anônima.<sup>25</sup> Além dessa tradução, Vivien teve produção bastante intensa em sua curta vida: em dez anos ela produziu pelo menos nove volumes de poesias, dois livros de contos e dois romances – um deles estava sendo preparado na ocasião de sua morte.

No período em que estavam juntas, Vivien e Natalie possuíram troca – intelectual e de vida – muito preciosa. Natalie se atraía pelo espírito poético de Vivien, que tinha Natalie como musa. Vivien era melancólica, atraída por uma poética decadente; Natalie, por sua vez, era cheia de vida e tinha a intenção de trazer um pouco disso para Vivien (JAY, 1988). O livro de Vivien *A woman appeared to me*, publicado em 1904, é baseado em seu romance com Natalie.

Outro aspecto que elas compartilhavam era a visão em relação à homossexualidade feminina: acreditavam que o lesbianismo não era apenas uma preferência sexual, mas sim o total comprometimento com as mulheres e os valores que elas representavam; assim, ambas estavam convencidas

23 No original: male professors who either had pictured her as seducer of young girls or had denied the existence of a Sapphic sexuality altogether.

24 No original: In London, Virginia Woolf studied Sappho's culture in an effort to understand the social conditions that gave women the necessary freedom to function as artists. In Paris, Natalie Barney discovered in Sappho the promise of an alternative lesbian culture, one defined by women themselves rather than by a dominant patriarchy.

25 Apesar de ser atitude comum para mulheres escritoras da época (e de períodos anteriores), é bastante irônico o fato de Renée Vivien não ter assinado a publicação. Afinal, ela procurava dar visibilidade às relações lésbicas, além de possuir significativas ligações com a vida e a obra da escritora grega.

de uma base moral de sua homossexualidade (JAY, 1998). Karla Jay argumenta, aliás, que nessa visão está o grande legado que elas deixaram para feministas lésbicas dos anos 1970, por exemplo.

Sob a teatralidade de sua religião romântica de amor, havia a convicção inabalável de que o lesbianismo não era apenas uma alternativa defensável à heterossexualidade. Em sua manifestação ideal, ela proporcionava a oportunidade para uma transcendência quase religiosa do *eu* e, talvez, de certa forma, para a transformação da sociedade. Nesse sentido, Barney e Vivien estavam anos à frente de suas contemporâneas, muitas das quais, como Radclyffe Hall, viram-se presas a uma postura defensiva que, na melhor das hipóteses, exigia tolerância a um desvio inevitável<sup>26</sup> (JAY, 1988, p.115).

Elas estavam entre as primeiras pessoas, até mesmo dentro da comunidade homossexual, a documentar e celebrar essa mudança de perspectiva – em relação à própria aceitação. Ainda de acordo com Jay (1988), isso é extremamente notável, especialmente se considerarmos o quão recentemente surgiu a ideia de homossexualidade como uma orientação, um modo de vida, e não uma doença. No esforço de recusar o modelo patológico, Barney e Vivien assumiram a palavra “lésbica” como significando a mulher que se relaciona afetiva e sexualmente com outra mulher (ZIMMERMAN, 2004), subvertendo, assim, o que estava sendo proposto por especialistas que as nomeavam como invertidas.

Muitas de suas contemporâneas não revelavam sua homossexualidade em seus escritos publicados – deixando esses *detalhes*, muitas vezes, para publicações póstumas. Quando muito, usavam certos códigos e uma linguagem diferenciada, como fez a escritora Gertrude Stein.<sup>27</sup> Barney e Vivien,

26 No original: Beneath the theatrically of their romantic religion of love lay the unshakable conviction that Lesbianism was not merely a defensible alternative to heterosexuality. In its ideal manifestation, it provided the opportunity for a quasi-religious transcendence of the self, and perhaps, at some remove, the transformation of Society. In this regard, Barney and Vivian were years ahead of their contemporaries, most of whom, like Radclyffe Hall, found themselves locked in a defensive posture which at best demanded toleration of an inescapable deviance.

27 Escritora norte-americana que passou grande parte de sua vida em Paris, na França, com sua parceira Alice B. Toklas. Ela seguiu escrevendo em inglês, para um público majoritariamente norte-americano, e se tornou bastante conhecida por sua escrita. Poucas pessoas, entretanto, conseguiram decifrar alguns de seus poemas, como os contidos em *Tender Buttons*, de 1914. Muitos críticos os consideraram inovadores apenas em termos de ritmo e som, julgando não existir significado concreto nas palavras. Benstock (1986), porém, sugere que, se a leitora entender certos códigos lésbicos, os textos fazem sentido e são de caráter sexual.

pelo contrário, seguiram determinadas a não esconder sua homossexualidade e, mais, a falar abertamente sobre isso – tanto em suas escritas como em suas vidas cotidianas.

Por causa de suas visões sem desculpas sobre o que eram e o que poderiam ser, elas possibilitaram que outras(os) escritoras(es) contemporâneas(os) expandissem o potencial das personagens femininas. Ao criar sonhos ousados de autonomia feminina e, ocasionalmente, tentar reificá-los em suas vidas, Barney e Vivien criaram para si um lugar permanente como genuínas precursoras da literatura feminista moderna<sup>28</sup> (JAY, 1988, p.125).

Apesar de todas essas afinidades entre elas, existiram diferenças que foram irreconciliáveis: Vivien não aceitava o estilo de vida – a ideia de amor livre e das relações com várias amantes – de Natalie. Então, em determinado momento, Vivien decidiu distanciar-se totalmente de sua parceira. Natalie insistiu, de todas as formas, na reconciliação – como já havia acontecido outras vezes – mas Vivien estava obstinada a não retomar contato.

Renée Vivien carregava dentro de si um sentimento melancólico e de despertencimento muito grande, talvez devido à infância perturbada e de problemas com a família. Segundo ela, “aonde quer que eu vá, repito: eu não pertencço a este lugar”<sup>29</sup> (VIVIEN apud JAY, 1988, p.108). Colette, outra escritora bastante conhecida naquela época, foi vizinha de Vivien nos últimos anos e declarou que ficava horrorizada com o ambiente da casa: sombrio, com tudo fechado e velas queimando em pleno dia, veludos escuros e o forte odor de incensos e lírios (BENSTOCK, 1986). Enquanto Colette não conseguia entender sua vizinha, Natalie afirmou que a vida de Vivien foi um “longo suicídio, do qual ela tentou salvá-la”<sup>30</sup> (BENSTOCK, 1986, p.83). Em novembro de 1909, quando tinha apenas 32 anos, Vivien faleceu<sup>31</sup> – de inanição, em meio a drogas e bebidas alcólicas.

28 No original: Because of their unapologetic visions of what women were and what women could be, they made it more possible for other contemporary writers to expand the potentials off female characters. By creating bold dreams of female autonomy and by occasionally attempting to reify them in their lives, Barney and Vivien have created for themselves a permanent place as genuine foremothers of modern feminist literature.

29 No original: Everywhere I go repeat: I do not belong here.

30 No original: ‘a long suicide’, from which she tried to save her.

31 Lillian Faderman (1998), assim como outras autoras, acredita que Vivien tenha internalizado os discursos propagados por autores homens como Baudelaire – da lésbica como uma criatura

**Figura 4**

Performance artística de mulheres no jardim de Natalie Barney, em Paris, s/d  
Bibliothèque Littéraire Jacques-Doucet, Paris

Fonte: <https://www.colorado.edu/gendersarchive/1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context>.

Em 1909, mesmo ano da morte de Vivien, Natalie Barney mudou-se para a 20, Rue Jacob – que veio a ser seu endereço em Paris por quase 60 anos. Ali, naquele mesmo ano, iniciou seu salão literário – o qual aconteceu durante mais de meio século. Ao longo de todos esses anos, muitíssimos nomes importantes do círculo artístico francês, e também internacional, passaram por ali: Lucie Delarue Mardrus, James Joyce, Isadora Duncan, Jean Cocteau, Gertrude Stein, Paul Valéry, Colette, Djuna Barnes, Rainer-Maria Rilke, Auguste Rodin, Dolly Wilde, Elisabeth de Gramont, Radclyffe Hall, Mata Hari, Janet Flanner, Vita Sackville-West, Romaine Brooks, Marguerite Yourcenar, Ida Rubenstein, Sylvia Beach, Adrienne Monnier e outros (BENSTOCK, 1986; FADERMAN, 1998).

O salão acontecia todas as sextas-feiras e, além das discussões literárias e trocas de ideias entre os convidados, Natalie propunha *performances* artísticas em seu jardim: teatro, *ballet*, leitura de poesias. Ela acreditava na *performance* artística como um método para educar, compartilhar ideias e conhecimentos, e a usava também para expor suas ideias feministas. Mesmo com a participação de diversos homens, era bastante clara a vontade da anfitriã de destacar os trabalhos de mulheres e, mesmo, de criar um círculo sáfico (BENSTOCK, 1986). Esse círculo, de fato, se concretizou e funcionou como um grupo de apoio para que lésbicas “criassem uma autoimagem, que a literatura e a sociedade lhes negavam” (FADERMAN, 1998, p.369).

---

decadente e propensa aos vícios – e, assim, acabou autodramatizando sua própria vida.

Justamente por esse desejo – que já vinha de muitos anos, no mínimo desde a ida para a Ilha de Lesbos, em 1904, com Renée Vivien – ela passou a abrigar, a partir de 1927, o que foi chamado de Academia das Mulheres.<sup>32</sup> Os encontros aconteciam em um dia diferente do salão literário e, apesar de também abertos aos homens, praticamente só mulheres os frequentavam (JAY, 1988). A Academia das Mulheres era um ambiente para dar visibilidade às mulheres escritoras, tanto as antepassadas quanto as contemporâneas; um lugar de encontro e muitas trocas entre mulheres; uma rede de apoio para artistas; e, também, uma possibilidade de ajudar a impulsionar, até financeiramente, trabalhos ainda não publicados.

O *Ladies Almanack*, de Djuna Barnes, é um exemplo de livro que foi lançado graças às doações de pessoas que faziam parte da Academia das Mulheres. Publicado, em 1928, de forma privada, sem a intenção de que fosse para o grande público – ao contrário de *Nightwood*, o livro mais conhecido da autora.<sup>33</sup> Além do texto, Djuna Barnes fez as ilustrações e, para os primeiros 50 exemplares, os desenhos foram pintados à mão pela autora. *Ladies Almanack* é um livro sobre o círculo de lésbicas daquela época em Paris, com diversas figuras que circulavam pelos salões de Natalie Barney.

Dame Evangeline Musset, a heroína de *Almanack* baseada em Natalie Barney, possui o compromisso de, ao longo da vida, resgatar mulheres dos perigos da heterossexualidade. Na comunidade que Dame Musset cria as mulheres não se afastam de si mesmas – de sua identidade e sexualidade – espelhando falsamente as imagens criadas para elas pelos homens que as desejam; uma comunidade na qual as mulheres têm valor em si e para si – porque são mulheres, não apenas porque se comportam como os homens determinaram que deveriam<sup>34</sup> (BENSTOCK, 1986, p.249).

32 O nome Academia das Mulheres era, provavelmente, uma crítica à Academia Francesa [Académie Française], a qual teve a primeira mulher admitida apenas em 1980 (JAY, 1988).

33 Ao contrário de *Ladies Almanack*, *Nightwood* foi escrito para o grande público e, talvez por isso, buscou preencher as expectativas da lésbica como sofredora (FADERMAN, 1998).

34 No original: It is Dame Evangeline Musset, the heroine of the *Almanack* based on Natalie Barney, whose lifelong commitment is to rescue women from the perils of heterosexuality. The Community Dame Musset creates is one in which women are not estranged from themselves from their identity and sexuality falsely mirroring the images created for them by the men, who desire them, but a Community in which women have value in and of themselves \_because they are women, not merely because they behave as men have determined they should."

Susan Sniader Lanser, citada por Benstock (1986), sugere que o *Ladies Almanack* cria uma cultura mitológica lésbico-feminista e pode ser lido, também, como crítica radical ao patriarcado – reconhecendo que as escolhas sexuais são políticas.<sup>35</sup> A própria Djuna Barnes, entretanto, teve dificuldades em reconhecer isso e o coloca apenas como sátira, uma comédia pela qual não teve muita consideração.

É importante mencionar que a figura de Natalie Barney foi então e ali bastante conhecida e influente. Além do *Ladies Almanack*, ela foi inspiração para personagens de diversos livros, entre eles *The pure and the impure*, de Colette, e para a personagem Flossie, na série Claudine da mesma autora; bem como Valérie Seymour, em *The well of loneliness*, de Radclyffe Hall; como Laurette Wells, em *The angel and the perverts*, de Lucie Delarue-Mardrus. E inspirou Liane de Pougy a escrever *Sapphic idyll*, além de *A woman appeared to me* e vários poemas de Renée Vivien. Também aparece em livros de escritores homens, como Rémy de Gourmont e Ronald Firbank.

Radclyffe Hall e Djuna Barnes parecem ter admirado a forma como Natalie encarava a vida e a liberdade que possuía perante sua sexualidade, que era vivida aberta e tranquilamente – não foram, entretanto, capazes de compartilhar isso em suas próprias vidas (JAY, 1988) e, especialmente, em suas escritas, que retratavam a homossexualidade feminina – como em *The well of loneliness*, de Hall, e em *Nightwood*, de Barnes, já comentado em nota.

Apesar de ter proporcionado tantas imagens positivas para algumas escritas não só por sua personalidade, mas também por seus feitos, muitos escritores e biógrafos deram ênfase apenas às fofocas, aos romances, infidelidades e agitações sociais da vida de Barney. Além disso, tanto é falado sobre sua vida e suas preferências sexuais, que se esquece também de abordar seu legado como escritora e fomentadora das artes. Além de extensa pesquisa sobre escritoras antepassadas, ela produziu mais de 20 volumes que incluem poemas, peças, epigramas, ensaios e um romance; entretanto, “seu trabalho permanece não lido, quase todo não traduzido, e sua autobiografia ainda não foi publicada”<sup>36</sup> (BENSTOCK, 1986, p.272).

35 A ideia de “o pessoal é político”, inclusive, é muito importante para as feministas dos anos 1970.

36 No original: her work remains unread, most of it untranslated, and her autobiography has not

Segundo Faderman (1998), as três principais publicações sobre a vida de Barney – *Ladies bountiful*, de William Garland Rogers, em 1968); *Portrait of a seductress*, de Jean Chalon, em 1986; e *The amazon of letters: the life and loves of Natalie Barney*, de George Wickes, em 1976 – dão ênfase a seu lesbianismo como um fenômeno sexual e mostram seu “ávido apetite pela conquista sexual”<sup>37</sup> (FADERMAN, 1998, p.370). Nessas obras, ela é descrita como uma don Juan feminina, e os autores reduzem sua vida aos sucessivos romances com outras mulheres – embora tenham sido importantes, especialmente porque faziam parte do estilo de vida que ela escolheu e defendeu, a forma como são abordados parece equivocada. Apesar de os amores serem centrais na vida e nas cartas de Barney – e seria equivocado separar em categorias exclusivas esses componentes tão entrelaçados – parece possível, segundo Benstock (1986), que sejam lidos de forma diferente.

Wickes (apud BENSTOCK, 1986, p.271), por exemplo, ao chamá-la de a Safo moderna, estava apenas comparando as preferências sexuais de ambas, e não a excelência de seus trabalhos literários e a significância de seus esforços para criar uma comunidade artística de mulheres. Ademais, descrevê-la como don Juan feminina<sup>38</sup> sob uma perspectiva masculina e masculinista, é desconsiderar muito do que ela procurou fazer: “Natalie tentou ensinar cada uma dessas mulheres a amar de maneira *diferente*”<sup>39</sup> (BENSTOCK, 1986, p.276).

Ao contrário de uma infidelidade insolente, ela era totalmente sincera com os próprios sentimentos e, conseqüentemente, oferecia uma relação mais honesta a suas parceiras. Natalie esperava que suas amantes fossem verdadeiras e que também respeitassem o tempo da paixão e da atração sexual (BENSTOCK, 1986). Em alguns relacionamentos, essa proposta

yet been published. Se poucos de seus trabalhos foram traduzidos para o inglês, para o português é ainda mais difícil – até onde tive acesso, não foram feitas traduções de seus trabalhos, tampouco de suas biografias. E sua autobiografia segue, aparentemente, não publicada.

37 No origina: avid appetite for sexual conquest.

38 Na biografia *Portrait of a seductress*, de Jean Chalon, Natalie Barney é descrita como o exemplo perfeito de uma don Juan feminina, como alguém que seduz e mantém suas “presas”. Como aponta Benstock (1986), entretanto, ela não tentava fazer de suas amantes suas presas – o que acontecia, muitas vezes, era de suas amantes não conseguirem aceitar a visão libertária de Natalie.

39 No original: Natalie tried to teach each of these women to love differently.

acabou frustrada. Em outros, não apenas foi possível como também gerou boas e duradouras amizades. Afinal, “Natalie valorizava a amizade acima de tudo, e suas opiniões sobre as próprias habilidades referentes à amizade são bem conhecidas”<sup>40</sup> (BENSTOCK, 1986, p.277).

Sua decisão de não se prender a relacionamentos estritamente monogâmicos, no entanto, não foi algo facilmente compreendido pela maioria das pessoas, incluídas algumas de suas amantes (como foi visto em relação a Renée Vivien). Natalie, contudo, teve dois relacionamentos de longa data: com Élisabeth de Gramont e com Romaine Brooks.

Élisabeth de Gramont, *duchess of Clermont-Tonnerre*, oriunda da alta aristocracia francesa, era também escritora. Elas se conheceram em 1909 e começaram um relacionamento em 1910. Lily, como também era chamada, compreendeu – embora não facilmente – as necessidades de Natalie e também viveu de forma não monogâmica. Elas mantiveram o relacionamento até a morte de Lily, em 1957.

Romaine Brooks,<sup>41</sup> por sua vez, foi uma pintora que retratou diversas personalidades lésbicas da época e, com seu trabalho, passou a colocar em cena questões relacionadas à identidade e representação dessas mulheres. Natalie Barney e Romaine Brooks se conheceram em 1916. Romaine já estava totalmente apaixonada por Natalie quando descobriu seu relacionamento com Élisabeth de Gramont, de aproximadamente sete anos. Todavia,

quando Brooks encontrou o amor de sua vida, não tinha intenção de perdê-lo. Como, porém, Romaine logo descobriria, amar Natalie incluía seu próprio conjunto de complicações. Não seria simples (LANGER, 2015, p.90).

40 No original: Natalie cherished friendship above all else, and her opinions on her own abilities to be friend of others are well known.

41 Este artigo é baseado em um subcapítulo da minha dissertação de mestrado, intitulada “Histórias de resistência e (in)visibilidades: A artista lésbica como protagonista na construção de imagens de mulheres que amam mulheres” e defendida em 2019 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Assim como disserto sobre a figura de Natalie Barney, também há um espaço da pesquisa destinado à pintora Romaine Brooks – no qual a biografia e as produções da artista podem ser vistas de forma mais aprofundada.

**Figura 5**

*Natalie Barney e Romaine Brooks, ca. 1916, fotografia em preto e branco, George Wickes Collection, University of Oregon Libraries*  
 Fonte: Langer (2015).



Apesar de algumas dificuldades, Brooks aceitou o estilo de vida de Natalie, e elas tiveram o relacionamento mais longo da vida de ambas: mais de 50 anos juntas. Compartilhavam leituras, viajavam e, na maior parte do tempo, viveram em cidades separadas.

É pertinente mencionar que, em praticamente todos os sentidos, Natalie Barney escolheu a vida que levou; nenhum aspecto de sua existência foi deixado ao vento.<sup>42</sup> Ela foi, provavelmente, a figura lésbica mais influente do período modernista, especialmente no sentido de não esconder sua sexualidade e também por recusar-se a ser definida por homens. Como alerta Faderman (1998, p.373), contudo, ela não estava sozinha:

As histórias literárias inglesa, francesa e americana contêm uma longa lista de mulheres, incluindo Sylvia Beach e Adrienne Monnier, Margaret Anderson e Georgette LeBlanc, H.D. e Bryher, as quais fizeram suas próprias vidas e geralmente davam pouca credibilidade às imagens absurdas em relação às lésbicas e a como elas *deveriam ser*.

42 É importante destacar, entretanto, que muitos desses feitos foram possíveis pelo fato de Natalie Barney ter herdado uma grande quantia em dinheiro e poder usufruir disso durante toda sua vida. O mesmo acontece com outras mulheres aqui mencionadas, como Romaine Brooks e Élisabeth de Gramont.

Por fim, cabe enfatizar a relevância de Natalie Barney para o estabelecimento de um círculo artístico de mulheres lésbicas. Sua personalidade foi tão significativa para essa comunidade, que se chega a citar o seguinte: “entre a época de Safo e o nascimento de Natalie Clifford Barney (entre cerca de 613 a.C. e 1876) há um silêncio lésbico de 24 séculos” (HARRIS apud FACCO, 2004, p.64). Natalie fez de sua própria vida uma grande *performance*, na qual ela tinha a liberdade de expressar seus ideais feministas, dos quais seu lesbianismo fazia parte. Ela buscou incansavelmente inspirações em suas antepassadas, especialmente em Safo, e se tornou importante referência para feministas e lésbicas que vieram depois dela.

## Referências

BENSTOCK, Shari. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin: University of Texas Press, 1986.

CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society*. London: Thames & Hudson, 2012.

FACCO, Lucia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: GLS, 2004.

FADERMAN, Lillian. *Surpassing the love of men: romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1998.

JAY, Karla. *The Amazon and the Page*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

LANGER, Cassandra. *Romaine Brooks: a life*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2015.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ZIMMERMAN, Bonnie. *Lesbian histories and cultures: an encyclopedia*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Cristina Salgado: uma artista na universidade

Glaucia Villas Bôas<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo apresenta uma leitura do memorial de Cristina Salgado por ocasião de sua candidatura ao cargo de professora titular do Instituto de Artes da Uerj e mostra como o feminino, a pele, o corpo e a cor rosada são transfigurados pela pulsão criativa da artista em múltiplas formas e materiais, antes e depois de seu ingresso na universidade.

**Palavras-chave:** Cristina Salgado. Artista. Trajetória. Universidade.

## Cristina Salgado: an artist at the university

**Abstract:** The article presents a reading of Cristina Salgado's memoir on the occasion of her application for the position of full professor at the Uerj Institute of Arts, and shows how the feminine, the skin, the body, and the pink color are transfigured by the artist's creative drive into multiple forms and materials, before and after her entry into the university.

**Keywords:** *Cristina Salgado. Artist. Trajectory. University.*

---

<sup>1</sup> Professora titular aposentada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do CNPq. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Largo de São Francisco de Paula, 1 Centro, Rio de Janeiro, RJ. E-mail: [glauciavboas@gmail.com](mailto:glauciavboas@gmail.com). Orcid: <http://lattes.cnpq.br/000-0001-5357-740X>. Lattes ID: 7707037701632549. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

O desejo de escrever sobre Cristina Salgado veio da leitura de seu memorial para o cargo de professora titular da Uerj. Senti uma pressão tão forte para falar sobre seu trabalho artístico que não pude evitar escrever este texto. Como se sabe, o memorial acadêmico transforma o professor em um narrador peculiar. No memorial, cujo gênero indefinido se aproxima da autobiografia ou de uma etnografia de si, o professor pode acentuar as continuidades ou descontinuidades de seu percurso. Pode escrever sobre as atividades realizadas ou se referir àquelas que imaginou realizar (WAIZBORT, 1998). Mas, e se o docente candidato, além de professor, for um artista? Como referir sua pesquisa e docência? Ao se apresentar, no memorial, como uma artista na universidade, Cristina inverte a hierarquia acadêmica e provoca a imaginação do leitor.

Tenho acompanhado o percurso criativo da artista em visitas a suas exposições e a seu ateliê. Me intriga sua capacidade de pôr no mundo objetos nunca vistos antes. As mãozinhas que saem de lugares inusitados, aquelas unhas vermelhas, a maciez daquele material aveludado que vi pela primeira na Casa França-Brasil em *Vista*, os macios aparafusados, as mulherezinhas de seus desenhos. Como pode Cristina ter uma pulsão criativa tão sensível, que não desaparece com o passar dos anos? Apesar de ouvir e ler sobre o processo criativo, ele me surpreende sempre. E assim acontece quando vejo o trabalho de Cristina.

**Figura 1**  
Cristina Salgado,  
*Mamãe*, 1997, técnica  
mista 145 x 40 x 30cm  
Foto: Vicente de Mello



Meu estranhamento com a criatividade persistente da artista se confirmou com a leitura do memorial. Nele, pude apreciar a pouca afetação com que ela fala de sua obra sem fazer concessões às tramas imperativas dos modos dominantes de fazer arte. Não há em seu trabalho artístico uma lamúria do ser feminino tampouco denúncias de sua subordinação. O roseado gravado em sua obra é a cor de sua intimidade plástica, a cor de pele de sua infância ao lado da mãe, a cor do quarto de criança, onde se acordava para ir à escola ao som de “La vie en rose”. O rosa primevo de Cristina se torna laço, dobra, pele, corpo, mãe. É memória exposta ao mundo como fratura que não foi buscada ou planejada, mas rasga seu caminho à luz do dia. A mãe/elo que traz Cristina ao mundo não é biográfica. Sobre isso, Tania Rivera (2015, p.50) diz que

tal fidelidade radical a si mesma (de Cristina) não consiste em uma reprodução autobiográfica a reafirmar seu lugar no mundo – trata-se, antes, de se estranhar e de reconstituir na arte algum lugar ficcional que permanece sutilmente apontado, sem jamais chegar a se constituir como narrativa.

#### Cristina confirma:

Acredito nos atos falhos, na memória que se apresenta em faíscas imagéticas, como gatilhos que derivam e declinam, e em metonímias rosadas (significantes rosados não são grudados em significados rosados). Não se trata de narrar episódios de minha história pessoal com minha mãe, que evidentemente não foi banal, como não pode ser nenhuma história com mãe – a maior das relações. Imagino ser possível, todavia, que um *punctum* – dando reviravoltas em campo ampliado no termo de Roland Barthes para certo elemento visual da fotografia, quando algum instantâneo no repertório da memória é escolhido para entrar no trabalho por ser interessante e, eventualmente, é reconhecido depois, como um *Touché* (SALGADO, 2023, p.25).

O ponto iluminado pela memória, porém, não se transforma por um passe de mágica em um daqueles objetos nunca vistos. O ponto se entreabre em dobras, fios, linhas, cores. Os materiais escolhidos para trazê-lo ao mundo resistem, esgarçam, estreitam, abrem e limitam em embate com a artista, cujo resultado é a forma em que encarnam e se apresentam à vista. Cristina vai além. Seu *punctum* é forma/figura encarnada nas bonecas-anjos de ferro da série *Meninas*, de 1993, ou em *Grande nua na poltrona vermelha*, de 2009.

Esses percursos – dos pontos iluminados às formas expostas no mundo – não acontecem em um vácuo. Podem ocorrer em condições de maior ou menor solidão da artista, de maior ou menor pressão institucional, dos

meandros de sua sociabilidade. Me apraz percorrer o vai e vem de seu processo criativo. As inflexões, os desvios, as inquietações, as dúvidas e as certezas estão lá, inscritos, a atestar como Cristina se automodela e se apresenta ao mundo. Nesse sentido, uma das reviravoltas da vida da artista está em sua saída da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – onde sua preferência por um processo imaginário introspectivo deu vazão a uma produção intensa – e no começo de sua atividade docente, seguidos dos anos de formação no mestrado e doutorado, ao longo dos quais o valor das experiências pessoais passou a contar em sua atividade artística.

### A fábrica

Ao escrever seu memorial, Cristina (2023) relembra o mestrado feito na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). De suas experiências e vivências, talvez, seja essa a menos solitária e, por isso, contrastante com o destaque que a artista confere à solidão que envolveu seu trabalho artístico, principalmente antes de sua entrada como professora no Instituto de Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A experiência do mestrado foi realizada na Cia. Federal de Fundição, localizada na Pavuna, bairro da zona Norte do Rio de Janeiro, em meados dos anos 1990. Cristina diz ter vivido intensamente seus afetos e

percepções desde o deslocamento do ônibus, das Laranjeiras à Pavuna, até ouvir o barulho da fábrica, sentir seu calor e ver máquinas gigantescas em funcionamento. Observava os jogos de poder, tinha carta branca do dono da fábrica, que se tornou seu amigo e possibilitou sua inserção naquela pequena sociedade de 100 operários e funcionários da administração. Foi assim que o mestre da fundição produziu as fôrmas das bonecas de plástico escolhidas pela artista, deixando que viesse ao mundo a primeira boneca/menina/anjo com mãozinhas, a uma só vez delicadas

**Figura 2**  
Cristina Salgado, *Anjo*,  
série Meninas, 1993,  
ferro fundido,  
25x15x13cm  
Foto: Wilton Montenegro



e pesadas, da série Meninas, de 1993. As figuras de *Humanoinumano*, de 1995, vieram depois.

Minha emoção ao ler sobre a experiência na fábrica da Pavuna e sentir a recriação dessa sua vivência incrustada nas pequenas bonecas de ferro fez com que me passasse despercebido o período anterior da vida de Cristina, formada em genética pela UFRJ e aluna de Roberto Magalhães e Rubem Gerschman na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Cristina conta com muita parcimônia que “o impacto do espaço físico e das pessoas da Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1977 foi imenso sobre a tímida tijuicana” (SALGADO, 2023, p.5), mas pode-se bem imaginar o que a artista deve ter sentido ao dar início às aulas no Parque Lage – não apenas devido a seu deslocamento geográfico e cultural na cidade, mas porque a EAV simplesmente revolucionava as estruturas mais convencionais do ensino da arte com suas oficinas inseridas em um conjunto rico de aulas sobre cinema, música, filosofia, cinema, fotografia, psicanálise, *design*, história da arte e ambiente (SALDANHA, 1979, p.17). A participação de Cristina na exposição *Como vai você, Geração 80?* com suas primeiras esculturas, sua individual na Petit Galerie de Franco Terranova, os prêmios e a bem-sucedida inserção no meio artístico nos anos 1980 se contrapõem aos anos seguintes de sua formação acadêmica.

Quando voltei ao memorial para uma segunda leitura, percebi o corte inscrito na narrativa da autora. Depois de mais de dez anos de produção ininterrupta, a jovem artista começa a se dedicar à docência e, mais adiante, à sua formação acadêmica, escolhas que atribui ao pragmatismo necessário provocado pela maternidade e pelo fim de seu casamento. Cristina é uma artista na universidade, como sublinha no subtítulo de seu memorial, o que a difere de artistas que, em anos mais recentes, se tornam artistas na universidade. Sobre essa diferença haveria muito o que escrever. Da trajetória de Lygia Pape como professora em instituições de ensino superior e sua afirmação de que arte não se ensina (Pequeno, Araújo, Flórido, 2016) aos cursos de Fayga Ostrower no MAM-Rio, onde, aliás, foi professora de Pape, até as pesquisas de Maria Lucia Bueno (2016, p.349-359) sobre o crescimento de artistas com títulos de mestrado e doutorado e as entrevistas feitas por Guilherme Marcondes (2021, p.231-253) sobre a importância da sociabilidade nos anos de formação universitária, sobretudo para os jovens de famílias de poucos recursos, oriundos das periferias das grandes cidades ou de pequenas localidades – ainda é pouca a atenção dada ao ensino da arte e suas transformações, principalmente ao engaja-

jamento das mulheres nessa atividade. Seja como for, ao se tornar uma artista com a chancela da universidade, Cristina deu continuidade à busca da figura feminina como mostra seu memorial.

### O emborrachado feito pele

Se há um fio que se desdobra em sua obra ao longo dos anos, este é, possivelmente, a evocação do feminino. Não é fácil captar seu sentido, já que a artista ora o secciona, mostrando um dedo de unha vermelha ou uma perna cortada em movimento, ora apresenta uma mulher pequenina de corpo inteiro, vestida, sentada ou em pé. Há um feminino lúdico, um feminino macio e um feminino com pregos, liso ou drapeado, um feminino mãe, um feminino filha. Na obra de Cristina, a figura feminina toma corpo enquanto habita materiais diversos: *Sem título* em guache e nanquim, de 1980; *Mulher introvertida ou extrovertida*, esmalte sintético, de 1985; *Mãe*, em papel machê e base de ferro, de 1998; *Sorrisos*, óleo sobre tela, de 2002; *Vênus*, Série Carimbo Londres, carimbo sobre papel, de 2007. Essa figura feminina, enigma desdobrado em óleo, papel, ferro ou carimbo, adquire maciez rosada e pregueada com os carpetes de várias cores e o tecido emborrachado rosado que a artista descobriu no Saara, zona de comércio no Centro do Rio de Janeiro. Um achado. Ela conta que os trabalhos feitos com esses materiais foram expostos pela primeira vez na individual *Mulheres em dobras*, na Galeria Anna Maria Niemeyer, em 2006. O corpo/pele macio e rosado reaparece transfigurado em *Escultura como imagem*, de 2008, *Grande nua na poltrona vermelha*, de 2009, e *Vista*, de 2010. É corpo em dobras e curvas, por dentro e por fora.

**Figura 3**  
Cristina Salgado, *Escultura como imagem*, 2008, tapetes, tubos de borracha, parafusos, dimensões variáveis, Paço Imperial, Rio de Janeiro  
Foto: Wilton Montenegro



Não tenho a pretensão de interpretar o feminino na obra de Cristina a partir do debate que circula na área da psicanálise. Parte substantiva da literatura sobre arte se fundamenta nas molduras teóricas de Freud e Lacan, ou em seus desdobramentos recentes, para interpretar o feminino em obras de arte (BERTO, CAMPOS, 2022). Nesse sentido, o artigo de Alessandra Ribeiro (2008, p.35) sobre a artista norte-americana Cindy Sherman é elucidativo, uma vez que a autora inverte a pergunta usual da psicanálise interessada na interpretação das obras e seus autores ao indagar o que a arte tem a oferecer ao campo psicanalítico. Outra parte da literatura aponta a necessidade de rever a história da arte ocidental sob novos ângulos, destacando a ausência das artistas mulheres. As pesquisas de Ana Paula Simioni (2024, 2023) evidenciam as dificuldades das mulheres ao percorrer as instâncias de consagração da arte, dominadas pela visão masculina. Ainda incluídas no leque das pesquisas sobre o assunto estão as publicações que analisam o engajamento de obras criadas por artistas mulheres no movimento decolonial, guardadas as diferenças regionais, de raça ou etnia (BUARQUE DE HOLLANDA, 2020).

Neste pequeno texto, entretanto, considero o feminino uma condição humana da diferença, que se constrói e se diversifica histórica e culturalmente. Concordo com a afirmação de Maria Rita Kehl (2008, p.12) de que, na sociedade burguesa ocidental, o específico,

no caso das mulheres, tanto em sua posição subjetiva quanto em sua condição social, é a dificuldade que enfrentaram e enfrentam em deixar de ser objetos de uma produção de saberes de grande consistência imaginária, a partir da qual foi se estabelecendo a verdade sobre sua 'natureza'.

No trabalho de Cristina, o feminino guarda, sociologicamente, padrões referenciais de sua cultura e de seu tempo, transfigurados ou deslocados, provocando o espectador ou a espectadora, quer queiram ou não, a confrontar-se com o feminino no seu imaginário. Por ocasião da exposição *Instantâneos*, de 2002, na Galeria Baró Sena, em São Paulo, referindo-se a suas esculturas com dedos longos, seios agigantados e cabeças disformes, Cristina (apud MONACHESI, 2002) esclareceu que sua obra nada tem de aberração, de grotesco ou caricato:

a aflição que essas esculturas eventualmente causam é um ingrediente para produzir formas surpreendentes, mas que estão ligadas ao afeto e não à abjeção. No processo criador, existe a necessidade de legitimar o trabalho, que no meu caso se dá pela legitimação ficcional: esses são retratos de instantes afetivos, de psicologias.

Creio que essa afirmação da artista desvenda uma peculiaridade de seu trabalho: a memória do afeto. O feminino é expressão do afeto guardado que explode na forma de diferentes materiais. O que está em jogo é sua capacidade de criar a memória de múltiplos femininos em uma diversidade de materiais. Talvez mais do que isso. Para me explicar melhor, retomo o livro *Cultura filosófica*, de Georg Simmel (2020). O filósofo e sociólogo dizia que o importante nos processos cognitivos é apreender como o pensamento se move para conhecer os objetos de sua atenção em direções múltiplas, escavando um detalhe aqui, chegando a uma profundidade maior ali, mas evitando sempre a presunção de os encerrar em um círculo fechado (p.17-22). O trabalho criativo de Cristina se define como um movimento singular em meio a referências, formas, afetos e materiais que dificilmente se fecham em uma unidade.

### **A luz e a lança**

O memorial contempla ainda *Ver para olhar*, de 2012, trabalho da artista que mais me impressionou. Acompanhei com curiosidade seu pedido de recursos para a Faperj e ficava intrigada com o fato de a agência de fomento apoiar uma obra de arte. Algumas vezes Cristina e eu conversamos sobre o material do trabalho, a exemplo de tipos de pregos que ela precisava, e como poderia justificar burocraticamente tudo o que era necessário para instalar a obra no Paço Imperial. Foi então com um tipo raro de expectativa que me dirigi ao Paço para ver a obra. Ainda hoje guardo na memória o longo caminho de caixotes de madeira apoiados em bancos e cadeiras, por onde passavam (por buracos) uma lança de metal e um fecho de luz até chegar a uma poltrona rosada, que refletia a imagem projetada de uma mulher de mãos dadas com uma criança em rosa. O longo percurso de metal, madeira e luz sugeria como o rosa materno feminino se deixa ver com demora. No texto que escreveu sobre a obra, transcrito no memorial, Cristina fala em obstáculos (SALGADO, 2023, p.107).

Viviane Matesco (2013, p.15-16) descreve com precisão *Ver para olhar*:

Instalação de aproximadamente 25 metros, disposta em ambiência de penumbra esfumada, permeada por feixe de luz, *Ver para olhar* proporciona atmosfera enigmática cujo sentido é desvendado mediante a experiência de percurso espacialmente orientado. Composto de três segmentos, o trabalho apresenta duas extremidades com fun-

ções distintas: uma no início, que projeta, e outra no final, que recebe, mesmo que esses termos sejam invertidos ou posteriormente suspensos. De um lado, uma poltrona recoberta com drapeado em tom róseo ladeia um projetor que produz um canhão de luz; no outro extremo, uma poltrona distinta e totalmente neutra acolhe a projeção. (...) A poltrona neutra posicionada no lado oposto do percurso atua como anteparo para a barra de ferro e para o feixe de luz agora revelado em imagem. Diminuta, porém potente, ela focaliza uma mulher de mãos dadas com uma menina, a sugerir, tanto pela diferença de tamanho quanto pelo gesto, a relação simbólica entre mãe e filha, analogia central para a rede de significados engendrada pelo trabalho.

**Figuras 4 e 5**  
Cristina Salgado, *Ver para olhar* (detalhes),  
instalação,  
Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2012



ristina não tem dúvida de que *Ver para olhar* é seu trabalho mais importante. Relembra sua “felicidade indescritível” ao ver a obra montada. Esclarece que nela

a questão do olhar estava tão exacerbada, levada mesmo ao paroxismo. A memória de sua execução, que foi praticamente sua montagem no Terreiro do Paço, é de um espasmo. O primeiro desenho, feito rapidamente, com pouca dúvida, lápis e borracha, e a imagem se ajustando junto com a mecânica do funcionamento, meio que instantaneamente. O significado ficando a reboque, como resultado de uma soma que só se conhece depois que a operação é feita, ou nunca se sabe muito bem, para dizer a verdade... Apenas se tem uma leve suspeita (SALGADO, 2023, p.32-33).

Fiquei perplexa quando, tempos depois de ver a obra, Cristina me contou que havia se desfeito de todos os materiais de *Ver para olhar*. Por isso, li com atenção o que escreveu no memorial sobre aquele gesto. Ela diz que não deu conta, deixando o leitor livre para supor se não deu conta de guardar os elementos da obra ou se não deu conta da própria obra. Aos poucos foi entendendo que precisava se desfazer dos materiais da obra que lhe dera uma espécie de “consciência de limites – físicos, institucionais, pessoais”. Mais significativa, contudo, é sua lembrança de uma “sensação estranha” com o se desfazer dos materiais, sensação que a remete ao conhecido *Das Unheimlich*, escrito por Freud em 1919, afirmando que o ensaio sempre lhe parece “um poço sem fundo para a produção de pensamentos e conexões com experiências que vivo” (SALGADO, 2023, p.33) Ao transferir a justificativa ou compreensão de seu estranhamento para a leitura do texto de Freud, aparentemente, o gesto de se desfazer da obra tocou em algo familiar a Cristina, cujo segredo não pode ser revelado.

O fato de *Ver para olhar* ter se transportado para o mundo da invisibilidade causou grande impacto em minha experiência como espectadora. Compreendi que objetos artísticos “nunca vistos antes” podem ser transitórios, momentâneos, temporários. Que o aqui e agora, valorizado no trabalho artístico contemporâneo, a exemplo do aparecimento e desaparecimento de *performances* e instalações, institui novas formas de ver. Em um abrir e piscar de olhos aqueles objetos se transformam em memória sob o garante da fotografia. Como sabemos que *Ver para olhar* esteve exposta no Paço Imperial do Rio de Janeiro? Primeiro, porque Cristina nos deixou um texto que escreveu sobre a obra para a ocasião (SALGADO, 2015, p.106-107); segundo pela publicação de textos de críticos e historiadores da arte. De acordo com a historiadora Martha Buskirk (2005, p.219), cria-se

um *delay* entre o artista e o público, uma vez que o espectador só terá acesso ao trabalho artístico mediante relatos e documentação que o/a artista providencia e oferece ao público sobre a obra. Estamos realmente diante de nova forma de ver que faz do espectador um leitor.

Nos dez anos que se intercalam entre a exposição de *Ver para olhar* e a primeira individual na Anita Schwartz Galeria de Arte, em 2022, Cristina não perdeu a pulsão criativa que tanto a distingue. Continuou seu trabalho artístico sem se desgarrar da figura feminina, de sua pele, de seu corpo, do rosado que une mãe e filha. *Casa peluda*, um de seus trabalhos mais recentes, é memória do afeto em nova forma e matéria.

Em 1980, o historiador inglês Stephen Greenblatt publicou *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, argumentando que a construção da identidade da pessoa pública se relaciona a um conjunto de valores culturais e normas de conduta. A maneira de se apresentar em público exige a consciência de si mesmo de modo a influir nos gestos, palavras, vestimenta. A preocupação com a imagem pública, segundo o autor, se evidencia na arte dos retratos renascentistas. Poderíamos aqui inverter os termos do autor e perguntar em que medida Cristina se apresenta ao mundo público em suas obras. Essa seria uma questão a ser desvendada em leitura cuidadosa do trabalho da artista. Outra seria pensar na modalidade de seu *self-fashioning* no memorial. Como a artista, pesquisadora e professora se apresenta aos colegas para cumprir um ritual acadêmico? Como uma professora que sempre se dedicou ao ateliê, à experimentação e à pesquisa, seu trabalho artístico ganha uma dimensão especial na sua narrativa, como não poderia deixar de ser: Cristina é, de fato, uma artista na universidade.

### Referências

BERTO, Camila Silva; CAMPOS, Erico Bueno Viana. O feminino na psicanálise contemporânea. Uma revisão sistemática da literatura nacional. *Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, v.43, n.1, p.139-154, jan.-jun. 2022.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista hoje. Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BUENO, Maria Lucia. A condição de artista contemporâneo no Brasil – en-

tre a universidade e o mercado. In: QUEMIN, Alain; VILLAS BÔAS, Gláucia (orgs.). *Arte e vida social, pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marseille: Openedition Press, 2016.

BUSKIRK, M. *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: MIT Press, 2005.

FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimlich], seguido de O homem da areia, de E.T.A. Hoffman. Edição bilíngue. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

MARCONDES, Guilherme. *Procuram-se artistas. Aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

MATESCO, Viviane. Olhar para ser (Dossiê Corpo Desdobrado, org. Viviane Matesco). *Poiésis*, n. 21-22, p 13-24, jul.-dez. 2013.

MONACHESI, Juliana. Obras expõem deformações emocionais. *Folha de S. Paulo*, 30 jul. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3007200201.htm>. Acesso em: 8 ago. 2024.

PEQUENO, Fernanda; ARAÚJO, Inês de; FLÓRIDO, Marisa (orgs.). Dossiê Ligia Pape “Arte não se ensina”. *Concinnitas*, v.1, n.28, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/issue/view/1244>. Acesso em: 15 ago. 2024.

RIBEIRO, Alessandra Monachesi. Cindy Sherman: sobre o feminino. *Psychê*, v.12, n.22, p. 35-54, jan.-jun. 2008.

RIVERA, Tania. Anatomia do olhar. In: FERREIRA, Glória; SALGADO, Cristina (orgs.). *Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2015.

SALDANHA, Cláudia. *O jardim da oposição (1975-1978)*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1979.

SALGADO, Cristina. Memorial. Processo como imagem. Trajetória de uma artista na universidade. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Uerj, 2023.

SALGADO, Cristina. Ver para olhar. In FERREIRA, Glória; SALGADO, Cristina (orgs.). *Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2015.

SIMIONI, Ana Paula. *Mulheres modernistas. Estratégias de consagração na arte*. São Paulo: Edusp, 2024.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2023.

SIMMEL, Georg. *Cultura filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2020.

WAIZBORT, Leopoldo. Para uma sociologia do memorial acadêmico. Um fragmento. *Literatura e Sociedade*, v.3, n.3, p.77-82, 1998.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Protuberâncias: corpo tátil para os olhos

Elke Pereira Coelho Santana<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente texto aborda o processo de constituição de *Protuberâncias*, trabalho que, produzido em 2007 no campo da arte contemporânea, explora as sensações presentes nos corpos de objetos de uso cotidiano enquanto carga poética e conceitual. As questões postas por Brian O'Doherty, Maurice Merleau-Ponty, Paul Valéry e Rivane Neuenschwander foram essenciais para as reflexões aqui tecidas.

**Palavras-chave:** Objeto. Sensação. Pesquisa em arte. Arte contemporânea.

## *Protuberances: tactile body for the eyes*

**Abstract:** This paper discusses the constitution process of *Protuberances*, a work produced in 2007 in the field of contemporary art that explores the sensations present in the bodies of everyday objects as a poetic and conceptual charge. The questions posed by Brian O'Doherty, Maurice Merleau-Ponty, Paul Valéry, and Rivane Neuenschwander were essential to the reflections herein.

**Keywords:** Object. Sensation. Art research. Contemporary art.

---

<sup>1</sup> Doutora em artes visuais pela ECA-USP (2014). Mestre em artes visuais pela UFRGS (2009). Graduada em educação artística pela UEL (2005). Pesquisadora, artista e professora na Universidade Estadual de Londrina - Rodovia Celso Garcia Cid (PR 445), km 380, Campus Universitário, 86051990, Londrina-PR. E-mail: elkecoelho@uel.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2060-1295>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7311774339985926>. Londrina, Brasil.

**Figura 1**

Elke Pereira Coelho Santana, *Protuberâncias*, 2007, cotonete, flor sempre-viva e papelão, 10cm (cada estrutura)

Fonte: acervo da autora.

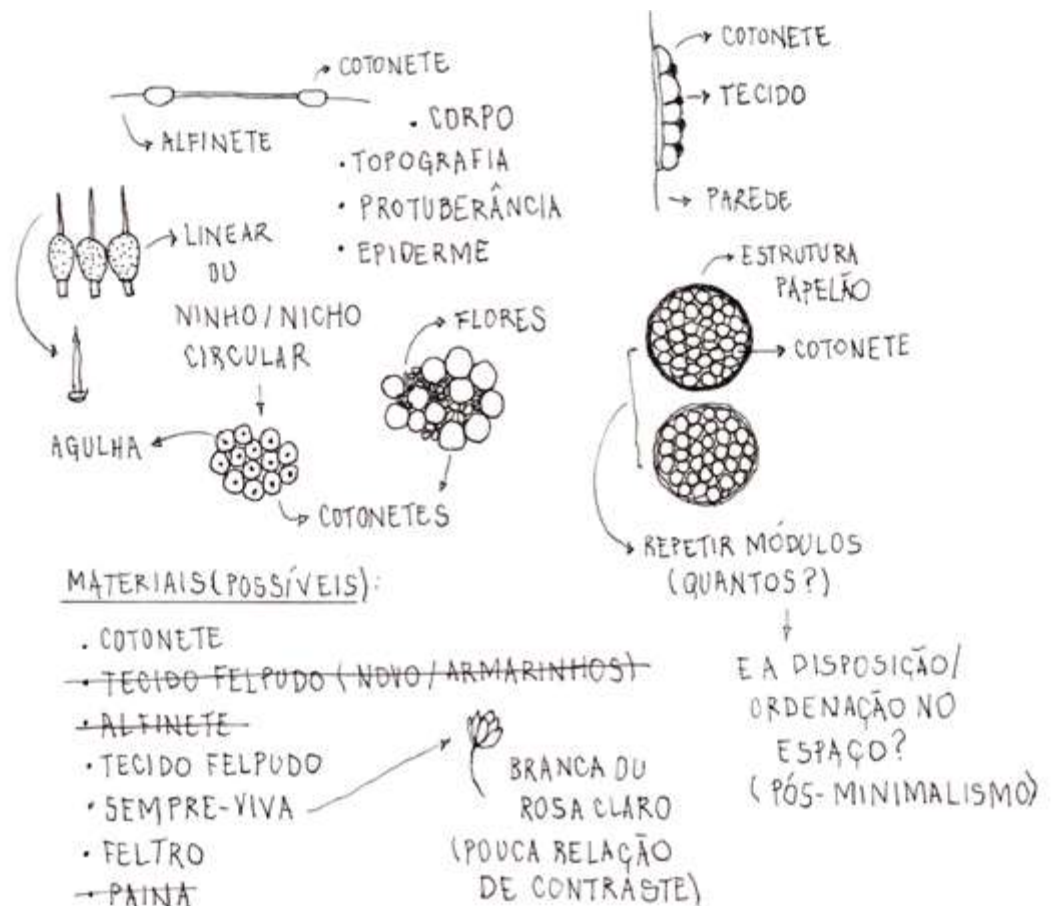


É possível afirmar que *Protuberâncias*, de 2007, tenha brotado do desejo de fazer com que dois materiais que denotassem delicadeza em sua constituição física, como o cotonete e a flor sempre-viva,<sup>1</sup> coabitassem um contexto; enveredando por outras recordações do processo, eu poderia afirmar ser provável que o trabalho tenha se iniciado a partir de sensações de maciez percebidas em materialidades cotidianas, ou, quem sabe?, dependendo das circunstâncias, também seria legítimo colocar que ele tem como base experiências diversas com objetos que possuem em seu corpo sensações dúbias, como certa maciez rígida ou um tom incisivamente frágil.

1 A flor sempre-viva recebe esse nome popular por possuir a mesma aparência ainda que retirada de seu contexto natural, ou seja, viva ou morta ela mantém o mesmo aspecto físico, a saber, pétalas secas e levemente incisivas. Proveniente de várias regiões do Brasil, essa diminuta flor é geralmente empregada em práticas artesanais e de decoração.

Essas colocações permitem perceber que minha memória – mesmo acompanhada de anotações e desenhos-projeto (Figura 2) – é extremamente débil na tentativa de pontuar apenas uma origem para *Protuberâncias*; isso se deve, em grande medida, a um processo de trabalho em que a constituição de um campo de relações se constrói a partir de muitos pontos e não apenas de plano único de pensamento. Dessa forma, as diversas lembranças citadas foram tão necessárias para que o trabalho se constituísse como muitas outras, extremamente ínfimas, que não foram listadas.

**Figura 2**  
Elke Pereira Coelho Santana, desenhos-projeto para *Protuberâncias*, 2007, caneta sobre papel, 4 x 13cm  
Fonte: acervo da autora.



O interesse em trazer para este texto os estímulos iniciais de *Protuberâncias* não reside na área exata que esses dados podem delimitar, mas na possibilidade de eles explicitarem um fenômeno essencial nesse processo artístico: a experiência cotidiana atenta às fisicalidades dos objetos. Claude Lefort (2004) observa que, por vezes, se faz necessário esquecer algumas

existências passadas para que se possa reconquistar a força do espanto.<sup>2</sup> Para o autor, estranhar aquilo que supomos conhecer muito bem é uma importante instância para retomar as investigações primeiras de nosso espírito e, por sua vez, nos ocupar com aquilo que realmente nos leva a embates reflexivos com o mundo. Nesse sentido, o espanto age como desestabilização necessária para que se possa adentrar o que a experiência, de fato, nos propõe.

Se conseguíssemos, pelo menos por uma fração de tempo, esquecer o manejo automatizado que temos com o objeto de uso cotidiano, então, provavelmente, nosso olhar teria alguns espantos. Segundo a artista e pesquisadora Patrícia Franca (2009, s/p), espantar-se “implicaria arrancar o ser de seu espaço circunscrito e familiar e levá-lo em visita às regiões da dessemelhança” e, no contato com o conhecido/desconhecido, fazer com que esse sujeito desemboque em perguntas que interpelem o objeto que se posta a sua frente; perguntas essas que não tomem como base categorizações ou nomenclaturas vigentes, mas que desencadeiem uma reavaliação do visto pela própria experiência perceptiva que ele nos coloca. Nessas circunstâncias perceptivas, mesmo frente àquilo que considerávamos familiar ou insignificante, seria possível ver o corpo do objeto em sua mais singela existência, ou seja, perceber seus aspectos sem os subjugar de forma imediata a funcionalidades restritivas.

Nesse sentido, recordo-me de alguns conselhos de Jean Genet (2000) para que possamos estabelecer uma aproximação com as obras de arte. De acordo com o autor, uma das formas de adentrar as questões propostas pelo trabalho é o sujeito se colocar frente à obra de forma ingênua, como se desconhecesse dados anteriores daquilo que observa e, a partir dessa relação primeira, interrogá-la em seus aspectos mais imediatos e ínfimos:

para me familiarizar melhor com uma obra de arte, costumo usar um truque: entro, artificialmente, em estado de ingenuidade, falo dela – e também com ela, no tom mais cotidiano, até um pouco imbecilizado (GENET, 2000, p. 62).

2 O autor se refere ao posicionamento do filósofo Maurice Merleau-Ponty (2006, 2000, 2004), que, mesmo depois de “interrogar a visão” e também a pintura em obras como *Fenomenologia da percepção* e *O visível e o invisível*, conseguiu direcionar um olhar surpreso e investigador sobre as mesmas questões em *O olho e o espírito*.

Assim, com uma aproximação rasteira, “a obra perde um pouco da solemnidade” (GENET, 2000, p. 62), e o espectador consegue se aproximar de seus segredos.

Caso esse comportamento desprezioso se lançasse aos miúdos componentes do cotidiano, sem dúvida teríamos alguns espantos: pontas por demais incisivas, pontos contínuos formando singelas asperezas, transparências frágeis, pequenos contatos frios, entre muitas outras percepções que, quando atentas, desencadeiam sensações. Esses pequenos assombros preceptivos em relação ao corriqueiro são molas propulsoras em minhas pesquisas em arte; não me refiro a uma atenção minuciosa e contínua em relação a todos os objetos, pois, nesse caso, eu correria o risco de adentrar estágios da loucura, tamanha a quantidade de espantos. O que se passa no meu dia a dia é antes uma atenção estreita às características físicas de pequenos objetos, como os cotonetes e as flores ornamentais que constituem *Protuberâncias*.

Esse trabalho é composto por 16 estruturas circulares, algumas contêm em seu interior pontas de cotonete e flores sempre-vivas e outras, apenas pontas de cotonete. A organização do trabalho na parede se estabelece por meio de quatro colunas, com a mesma quantidade de estruturas, evidenciadas pela distância entre as partes. Embora o trabalho se constitua, efetivamente, por papelão, pontas de cotonetes e flores, os desenhos-projeto (Figura 2) que acompanham o processo delatam que outros elementos almejavam compor *Protuberâncias*: alfinetes, agulhas, pregos e até feltro poderiam existir no lugar das pequenas flores. Paul Valéry (1999), ao abordar as instâncias de instauração de um trabalho poético, observa que a obra “é o fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas” (p. 183); para o filósofo há uma “pluralidade de caminhos oferecidos ao autor durante seu trabalho de produção” (p. 186).

Essa indeterminação e pluralidade de caminhos apontados por Valéry (1999), em meu processo artístico, desembocam em experimentações. Os desenhos-projeto, de *Protuberâncias* e de outros trabalhos, mais apresentam possibilidades e registram pensamentos do que auxiliam na delimitação das escolhas. Para optar por um caminho, é necessário recolher porções de objetos e as dispor lado a lado. É assim, por meio da observação da convivência entre os materiais, que poderei avaliar que espécie de situação poética eles podem desencadear.

Além das fisicalidades dos materiais, é necessário pensar maneiras de disposição e junção das partes para que elas se sustentem no espaço. Em *Protuberâncias*, assim como na maioria dos trabalhos que realizei nos últimos anos, não há a utilização de cola para que os materiais permaneçam agregados. Posso dizer que essa é uma premissa ética: há o desejo de que dois ou mais elementos não estejam agrupados por meio de um terceiro que torne essa aproximação estanque e definitiva ou, ainda, que altere quimicamente o corpo dos materiais, tornando-os rígidos. Assim, um dos desafios presentes na construção de cada proposição artística é pensar possibilidades para que os materiais se apresentem juntos, mas sem o auxílio de cola.

A solução encontrada em *Protuberâncias* residiu na pressão que um elemento poderia exercer em relação ao outro e o conjunto em relação à estrutura circular de papelão. Com essa solução, o nível de debilidade do arranjo aumenta: se a pressão for demasiada, a estrutura expulsa todas as pontas de cotonetes de seu interior, o que aconteceu muitas vezes durante o processo. Por outro lado, se faltar pressão, o trabalho também não se sustenta. É preciso achar um ponto intermediário, e essa medida só se estabelece inserindo, pausadamente, ponta por ponta de cotonete no interior da estrutura circular. Da mesma forma, caso as partes que compõem o trabalho sofram a ação de algum movimento brusco, seja no transporte ou na montagem, os materiais também se desagregam.

Essa fragilidade, inerente ao trabalho, é aceita porque resulta de uma ética particular. Nesse aspecto, recordo-me do trabalho *Sem título* (Figura 3), em que a artista brasileira Rivane Neuenschwander constituiu uma espécie de campo quadrangular com dezenas de cascas de alho coladas umas nas outras. Conheço poucas coisas mais delicadas do que isso: são estruturas repletas de fragilidade envolvendo um pouco de ar. É como se a artista conseguisse encontrar um recipiente para abrigar aquilo que não vemos. A questão mais desafiadora nessa tarefa de Neuenschwander, porém, é que os “recipientes” possuem existência quase tão intangível quanto o ar que eles contêm.

Esse caráter de “objeto à beira do nada” (STJERNSTEDT, 2000, p. 5) é acentuado pelo fato de a artista não utilizar qualquer mecanismo ou estrutura que proteja seus trabalhos das intempéries corriqueiras; as ações de manuseio, incluídas as involuntárias, poderiam aniquilar as cascas de alho: um assopro, um espirro acidental ou um ventilador ligado por algum desavisado seriam fatais. Mats Stjernstedt observa que Rivane Neuenschwander utiliza um “material efêmero que não tolera excesso de conversão e cuja presença está sempre arriscada a tornar-se ausência” (p. 4).

Dessa forma, frente à fragilidade do material empregado por Neuenschwander, algumas questões de ordem técnica me inquietam: como foi possível retirar a “pele” do alho de forma a mantê-la praticamente intacta? E depois, como ela manipulou essas cascas e ainda conseguiu conservar suas formas? Também, como foi que ela transportou a obra sem a danificar? Essas são especulações do processo que não pretendem revelar aptidões extraordinárias, mas pensar nos gestos, nas ações e nos posicionamentos necessários para que uma obra exista, mesmo que seu corpo frágil já denote que sua permanência estará em constante risco.

Assim como no trabalho de Rivane Neuenschwander, as características presentes nos materiais que articulo, bem como a ética em os agrupar, de-



**Figura 3**  
Rivane Neuenschwander, *Sem título*, 1997, cascas de alho coladas umas nas outras. 130 x 130 x 7cm, coleção privada (Nova York)  
Fonte: Rivane Neuenschwander, 1998, p. 25.

sembocam em posturas essenciais para que os trabalhos existam: a delicadeza e a paciência. Sem elas, a concretização dos projetos não é possível. Parece que não há outro caminho: fisicalidades brutas e rígidas aceitam gestos sutis, mas o contrário, fisicalidades sutis com gestos brutos, não é possível sem que haja a anulação do corpo material em questão.

Talvez seja por isso, pelo processo cuidadoso e diário com os materiais, que, após certo período de corte, encaixe, conformação e disposição, eles ainda se mostrem ao espectador com aparência delicada: os objetos carregam em suas organizações índices que denunciam a minúcia com que foram manipulados, já que a fragilidade sentida no processo ainda se faz presente naquilo que é exposto. Assim, posso afirmar que *Protuberâncias* me ensinou a ter paciência. A arte, em geral, por sua complexidade e natureza sensível, me ensina, diariamente, a ter paciência.

Em *Protuberâncias*, após a descoberta de que as pontas dos cotonetes permaneceriam no nicho circular pela pressão entre as partes, outra solução foi requerida: como fazer com que as flores ficassem junto aos cotonetes? Fisicalidades distintas, conseqüentemente, desencadeiam lógicas de articulação distintas. Entre as flores, não era possível exercer muita pressão, pois elas se desmantelavam. Então, foi preciso criar, com as pontas dos cotonetes, áreas com mais e outras com menos pressão; as flores foram inseridas nas áreas menos apertadas. No entanto, a lógica descrita não é regra infalível, ela não garante, permanentemente, a sustentação dos elementos. Por vezes, uma ou outra estrutura me surpreende e insiste em expulsar os cotonetes e as flores de seu interior. Aí, nesses momentos, o processo se repete e mais uma dose de paciência é solicitada para que o trabalho seja reconstituído.

Afirmo que a manipulação dos materiais é contrária a gestos violentos, ou seja, reluto em empregar ações que agridam as características visuais ou táteis dos objetos. Em *Protuberâncias*, cometi uma pequena violência: parte da fisicalidade de um dos materiais empregado foi camuflada. Refiro-me à estrutura circular de papelão que concentra as pontas de cotonetes e as flores. Esses círculos foram adquiridos há algum tempo e, em sua funcionalidade cotidiana, estruturavam outro material: fita de viés comercializada em rolo; no “miolo” desses rolos encontravam-se essas estruturas. A fita foi utilizada em outro trabalho e as estruturas, por sugerirem possibilidades de articulação, foram guardadas. Esses círculos, feitos de papelão rígido, foram pintados de branco, permanecendo apenas, como

propriedade do material, a rigidez. Patrícia Franca (2009, s/p) afirma que

envolver coisas é uma maneira de deixá-las mais anônimas; o essencial reside na pele que ao mesmo tempo recobre e dissimula os objetos ao olhar, tornando-os incertos e irreconhecíveis.

Com a camada de tinta recobrimo as estruturas circulares perdem-se e, ao mesmo tempo, ganham-se qualidades. Reconheço que a anulação da cor do material e as possíveis sensações táteis que essa coloração poderia desencadear configuram perdas.

A modificação na cor da estrutura ocorreu, primeiramente, porque o marrom do papelão industrializado gerava, em contraste com a alvura do algodão, uma espécie de moldura; o filete escuro apenas cercava os cotonetes e não provocava integrações entre os materiais. Continuando o pensamento proposto por Franca (2009, s/p), “às vezes é preciso dissimular um objeto para que ele melhor se ofereça ao olhar”, e, nesse sentido, a perda é reavaliada por um importante ganho: a integração entre os materiais que constituem o trabalho.

No contexto de *Protuberâncias*, a aparente moldura também gerava sentidos conceituais que não eram bem-vindos. Brian O’Doherty (2002), ao analisar alguns aspectos dos espaços expositivos modernos, discute as funcionalidades da moldura em períodos anteriores às vanguardas artísticas europeias. Segundo o autor, “a mentalidade do século XIX era taxonômica, e o olhar do século XIX reconhecia as hierarquias de gênero e o prestígio da moldura” (p. 6). Nesse contexto, os ornamentos que envolviam as obras de arte desempenhavam funções que alteravam de forma significativa a maneira como eram percebidas. Por um lado, o cercamento do objeto artístico corroborava para sua separação do contexto em que se encontrava – tanto em relação a sua delimitação espacial quanto no que diz respeito a seu conteúdo. Assim, “a moldura transforma[va]-se num parêntese” (O’DOHERTY, 2002, p.10), pois permitia que as relações propostas por uma pintura, por exemplo, fossem percebidas apenas em sua própria interioridade. Diálogos do quadro com as demais pinturas circundantes ou com o espaço do museu eram repelidos em prol do confinamento. Nos Salões de Arte dos anos 1830,

cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seu reles vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior (O'DOHERTY, 2002, p. 6).

Além disso, as molduras das *Beaux-Arts* imbuíam nas obras a condição de “grande mestre” e, conseqüentemente, alteravam sua valoração monetária e cultural.

Assim, pintar as estruturas de papelão de branco apresentou-se como possibilidade de negar as premissas históricas inerentes ao emprego da moldura, e, também, gerar mais coesão entre a estrutura e os materiais a ela internos. Em *Protuberâncias*, o cercamento dos cotonetes e das flores é empregado para os estruturar e conformar. A integração entre o que *a priori* poderia ser entendido como moldura e os materiais internos a ela se faz necessária para que esses elementos sejam vistos como forma una, e esta, por sua vez, não limite a percepção do espectador às “relações internas”, mas que o contrário se estabeleça: cada pequeno agrupamento se comunique com os demais, ainda que dispostos separadamente na parede, e com o espaço.

Colocadas algumas questões sobre as escolhas técnicas e conceituais do processo, volto-me para a seguinte questão: o que a ênfase nas características físicas dos materiais e objetos pode me fornecer? Posso dizer, por ora, que ela me possibilita, entre outras coisas, criar uma espécie de corpo tátil para os olhos. A afirmação pode soar como contradição, já que as regras dos sentidos direcionam o tato para as mãos e a visão para os olhos. Na experiência sensível com o mundo, porém, os sentidos não estão subdivididos em setores. Merleau-Ponty (2000, p. 131) afirma:

é preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também o tangível e o visível que nele está incrustado.

Mesmo o espectador não podendo tocar os pequenos conglomerados de cotonetes, o olho transmite aos sentidos qualidades materiais, sendo que elas, por sua vez, transitam entre a maciez e a rigidez. As sensações não são exatas, já que a inserção de materiais com propriedades distintas em um mesmo contexto pode provocar alterações, oscilações e/ou contaminações em termos de sensação.

**Figura 4**

Elke Pereira Coelho Santana, *Protuberâncias* (detalhe), 2007, cotonete, flor sempre-viva e papelão, 10cm (cada estrutura) Fonte: acervo da autora.



Quando olhamos os pequenos pontos brancos de perto, mesmo que não identifiquemos o objeto que foi empregado, percebemos que o arranjo é constituído, em grande parte, por algodão. Se, entretanto, o cotonete é feito de algodão e por isso possui um corpo macio, por que então temos a impressão, em algumas estruturas, de que sua fisicalidade é rígida? Essa questão, desencadeada por *Protuberâncias*, evidencia, entre outras coisas, o fato de que as sensações que temos a respeito das fisicalidades dos materiais não são estanques. A experiência não se estabelece *a priori*, e os campos – do macio e do rígido, do delicado e do incisivo – se confundem devido aos novos contextos em que os objetos são inseridos, situações essas que vão além daquelas vinculadas a suas funcionalidades cotidianas.

Quando a estrutura circular comprime apenas as pontas dos cotonetes, a sensação de maciez apontada ocorre de forma mais intensa, pois o contraponto material gerado pela rigidez das bordas circulares corrobora para que identifiquemos o interior como macio. Quando, todavia, as pontas dos cotonetes são amalgamadas com as flores, a fragilidade delas compromete a sensação de maciez dos cotonetes.

As materialidades criam relações complexas e peculiares entre si que amenizam ou ressaltam as sensações emanadas por seus corpos; sendo assim, a percepção das propriedades físicas dos materiais é, em grande parte, relacional: à memória sensível do material somam-se as novas relações presentes no contexto em que ele se encontra. Dessa forma, um cotonete ou uma flor sempre-viva, por exemplo, podem ser instigantes e provocadores a cada vez que forem agrupados, confrontados e/ou ligados a outros elementos que compõem a infinita gama de materialidades do mundo.

## Referências

FRANCA, Patrícia. *Uma repetição pode esconder uma outra?*. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/umarepeticao.html>. Acesso em: 20 jan. 2009.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

LEFORT, Claude. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *O olho e o espírito seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RIVANE NEUENSCHWANDER. São Paulo: XXIV Bienal de São Paulo/Galeria Camargo Vilaça, 1998.

STJERNSTEDT, Mats. Tocado por sua presença. In: RIVANE NEUENSCHWANDER. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça. London: Stephen Friedman Gallery. Dublin: The Douglas Hyde Gallery, 2000.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Eles não querem que nosso sangue escorra pelas pernas

Mariana do Vale Gomes<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, assumo a reprodução assistida como *performance* para a entender como estratégia artística e política de resistência. Início resgatando historicamente os avanços científicos que possibilitaram a existência das técnicas de reprodução assistida e avanço investigando aspectos que me ocorreram enquanto meu corpo performava a reprodução, como fracasso e loucura.

**Palavras-chave:** *Reprodução. Fracasso. Loucura. Performance.*

## They don't want our blood running down our legs

**Abstract:** In this article I assume the assisted reproduction policy as performance to understand it as an artistic strategy and resistance. I begin the essay historically rescuing the scientific advances that made the existence of assisted reproduction techniques possible and advance by investigating aspects that I knew when performing a reproduction, such as failure and madness.

**Keywords:** *Reproduction. Failure. Madness. Performance.*

---

1 Doutora em arte contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Mestre em artes visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. Professora adjunta do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Campus Universitário Lagoa Nova, Natal - RN, CEP 59078-970 - E-mail: mariana.vale@ufrn.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2623-4361>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7936545516617434>. Natal, RN, Brasil.

Parece que sempre foi sobre nos experimentar

Nossos<sup>1</sup> corpos controlados pelo Estado já são pauta da luta feminista desde seu princípio. Aqui, porém, o que me interessa é olhar especificamente para os intentos de controle de nossas atividades reprodutivas.

[Pergunto-me se, em algum momento, tivemos nós mesmas esse controle.]

Começo por pensar no primeiro artifício hormonal de controle do nosso sistema reprodutivo: a pílula anticoncepcional. Ali parecia que assumíamos (retomávamos) as rédeas de nosso prazer, no momento em que se fazia possível arrancar do ato heterossexual seu caráter conceutivo. Ainda que suspeite que não haja sido de fato o nosso prazer que motivou o advento dessa inovação bioquímica,<sup>2</sup> a pílula permitiu-nos, de alguma forma, experimentar uma economia de trabalho.<sup>3</sup> Não que isso baste, até porque não precisamos de muito esforço para perceber como o capitalismo abocanhou essa lacuna. Parece, todavia, que, já aí, são-nos apresentadas pelo Estado “políticas de controle e produção da vida” – o que Paul Preciado (2018, p.48) chama de biopolítica – que engendram cada vez mais o manejo de nossa capacidade reprodutiva. Não, não estamos no controle – ainda.

Avançemos para a reprodução assistida.

1 Há uma urgência em falar sobre quem aqui escreve e como escreve. Sou uma mulher cis, lésbica e racializada. Esses marcos estão impregnados na investigação aqui relatada. Além disso, neste texto, experimento uma escrita íntima, em primeira pessoa e dialógica. Uma escrita performativa que ecoa o que ela mesma discute.

2 E Preciado (2018, p.30, grifo meu) confirma: “A invenção da pílula anticoncepcional, primeira técnica bioquímica capaz de separar a prática heterossexual da reprodução, foi resultado direto do crescimento da experimentação endocrinológica e provocou o desenvolvimento do que poderia ser chamado, brincando com o termo de Eisenhower, de ‘complexo industrial sexo-gênero’. Em 1957, a Searle & Co. passou a comercializar a Enovid, primeira pílula anticoncepcional (‘a pílula’) produzida a partir da combinação de mestranol e noretinodrel. Inicialmente indicada para o tratamento de disfunções menstruais, ‘a pílula’ foi aprovada para uso contraceptivo quatro anos mais tarde. Seus componentes químicos logo se tornariam as moléculas farmacêuticas mais usadas na história da humanidade”.

3 “De fato, o único dispositivo verdadeiro de economia de trabalho que as mulheres usaram nos anos 1970 foram os contraceptivos, como se percebe pelo colapso da taxa de nascimento, que em 1979 despencou para 1,75 criança a cada mil mulheres entre 15 e 44 anos” (Federici, 2019, p. 100).

Em 1941, as primeiras moléculas naturais de progesterona e estrogênio foram obtidas a partir da urina de éguas grávidas (Premarin), e logo depois hormônios sintéticos (noretindrona) passaram a ser comercializados (PRECIADO, 2018, p.28-29).

Para mim, progesterona e estrogênio têm cheiro, Paul.

Assim como se referem a um rato e a um macaco, os estudos que apontam o início da multiplicação de células por meio da fertilização *in vitro* referem-se à mulher. Mais uma vez, a mulher como bode expiatório.

Utilizando o material cirúrgico disponível no Hospital Gratuito para Mulheres, fizemos, durante os últimos seis anos, inúmeras tentativas de conseguir a fertilização e a clivagem de óvulos humanos obtidos de tecido ovariano retirado um pouco antes do tempo esperado de ovulação (ROCK, MENKIN, 1944).<sup>4</sup>

[A que mulher pertencem esses óvulos?]

\*

Sou capaz de imaginá-la deitada sobre uma maca dura, invadida por um catéter que entra por um espéculo metálico que abre o caminho e avança até os ovários, de onde são sugados os folículos que portam ou não os óvulos. Ela está sedada, como ficam os vulneráveis. Dizem ser por causa da dor. Eu também estava. Ao acordar, ela anda com dificuldade, carrega um abdômen inchado e sangra um pouco.

\*

As mulheres são identificadas por suas idades, dia do ciclo menstrual e iniciais: D. D., R. P. e J. D (ROCK, MENKIN, 1944). Nesse momento, o que interessa é apenas o que delas se arranca. Nada as diferencia de ratos de laboratório.

O que me faz lembrar de quando nos experimentavam em busca da cura

4 Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: Utilizing the surgical material available at the Free Hospital for Women, we have, during the past six years, made numerous attempts to achieve in vitro fertilization and cleavage of human eggs obtained from ovarian tissue removed just prior to the expected time of ovulation.

da histeria<sup>5</sup> e, acreditando que o útero se deslocava em nosso corpo, para que ele voltasse ao lugar, faziam as mulheres tidas como histéricas aspirar maus odores, como os de chifre queimado, substâncias pútridas, amoníaco, urina e fezes humanas, e colocavam-lhes na zona vaginal odores agradáveis, como os de âmbar, tomilho, láudano ou noz-moscada fervidos em vinho.

De início, ao vasculhar essas possibilidades, esbarrei inúmeras vezes com a história de uma mulher, Louise Brown, primeira bebê nascida por fertilização *in vitro*, em 1978. Só até aí, porém, chega o nosso protagonismo. O nome mais importante para a reprodução assistida no mundo é o de um homem, Robert Edwards (JOHNSON, 2010).

Robert Edwards nasceu em 1925 e casou-se em 1954 com sua principal colaboradora científica, Ruth Fowler. No texto lido em sua homenagem, na entrega do prêmio Nobel de Medicina em 2010 (JOHNSON, 2010), Ruth aparece com destaque na função de mãe de suas cinco filhas. Ainda que o texto especule uma possível intimidação de Robert pela família de Ruth, como esperado, isso se deve aos logros de homens: pai e avô. Nada de novo. Sigamos.

Os estudos começam novamente por ratos. E o que se busca é uma superovulação, até então nunca experimentada.

\*

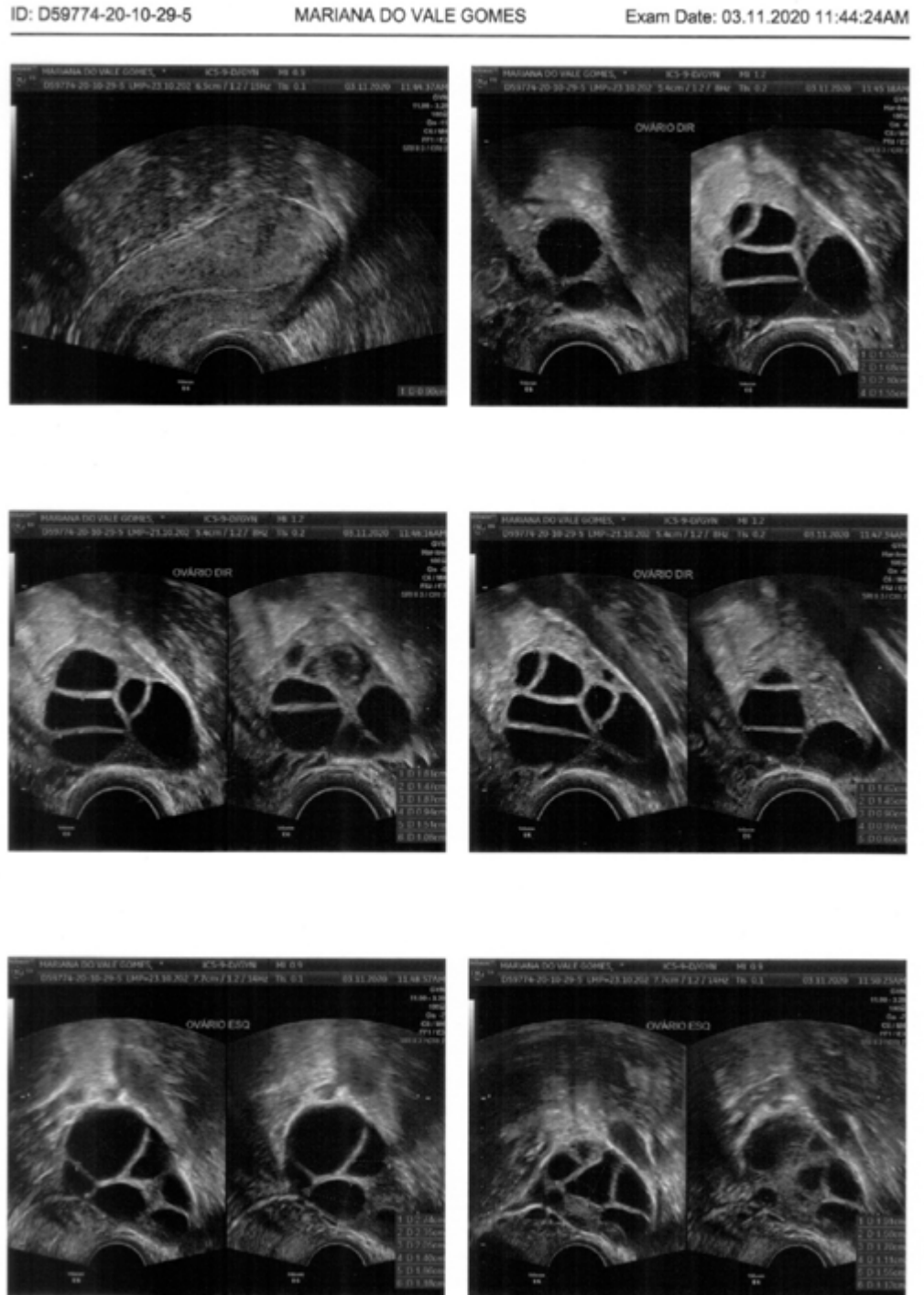
Depois de injeções diárias de hormônios durante dez dias e inúmeros exames invasivos, com um transdutor entre as pernas, mediram o tamanho dos meus 22 folículos. O maior deles tinha 25 milímetros de diâmetro.

\*

Nas espécies rudimentares, o organismo como que se deixa reduzir ao aparelho reprodutor; nesse caso, há primazia do óvulo, e portanto da fêmea, posto que o óvulo está principalmente votado à pura repetição da vida; mas ela não passa de um abdome e sua existência é por inteiro devorada pelo trabalho de uma monstruosa ovulação. Atinge, em relação ao macho, dimensões gigantescas; muitas vezes seus membros são cotos, seu corpo um saco informe, todos os órgãos degeneram em proveito dos ovos (BEAUVOIR, 2019, p.44).

5 Voltarei à histeria adiante, ao me aproximar da loucura.

**Figura 1**  
*Superovulação, 2021,*  
fotografia, 20 x 27cm<sup>1</sup>  
Fonte: Acervo pessoal.



1 Ultrassonografia de ovários estimulados por hormônios sintéticos durante dez dias.

Depois de ensaiar uma aproximação com as questões éticas, Robert Edwards se convence de que “os homens tinham seus próprios futuros nas mãos” (JOHNSON, 2010, p.243) e segue buscando trazer para o *in vitro* uma imitação plena do processo *in vivo* em humanos.

[Pergunto-me se o futuro que eles têm em mãos é o nosso.]

O problema agora parecia ser encontrar um suprimento confiável de óvulos humanos. Não sendo a infertilidade tida como doença, nada justificava, portanto, os estudos de fertilização *in vitro* com embriões humanos.<sup>6</sup>

[Parece que sempre foi sobre nos experimentar.]

A superpopulação e o planejamento familiar eram vistos como fatores dominantes, e os inférteis eram ignorados como, na melhor das hipóteses, minoria irrelevante e, na pior, como contribuição positiva para o controle da população (JOHNSON, 2010, p.249).<sup>7</sup>

Parece que o Estado ainda não havia percebido o potencial desses estudos no controle de nossas atividades reprodutoras.

“O primeiro grupo de óvulos para fertilização foi fornecido por uma mulher, Molly Rose, que, embora haja sido convidada para ser coautora nas publicações, recusou o convite, segundo o próprio Robert, por razões desconhecidas” (JOHNSON, 2010, p.248).<sup>8</sup> Eu me pergunto se Molly pôde entender a dimensão científica e política de sua recusa.

Robert Edwards (JOHNSON, 2010, p.247, grifo meu) antecipou, ainda em 1965, alguns possíveis desdobramentos de seus estudos, entre eles:

6 “Para seus colegas médico-cientistas, no entanto, o fato de a infertilidade não ser vista como um problema clínico significava que qualquer pesquisa destinada a aliviá-la não era vista como um tratamento experimental, mas como o uso de humanos para experimentos. Dadas a sensibilidade aos ‘experimentos médicos’ nazistas e a reação e a inquietação do público em torno da recente publicação de “The Human Guinea-pig”, essa distinção foi crítica” (Johnson, 2010, p.250). [No original: For his medico-scientific colleagues, however, the fact that infertility was not seen as a clinical issue, meant that any research designed to alleviate it was not viewed as experimental treatment, but as using humans for experiments. Given the sensitivity to Nazi ‘medical experiments’, and the public reaction and disquiet surrounding the recent publication of ‘The Human Guinea-pig’ [79], this distinction was critical.

7 No original: *Overpopulation and family planning were seen as dominant concerns and the infertile were ignored as at best a tiny and irrelevant minority and at worst as a positive contribution to population control.*

8 No original: According to Bob [66], Molly Rose provided the first group of eggs to be fertilised, and although invited to be a co-author, declined for reasons unknown.

Efeito da idade materna em relação às origens da trissomia 21; *uso de hormônios para aumentar o número de óvulos por mulher, disponível para estudo/uso*; estudo de embriões de fertilização *in vitro* precoce para evidências de (a)normalidade – especialmente aneuploidias que surgem antes ou no momento da fertilização; controle de algumas doenças genéticas no homem; controle de distúrbios ligados ao sexo pela detecção do sexo no estágio de blastocisto e transferência apenas de embriões femininos; transferência paracervical de embriões de fertilização *in vitro* para o útero; uso de embriões de fertilização *in vitro* para contornar trompas bloqueadas; evitar uma gravidez múltipla por transferência de um único embrião de fertilização *in vitro*.<sup>9</sup>

Aqui já temos algumas pistas para os encaminhamentos de otimização da reprodução humana (muitas vezes à custa do corpo da mulher), ainda que sempre heterossexual. Se argumentarmos que, em 1965, as discussões sobre uniões homoafetivas ainda eram embrionárias, não podemos dizer o mesmo dos entornos do ano de 2010. Durante todo o discurso sobre as contribuições da pesquisa de Robert Edwards na cerimônia de entrega do prêmio Nobel, não há menção sobre o advento da reprodução para casais homoafetivos.

Os 45 anos que se passaram entre a publicação dos estudos que viabilizaram a fertilização *in vitro* e o recebimento do prêmio Nobel parecem referir-se apenas a uma demora ética, religiosa e legal, em se reconhecer o potencial dessa descoberta para um suposto aprimoramento biológico. O alvo nunca foi a diversidade, não mencionada – nem sequer como consequência.

E quanto à mulher? Minha sensação é a de que ela esteve (nesse primeiro momento), junto às ratas, servindo à espécie dentro de clínicas e laboratórios. E mais, que a reprodução assistida vem travestida de independência, no momento em que possibilita às mulheres uma gravidez tardia – com o congelamento de óvulos e embriões –, mas esconde um profundo desejo de controlar e prolongar o tempo fértil da mulher. Nosso terceiro turno só parece aumentar.

9 No original: Table 2. Key points in the programme of research laid out in the Discussion to Edwards' 1965 Lancet paper (landmark paper 2) [54]. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Studies on non-disjunction of meiotic chromosomes as a cause of aneuploidy in humans. Studies on the effect of maternal age on non-disjunction in relation to the origins of trisomy 21. Use of human eggs in IVF. Culture of fertilised human eggs in vitro. Use of priming hormones to increase the number of eggs per woman available for study/use. Study of early IVF embryos for evidence of (ab)normality – especially aneuploidies arising prior to or at fertilisation. Control of some of the genetic diseases in man. Control of sex-linked disorders by sex detection at blastocyst stage and transfer of only female embryos. Para-cervical transfer of IVF embryos into the uterus. 10. Use of IVF embryos to circumvent blocked tubes. 11. Avoidance of a multiple pregnancy (as observed after hormonal priming and in vivo insemination) by transfer of a single IVF embryo.

O novo tipo de produção sexual implica um controle detalhado e estrito das forças de reprodução das espécies. Não há pornografia sem vigilância e controle paralelos dos fluidos e afetos do corpo. Agindo sobre este corpo farmacopornô estão as forças da indústria da reprodução, ocasionando o controle da produção de óvulos, técnicas de relações programadas, coletas de esperma, fertilização *in vitro*, inseminação artificial, monitoramento da gravidez, planejamento técnico do parto etc. (PRECIADO, 2018, p.53-54).

Não poderia estar mais claro, Paul. A esse respeito, no Brasil, recentemente, o Conselho Federal de Medicina alterou a resolução que regulamenta a utilização das técnicas de reprodução assistida no país, modificando, entre outras questões, o limite de embriões gerados em laboratórios, de ilimitado para oito (RESOLUÇÃO..., 2021).

[A nossa reprodução parece estar cercada por câmeras de vigilância.]

Essas tecnologias parecem inseminar nas mulheres a ideia de que a reprodução é essencial para elas, já que nem a infertilidade é capaz de salvá-las desse destino. Rosemary Betterton (1996, p.107-108) pergunta-se o que muda:

Se as tecnologias reprodutivas têm o potencial de valorizar a capacidade única da mulher de dar à luz, quais as consequências disso para nossa compreensão cultural do nascimento e sua relação com a subjetividade materna?<sup>10</sup>

E eu, ainda que sem resposta, lembro a história que uma amiga me contou. Na fazenda de seu avô, as vacas só recebem nome quando estão para parir. Talvez porque, só assim, prenhas, são sujeito. Porque servem à espécie.

Embora não acredite que se trate só disso, coincido mais uma vez com Rosemary Betterton (1996, p.119):

Ao perturbar os limites entre natureza e tecnologia, sexo heterossexual e maternidade, concepção e nascimento, as tecnologias de reprodução assistida desestabilizam

10 No original: If reproductive technologies have the potential to appropriate women's unique capacity to give birth, what consequences might this have for our cultural understanding of birth and its relation to maternal subjectivity?

os fundamentos de identidade e origem, a natureza do sujeito e como essa subjetividade se forma.<sup>11</sup>

Seria possível naturalizar essas novas formas de concepção e essa origem biotecnológica? E mais, quando a tecnologia assume determinadas funções do nosso corpo de mulher – como o de abrigar a fecundação –, o que podemos fazer com essas lacunas?

[O que posso fazer enquanto não sou palco para a fecundação?]

Pela inseminação artificial, termina-se a evolução que permitirá à humanidade controlar a função reprodutora. Essas modificações têm, para a mulher em particular, imensa importância; podem diminuir o número de períodos de gravidez e integrá-la racionalmente em sua vida, em vez de permanecer escrava desta. Por sua vez, a mulher durante o século XIX liberta-se da natureza: torna-se senhora de seu corpo. Livre em grande parte das servidões da reprodução, pode desempenhar o papel econômico que se lhe propõe e lhe assegurará a conquista total de sua pessoa (BEAUVOIR, 2019, p.175).

Perdoe-me, Simone, mas não me parece que a humanidade controle sua função reprodutora. Talvez apenas aos homens caiba essa função. Ainda não somos “senhoras de nossos corpos”. Está claro que as tecnologias de reprodução podem servir de estratégias de empoderamento para mulheres que querem e decidem pela maternidade, porém, parece-me necessário perguntar até que ponto essas tecnologias não confinam um grande número de outras mulheres que poderiam estar resguardadas pela infertilidade. Como nos desvencilhar disso?

A representação das tecnologias reprodutivas pode ser vista como um “local de disputa”, um espaço no qual as identidades das mulheres como sujeitos maternos e não maternos estão sendo redefinidas (BETTERTON, 1996, p.109).<sup>12</sup>

11 No original: By unsettling boundaries between nature and technology, heterosexual sex and motherhood, conception and birth, A.R.T. destabilizes fundamentals of identity and origin, the nature of the subject and how that subjectivity is formed.

12 No original: The representation of reproductive Technologies can be seen as a ‘site of struggle’, onde space in which women’s identities as maternal and non-maternal subjects are being redefined.

Penso, Rosemary, que esse espaço de redefinição pode ser transformado em “espaço político de resistência”, como nos sugere Ellen Willis.<sup>13</sup>

Atentar para as inclinações ideológicas e capitalistas dentro da ciência parece ser um caminho viscoso, principalmente nos tempos atuais, no contexto político-pandêmico brasileiro.<sup>14</sup> Agora, porém, não me ocorre outro rumo senão especular sobre os possíveis interesses da ciência pelas técnicas reprodutivas para propor uma apropriação delas.

[Pergunto-me o que a medicina quer consertar com a reprodução assistida, já que não me parece que estávamos quebradas.]

aquilo que surge para nós, na forma mística da ciência pura e do conhecimento objetivo sobre a natureza, revela-se disfarçadamente como uma ideologia política, econômica e social (LEWONTIN, 2000, p.64).

Eu me pergunto, Richard, se não está exatamente no desvendar desse disfarce a deixa para que possamos nos apoderar da reprodução assistida. Entendendo-a como um mercado reprodutivo, lucrativo e capitalista, e mais, nas palavras de Marta Jovanovic (2016), uma indústria “orquestrada pelo ambiente social, religioso e cultural.”<sup>15</sup> Disso, contudo, faremos parte apenas se quisermos e sob as nossas condições.

Vejamos o que nos diz um corpo de mulher submetido à reprodução assistida.

13 “[Ellen] Willis será a primeira a denominar ‘feminismo pró-sexo’ o movimento sexopolítico que categoriza o prazer feminino e o corpo das mulheres como espaços políticos de resistência ao controle e à normatização da sexualidade” (Preciado, 2018, p.357-358).

14 Este artigo foi escrito enquanto o Brasil enfrentava uma crise político-sanitária em decorrência da pandemia da covid-19 e de um governo com inclinações fascistas. Nesse confuso cenário, uma corrente negacionista elevou o tom e apontou soluções que rejeitavam evidências científicas. Nesse contexto, gostaria de fazer uma ressalva para minha atenção extrema às condutas científicas. O que busco não é negar os avanços das tecnologias da reprodução assistida, mas sim reunir argumentos que possam nos ajudar a desvendar os interesses que moveram as pesquisas e, principalmente, encontrar caminhos para fazer dessas tecnologias, como já disse, estratégias políticas de resistência.

15 No original: *The industry of assisted reproduction is something else and it is a part of the supply and demand chain that is orchestrated by the social, religious and cultural atmosphere* (Trecho de diálogo com a artista sérvia Marta Jovanovic (2016), via correio eletrônico).

## Figura 2

*Semiótica da gravidez*, 2020, videoperformance, cor, stereo, 16x9, 4'24"<sup>1</sup>

Fonte: Acervo pessoal.



1 Videoperformance em que apresento medicamentos e instrumentos que utilizei nas tentativas de engravidar nas três inseminações artificiais e em uma fertilização in vitro com uma transferência de embriões congelados. O título da obra faz referência à videoperformance *Semiotics of the Kitchen*, de 1975, em que Martha Rosler apresenta, de forma irônica e agressiva, alguns instrumentos culinários, dispostos sobre uma mesa, de forma caótica. A artista coloca em pauta o lugar da mulher como dona de casa. O que busco com *Semiótica da Gravidez* é uma estética estéril; uma atitude neutra que se assemelha à de uma representante de medicamentos, e apresento os itens tentando manter a organização inicial em que estão apresentados sobre a mesa. Trata-se de manipulação, quantidade e esterilidade. Aqui, explícito os disfarces utilizados pelas técnicas de reprodução assistida para controlar nossa reprodução.

## Um corpo medicado e sedado

Os hormônios são próteses químicas. *Drogas Políticas*.  
(Preciado, 2010, p. 413)

[Resta-nos saber a quem servem, e mais, como usá-los a nosso favor.]

\*

Durante os tratamentos, coletei. Guardei os resquícios de tudo o que atravessava meu corpo. Talvez como uma tentativa de vislumbrar um limite. Talvez parasse de tentar, quando já não tivesse mais onde guardar tanto lixo hospitalar. O tratamento foi me trazendo um conhecimento novo sobre meu corpo e sobre hormônios. Quando troquei de clínica, já conseguia indicar quais hormônios eram mais eficazes para minha estimulação e quanto tempo precisaria para responder, conforme esperado. Um novo léxico se formava. Sabia que as injeções de Orgalutran doíam mais que as de Puregon. Ainda que, com o passar dos dias, todas as agulhas encontrassem meu abdômen endurecido como resistência. Conforme o inchaço iniciava, eu experimentava uma irritação extrema. Diziam ser hormonal, eu acreditava ser uma recusa do corpo.

\*

“Não tenho uma relação próxima com a ciência. Sempre foi tudo muito

empírico” (GALINDO, 2021, s/p).<sup>16</sup> Eu também não, Regina, ainda que me pergunte o que seria uma relação próxima com a ciência. Submeter meu corpo a técnicas de reprodução assistida foi uma tentativa de materializar a noção de corpo como arena política.

Sim, me parece vital o entendimento da arte para além da metáfora, ou seja, o corpo além da poética e da metáfora. Me referir a ele a partir de sua materialidade tem sido parte da minha investigação (PRECIADO, 2010, p.413).

Da minha também.

Em *Himenoplastia, performance* realizada na Guatemala, em 2004, e registrada em fotos, Regina Galindo (2021, s/p) submeteu-se a um procedimento cirúrgico ilegal e clandestino para reconstrução do hímen. Ela me contou que a cirurgia foi realizada por um dentista e tratou-se, na verdade, da sutura dos pequenos lábios vaginais. E que, após a intervenção, teve um sangramento e precisou reverter o procedimento em um hospital. “Eu era uma mulher privilegiada por ter um ginecologista e por ter podido entrar em um hospital naquela situação, sem proibição, por se parecer a um aborto.” (s/p). Penso que também o sou, entre outras coisas, por ter plano de saúde e dinheiro para me sujeitar ao tratamento e não precisar recorrer a inseminações caseiras, por exemplo. “Quem são as que abortam? Todas as mulheres. Quem são as que morrem?” (s/p). Nós, mulheres latino-americanas, sabemos a resposta. *Himenoplastia* escancara questões como a da fiscalização do corpo feminino, da precariedade da assistência ginecológica, do aborto e da violência contra a mulher no contexto latino-americano. “Essa discussão não aconteceu no campo da arte.” (s/p). Pergunto-me por que a arte não se interessa por discutir essas questões a partir de um ponto de vista político, social e/ou legal. E, lembrando Spivak, pode o subalterno falar?<sup>17</sup>

Avancemos um pouco mais sobre as relações entre arte, ciência e vida. Durante nossa conversa, abordamos as obras *Rabia*, de 2011, em que Re-

16 No original: No tengo una relación cercana con la ciencia. Siempre ha sido muy empírico.

17 Referência ao título do livro *Pode o subalterno falar?*, da filósofa Gayatri Spivak.

gina Galindo (2021, s/p) recebeu uma dose da vacina contra raiva e *Crisis blood*, de 2009, em que ela vende seu sangue em tubos de ensaio numa galeria em Praga. Apesar de sua vasta trajetória, o que me interessava era falar de algumas obras em que ela era atravessada por medicamentos/procedimentos médicos, assim como eu fui.

Ao falar de *Crisis blood*, Galindo (2021, s/p) traz luz para uma questão pertinente a minha prática artística. Ela me contou que as pessoas ficaram alvoroçadas para comprar cada vez mais sangue, e que uma das pessoas pediu para que ela assinasse o frasco. “Isso não é uma obra de arte. Você acabou de comprar o sangue de uma mulher guatemalteca” (s/p).<sup>18</sup> Como uma artista dentro de uma galeria deixa de ser artista e volta a ser uma mulher guatemalteca? “Essa é a perversidade da obra” (s/p).<sup>19</sup> Eu me pergunto como seguir sendo uma mulher lésbica e racializada por meio, por exemplo, de um vídeo que circula no meio artístico.

“Os projetos que fiz e que cruzam a linha da arte me interessam muito” (GALLINDO, 2021).<sup>20</sup> A mim também, Regina. Entender o corpo a partir da perspectiva da arte e da ciência parece ampliar sua potência. E mais, interesse-me pela troca. Quando falei para uma médica sobre meu corpo, como suporte artístico, e do meu interesse em apropriar-me do conhecimento científico, ela me entregou o catéter e a placa de Pétri utilizados nos procedimentos.

“Os processos médicos serviram para sustentar uma hipótese teórica que geralmente é social ou política” (GALLINDO, 2021, s/p).<sup>21</sup> Sim, Regina, mas, ao submeter-me a um processo que pode trazer uma consequência definitiva, penso que, para mim, a ciência atravessa (ou viabiliza?) questões não só políticas, sociais e artísticas, como também íntimas e pessoais.

[Pergunto-me como se dá a aproximação da ciência com a intimidade.]

18 No original: Esto no es una obra de arte. Acabas de comprar la sangre de una mujer guatemalteca.

19 No original: Esta es la perversidade del trabajo.

20 No original: Los proyectos que he hecho que cruzan la línea del arte me interesan mucho.

21 No original: Los procesos médicos sirvieron para sustentar una hipótesis teórica que suele ser social o política.

E aqui eu gostaria de me demorar um pouco nesse corpo que performa.

Nunca me interessei pela investigação sobre a resistência corporal, sobre a resistência médica e sobre a dor. O fato de o discurso social perder a importância, ao limitá-lo, ao dizer que estou testando meus próprios limites, minha dor e meu prazer, é algo que tive que defender com muito afinco (GALINDO, 2021, s/p).<sup>22</sup>

Acho, Regina, que, em algum momento de minha trajetória artística, interessei-me por experimentar os limites de meu corpo. O que, entretanto, já não volta a acontecer durante a pesquisa sobre reprodução. Embora a dor esteja presente em algumas etapas do tratamento, e o corpo seja forçado, por exemplo, a experimentar o limite de crescer o maior número de folículos ovarianos possível, para mim, isso são efeitos colaterais de um corpo que performa a reprodução. E, portanto, assim como você, empenho-me para que não esvaziem o discurso que venho tecendo até aqui.

Conheci a artista Macarena Peñaloza<sup>23</sup> a partir de seu fotolivro *In-Vitro*. A obra reúne imagens do seu processo de fertilização *in vitro*, da gestação, do parto e do puerpério. Na apresentação da obra, Jocelyne Droguett (2019, p.5) observa:

Capturas que nos mostram a experiência do gestar e do parir hospitalar, do desejado instante de procriar de um casal, que se combina com temores, angústias financeiras, altos e baixos emocionais e a frieza desses serviços que veem o nascimento, na maioria das vezes, apenas como um processo medicalizado.<sup>24</sup>

Compartilho da observação quanto a essa frieza, Jocelyne. Durante todo o tratamento, fico impregnada pela palavra estéril.

22 No original: Nunca me interesó la investigación sobre la resistencia corporal, la resistencia médica y el dolor. Que el discurso social pierda importancia, al acotarlo, al decir que estoy probando mis propios límites, mi dolor y mi placer, es algo que tuve que defender muy duramente.

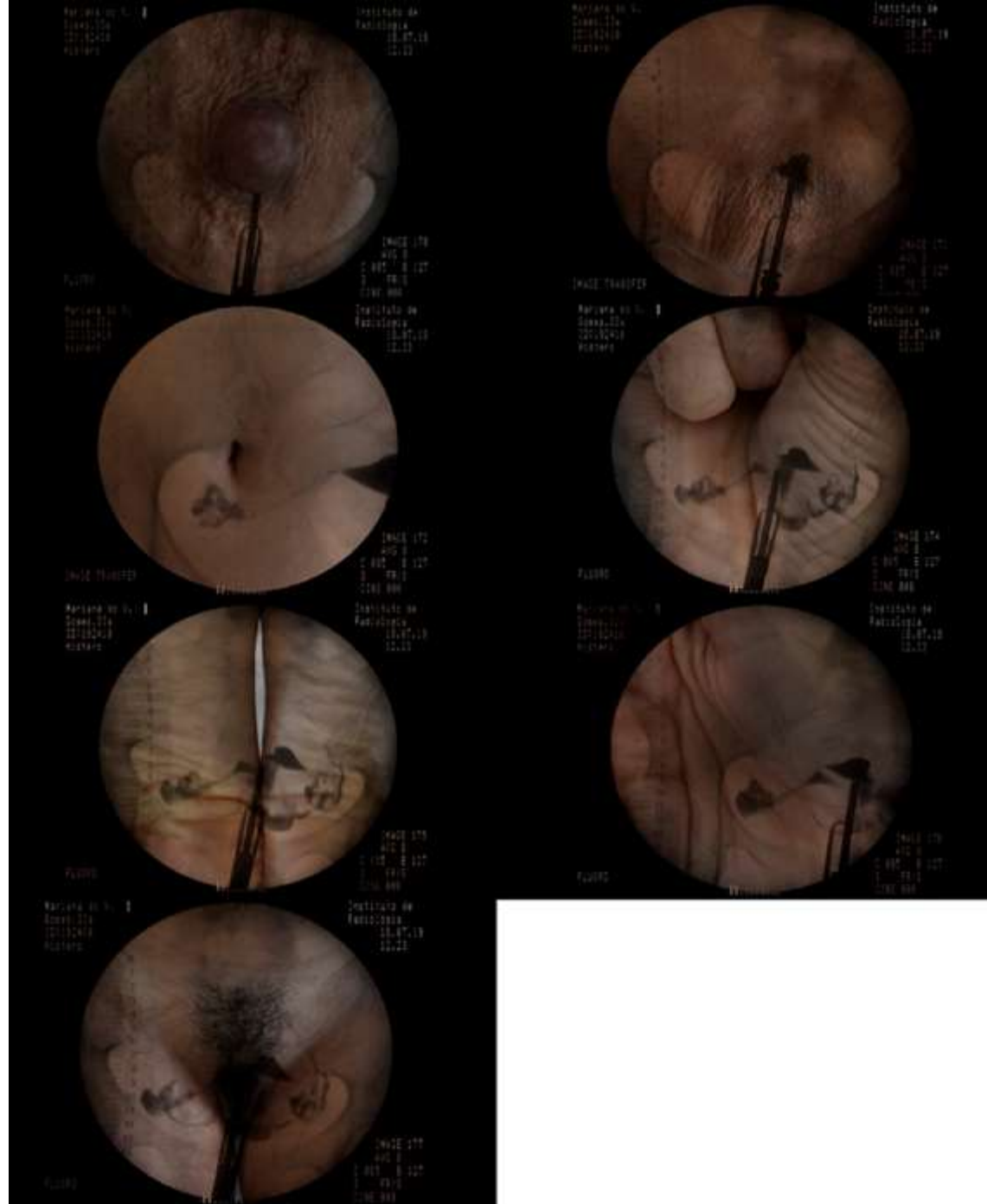
23 Fotógrafa chilena, integrante do coletivo Las Niñas.

24 No original: Capturas, que nos muestran la experiencia del gestar y parir hospitalario, del deseado instante de procrear de una pareja, que se combina con temores, angustias monetarias, vaivenes emocionales y frialdad de estos servicios que ven el nacimiento en la mayoría de las veces, sólo, como un proceso medicalizado.

**Figura 3**

*Onde fica o útero?*,  
2020, fotomontagem digital sobre radiografia, 20 x 24cm

Fonte: Acervo pessoal.



Quando pergunto sobre a frieza do tratamento, Macarena Peñalosa (2019) disse-me que os exames a cansavam e que era constantemente invadida, pelas pernas ou pelos exames de sangue. Eu também me senti assim, inúmeras vezes violentada e vulnerável.

\*

Em um dado momento, logo no início do tratamento, foi-me solicitado fazer uma histerossalpingografia. Um raio-x que avalia as trompas uterinas por meio de contraste. Em uma pesquisa rápida sobre o exame, encontrei inúmeros relatos de mulheres que sentiram dor. Entrei na sala, e duas mulheres pediram-me para deitar-me sobre uma mesa metálica ge-

lada. O médico chegou, posicionou o espéculo e injetou o contraste. A dor era pungente. Grossa e intensa. Como um beliscão. O médico pediu-me para virar o quadril, primeiramente para um lado, e depois, para o outro. A dor passou momentos depois que o exame acabou. Levantei-me, mas não consegui caminhar. Minha pressão caiu e o médico foi chamado. Chamou-me de fraca e disse que era “frescura”. Verificou minha pressão. Nove por quatro. Pediu para que eu esperasse um pouco antes de levantar-me e saiu da sala.

\*

[Volto a pensar na punção ovariana. Talvez nos sedem não para que não sintamos, mas para que não reclamemos da dor.]

“Dói! Dói muito!”(SARAIVA, 2020, p.45). Dói mesmo, Ulla, e, assim como você, não sei se é pior a dor ou a forma violenta como nos arrancam a possibilidade de expressão e nos calam.<sup>25</sup>

\*

Onde fica o útero? Essa pergunta surgiu-me em diferentes momentos durante essa pesquisa. Seja quando me vasculhavam vagina adentro, seja quando achavam que ele passeava no nosso corpo histórico, seja quando soube que ele tinha o tamanho de meu punho fechado, ou quando me disseram que ele se contraía, conforme o bebê sugava nossas mamas.

\*

Durante os tratamentos, imersa em hormônios, busquei entender cada alteração física. Para que estivesse eu no controle dessas mudanças, para que não estivesse a serviço delas. No percurso, encontrei mulheres que se

25 Conheci Ulla Saraiva (2020), primeiramente nos corredores da universidade, e depois, como aluna de um curso de fotografia que ministrei. Ela foi paciente de reprodução assistida, embora nunca tenhamos conversado pessoalmente sobre isso. Durante minha pesquisa, ela lançou o livro *O quarto amarelo sol*, sobre sua experiência. Só assim descobri as coincidências de nossas trajetórias. Muitos trechos do livro poderiam ter sido escritos por mim. Ela escreve sobre o casal Clara e Eric, mas, já no prefácio, diz que esses personagens são, em essência, ela e seu marido, Aquilles.

especializavam nas aplicações dos medicamentos, e outras que pareciam estar à deriva, não entendiam os números e nem as etapas do tratamento. Sempre que chegava à sala de espera das consultas, perguntava-me quais mulheres ali perdiam a liberdade de sua infertilidade.

\*

Durante duas semanas, espero. Reviro meu corpo em busca de sintomas e os escrevo. Uma e outra vez. Na terceira vez, meu diário tem um cheiro insuportável de sangue, que também se vai com a espera. Nessa folha em branco, o que se inscreve é o sangue.

\*

#### Figura 4

*Diário de Sintomas*, 2019, fotografias de três objetos (algodão, sangue e água sobre placas de vidro), 15cm x 10cm cada<sup>1</sup>

Fonte: Acervo pessoal.



1 Em *Diário de Sintomas*, uso o tempo de espera entre a terceira inseminação artificial e o resultado do exame de gravidez, para misturar algodão, sangue e água.

#### “< 2,39 mUI/mL”, ou aproximações ao fracasso e à loucura

Foram seis os exames de Beta HCG negativos que recebi. O laboratório em que eu fazia os exames, apesar de sempre estampar em negrito as palavras “Não Reativo”, não apresentava o índice hormonal em “0,0 mUI/mL”. Vinha sempre escrito “< 2,39 mUI/mL”. Da primeira vez, claro, imaginei que podia estar grávida. Ao perguntar à médica, ela também não sabia por que eles utilizavam esse número como referência.

(O fracasso aparece-me como questão, por duas vias. Fracasso por não ser uma mulher heterossexual e fracasso por não servir à espécie. A cada negativo, parece que fracasso, simultaneamente, duas vezes). São muitos fracassos.

“A inevitável lacuna entre a intenção e a realização de uma obra de arte torna o fracasso impossível de ser evitado” (FEUVRE, 2010, p.12).<sup>26</sup> Assim como as demais questões que tenho pontuado, aproximar-me do fracasso é também aproximar-me da arte.

Encontrar o fracasso durante o tratamento parece imbricar a reprodução e a arte. A reprodução como performance. Lisa Le Feuvre (2010, p.12) argumenta que “Se esforçar para falhar é ir contra o impulso socialmente normalizado em direção a um sucesso cada vez maior”.<sup>27</sup> E eu penso que, embora nunca tenha precisado me esforçar para alcançar o fracasso, “ir contra o impulso socialmente normalizado” (p.12) me soa muito familiar.

Uma vez que encaro o fracasso, meu interesse é também transformá-lo em potência. Início o tratamento na certeza de que, por não apresentar questões de infertilidade, minhas chances seriam mais altas, e a resposta seria mais rápida. Prevejo o sucesso e, ainda por cima, rápido. Quando se fracassa muito, tende-se a se acostumar. Nos últimos testes de gravidez, eu já esperava pelo “<2,39 mUI/mL”.

[Oculto meus fracassos, para só depois fazer alguma coisa com eles.]

26 No original: The inevitable gap between the intention and realization of an artwork makes failure impossible to avoid.

27 No original: To strive to fail is to go against the socially normalized drive towards ever increasing success.

#### Figura 5

*Estéril*, 2020, vídeo, cor, stereo, 16 x 4, 1'01”<sup>1</sup>

Fonte: Acervo pessoal.

1 Desperdício de leite sobre ovo não chocado.



“O constrangimento é uma resposta natural ao fracasso: você quer desaparecer quando isso acontece, quando o mundo olha para você e o julga por seu fracasso” (FEUVRE, 2010, p.17).<sup>28</sup> Falei da primeira tentativa para algumas pessoas. Nas seguintes, mantive silêncio absoluto.<sup>29</sup>

[Com o que se parece o fracasso?]

Não me proponho aqui a adentrar as discussões sobre a ruptura com a beleza, no que diz respeito à arte contemporânea, mas parece-me necessário questionar qual seria uma estética capaz de tornar a violência, a dor, a loucura e o fracasso atraentes.

De qualquer modo, embora ninguém jamais tenha contestado a noção de que os prazeres da arte assumem muitas formas (incluindo as cognitivas), nem é preciso dizer que a maioria das pessoas prefere ter seus prazeres em trabalhos que ainda podem ser descritos em termos de beleza. (FEUVRE, 2010, p.31).<sup>30</sup>

[Uma estética estéril?]

Tem algo de estéril no fracasso. E, claro, na reprodução. Para *Estéril* recorro a tudo que me impregna. O fracasso, o branco do hospital, o minimalismo dos consultórios, o leite materno que não vem – mas que também é o esperma que se compra – e o ovo que me arrancam. Nessa trajetória, perdi 26 óvulos.

[É possível pensar o branco enquanto fracasso?]

Como disse, porém, não vi o fracasso de imediato. Parecia que o preço e a complexidade do tratamento eram uma espécie de garantia de sucesso.

28 No original: Embarrassment is a natural response to failure: you want to disappear when it happens, when the world looks at you and judges you for your failing.

29 Muitas mulheres, durante o tratamento, criam perfis em redes sociais, mas não se identificam. Nas palavras de Ulla Saraiva (2020, p.78), “A infertilidade impactava a existência de algumas delas de maneira extremamente cruel. Por isso, as contas eram anônimas, porque elas sentiam uma profunda vergonha daquele assunto”.

30 No original: Nevertheless, while no one has ever disputed the notion that art’s pleasures take many forms (including its cognitive ones), it goes without saying that most people prefer to take their pleasures in work that can still be described in terms of beauty.

## [Haveria algo de dissimulado em fracassar?]

A tecnologia não tem intuição, reflexividade ou capacidade de saber se algo “parece certo”, mas o objetivo das máquinas é aumentar a eficiência além da capacidade da mão humana (FEUVRE, 2010, p.18).<sup>31</sup>

Ou do corpo inteiro, Lisa. A reprodução assistida tenta controlar, por meio da tecnologia e de hormônios sintéticos, a reprodução humana por completo, mas ainda falha – e muito!

Você acredita que *Motherhood*<sup>32</sup> se relaciona com o fracasso? “Absolutamente não! Eu e o curador usamos a palavra ‘fracasso’ sarcasticamente em relação a este trabalho. Estou muito feliz com as escolhas que fiz”.<sup>33</sup> O fracasso não parece lhe interessar. Ouro aqui, seguramente, fala de sucesso.

Talvez, para mim, o sucesso seja uma zona de conforto. Percebo que não me indago muitas coisas após uma vitória. Dado o meu interesse por perguntas, o fracasso parece-me um terreno fértil. Mais uma vez, o fracasso como potência criativa.<sup>34</sup> E como potência política.<sup>35</sup> E é a partir dele, que sigo minha experimentação. Primeiro, quebro ovos. Em um muro descascado e nas minhas mãos. Depois, proponho-me uma disputa fadada ao fracasso. Luto por eles contra o mar, até perdê-los.

Essas ações começam como catarse para, rapidamente, estabelecerem diálogo com o meu corpo político de mulher. O meu desejo de servir à

31 No original: Technology has no intuition, reflexivity or ability to know if something ‘looks right’, yet the purpose of machines is to increase efficiency beyond the ability of the human hand.

32 Escultura de Marta Jovanovic (2017); conjunto de peças em forma de casca de ovo (cobre eletroestático, folheado em ouro). Cf. <https://www.artsy.net/artwork/marta-jovanovic-motherhood>.

33 No original: Absolutely not! Myself and the curator used the word ‘failure’ sarcastically in relation to this work. I am delighted of the choices that I have made (trecho do diálogo com a artista Marta Jovanovic (2016), via correio eletrônico).

34 “Como o fracasso resiste a nós, nós o questionamos; nós o observamos de todos os ângulos” (Pépin, 2018, p.10).

35 “Também podemos reconhecer o fracasso como maneira de se recusar a aquiescer a lógicas dominantes de poder e disciplina e como forma de crítica. Como prática, o fracasso reconhece que alternativas já estão embutidas no dominante e que o poder nunca é total ou consciente; de fato, o fracasso pode explorar a imprevisibilidade da ideologia e suas qualidades indeterminadas” (Halberstam, 2020, p.133).

espécie em breve se entenderá subversivo.

\*36

Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo (LISPECTOR, 2016, p.303).

Parece, Clarice, que em mim quem morreu foi o ovo.

Os ovos.

Fui eu quem os matei?

Eu não era antiga. Eu os carregava nesse mesmo corpo que carrego agora. De certa forma, há de ter sido uma rebeldia para recusar que existo apenas para isso.

Você me diz que o sofrimento intenso poderia prejudicar o ovo. E eu te digo que o sofrimento intenso mata. Mata os ovos também.

Talvez o meu erro haja sido prestar muita atenção ao que querem do meu corpo fértil. Observar cada fisgada da ovulação, desculpar-me pelos acessos de raiva, chorar pelo sangue que insisto em derramar...

Parece que o ovo precisa de silêncio.

A mulher já nasce com todos os seus óvulos dentro de si. Ninguém os pôs aqui. Eu vim assim. Ao longo da vida, todos os meses, perdemos. A verdade é que querem nos convencer de que perdemos, mas, às vezes, quero pensar que estamos cada vez mais próximas da liberdade de não servir mais para gestar ovos.

36 Diálogo que estabeleço com o conto O ovo e a galinha, de Lispector (2016).

De tão diminutos, uma mulher menopausada pode perder dentro de si os ovários. E se já não os encontram, talvez esteja ela livre da servidão de fêmea. O que mais pode ser uma mulher?

E duas mulheres? Podem juntas ter um filho? Talvez hoje em dia isso seja uma espécie de subversão ao que se propõe a reprodução assistida. Eu me pergunto se eles nos pensaram plurais quando decidiram controlar nossos ovos, tornar-nos todas férteis e prolongar o tempo em que servimos à espécie.

O meu desejo era poder carregar ovos grandes. Cuidá-los, lavá-los. Mas os meus ovos, eu não vejo. Não sei o que carrego. Ainda que, quando muitos, inchem-me a barriga. São apenas sintomas. Não sei se têm cheiro. Não sei se são duros. Não sei que cor têm. Seriam brancos?

Talvez seja melhor não saber. Você me diz que os ovos brancos são perfeitos.

“Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade” (LISPECTOR, 2016, p.305).

Penso, Clarice, que entender o branco como perfeito é que pode destruir a humanidade.

“Ovo que se quebra dentro da galinha é como sangue” (LISPECTOR, 2016, p. 307). Somos feitas de ovos quebrados, Clarice! Talvez, por isso, esse cheiro impregnado.

\*

**Figura 6**

*Mancha*, 2021, videoperformance, cor, stereo, 16 x 4, 6'17"<sup>1</sup>  
 Fonte: Acervo pessoal.



1 Videoperformance em que lavo no mar uma roupa branca suja de sangue.

Charles Pépin (2018, p.23) afirma que a falha é necessária. “Foi nos debruçando sobre o corpo humano quando ele não funcionava bem que compreendemos melhor ‘como ele funciona’”. Um corpo que falha e fala. E pontua: “a experiência do fracasso é a experiência da própria vida” (p.15).

[O fracasso sempre permanece.]

O fracasso parece não recriar uma realidade. Pelo contrário, atesta-a. Pergunto-me qual realidade os meus repetidos fracassos desvelam (a de ser mulher?). Talvez o único caminho seja repensar a realidade (porque de nada nos serve protestar contra o real).

Falho, mas pergunto-me o que há por trás dessas falhas. Charles Pépin (2018, p.57) sugere que seria “a eficácia de uma estratégia consciente”. Começo a pensar que o sucesso do tratamento aponta para uma resignificação do ser mulher, mas foi preciso, primeiramente, ver-me como fiasco.<sup>37</sup>

“O fracasso não é o de nossa pessoa, mas o de um encontro entre um de nossos projetos e um ambiente” (PÉPIN, 2018, p.64-65). Não sei, é difícil não me identificar com o que sou enquanto fracasso, principalmente quando passo a interessar-me em encontrar potência nesse fracasso. “O fracasso nos faz mal porque ele vem romper nossa carapaça identitária, nossa imagem social, a ideia que fazíamos de nós mesmos. Já não nos reconhecemos” (p. 65). Também já não sei se o fracasso faz-me mal.

Do ponto de vista do feminismo, apostar no fracasso tem sido melhor que apostar no sucesso. No contexto em que o sucesso da mulher é sempre medido a partir de padrões masculinos, e o fracasso do gênero com frequência significa estar livre da pressão de se igualar aos ideais patriarcais, não ser bem-sucedida na mulheridade pode oferecer prazeres inesperados (HALBERSTAM, 2020, p.23).

Seguramente, Jack. Passo a apostar na mulher como fracassada. Ainda que defenda o legítimo desejo de algumas mulheres de servir à espécie,

37 “Às vezes só a experiência do fracasso permite medir o quanto a identidade social nos reduz, nos separa de nossa personalidade profunda, de nossa complexidade. Para superar nossos fracassos, é preciso, pois, redefinir o ‘eu’: não mais um núcleo fixo e imutável, mas uma subjetividade plural, sempre em movimento.” (Pépin, 2018, p. 65).

interesse-me pelo livre-arbítrio feminino e feminista. E, esse sim, não me parece caber dentro dos “padrões masculinos”. Se adiciono à equação mulheres não heterossexuais, talvez já me distancie do fracasso e veja a possibilidade de sair da margem para ocupar o centro. Ainda não chegamos, contudo, nesse momento da discussão.

Quando Ulla Saraiva (2020) diz-me que, após um negativo, não conseguiu evitar sentir que, de alguma forma, aquilo fosse sua culpa, ela escancara o seu fracasso como mulher. Ainda que as probabilidades de sucesso do tratamento a que nós duas nos submetemos estejam em torno de 50 por cento, não é a tecnologia desenvolvida por homens para controlar nossa reprodução que ela culpa. E ela não está só. Eu sentia que meu corpo falhava cada vez que meu útero vazia sangrava.

Senti como se eu fosse menos mulher, ou uma mulher incompetente, já que a coisa mais básica da existência humana, o que era nosso ‘direcionamento biológico’ era impossível para mim. Pensando racionalmente, eu sabia que não era menos mulher porque não conseguia ter filhos de maneira natural. Óbvio que meu valor não podia ser medido pela minha habilidade em me reproduzir, mas parece que a maternidade é cercada dessa aura de culpa antes da concepção (SARAIVA, 2020, p.46-47).

Exato, Ulla. Mesmo que você esteja racionalmente bastante alinhada com as questões que coloco, o que você sente – assim como eu – ainda denuncia que estamos encharcadas de um fracasso pouco empoderado.<sup>38</sup>

E se ainda nos faz falta algum argumento, Rosemary Betterton (1996, p.108-109) é assertiva:

Nos discursos proliferantes sobre tecnologias reprodutivas na medicina, no direito e na mídia, as mulheres estão presentes apenas como vítimas individuais de sua própria biologia. A tecnologia entra em cena quando os corpos das mulheres ‘não funcionam’.<sup>39</sup>

38 “Ter filhos e não ter filhos estão intimamente ligados a um senso de identidade e valor próprio para as mulheres” (BETTERTON, 1996, p.108). No original: Childbearing and childlessness are intimately connected with a sense of identity and self-worth for women.

39 No original: In the proliferating discourses on reproductive technologies in medicine, in law, and in the media, women are present only as individual victims of their own biology. Technology steps in when women’s bodies ‘fails to perform’.

[Eles não querem que nosso sangue escorra pelas pernas.]

Em *Mancha*, o sangue que suja a roupa e a impregna, para nunca mais sair, fala de fracasso, de perda e de violência (mas poderia também falar do alívio que sentem as mulheres que não querem engravidar). A câmera inquieta que me acompanha nessa missão fracassada apresenta minha pele e o sangue como mancha e, pouco a pouco, os vai fundindo. O que não se sente é o cheiro. Um cheiro ferroso de entranha, que não abandona a roupa, nem mesmo depois que ela está charqueada pelo mar.

A mancha é essa coisa que se infiltra, ela não tem forma em si. Ela acontece na superfície e a gente não tem controle sobre ela. Ela vai se infiltrando. Ela não tem uma forma prévia. Ela é. Ela acontece ali e tem zonas de penetrabilidade. (...) Ela permite que a gente entre nela, diferente de uma forma fechada, contornada, a mancha dá abertura e ao mesmo tempo ela se furta de novo, ela se furta de ser fechada (MACHADO, 2021).<sup>40</sup>

Não poderia ter dito melhor, Clara. Parece que a mancha fala sempre de ferida, passado, resquício e ruína. Em que o de dentro sai. E é exatamente aí, mais uma vez, que me aparece como potência.

[O que podemos construir a partir da ruína?]

Lembro-me de que Marta Jovanovic (2016) também mancha seu vestido branco. Em *Ljubav/Love*, a artista surge usando um longo vestido branco, que aproxima sua imagem à de santa ou entidade. A seu redor, muitos baldes metálicos repletos de corações frescos e ensanguentados. Os espectadores, à distância, atiram-lhe os corações. Seu corpo balança a cada impacto. Sua roupa branca, pouco a pouco, vai sendo tingida com sangue diluído.

E já que estamos falando de sangue... Por vezes não sabia se aquilo poderia receber o nome de aborto. Ulla Saraiva (2020, p.35) também divide comigo as incertezas sobre o sentir.

40 Fala da artista Clara Machado (2021), cuja obra me interessa pela escrita e pela forma como faz uso do sangue, mas se desvencilha do já visto, explorando questões que aproximam o corpo das noções de resto, rastro e memória.

**Figura 7**

*Sem título*, 2021,  
objeto, resina, sangue,  
embriões e madeira,  
20 x 18 x 3cm  
Fonte: Acervo pessoal.



Eu sequer sabia se eu estava me sentindo só triste, ou se aquilo que eu estava sentindo era um luto. Não sabia se eu deveria considerar que perdi um filho ou se era melhor fingir que nem tinha engravidado. (SARAIVA, 2020, p. 35).

De todas as formas, fracassava. Na dúvida, surge sem título.

Resta-nos pensar sobre esse corpo que não quer engravidar. Pensá-lo não como fracasso, mas como uma tentativa de triunfo. Do ponto de vista biológico, a gravidez é o maior evento imunológico do corpo, e, por se tratar de um corpo estranho, baixamos nossas defesas para que o embrião possa se implantar. A mulher permite-se adoecer para não expelir o embrião. Mas expulsá-lo não deixa de ser uma vitória. Nesse caso, do indivíduo, e não da espécie.

[O aborto como sucesso do corpo.]

Perguntam-me se já tive abortos e eu não sei o que responder.

Coletei o sangue de uma transferência frustrada. Misturei a ele resina e água e derramei a mistura, preenchendo a fenda de um corte de madeira. A resina quase não conteve o sangue. Outra vez, o cheiro toma todo o espaço. O sangue e a resina reagem, geram bolhas em sua disputa, até

que petrificam (penso que os embriões voltam, de certa forma, ao seu congelamento inicial). O cheiro cessa.

O fracasso leva-me a outro caminho inevitável, à loucura. E é sobre ela que me debruçarei brevemente.

\*

O prefixo hister sempre esteve comigo. Primeiramente, porque o carregamento em mim. Útero. Depois, quando o arrancaram de minha mãe. Histerectomia. Anos mais tarde, precisaram revirar-me as trompas, injetando contraste. Histerossalpingografia. Quando precisaram usurpar-lhes um pedaço, por duas vezes, sedaram-me. Histeroscopia. Portanto, penso que devo manter alguma intimidade com a histeria, ainda que a loucura assumira outros nomes.

\*

Eu quis entender mais sobre a histeria. Sabendo que esse era um diagnóstico em desuso, encarei-o como mito,<sup>41</sup> como nos aconselha Preciado (2018).

Conta-se<sup>42</sup> que a histeria era uma doença exclusivamente feminina e, por isso, recebe esse nome. Estando diretamente ligada ao útero, às vezes era causada por um fluxo irregular de sangue, às vezes porque sua esterilidade o obrigava a passear pelo corpo, obstruindo todas as passagens de ar e causando dores agudas, sem causa orgânica aparente. Para esses casos, ter um filho parecia ser a solução. Por vezes, dizia-se que a histeria estava ligada a uma intervenção demoníaca ou que era provocada por odores

41 “É imperativo entender nossas identidades sexuais como efeitos traumáticos de um violento sistema biopolítico de sexo, gênero, sexualidade e raça e elaborar novos mitos que nos permitam interpretar o dano psicopolítico, nos dando coragem necessária para a transformação coletiva” (Preciado, 2018, p.396).

42 Visando à história da histeria, encontrei um mesmo texto em diferentes fontes e com autoria desconhecida. A partir dele e experimentando o tom de narrativa mitológica, busco uma estratégia de deslegitimação. A fonte que escolhi usar – não aleatoriamente – é um texto do curso de psicologia clínica, módulo História da histeria (s/d), da Faculdade de Teologia e Ciências. Ressalto ainda que a associação que faço aqui, de histeria e loucura, é conscientemente desviada, uma vez que Freud a aproximava muito mais da sexualidade do que da loucura. Não é, porém, interesse da pesquisa o aprofundamento psicanalítico dessa questão.

fétidos que se desprendiam do útero, em função do sangue menstrual que se decompunha. Vez por outra, o útero foi chamado de matriz (depois de um tempo, cansaram-se de pensar sobre ele e o abandonaram).

Ainda que carreguemos um órgão que recebeu o nome de matriz, parece que sempre houve um desejo explícito de nos dizer sujas, podres, endemoniadas e loucas. Talvez por isso a repulsa pelos trabalhos em que usei o meu sangue de matriz. As pessoas para quem mostrei as lâminas de *Diário de sintomas* – já secas e inodoras – deram um passo atrás e recusaram-se a tocá-las.

Assim como Ulla Saraiva (2020), ouvi diversas vezes que, quando menos esperasse, conseguiria engravidar. “A opinião de que eu precisava relaxar me deixava especialmente enlouquecida” (p. 39). Era preciso não esperar, não desejar o sucesso. Com um calendário controlado por hormônios sintéticos, entretanto, parece que os dias encontravam aí sua função. Sinto-me mais próxima dessa possível loucura sempre que percebo que perco o controle sobre o que penso.

[A loucura parece estar intimamente ligada ao descontrole.]

“O tratamento de fertilização *in vitro* parece um pouco com ficção científica” (SARAIVA, 2020, p.91). Seguramente, Ulla, talvez por isso criemos uma realidade paralela, pautada por nossos corpos e seus sintomas. Essa realidade, contudo, é particular, inventada por e para nós. Isoladas. E há algo de solitário na loucura. Lembrei-me agora de quando ouvi de uma artista que era óbvio que as pessoas não gostassem de loucura. O que me convence de que precisamos seguir falando sobre ela.

Nas duas vezes em que submeti meu corpo a uma fertilização *in vitro*, injetando-me uma quantidade muito elevada de hormônios, durante dez dias, e interrompendo bruscamente seu uso após a punção de óvulos, experimentei episódios de crise em que talvez haja me aproximado da loucura.

[Não estou certa de que a loucura exista.]

“Na crise, dois elementos se separam, criando uma abertura através da qual se pode ver” (PÉPIN, 2018, p.23). Eu me pergunto, Charles, o que se separa em mim. Será que eu me divido entre sã e insana? Ainda assim, interesse-me por isso de que você fala, isso que as crises desvendam.

**Figura 8**

*Tentativa de engravidar*, 2020, videoperformance, cor, stereo, 16 x 4, 7'59"<sup>1</sup>  
 Fonte: Acervo pessoal.



1 Videoperformance em que crio um invólucro para meu corpo com balões transparentes cheios do meu ar. Aqui investigo reprodução, fracasso, loucura e feminismo.

Quer tenham lugar no corpo ou no psiquismo, no palco da história ou na vida íntima, as crises causam uma ruptura na realidade: de repente se oferece ao nosso olhar o que estava escondido (PÉPIN, 2018, p.25).

[O que esconde um corpo lésbico que reproduz?]

**Em confronto**

Nosso trajeto não nos leva a conclusões, mas a reprodução assistida talvez nos ofereça rascunhos de um possível levante feminista.

Aqui não falei sobre uma reprodução qualquer. Narrei, como mulher, a história da reprodução assistida. Como quem chafurda numa história impregnada de protagonismo masculino. Isso me levou a questionar o papel dessa reprodução como eliminadora da autonomia de algumas mulheres, me perguntando se todas as mulheres queriam ser salvas da infertilidade. E mais, percebi que ainda em 2010 não se falava sobre os feitos da reprodução assistida para os casais homoafetivos. Não era por isso que se ganhava um prêmio Nobel. Seguíamos invisibilizadas.

Se essa reprodução não foi pensada para nós, me parece evidente pensar que reproduzir como um casal de mulheres é de fato um gesto de in-

submissão que desafia a lógica heteronormativa e reivindica nosso direito de existir, decidir e constituir famílias.<sup>43</sup> Reafirmando, portanto, o corpo como um espaço político de resistência do qual nos fala Ellen Willis (PRE-CIADO, 2018).

Esse pensamento me ocorreu ao mesmo tempo que experimentei meu corpo em *performance*. Uma *performance* entendida tal como a concebe Eleonora Fabião (2013): uma relação de confronto entre mundo e corpo pautada por enunciados precisos. O corpo de uma mulher lésbica que reproduz confronto e é confrontado pelo mundo, reiteradamente.

Além disso, a reprodução assistida está imersa em precisão.

[Eu sabia o dia, a hora e os minutos em que meus óvulos deveriam eclodir.]

Com esse corpo especulado, foi inevitável investigar o fracasso e a loucura como potência – estética e discursiva –, em diálogo direto com as questões artísticas, feministas e *queer* que margeiam todo este diálogo.

43 “parte da necessidade de julgar mal e ignorar as lésbicas negras vem de um medo muito real de que aquelas que abertamente priorizam mulheres, que não dependem mais de homens para se autodefinir, possam reordenar todo nosso conceito de relações sociais” (Lorde, 2019, p.153).

## Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. V.1 *Fatos e mitos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BETTERTON, Rosemary. *Intimate distance: women, artists and the body*. London: Routledge, 1996.

DROGUETT, Jocelyne Rodrigues. Editorial. In: PEÑALOZA, Macarena. *In-Vitro*. El Totoral, Chile: Maar Ediciones Fotográficas, 2019. p. 5.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista Ilinx*, Campinas, n.4, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 24 ago. 2021.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

FEUVRE, Lisa Le (ed.). *Failure: documents of contemporary art*. London/Cambridge: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2010.

GALINDO, Regina José. Círculo de conversas: nos deixem falar com Regina José Galindo. Disponível em: [https://mega.nz/folder/CwpjyKrA#oR-NeKs\\_HHUQzJug1DTtC3g](https://mega.nz/folder/CwpjyKrA#oR-NeKs_HHUQzJug1DTtC3g). Acesso em: 25 de jan. 2021.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe, 2020.

HISTÓRIA da histeria. Módulo de Psicologia Clínica. Faculdade de Teologia e Ciências. S/d. Disponível em: <http://www.fatecc.com.br/ead-moodle/pospsicanaliseclinica/modulohisteria.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2021.

JOHNSON, Martin H. Robert Edwards: Nobel Laureate I Physiology or Medicine. 2010 Disponível em: [https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/edwards\\_lecture.pdf](https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/edwards_lecture.pdf) Acesso em: 8 jun. 2021.

JOVANOVIC, Marta. *Ljubav/Love*. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/387184295>. Acesso em: 13 jul. 2021.

LEWONTIN, Richard C. *Biologia como ideologia: a doutrina do DNA*. Ribeir-

ão Preto: Funpec-editora, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MACHADO, Clara. *Encontros dissonantes: a imagem como sintoma, o fazer como imagem*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lrb-5v11A-7s>. Acesso em: 13 jul. 2021.

PEÑALOZA, Macarena. *In-Vitro*. El Totoral [Chile]: Maar Ediciones Fotográficas, 2019.

PÉPIN, Charles. *As virtudes do fracasso*. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

RESOLUÇÃO CFM Nº 2.294, de 27 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/resolucao-cfm-n-2.294-de-27-de-maio-de-2021-325671317> Acesso em: 10 jul. 2021.

ROCK John; MENKIN, Miriam F. *In vitro fertilization and cleavage of human ovarian eggs*. 1944. Disponível em: [https://embryology.med.unsw.edu.au/embryology/index.php/Paper\\_-\\_In\\_vitro\\_fertilization\\_and\\_cleavage\\_of\\_human\\_ovarian\\_eggs](https://embryology.med.unsw.edu.au/embryology/index.php/Paper_-_In_vitro_fertilization_and_cleavage_of_human_ovarian_eggs) Acesso em: 9 jul. 2021.

SARAIVA, Ulla. *O quarto amarelo sol*. Toronto: edição da autora, 2020.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Vegetal, civilizada

Ludmilla Alves Carneiro de Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** *Vegetal, Civilizada* compreende trechos de um dos capítulos da tese de doutorado *Rotas, Raízes e Devorações - re-voltar a pintura e outras histórias selvagens* (ALVES, 2021). Com este recorte procuro relatar, expor e refletir algumas cenas que partem da palavra selvagem, tema central da pesquisa. Daí despontam, de maneira irregular: vestígios coloniais; relatos expedicionários; ficções especulativas; fabulações. Aqui, há também oscilações entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural (eu, nós) e a tomada de citações como imagens. Observar e perguntar o que aparece através dessas e de outras imagens é o trabalho deste texto. Haveria aí caminho para uma produção artística em que a figura humana/artista não é a única protagonista daquilo que produz, mas compõe com? Como a fabulação em torno disso pode orientar a produção artística? Se “num futuro próximo teremos que nos inspirar nas plantas para recomeçarmos a nos mover” (MANCUSO, 2019), interessa tentar aproximações com a perspectiva das plantas. Pistas possíveis a partir das quais transformar-nos, considerando não só estar no mundo, mas estar com o mundo, compor com.

**Palavras-chave:** *Selvagem. Escrita e práticas artísticas. Método. Viagens no tempo. Compor com.*

## Vegetal, civilized

**Abstract:** “Vegetal, Civilized” comprises excerpts from one of the chapters of my thesis, “Routes, Roots and Devourings - re-turning painting and other wild stories” (ALVES, 2021). With this excerpt, I seek to recount, expose, and reflect on some scenes that stem from the word “wild,” the central theme of the research. From there emerge, in an irregular manner: colonial vestiges; expeditionary reports; speculative fictions; fabulations. Here, there are also oscillations between the first person singular and the first person plural (I, we) and the use of quotations as images. Observing and questioning what appears through these and other images is the work of this text. Could there be a path to an artistic production in which the human figure/artist is not the sole protagonist of what they produce, but composes with it? How can fabulation around this guide artistic production? If “in the near future we will have to be inspired by plants to begin to move again” (MANCUSO, 2019), it is interesting to attempt approaches from the perspective of plants. Possible clues from which to transform ourselves, considering not only being in the world, but being with the world, composing with it.

**Keywords:** *Wild. Writing and artistic practices. Method. Time travel. Compose with.*

---

<sup>1</sup> Doutora em artes visuais (2021) pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV-UnB), na linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades. Mestre em arte (2016), na linha de Poéticas Contemporâneas (PPGAV-UnB). Bacharel em comunicação social pela Faculdade de Comunicação da UnB (2011). Atualmente como artista/professora convidada no Instituto de Artes, UnB. E-mail: ludzilla@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7623-0369>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0299936061675296>. Brasília, DF.

## Vegetal, civilizada

Ao percorrer caminhos, ramos e frestas em direção a universo aberto pela palavra selvagem, encontramos cenas vegetais, civilizadas, não-domesticadas, coloniais e alguma proposição infiltrada na escrita. Relatos, imagens e algumas fabulações. Poderíamos encontrar, ao final, o princípio ou a abolição de um método?

Cada passo que demos em nossa evolução é um marco histórico inscrito com memórias orgânicas<sup>1</sup>

Ballard (1962)

um dilúvio que já dura anos e mudou a maneira como as pessoas viajam, suas roupas, suas atividades de lazer, sua imaginação e seus desejos. Elas sonham com infinitos desertos secos. Esta chuva contínua teve um efeito estranho nas esculturas urbanas. Além da erosão e da oxidação, começaram a crescer como plantas tropicais gigantes, sedentas por se tornarem ainda mais monumentais

Gonzales-Foerster apud Pato (2012)

Em todo lugar tem acontecido a mesma avalanche em direção ao passado. É somente a paisagem externa que está mudando? *O mundo submerso* de J.C. Ballard (1962) se aproxima do nosso: umidade alterada; chuvas inesperadas ou esperadas por tempo demais até que ausentes; calor e exaustão; temperaturas improváveis; transformações na vegetação; ; pandemia ;mudanças nos hábitos, desejos, comportamentos. Talvez o fascínio exercido pela ficção científica venha de que a imaginação desses mundos nos devolve ao mundo mesmo.

1 Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros a tradução é minha. No original: Every step we've taken in our evolution is a milestone inscribed with organic memories.

**Figura 1**  
Nancy Holt e Robert Smithson,  
*Swamp*, 1971, frame de vídeo



## **Pântano**

Estamos diante de algo parecido com um matagal. Em *Swamp*, filme de 1971, dirigido por Nancy Holt e Robert Smithson, Holt entra, câmera na mão, em uma área de pântano com vegetação alta enquanto segue as instruções e orientações verbais de Smithson. Com a câmera colada ao olho, o ponto de vista se altera, e o lugar/pântano é experimentado através da lente, fazendo com que se mover dentro do matagal seja uma operação ainda mais complexa. A câmera é ao mesmo tempo prolongamento do corpo e dispositivo de captura. Os jogos dos passos são transmitidos pela imagem em movimento, à altura do olho de Holt, por entre os galhos e muito perto deles. Simplesmente andar por dentro da mata fechada: praticar o espaço é compor com o espaço.

Nosso relato se espelha nessa experiência que é, ao mesmo tempo, de ponto de vista e composição em deslocamento: palavras agrupadas num texto percorrido como mata, por onde é preciso abrir caminho e onde as coisas só aparecem com alguma proximidade. Obviamente, assim como no vídeo, o ponto de vista de quem pronuncia as instruções do caminho não é o mesmo de quem o percorre. Selvagem é o pântano? É estar perto demais? É quando se anda, sem controle da própria perspectiva, na mata?

## **Coisas terrestres**

O solo do deslocamento da língua é o mesmo por onde se inscrevem nossos passos: a etimologia ensina que as palavras carregam raízes e traços de onde vêm e por onde passaram. Por um momento, as palavras aparecem como a ponta do poema do mundo.

Do ponto de vista da geopoética, para Michel Deguy (2010), a cada vez a Terra se manifesta em sua diversidade. Seriam modos da diversidade terrestre: erosão, vulcão, matagal. Entre tantos outros. Michel Deguy fala sobre reexpor esses aspectos do terrestre, por meio dos quais “toda-a-Terra” se mostra (o equatorial, o rio, o montanhoso...) (DEGUY, 2010, p.126). Notamos o prefixo “re”, antes de expor: talvez como modo de enfatizar a consciência de, a cada vez, voltar ao já visto, já dito, já escrito. Olhar novamente..

Com o fenômeno da lentidão vulcânica, por exemplo, poderíamos pensar em um animal que desacelera. (DEGUY, 2010). Olhar as manifestações do planeta em processo e deixar que seus aspectos nos revelem outras possibilidades de imaginação, em um mundo cada vez mais ávido por velocidade, produtividade e definições. Imaginar a Terra inteira como um animal que desacelera.

## **Brevíssima ficção infiltrada**

O céu está pesado. A densidade alterada do chão tem revolvido pedras, cascas, troncos de palavras. Começa a caça por vestígios ou verbos de transmutação. Numa outra escala de tempo, o que é madeira vira pedra ou carvão. A palavra é nômade. A pergunta é quando. Anoitece. Notar o movimento de gestos em direção a: parede: mata: canto.

## **Revolução das plantas**

Imagino o ponto de vista das árvores de um lugar. Árvores seculares como testemunhas da história, “contemplando o fragmento de um outro mundo, o precursor da mudança, da conquista, do comércio, de bênçãos”

**Figura 2**  
Ludmilla Alves,  
*Estudo / Espinhos*  
*domésticos*, 2020-  
2021. Fotografia.  
Arquivo pessoal



(CONRAD, 2019, p.167). Sabemos que não eram bênçãos e não vinham sem violência e destruição, como na ficção de Conrad, espelhada em outras histórias de invasão, onde atuam personagens e instituições como coronel Kurtz e a Sociedade Internacional para a Supressão de Costumes Selvagens (Siscs). “Mas a selva o desmascarou cedo e desencadeou contra ele uma vingança terrível pela invasão fantástica” (p.137).

No *Coração das trevas*, a selva aparece como personagem que respira, se esconde, anoitece, desvia, ameaça. Que quando menos se espera inicia a vingança.

## Cidade nova

A construção de edifícios assume um aspecto singularmente selvagem à medida que carregadores escavam e dragam o solo por toda parte. As escavações formam montes informes de escombros, minideslizamentos de terra, lama, areia, cascalho. Caminhões de carga espalham a terra em uma infinidade de pequenos montes. A pá da retroescavadeira de mineração tem 7,60m de altura e escava 250 toneladas em uma investida. Esses processos de construção pesada têm um tipo devastador de grandeza primordial e são, em muitos aspectos, mais espantosos do que o projeto acabado – seja ele uma estrada ou um edifício. A verdadeira dilaceração da crosta da terra algumas vezes é muito arrebatadora e parece confirmar o *Fragmento 124* de Heráclito: ‘O mundo mais belo é como um monte de pedras lançado em confusão’. As ferramentas da arte ficaram confinadas por tempo demais ao ‘ateliê’. A cidade dá a ilusão de que a terra não existe

(SMITHSON, 2006).

A relação entre máquinas pesadas e dinossauros é recorrente nos escritos de Robert Smithson. Também as associações entre mundo pré-histórico e mundo pós-histórico, cenários que só podemos imaginar ou recompor a partir de fragmentos do presente. Para o artista, a construção civil dispara um imaginário onde passados remotos encontram futuros remotos.

Com máquinas pesadas, retroescavadeiras, brocas e explosivos capazes de produzir “poços e terremotos”, “a construção assume a aparência de destruição” (SMITHSON, 2006, p.184). Um canteiro de obras dá a ver aspectos da construção civil como um outro lado da selvageria.

Outro dia, a caminho do ateliê, avistei dois desses dinossauros. Dirigiam suas investidas a um trecho específico da pista, onde se acumulavam carros em fila. Mais especificamente uma estrada de terra; a pista é perpendicular a uma das avenidas principais, também de terra, da chamada Colônia Agrícola 26 de Setembro (Distrito Federal). Lugar esse que, de 2017 a 2021, pude observar semanalmente passando por intensas transformações, como a expansão das margens da pista, a derrubada de um número indefinido de árvores, visivelmente muitas, talvez centenas, a supor pela massa que ocupavam na paisagem e pelo vão crescente, agora preenchido de vazio, poeira e construções erguidas em poucos dias ou, precisamente, da noite para o dia. Em 2025, já não há qualquer vestígio ou sinal de que havia centenas de árvores ali, num passado recente.

**Figura 3**  
Ludmilla Alves, *Estudo / Cidade Nova*, 2021.  
Fotografia. Arquivo pessoal



**Figura 4**  
Ludmilla Alves. *Estudo / Cidade nova*. 2021.  
Fotografia. Arquivo pessoal



As duas máquinas-dinossauro atuavam no trecho da passagem onde, tempos atrás, me disseram haver um brejo. Acho que o brejo ainda está lá. A água insiste em brotar. Uma máquina se encarregava de retirar entulho de um amontoado à direita da pista, com restos de construção, vigas, muito lixo misturado, e derramar na passagem interdita, com buracos cobertos de lama. À outra máquina cabia passar por cima do material, amassando tudo, comprimindo, planificando. Estavam a serviço do governo do Distrito Federal (GDF).

Eu me perguntava se seria mesmo esse o melhor jeito de tornar a pista transitável, visto que nas próximas chuvas ou mesmo no estio, com a passagem dos carros em número cada vez maior, aquele entulho todo viria à tona outra vez, seria levado para os declives, se acumularia como sujeira e dejetos nas frestas e buracos das ruas da cidade nova. Como de fato se deu.

### **Arbusto, arbustos (uma leitura sobre a inconstância da alma selvagem)**

Os que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe decompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificilmente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não veem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não deem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros de gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar

nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos

(Vieira apud Viveiros de Castro, 2017)

talvez soubesse, como Eduardo, responder à questão da Murta, de saber o que dá firmeza aos índios que não a pedra - porque de qualquer maneira nada se firma pela pedra

(Goddard, 2017)

A imagem vegetal se torna metáfora do corpo e do comportamento indígenas nas palavras de padre Antonio Vieira (apud VIVEIROS DE CASTRO, 2017), proferidas em 1657 no sermão do Espírito Santo. Tal imagem motivou e justificou uma estratégia catequética segundo a qual, para converter, era preciso, primeiro, civilizar. Ou seja, ainda metaforicamente: trabalhar contra a natureza de tronco e raízes, impor às plantas uma forma não natural; impedir, a todo custo, que a estátua do homem volte rapidamente a ser uma confusão verde de murtas.

Muito já foi escrito sobre o impacto cosmológico causado pela descoberta do Novo Mundo, sobre a antropologia tomista ibérica, sobre a catequese jesuítica, e sobre o papel da Companhia no Brasil colonial. Nada posso acrescentar a temas que fogem à minha competência. Interessa-me apenas elucidar o que era isso que os jesuítas e demais observadores chamavam de “inconstância” dos Tupinambá. Trata-se sem dúvida de alguma coisa bem real, mesmo que se lhe queira dar outro nome; se não um modo de ser, era um modo de aparecer da sociedade tupinambá aos olhos dos missionários. (...) dispostos a tudo engolir, quando se os tinha por ganhos, eis que recalcitavam, voltando ao “vômito dos antigos costumes (ANCHIETA, 1657: II apud VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.165).

Foi assim que, no século XVI, a religião sem culto, sem ídolo e sem sacerdote dos Tupinambá ofereceu um enigma aos olhos dos jesuítas, que em troca viram na cultura o núcleo duro do esquivo ser indígena, como se o inaudito fizesse parte de sua tradição, o nunca visto já estivesse na memória (VIVEIROS DE CASTRO, 2017). Para tal cultura, o outro não era apenas pensável – era indispensável. Este o aspecto (e o mistério) do pensamento ameríndio: uma abertura para o que é outro e um desejo de ser o outro, mas, segundo os próprios termos.

“Nossa ideia corrente de cultura projeta uma paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore, não de murta: museu clássico antes que jardim barroco” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.169). Convém interrogar as imagens. O que nos reserva a história e a formulação de teorias quando nos voltamos para a perspectiva das imagens? Ou, como pergunta Geertz, “o que muda quando o sujeito da ‘história’ não é mais ocidental? Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado?” (apud VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.170).

Nesse sentido, Viveiros de Castro (2017, p.178) comenta que,

se europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la.

Me pergunto se podemos aprender, com a cosmovisão ameríndia, esse saber transformar-se. Ou saber da transformação e pela transformação dos modos de ver. Também de transmitir. O conhecimento e a prática são passados adiante por oralidade e assim se propagam.

A língua da sociedade tupinambá distinguia entre a narração de eventos pessoalmente experimentados pelo locutor e aqueles ouvidos de terceiros. Citar o conhecimento adquirido de ouvido a partir de outros é uma fórmula que marca a relação não experiencial do locutor com determinado assunto do discurso. Proliferam as versões.

## **Canibalismo**

Um dos ápices dessa dimensão discursiva está no diálogo entre guerreiros, ponto culminante do rito canibal. Um combate verbal sinalizava o ciclo temporal da vingança: o passado da vítima foi o de um matador, o futuro do matador será o de uma vítima, a execução iria conectar as mortes passadas às mortes futuras, dando sentido ao tempo.

O discurso do rito canibal é, por isso, uma fala do tempo. O presente é o tempo da justificação, isto é, da vingança: afirmação do tempo não como retorno, mas impulso adiante. A vingança garantia a continuidade do rito.

Longe de ser um dispositivo de recuperação de uma integridade originária, e assim de negação do devir, o complexo de vingança, por meio desse agonismo verbal, produzia tempo: o rito era o grande Presente (...). Qual o conteúdo dessa memória instituída por e para a vingança? Nada, senão a própria vingança, isto é, uma outra forma: a forma pura do tempo (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.206-207).

A vingança, continua Viveiros de Castro, não era uma daquelas tantas máquinas de abolir o tempo, mas uma máquina de produzir tempo, e de viajar nele (o que talvez seja o único modo de realmente o abolir). Tudo isso tem uma ligação com o passado, mas também uma gestação do futuro por meio do grande presente do duelo cerimonial.

O canibalismo foi massacrado porque a vingança era o fundamento que os missionários precisavam destruir para finalmente abolir velhos costumes indígenas. Foi então proibido o canibalismo, e a guerra só aconteceria com permissão do colonizador: esse era o plano civilizador desencadeado pela devoração do bispo Sardinha pelos Caeté em 1556.<sup>2</sup> A guerra aos índios domesticou a guerra dos índios.<sup>3</sup>

Como se isso não fosse o bastante, é possível apontar no abandono do canibalismo uma derrota, sobretudo, da parte feminina da sociedade tupinambá. O cauim, bebida obtida pela fermentação da mandioca e produzida exclusivamente pelas mulheres, tinha função presentificadora e relação com o complexo oral dos cantos e declaração dos feitos de bravura. Era, portanto,

uma necessidade jesuíta: impedir a embriaguez das matilhas pela fermentação etílica das plantas autóctones mascadas pelas mulheres. Não há maior obstáculo à conversão dos nativos do que esse vinho de mulher, natural, inconstante, nunca da mesma cor. Aos exércitos em ordem dos brancos (...) é preciso opor o moquéim festivo das bruxas tupi em que, sob o império da beberagem, exaltados pelos poracês incessantes, correndo pra tudo quanto é lado na aldeia, os homens enumeram a longa lista de todos os seus mortos de guerra e encontram a memória de seus nomes, de sua centena de nomes, de seus nomes de criminosos, todos tomados ao inimigo (GODDARD, 2017, p.70).

2 Esse acontecimento retorna como marco temporal no fim do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade (2017, p.60), assim assinado: “Em Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”.

3 Ressalta-se que, quando se fala em batalhas indígenas, os relatos de cronistas atestam-nas como trocas de insultos, gesticulação, e não há referência a carnificinas – exceto quando se fala das guerras dos portugueses contra indígenas. Reitero aqui os apontamentos de Viveiros de Castro (2017, p.213).

**Figura 5**  
Theodore de Bry. *America tertia pars*. 1592.  
Gravura



Não há nomes sem fermentação ética. E o combate ao rito também foi um ataque às mulheres da sociedade tupi. Isso porque o canibalismo era, ainda, “entre muitas outras coisas, o método especificamente feminino de obtenção da longa vida, ou mesmo da imortalidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.222), no caso masculino, obtido pela bravura no combate e acúmulo de nomes. O canibalismo era um método feminino.

Foi assim que missionários e demais agentes colonizadores, além de tudo, mataram uma máquina do tempo. Não sabiam que ela sabe transformar-se.

### **Pindorama**

No *Manifesto Antropófago* (Oswald de Andrade, 2017) me deparo com a ideia de um “matriarcado de Pindorama”. Em *Macunaíma* (Mário de Andrade, 2017) encontro referência a Ci, Mãe do Mato. A Terra de Palmei-

ras, significado de Pindorama, também tem mãe e fico pensando se as palmeiras que a gente vê por aí seriam, em alguma medida, descendentes daquelas de seis mil anos, que é a idade da terra chamada Pindorama. Imagino se na memória dessas plantas estão as memórias do que suas plantas avós viram, as cenas daquele matriarcado, e se por meio delas poderiam aparecer para nós outras imagens, diferentes daquelas propagadas por colonizadores luso-holandeses. Outros recursos. Outra história. Enquanto leio que “o realista especulativo não pode chegar a esses seis mil anos” (GODDARD, 2017, p.71), planejo uma profusão de imagens femininas, vegetais, nem um pouco nítidas.

### **Teoria da mudança transformativa**

As mulheres jarawara<sup>4</sup> praticam um modo de vida fundado em compor com. Compõem com as plantas, o cultivo, as tarefas diárias. Para elas, o olhar está entrelaçado ao cuidar. Desviar do caminho para ver uma árvore sua ou de uma amiga, porque plantada por ela, é uma maneira de cuidar da planta. E cuidar, aí, é tornar-se com: atitutideque parte da mesma lógica pela qual se organiza esse compor com o mundo das plantas.

Olhar, cuidar, tornar-se: são verbos entrelaçados, complementares e encadeados nesse compor com. “É algo como um olhar/cuidar/estar perto (*kakatoma*), que permeia toda a relação das mulheres jarawara com as plantas, sobretudo com a da pupunha, que é, como aprendi, plantada ao lado das casas das pessoas (MAIZZA, 2020, p.220). Uma relação de parentesco vai se formando entre olhar e cuidar. Estar perto.

Não deixo de me lembrar, com esses termos, dos que usamos em arte: olhar, compor. Sobretudo em pintura.

O objetivo é especular sobre como as coisas poderiam ser diferentes se não apenas cuidássemos de uma variedade maior de seres e coisas, mas também se nos envol-

4 Os Jarawara habitam a região dos rios Juruá e Purus. Falam uma língua da família Arawá e habitam a Terra Indígena Jarawara/Jamamadi/Kanamanti, que é constantemente invadida por pescadores e madeireiros. Mais informações em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Jarawara>.

vêsemos em seus tornar-se – é o tornar-se com proposto por Haraway. O que ela assinala é uma teoria da mudança transformativa, que é igualmente um projeto político (BELLACASA apud MAIZZA, 2020, p.220).

Imagino como seria o pintar e o fazer artístico, de modo geral, se a compreensão que temos, como artistas, a respeito do olhar, fosse essa: que conjuga cuidar, compor com o mundo, tornar-se com.

### **Deusa no comando ou brevíssima proposição infiltrada**

Diante disso, pergunto, como quem insiste em fabular a sério: e se as plantas assumissem o comando? Natureza-Deusa. Império da Mata. Tudo muda. Pulverização e queima dos padrões, primeiro ato: enterre o texto. Cave um buraco, rasgue-o, reduza-o a cinza ou a pó, desfaça-o como preferir. Transforme-o. Tire proveito dos espaços vazios e escreva, se quiser, outro texto. Esse seria o primeiro exercício para colaborar, por meio da queima, decomposição ou justaposição de materiais e ideias, para a mudança transformativa das páginas em adubo.

### **Tropismos (considerações sobre o movimento enraizado)**

Um experimento feito em 1896 desmancha a profunda convicção de que a imobilidade seria a característica fundamental para distinguir o vegetal em relação ao animal (MANCUSO, 2019). Com o uso da técnica do cinema, um famoso botânico apresentou a um grupo de colegas a prova da mobilidade das plantas, em suas mais variadas manifestações, e,

finalmente, a pérola da coleção, a coisa mais difícil de se mostrar: o crescimento e o movimento exploratório da raiz no solo, tão semelhante ao movimento subterrâneo de uma formiga ou uma minhoca (MANCUSO, 2019, p.61).

Gravitropismo ou geotropismo: corresponde ao crescimento das plantas orientado pela gravidade. O geotropismo dos caules é negativo, porque vai contra a força da gravidade. As raízes, ao contrário, entram no fluxo dessa força: em direção ao centro da Terra, respondendo a seu gravitropismo

positivo. Tropismo é a reação de organismos fixos ou de suas partes, que consiste na mudança de orientação determinada por estímulos externos, dita positiva quando em direção ao estímulo e negativa quando dele se afasta. Eis uma epígrafe invertida: “pode parecer um paradoxo, mas no futuro próximo teremos que nos inspirar nas plantas para recomeçarmos a *nos mover*” (MANCUSO, 2019, p.125).

### **Espinhos domésticos e perspectiva das plantas, volume 1**

No livro *Revolução das plantas*, de Stefano Mancuso (2019), me deparo, entre tantas coisas, com a relação entre ervas daninhas e domesticação. As plantas possuem suas próprias estratégias de defesa, disseminação e, até mesmo, tiram proveito da presença humana.

Entre 12 mil e 15 mil anos atrás, na região hoje devastada por guerras e antes conhecida como Crescente Fértil, nasceu a agricultura e, com ela, a civilização. Mas, quando o homem abandonou a atividade de caçador e coletor e se instalou num território, cultivando a terra, ele também começou sua história de coevolução com as plantas (MANCUSO, 2019, p.52).

Com a ideia de que algumas plantas é que nos cultivam para viver e o subtítulo “Recursos humanos, ou melhor, o homem como recurso para plantas”, a relação entre cultivo e civilização aparece de uma maneira desconcertante para quem ainda duvida da inteligência e do controle exercido pelas plantas. Elas estão mesmo no comando. Entre as estratégias utilizadas pelos carrapichos-carrapato, ou a manipulação que as acácias exercem sobre as formigas, para lhes tirar proveito, aparece

uma habilidade que mudaria radicalmente nossa própria visão sobre as plantas: de seres simples, passivamente à mercê das necessidades animais, a complexos organismos vivos capazes de manipular o comportamento dos outros. Uma boa inversão de papéis (MANCUSO, 2019, p.92).

Mais ou menos no mesmo período em que encontrei o livro de Mancuso, estava às voltas com a coleta de picão-preto, iniciando um projeto que também entrou em modo quarentena. Picão, ou *Bidens pilosa*, é considerada uma planta daninha e medicinal. Cresce em regiões quentes da América do Sul, geralmente em locais onde não há produtos tóxicos. É

vista como uma praga em jardins, apesar dos espinhos com aparência de flor. Pode ser usada para tratar inflamações como artrite, dor de garganta, dor muscular. É antioxidante e anti-inflamatória. Além disso, também há referências do uso para dor de estômago, infecção urinária e controle dos níveis de açúcar no sangue.

O paradoxo da prática: interessa pensar a mobilidade dos espinhos que, agarrando-se facilmente à pele, a pelos ou tecidos, realizam um deslocamento impressionante. Outro dia li que as sementes são o modo como algumas árvores podem voar. Me lembrei imediatamente da propagação de espinhos e carrapichos. Partículas nômade. Como projeto, no entanto, enquadradas, de escanteio nas paredes do cômodo à espera de alguma coisa. Pude observar aí um ciclo: colhidos em grande quantidade em fevereiro e março de 2020, no período de chuvas, depois deixados no canto, os espinhos se soltavam da planta cada vez com mais facilidade e começaram a se espalhar em constelações misturadas à poeira do chão. Notei que o volume de espinhos espalhados diminuiu com os meses. Deram seu jeito de escapar.

Espinhos fugindo do canto do ateliê a me avisar que, talvez, o único trabalho possível seja instalação nenhuma: mas um convite para tomar chá.

**Figura 6**

Ludmilla Alves. *Estudo / Território-Sisal (plantação de Palma na estrada de Valente-BA)*. 2021. Arquivo pessoal



**Figura 7**

Ludmilla Alves. *Estudo / Território-Sisal (painel em homenagem ao sisal em Valente-BA)*. 2021. Arquivo pessoal



## Território sisal (relato-roteiro)

Aqui não há um relato. Desta vez a fábula eleva apenas pó de teoria.  
 Não se concebe o pó: ele precede todo cultivo.  
 Engasga entre o lacrimal e os dentes.  
 No ir-e-vir não buscamos miragens.  
 Há um fazer *entre* imagens.  
 Transição do tumulto ao caos onde a periferia se agita  
 e abre um momento de trégua.  
 Repouso e centro.  
*Vivência-sobre-vivência.*  
 À margem da megalópole tropeçamos no resíduo do campo. O que resta não é mais  
 paisagem: horizonte expropriado por casas, caixas d'água, predinhos, barras de aço  
 e parabólicas. Na estação seca o ar corre entre os sulcos crestados e os ciclopes  
 dançam cegos e travessos. Tornados. Prodígio do desastre e jogo ecológico.  
 Nada se ensaia.  
 Procura-se a falha.  
 Não se documenta a produção.  
 Produz-se a partir da documentação.  
 Bater os olhos no chão  
 entrar nas minas da superfície  
 preparar os pulmões pretos.  
 Lições da deriva.  
 Primeira: sem barro não há texto.  
 Segunda: sem paisagem não há conto.  
 Terceira: sem solo não há sonho.  
 Remoinho de pó e primavera.  
 Babel invertida.  
 Cones devorando o céu.  
 No ar alvoroçado de fuligem *tudo é rastro.*  
 Um dia o México foi isto. Os nopales já não mostram a língua para os turistas,  
 os agaves morrem entre ereções estéreis e o gusano se extinguiu. Deixemos de  
 rodeios: o tempo nos varre. A história é esta: não há moral da história.  
 Quem puder que entenda.  
 As obras são remoinhos: deslocamentos sem programa, abismos de signos, escon-  
 derijos de palavras. Se esta foto ou este texto não devem estar aqui é porque o ar  
 os arrastou. Estes embates e quedas são por fim seu poder de re-volta.  
 Procurar o silêncio no relâmpago / Semear de rumores a terra  
 Notas, recortes, palavras, interrupções e sobressaltos. Horrores, confusões, des-  
 troços do cotidiano. Os gestos são somente os passos de um rito onde as ilusões se  
 pisoteiam/ se tapeiam.  
 Ali nos *lomeríos* um esforço pertinaz:  
 pescar claridade numa idade turva.  
 enlameada de vermelho.

(MEDINA, 2010, p.15-17)

Dois lugares oscilam entre o que aparece imediatamente, para mim, a partir da leitura de Remoinho-Primavera, de Cuauhtémoc Medina (2010). Primeiro, os trechos enormes de estrada, percorridos em direção a Valente, cidade do interior do estado da Bahia, onde só se vê palma e sisal. Quilômetros de sertão profundo, nó na garganta. Ali, à medida que a estrada nos levava para um lugar cada vez mais interior, eu me sentia como que dentro desta outra frase: “a viagem é intensiva” (GODDARD, 2017, p.36).

O segundo lugar passa pela paisagem cada vez mais transitória (entre desertificação e urbanização não planejada) da Colônia Agrícola 26 de Setembro, onde, desde 2017, testemunho o avanço de uma cidade nova sobre o cerrado antigo. Lá, como no deserto mexicano relatado por Medina, o que resta não é mais paisagem:

horizonte expropriado por casas, caixas d’água, predinhos, barras de aço e parabólicas. Na estação seca o ar corre entre os sulcos crestados e os ciclopes dançam cegos e travessos. Tornados. Prodígio do desastre e jogo ecológico (MEDINA, 2010, p.16).

Seja na oscilação entre essas vistas, seja na justaposição delas, se insinua um parentesco entre o sertão e o cerrado. Talvez pelos grandes intervalos de seca, a vegetação que cresce mantendo o céu aberto e outras proximidades das características do cerrado com o semiárido. Talvez por algo mais intuitivo.

Na terra árida das proximidades de Valente, nada é despovoado, nem trágico, nem inabitado. contradizendo o senso comum e equivocado de que, nessa região do interior do Brasil, não há diversidade, só terra seca - uma noção distorcida do que é, ou pode ser, o deserto. Lá só é deserto

por sua cor, ocre, e sua luz quente e sem sombra. Não um deserto por subtração de pessoas, idêntico a um puro mundo de objetos, única noção do deserto acessível a quem está num cubículo. Mas um sertão fervilhante duma multidão múltipla e turbulenta (GODDARD, 2017, p.36).

A começar pela predominância e imponentia do sisal. A primeira vez que vi um sisal florido atraindo uma aglomeração de abelhas foi bem longe do Valente, na C. A. 26 de Setembro. Ali também testemunhei a derrubada de um enorme sisal. Poderoso, indócil, a ponta da folha é uma ponta de lança. O sisal é a fibra vegetal mais dura que existe. Tem como caracterís-

tica o fato de morrer depois de gerar sementes, no alto de uma flecha-inflorescência que se projeta do meio das folhas pontiagudas. Foi quando vi flores e abelhas e logo depois uma proliferação sem medida de minissais brotando em qualquer lugar. Nunca mais esqueci essa imagem de persistência e resistência.

Penso nessa planta que veio do México, fez morada no semiárido brasileiro e veio parar no DF. O sisal (*Agave sisalana pierre*) foi introduzido na Bahia, no município de Santaluz, por volta de 1910. Passou a ser explorado comercialmente a partir do final da década de 1930. Hoje, a Bahia é um dos lugares onde mais se produz e industrializa sisal no mundo, nas cidades de Valente, Queimadas, Santaluz, Retirolândia, São Domingos, Araci e Conceição do Coité.<sup>5</sup>

O parentesco dos agaves juntou as imagens de lugares diferentes, distantes, no entanto, para mim, colados: Taguatinga-DF, Valente-BA, aquela parte do México descrita por Medina. Uma colagem e um mapa improváveis, capazes de reunir ainda as memórias de meu avô, meu pai, minha avó, vindos da Bahia, refazendo os trânsitos retirantes e não esquecendo nunca daquele sertão. Tudo convivendo nessa reunião de agaves, famílias vegetais, nômades enraizadas entre América Central, América do Sul e Distrito Federal.

Uma colagem de lugares e memórias, feita da cultura e peldos trânsitos do sisal e do aspecto devastador da construção de uma cidade nova. Nunca entendi o motivo de produzir deserto (no sentido de terra arrasada) para erguer, por cima, uma cidade. Imagino e percebo aos poucos, quando a seca se instala ou quando chove nas ruas de terra, uma reviravolta. “O deserto cansado da injúria das cidades; cansado do projeto humano, que urbaniza por onde passa. Vingança e vingança do pó. Planeta condenado ao deserto” (REYES, 2010, p.). Nesse modelo de urbanização, onde o concreto parece não poder conviver com o universo vegetal, sobram cidades e campos abertos destinados à devoração pela lama ou pela poeira. Mas aí o sisal ainda é capaz de brotar. É quando a poeira também se vinga.

5 Fonte: Agência Embrapa de Informação Tecnológica. Disponível em: [https://www.agencia.cnptia.embrapa.br/gestor/territorio\\_sisal/arvore/CONT000ghou0b0002wx5ok05vadr1fx7pyzy.html](https://www.agencia.cnptia.embrapa.br/gestor/territorio_sisal/arvore/CONT000ghou0b0002wx5ok05vadr1fx7pyzy.html). Acesso em: 30 mar. 2021 às 15h43.

**Figura 8**

Ludmilla Alves. *Estudo / Território-Sisal* (praça central de Valente-BA). 2021. Arquivo pessoal



**Figura 9**

Ludmilla Alves. *Estudo / Território-Sisal* (praça central de Valente-BA). 2021. Arquivo pessoal



## Referências

ALVES, Ludmilla. *Rotas, raízes, devorações: re-voltar a pintura e outras histórias selvagens*. Tese (Doutorado em artes visuais). Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/42638>

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu editora, 2017 [1928].

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017 [1928].

BALLARD, James G. *The drowned world*. London: Berkley, 1962.

CERTEAU, Michel de. *Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. São Paulo: Ubu editora, 2019.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

GODDARD, Jean-Christophe. *Brazuca, negão e sebento*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MAIZZA, Fabiana. Especulações sobre pupunheiras ou cuidar com parentes-planta. In: CABRAL, Joana de Oliveira et.al (orgs.). *Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu editora, 2020.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. São Paulo: Ubu editora, 2019.

MEDINA, Cuauhtémoc. Remoinho-Primavera. In: ALÿS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PROFANA, Ventura. *Sonda: um roteiro pelas fotomontagens com Ventura Profana*. Lançamento ZUM #18. Instituto Moreira Salles, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ofuH2cL8frQ>.

REYES, Alfonso. Palinódia do pó. In: ALÿS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SMITHSON, Robert. Projetos de terra: uma sedimentação da mente, em: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Diário de viagem à Bolívia ou a reconciliação com o poema

Maiara Knihs<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto performa a escrita da subjetividade como metodologia de pesquisa nas artes, a partir do curso Sociologia da Imagem, de Silvia Rivera Cusicanqui em 2022. Em forma de diário, o texto entrelaça teoria, exercícios do curso e encontros, evidenciando a descolonização interna como eixo central em uma investigação sensível, situada e integrada à vida cotidiana.

**Palavras-chave:** *Silvia Rivera Cusicanqui. Sociologia da imagem. Descolonização interna. Escrita da subjetividade.*

## Bolivia travel journal or the reconciliation with the poem

**Abstract:** This text performs the writing of subjectivity as a research methodology in the arts, based on the course Sociology of the Image by Silvia Rivera Cusicanqui in 2022. In the form of a diary, it weaves together theory, course exercises, and encounters, highlighting internal decolonization as a central axis in a sensitive, situated, and life-integrated investigation.

**Keywords:** *Silvia Rivera Cusicanqui. Sociology of the image. Internal decolonization. Writing of subjectivity.*

---

1 Doutora em línguas e literaturas românicas pela Harvard University (2024), onde pesquisou as disputas em torno do significado de raça na literatura e nas artes visuais brasileiras. É formada em letras e mestra em literaturas pela UFSC. Atualmente atua como escritora, psicanalista e mãe. Autora de *ninharia*, *Inventário de quedas*, *A cigarra Circe muda de casa e canto para embaraçar a língua*. E-mail: [mknihs@gmail.com](mailto:mknihs@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1301-6357>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3113249018453192>. Florianópolis, Brasil.

La marea de separación  
es rítmica  
llega y se va  
arrastra cosas  
arrastra cosas viejas  
todavía parece un poco lejos de cubrir nuestra  
casa.

Yuszczuk (2014, p.19)

Em 16 de janeiro de 2022, viajei de Florianópolis, Brasil, para La Paz, Bolívia. O objetivo da viagem era participar da cátedra livre oferecida pelo Colectivo Ch'ixi, mais particularmente do curso *Sociología de la imagen. ¿Post-Pandemia?*, ministrado por Silvia Rivera Cusicanqui. A feminista, historiadora e socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (1949-) é uma importante referência do pensamento descolonial que atua na América Latina. Porque suas elaborações acerca da imagem partem do cotidiano, do trabalho manual, do fazer e saber invisibilizado pelo efeito das hierarquias de poder no que diz respeito à raça, à classe e ao gênero, ela se tornou-se uma das principais referências da minha tese. Não só referência teórica da tese sobre a produção de imagens acerca do leite, da amamentação e da maternidade, mas também referência de práticas libertadoras na vida cotidiana de uma pesquisadora mãe.

Há alguns anos venho acompanhando por textos e vídeos as publicações da autora, então foi uma alegria imensa ter sido selecionada para a cátedra, da ordem da navegante que teria a oportunidade de conhecer pessoalmente a sua estrela-guia do sul. Na mesma medida da alegria, metade de mim se doía com profundos medo e luto de deixar o filho de quatro anos por praticamente um mês. Depois do desmame, seria essa a segunda grande separação, em meio a uma pandemia.

Foi uma viagem de 28 noites contadas em um desenho espiral bordado num tecido azul, onde cada dia era representado por uma estrela amarela. Uma pedrinha foi dia a dia saltando de uma estrela a outra para configurar a materialidade do retorno da mãe. Vai e vem. Foi uma viagem iniciada sob excepcional tensão, uma vez que atingíamos em janeiro daquele ano outro pico de transmissão de covid-19, os laboratórios estavam sobrecarregados, os testes de viagem extremamente escassos e com valores exorbitantes, os hospitais com alta em internações e toda aquela incerteza que acompanhou a chegada de mais uma variante, a Omicron. No dia anterior

à viagem, depois de o laboratório que me prometera o exame PCR não ter enviado o resultado, obrigatório para entrada na Bolívia, eu quase desisti. Fui. Decidi que poderia não dar certo, mas eu tentaria até onde minha agência alcançasse. Arranjei um PCR de última hora com um pouco de sorte e contando com a ajuda de muitas pessoas no próprio aeroporto de Guarulhos. Estava eu com todos os documentos necessários para a viagem em mãos, cinco minutos antes de fechar o *check-in* do voo de partida.

Eu sabia de antemão, entretanto, que depois de tantos anos numa relação de interdependência radical mãe/filho desde o parto, depois com o puerpério emendado na pandemia, algo poderia acontecer. Não algo necessariamente bom. Eu poderia não aguentar a saudade, o filho poderia adoecer, o companheiro responsável pelo cuidado do filho poderia colapsar ou qualquer outra coisa inimaginável. Com confiança no inimaginável, fui.

Os fragmentos que seguem são uma constelação formada por partes do diário dessa viagem. Ao condensar e sobrepor narrativas teóricas do curso, exercícios propostos por Silvia Rivera Cusicanqui, experiências vividas em grupo, citações de textos lidos e intercâmbios com a paisagem, tenho como objetivo construir, transmitir e reanimar no mundo um saber que decantadessa experiência. No meu caso singular, da experiência de um corpo que se bifurca e se conecta novamente com a forma de expressão do poema, ainda que por outra posição. De um modo mais amplo, trata-se da experiência que toca todos os corpos no que diz respeito ao ritmo constante das separações de formas antigas e abertura de espaço para formas que acolhem os afetos do momento. Essa metamorfose ou processo de morte/renascimento aqui é orientada por uma recuperação da memória especialmente atenta ao fato de que em uma paisagem colonizada como a dos Andes e a do Brasil, por exemplo, as palavras e as imagens, como diria Silvia, mais que designar a realidade, podem escondê-la. Trata-se aqui, portanto, de criar narrativas que desnaturalizam a fratura entre o que se fala, vê, escreve e o que se vive – que poderíamos chamar também de um trabalho de descolonização interna ou de descolonizar o próprio inconsciente.

16 de janeiro: baixei no aeroporto de El Alto espantada com uma grande montanha com pico nevado. À medida que o avião baixava, a montanha ia ficando mais alta que o avião. Faz frio. Chegar mais perto do céu é chegar também mais perto da lua, mais perto do sol. Me foi exigido pelo corpo que colocasse tudo pra fora pela boca. Depois os olhos também pareciam

**Figura 1**

Vania Alejandra Rueda  
Cañizares,  
Montaña, 2022, foto-  
grafia



querer sair. Mal de altura. *Soroche*. O corpo em um novo estado. As mudanças começaram. Subi até aqui para me transformar. O *soroche* é um rito de iniciação.

17 de janeiro: Fui ao mercado Sopocachi, situado nas redondezas de onde estou hospedada. O altiplano não é plano. La Paz é uma espécie de grande vale dividida ao meio por um rio que hoje já não se vê, cimentado. De um dos lados, mais forte a colonização espanhola; do outro, mais fortes as populações indígenas, majoritariamente quechuas e aymaras. A paisagem é linda e tira de verdade o fôlego, pelo menos de quem chega. Sente-se *Inti*, o sol, mais presente. Caminhei com muita dificuldade, abismada com os passos firmes e ritmados, porém nunca apressados, dos moradores locais. Muitas *cholas*<sup>1</sup> vendem nas calçadas uma variedade de ervas e frutas. E

1 Chola é um nome que designou genericamente as mulheres mestiças no início do processo de colonização em vasto território da América espanhola. Historicamente, por conta do racismo, foi utilizado com alta carga pejorativa. Na Bolívia, atualmente, há todo um movimento de recuperação da identidade chola como parte fundamental da identidade indígena nacional. Uma das manifestações dessa identidade é o modo de vestir, caracterizado, grosso modo, pelas duas tranças nos cabelos longos, comumente com chapéu de origem europeia, blusa que pode ser bordada e saia rodada chamada pollera. O acessório aguayo, um tecido com desenhos andinos, também é comumente utilizado como parte do traje; amarrado às costas, serve para transporte de comida, de crianças etc. Porque a questão da mestiçagem é fundamental para se entender a colonização e sua história, a identidade chola tornou-se lugar privilegiado no pensamento de Silvia Rivera Cusicanqui. Para a socióloga, a chola não é uma mistura de duas culturas ou duas raças que se fundiram e formaram uma identidade. Chola é uma subjetividade à margem da norma que se caracteriza por conviver o indígena e o europeu, muitas vezes em tensão, porém sem se fundir (RIVERA CUSICANQUI et al., 1996).

se vê, aliás, nos mercados do bairro forte cultura de feira como comércio bem instituído. Mesmo sem saber eu carregava uma pergunta enquanto mal andava e mal raciocinava: como dar forma a uma experiência de transformação? Resolvi começar pela comida. Comprei folhas de coca, *choclo* e queijo para o café da manhã.

À noite começou o curso de Silvia. Ela dá aula como quem dança. Aos meus ouvidos soa como uma música bonita. Um constante convite a despertar *los olvidos*. O curso acontece em *el Tambo*, um espaço que tem algo da magia e muito do trabalho manual dos integrantes do coletivo Ch'ixi, tanto nos detalhes cuidados da bioconstrução, quanto no quintal verdejante com *papas*, *tumbos*, calêndulas, alfazemas... Silvia entende *el Tambo* como uma “ocupação de baixa intensidade” – esse é um conceito militar que se refere à ocupação de territórios sem violência explícita. O pensamento de Silvia traça paralelos entre o colonialismo interno na Bolívia e as estratégias de guerra de baixa intensidade, evidenciando como formas sutis e contínuas de dominação operam sobre os povos indígenas por meio de mecanismos simbólicos, institucionais e cotidianos, além da repressão direta, também existente e contínua. Em *Un mundo ch'ixi es posible*, ela retoma essa ideia ao propor uma “teoria de baixa intensidade”, nos moldes de uma “teoria menor”, como alternativa às grandes narrativas acadêmicas. Valoriza, assim, formas de conhecimento situadas, sensíveis e entrelaçadas à vida cotidiana, como caminhos para resistir às formas naturalizadas da colonialidade que afetam o corpo, o pensamento e o território (RIVERA CUSICANQUI, 2018c, p.23). Silvia fala da ocupação de baixa intensidade de *el Tambo* com um sorriso contido que interpreto também como um convite contracolonial: ocupem os espaços. Originalmente *el Tambo* era um terreno abandonado, cheio de lixo, emprestado pela proprietária. Após a morte da dona da terra, e ao se realizar um ritual de presentificação das suas memórias com as suas cinzas, a filha herdeira da propriedade, radicada nos Estados Unidos, deu a chave do portão para o Coletivo. Essa imagem da chave para abertura da propriedade privada para uso coletivo a partir de rituais de presentificação da memória dos mortos me pareceu muito forte.

Somos no total 30 participantes do curso, 28 mulheres e dois homens. As apresentações dão ideia dos interesses e afazeres do grupo e revelam uma linha de afinidade surpreendente – ativistas, feministas, pessoas que lidam com hortas urbanas e agroecologia, artistas, professoras universitárias, curadoras, agentes comunitárias. Foi um deleite escutar cada pala-

vra. O curso parte da premissa de que olhamos para o mundo, ou melhor, percebemos o mundo predominantemente pela visão numa estrutura de percepção bastante limitada que poderia ser chamada de mirada masculina ou patriarcal, ou colonial, ou racializada, ou capitalista, tudo isso junto. A proposta, portanto, é desfamiliarizar a mirada e vincular a visão a uma imaginação ativa que possibilite conexões que não são comumente vistas. Silvia fala de um desconforto na academia que pode e que é atravessada por esse oculocentrismo acompanhado de um logocentrismo. Sendo esse, no entanto, um fato generalizado, ela frisa a importância da construção de um espaço de atuação onde quer que se esteja.

Exercício 1 proposto por Silvia: buscar palavras, expressões ou ditados vinculados à visão a fim de observar como se relaciona com o regime oculocêntrico.

O que os olhos não veem, o coração não sente; mau-olhado; ojeriza (de *ojo*, olho, em espanhol).

A ver, a ver, a ver, repetía antes de morirse  
 como si algo le tapara la visión del otro camino  
 ése que ella ya tenía delante de las narices  
 pero que la dirección de su cuerpo aún se negaba a tomar.  
 A ver, a ver, a ver, siguió insistiendo hasta el cansancio  
 mientras los que rodeábamos su cama queríamos ver también  
 si es que realmente algo visible,  
 un ángel o cualquier otra aparición,  
 metida de lleno en la asepsia de ese cuarto  
 podía darnos la clave médica de que algo estaba por pasar.  
 Después de que murió me sentí culpable  
 de haberla confrontado con sus fantasmas  
 a ver qué, mamá, a ver qué, a ver qué.  
 Y aunque nada había para ver, eso es seguro,  
 ella encontró, parece, el objeto que buscaba  
 porque de un minuto para otro se quedó muda  
 mientras yo con la pregunta en la boca  
 me fui rumiando las razones de todos los asuntos del mundo  
 que en la cadencia insoportable de su repetición  
 no tienen, no tienen y no tienen  
 ninguna respuesta (KAMENSZAIN, 2010, p.41).

Exercício 2 proposto por Silvia: escrever um sonho de pandemia (para entregar na próxima aula).

Lembro que disse ao meu filho que viria à Bolívia para aprender a semear estrelas. Para minha surpresa, dessas surpresas que se fazem presentes no cotidiano de quem convive com crianças, ele aceitou a justificativa sem questionar. Olho para cima e, de minha janela, vejo a lua cheia acompanhada das estrelas. Não faço ideia de como vou plantar as estrelas, mas tenho convicção de que preciso honrar minha palavra.

18 de janeiro: Conheci Virginia Ayllón, que hoje começou a ministrar o curso *Prácticas anarquistas en tiempos de pandemia y colapso capitalista*. Uma vitalidade e um conhecimento sobre o anarquismo e feminismo na Bolívia e no mundo que encantam. Uma surpresa maravilhosa na viagem. Poeta. Os gestos e palavras de Virginia fazem germinar em mim uma possível e quase impensável reconciliação com o poema.

Usei pela primeira vez o teleférico para chegar ao Centro. É impressionante passar por cima das casas e ver La Paz desse ângulo, de cima para baixo. A cidade tem uma extensa linha de teleféricos que sobem do baixo do vale até El Alto e descem.

19 de janeiro: Entre solavancos, sigo. Não há dia que seja calmo. A moça que mora no quarto ao lado positivou para covid. O *oroche* continua, o cenário não é bom. Fizemos uma desinfecção da casa com cloro. Queria deitar, mas me coube esfregar o banheiro.

À noite, na aula de Silvia me marcou profundamente o texto de C. Wright Mills “Sobre la artesanía intelectual” que está na origem do curso sociologia da imagem décadas atrás, segundo Silvia. Fiquei surpresa com Mills; o livro original, *The sociological imagination*, é de 1959, e num artigo anexo está ali didaticamente explanado uma metodologia que venho lenta e intuitivamente tateando, junto da tradição feminista, para minha tese. Uma metodologia que busque explicitar a conexão entre questões individuais e identitárias e as estruturas coletivas – sociais, históricas, econômicas e políticas. Uma metodologia, portanto, que permita enraizar o olhar no território, na materialidade e nas suas intrínsecas e nuançadas relações. O estudo de teorias estrangeiras e alheias a minhas experiências tinha provocado em mim um corte com a materialidade e com o território. Desde a maternidade que, no meu caso, convocou um urgente cuidado

da ancestralidade, já não era mais possível sustentar esse falar e pensar apagando o corpo-território. Afinal, ou considero e valido o imenso trabalho da maternidade como um precioso lugar de saber ou dou corpo à lógica de que a maternagem não é um trabalho e, portanto, habito a mortífera ideia de estar em falta em relação aos colegas que tomam somente as referências letradas. Mais que isso, defender o conhecimento vindo de uma relação de trabalho cotidiano como cuidar da casa, cuidar do quintal, criar filho ou ainda plantar uma roça, construir instrumentos para o trabalho, cozinhar, fazer um rito comunitário, como um saber tão importante quanto o proveniente dos livros me parece de extrema importância. Isso porque, no nível das intensidades, se produzem saberes diferentes que são suplementares e me parecem fundamentais para a biodiversidade dos saberes. Em resumo, isto é o que Mills defende: não separar a vida do trabalho de pesquisa. Dito de outro modo: as angústias identitárias atravessam o trabalho nas ciências sociais e nas artes. É preciso reconhecer que toda experiência de vida pode implicar uma aprendizagem. Na pesquisa, isso pode significar a organização de um arquivo que inclua nas fontes a própria vida e necessariamente implica uma reflexão cotidiana constante a partir das nossas ações.

Essas reflexões acerca da “biodiversidade de saberes”, levaram-me ao pensamento de Antônio Bispo dos Santos, também chamado de Mestre Nêgo Bispo, reconhecida liderança quilombola. Nêgo Bispo enfatizava a importância de reconhecer e respeitar os saberes que brotam da terra e das relações comunitárias – de modo especial aqueles historicamente marginalizados ou invisibilizados pelo colonialismo, como os saberes indígenas, quilombolas, camponeses e afrocentrados. Para Nêgo Bispo, a escuta e a integração desses conhecimentos ancestrais não consistem meramente em os incluir nos modelos coloniais – impulso que a própria academia pode manifestar –, mas em respeitar um saber autônomo, comunitário e territorializado, que resiste há séculos à lógica da monocultura agrária e epistêmica e ao extermínio das diferenças. Assim como a cultura quilombola desde onde fala Nêgo Bispo, para Silvia, na cultura andina convivem esses saberes, tanto os saberes modernos ocidentais quanto os saberes indígenas comunitários e ancestrais. A partir dessa convivência Silvia propõe a noção de *ch'ixi*. Mais que um conceito, trata-se de uma prática – um exercício de olhar para o mundo – especialmente relevante no contexto da América Latina e em nações cuja ideia de nação se funde à mestiçagem. Para a socióloga, não se trata de negar a história da mestiçagem, mas de legitimar identidades múltiplas e modos de identificação além do

paradigma europeu. Isso porque o discurso da mestiçagem nesses territórios tentou e tenta insistentemente operar o apagamento do não branco. *Ch'ixi*, termo aymara que designa o cinza produzido por listras brancas e pretas na tecelagem, simboliza uma coexistência em que as cores não se misturam nem se apagam, mas convivem lado a lado. Em sua obra, Silvia defende a valorização dessa convivência – marcada não pela harmonia, mas pela tensão e pelo conflito – que permanece viva na experiência social, ainda que muitas vezes seja ocultada, invertida ou hierarquizada na linguagem cotidiana, nas imagens e no discurso da nação.

Exercício 3 proposto por Silvia: escrever uma página que fale de um evento da biografia e de um livro que causou uma ruptura, uma mudança, uma epifania.

20 de janeiro: Acordei cedo para fazer os exercícios 2 e 3.

Exercício 2:

No início da pandemia, sonhei repetidamente com meu filho se afogando.

Em um dos primeiros sonhos lembro que meu filho estava se afogando em um lago e eu gritava com todas as forças do meu corpo para que alguém ajudasse. Alguns jovens tomavam banho no lago, um deles era famoso, Neymar, o jogador de futebol. Os jovens, risonhos e relaxados, estavam apáticos diante dos meus gritos. Andava com dificuldade por causa da água, gritava e chorava. Quando finalmente alcancei meu filho e o peguei em meus braços, ele estava morto-vivo.

Naquele dia eu acordei muito angustiada. A sensação de segurar uma criança morta-viva em meus braços habitava meu corpo. Um pouco disso eu experimentei quando tinha seis anos e meu sobrinho quase morreu em meus braços. Meu sobrinho, até hoje, não fala. Lembrei também nesse dia do meu pai engasgando por falta de ar em um respirador sem sedação dois anos antes. Vim correndo dos Estados Unidos, com a casa na mala, filho e marido para estar perto. O respirador fazia meu pai viver, mas não o deixava falar.

Às vezes é necessário não falar, não forçar as palavras. O corpo não pode suportar uma ferida aberta. Aguentei as noites sem dormir até conseguir pronunciar: tenho medo de perder meu pai (que tem menos de 20% dos

pulmões funcionando) e meu filho. *Anguere* em latim: estreitamento da garganta, asfixia, afogamento.

### Exercício 3:

A experiência da vida adulta que impactou meu olhar, mais do que impactou, fez desmoronar o olhar que me constituía em grande parte, com certeza, foi o parto e, mais do que isso, a amamentação em uma cultura estrangeira. Chamei esse período de queda no leite. A amamentação jogou meu corpo no esquecimento profundo do mundo letrado. Quando o leite desceu, o pouco pouquíssimo de inglês que me habitava desapareceu. Depois fui perdendo também o domínio que achava ter do português. Esquecia as palavras com frequência. Para mim, que era formada em letras e que me identificava como poeta, foi uma experiência estranha. Foi um momento de suspensão das metáforas. Foi a coisa mais difícil e suave do mundo sentir a carne crua das palavras que não se encaixavam em mim. Ser expulsa do meu lugar como sujeito longe da mãe, longe da língua materna. Eu me senti completamente fora de mim. Eu senti o mundo. Eu era toda raiz. Eram aqueles galhos marrons olhando pela janela para mim e as veias verdes saltando no meu peito. O mundo tornou-se um emaranhado de fios. Só o contato fazia sentido. Era uma existência metonímica. O corpo estava aberto, os limites do corpo estavam abertos. Meus olhos tocaram tudo, e eu estava sendo de lá. Exigiu-me um excesso de alteridade. O bebê não entende o significado das palavras. Não adianta cantar do banheiro: “Vou embora.” A tranquilidade só vem da amamentação, às vezes com o colo, sempre com o contato. Então, houve uma espécie de retirada das palavras para se comunicar com o bebê e, portanto, um despertar de algo do bebê que um dia fui.

Essa experiência do leite concomitante aos cursos de doutorado em Harvard foi absolutamente inquietante. Do lado do leite, ou seja, da relação com o bebê, eu vivia um tempo diferente, não o tempo produtivo do relógio. Além disso, ocupava o espaço além da imagem espelhada. Era um espaço de interdependência radical de tudo o que existia, portanto, não era a camisa de força do sujeito autônomo. Por parte da instituição, a demanda foi exatamente oposta. Não só da instituição, a demanda pelo tempo produtivo do sujeito autônomo veio da organização e arquitetura da cidade, dos círculos sociais etc. O sentimento era de hostilidade direta ou disfarçado de idealização desvinculada da realidade que, apesar de chamar a experiência de bela, não a validava como trabalho, por exemplo.

Tampouco aceitou de bom grado a estética do leite pingando, das tetas salientes, do discurso não linear ou dos silêncios das palavras que escapam. Como muitas novas mães, nunca tinha ouvido falar dessa profunda crise de identidade que pode surgir no pós-parto. Pelo menos com esse nome e diretamente. Nesse momento encontrei o livro de Suely Rolnik *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*, que me abraçou profundamente e me fez acreditar que eu não estava louca. O livro me dizia que, nos casos em que há uma desestabilização por uma experiência intensa, a subjetividade se encontra tensa entre dois movimentos, um renovador e outro reacionário. Por um lado, não saber é mágico porque abre muitos mundos, o nascimento de um novo olhar. Este é um ponto de abertura para outra forma de existência, ligada à germinação da vida. Embora seja necessário suportar um vácuo de palavras, até de imagens e uma lenta germinação para que finalmente nasça essa outra forma de ver e ser. Por outro lado, há uma pressão muito forte para os modos conservadores de ser do poder que se materializam em torno do retorno: retornar rapidamente ao estado anterior. No meu caso, voltar a ser vista, voltar a ser reconhecida como sujeito autônomo, como mulher, voltar ao trabalho remunerado, voltar ao corpo de antes, voltar às palavras de antes, voltar às sensações de antes. A exigência de voltar era recorrente e insistente, pertencia ao mundo e também era minha. Aprendi isso com Suely: reconhecer os traços coloniais racializados da minha subjetividade, ou seja, dos meus desejos, e me confrontar constantemente com isso.

Essa noite tive um sonho que elaborou as intensidades de ontem. Sonhei com a queda de um avião sobre minha cabeça. O avião ia fazer uma volta para mudar de direção e num movimento rápido foi tragado para cima e começou a cair. Eu estava acompanhada por Aielén, estávamos em morros cor de terra. Olhávamos para cima e tentávamos correr para escapar do avião que se movia erráticamente no céu. Conseguimos fugir da fuselagem do avião. Encontro então minha mãe e a presidenta Dilma correndo também. Seguimos por caminhos muito estranhos. Como se tivéssemos que atravessar rodovias, em que carros e caminhões em alta velocidade não paravam. Não lembro bem do que fugíamos. Lembro que antes de me afastar, pensei por um momento que eu poderia falar com os investigadores e dizer o que eu vi. Mas cheguei à conclusão de que era melhor fugir pela vida sem dar satisfação para a polícia. A paisagem era montanhosa e sem muita vegetação. Era uma paisagem andina.

Aielén e eu fomos conhecer o Museu Etnográfico no Centro. Aielén é argentina de Rosário e vive em La Plata onde faz o curso de música. Temos trocas que fluem, com escuta e delicadeza. Caminhamos sempre juntas para *el Tambo* já que estamos alugando quartos na mesma casa. É excelente companhia, mas gosta de olhar o *google maps* para caminhar nas ruas, o que impossibilita algo muito precioso para mim, perder-se. Isso terei que fazer sozinha.

Depois da aula de Virginia Ayllón muitas de nós fomos para *La Virgen de los Deseos*. No caminho, Gloria, professora universitária de ciências sociais chilena, portadora de uma ironia fina e constante, nos mostrou a Calle Aspiazu, onde ela diariamente observa com muita surpresa *cholas* construindo a calçada. *La Virgen* é uma das bases do coletivo Mujeres Creando.<sup>2</sup> Quem nos serviu a cerveja e a hamburguesa de quinoa foi a própria ativista anarco-feminista María Galindo. Fomos em grupo para uma fala nomeada: *¿Apropiación o revalorización de la comida ancestral y popular desde la alta cocina?*, de Emiliana Quispe, também integrante de Mujeres Creando e encarregada da cozinha de *La Virgen* que conversou com o chefe e antropólogo Julio Canedo Rosso.

O professor chefe antropólogo falava bem articulado e bastante, mas era demasiado evidente ali que a revolução buscada e atuada era sem o excesso de palavras e na cozinha cotidiana.

21 de janeiro: Aula sobre as fotografias que Pierre Bourdieu fez enquanto estava na Argélia durante a guerra de libertação em contraponto ao filme *A Batalha de Argel* (1966) de Gillo Pontecorvo e mediado pela leitura do texto *El ojo intruso* como pedagogia, da própria Silvia.

É notável a preocupação ética do jovem Bourdieu em fotografar uma parte da cultura árabe que está desaparecendo por conta da invasão francesa. Também é sensível, sobretudo se colocadas em comparação com as imagens do filme de Pontecorvo, que Bourdieu evita de uma maneira muito pungente fotografar os soldados franceses que estavam todo o tempo em quase todos os lugares. O foco das imagens são os árabes e sua cultura. Ao

<sup>2</sup> Mujeres Creando é um coletivo feminista anarquista boliviano que atua, entre outros modos e lugares, com performances nas ruas e graffitti. Uma das suas integrantes mais conhecidas é María Galindo.

lembrar que Bourdieu vai a Argélia como parte do exército francês, Silvia nos pergunta como nos posicionamos ao olhar para o mundo.

Silvia nos convoca a pensar sobre a posição voyeurística, isto é, uma posição distanciada do objeto fotografado. Quando o que é fotografado ou analisado é o outro, muito provável ocupamos uma posição voyeurística. Esse labor intruso carrega o risco de obliterações bastante significativas, de não mostrar o que não queremos ver, de não falar com precisão aquilo que nos toca. Materialmente falando, é sensível que se trata de fotos furtivas, pois em quase todas as vezes aparecem de costas e sem nome.

No fim da vida, aliás, essa é a leitura de Silvia, Bourdieu elabora essa sua mirada colonial a partir da montagem de um ensaio que expõe e trabalha quase sublinhando esse caráter intruso-voyeurístico e produzindo sobre ele uma reflexão crítica.

Yvette Delsaut escreveu um texto sobre mim no qual dizia muito acertadamente que a Argélia é o que me permitiu me aceitar. Com a mesma perspectiva de compreensão do etnólogo com a qual eu olhava para a Argélia, pude também me ver, ver as pessoas da minha terra natal, meus pais, o sotaque do meu pai, da minha mãe, e reapossar-me de tudo isso de maneira totalmente desdramatizada — pois esse é um dos grandes problemas de todos os intelectuais desenraizados, presos na alternativa entre o populismo ou, pelo contrário, a vergonha de si ligada ao racismo de classe. (BOURDIEU apud SCHULTHEIS, FRISINGHELLI, 2011, p.48-49).<sup>3</sup>

De modo geral, será que em grande medida o que se chama arquivo do Ocidente poderia ser pensado a partir desta perspectiva: um constante exercício de ir salvar escombros de tudo que a sociedade ocidental do pesquisador está destruindo? Se fosse esse o caso, haveria um trabalho enorme pela frente de transferir a mirada do outro para a mirada a sua própria cultura.

22 de janeiro: Muito muito cedo, umas 6h30 da manhã, Marcela, uma colombiana também mãe e que tem um olhar leve e generoso para o mundo,

3 Tradução minha do original: Yvette Delsaut escribió un texto al respecto donde decía muy acertadamente que Argelia es lo que me ha permitido aceptarme a mí mismo. La mirada de etnólogo comprensivo que he dirigido a Argelia pude dirigirla hacia mí mismo, a las gentes de mi país, hacia mis padres, al acento de mi padre, de mi madre, y recuperar todo ello sin drama, que es uno de los grandes problemas de todos los intelectuales desarraigados, atrapados en la alternativa del populismo o, por el contrario, de la propia vergüenza ligada al racismo de clase.

passou aqui em casa para irmos a Plaza España encontrar Deysi, uma chilena que trabalha com projetos incríveis de hortas urbanas em Valparaíso. Partimos com uma van para as proximidades do Illimani. Fui descobrir agora que o Illimani é aquela montanha que eu vi quando o avião descia. Ela pode ser vista, quando se deixa ver, de La Paz. Me dei conta de que há muitos anos, mais de 15?, não acampo. Fomos recebidas por uma família local, a família de Paulina, que nos ofereceu alimentos preparados muitas vezes ali mesmo no fogo, e o serviço de guia. Caminhamos muito subindo e descendo. Na subida aquela sensação de estar no limite, parar para conseguir respirar. Era quente. À noite, fomos ao *pueblo* de Cayambaya comprar cerveja, quando voltamos, ficamos ali, aos pés no Illimani, escutando os ruídos da montanha. Era frio. Observamos o fogo e comemos a comida maravilhosa preparada por Paulina.

23 de janeiro: Quebrei pela primeira vez os protocolos da covid, dormimos quatro em uma mesma barraca. Choveu muito durante a noite. Me doem as costas. Acordamos com névoa. A névoa me abraça como o mar e, misteriosa, vai cobrindo e depois descobrindo a paisagem. Caminhamos por muitas horas na chuva e descobri que a noção de perto e longe é bastante distinta para os Ayamara. O *aquicito*, por exemplo, que poderia ser interpretado como “aqui pertinho”, implica pelo menos uma hora ou uma hora e meia de caminhada. Conhecemos os vales verdes e produtivos que fornecem alimentos para o povoado e para La Paz. Colhemos maçãs, pêssegos e *tumbos*. Aprendemos muito sobre a produção dos alimentos e o nome de muitas plantas e coisas. A maior parte dos nomes ayamaras ouvidos assim uma ou duas vezes, não consigo recordar. Me lembro bem da planta chamada *koa*, que tinha em toda parte sobretudo no caminho da montanha e que deixava a caminhada com cheiro que não sei descrever, talvez mentolado, um aroma marcante e bom.

Acabamos conhecendo com profundidade o trabalho de Sandra Carvajal, boliviana, assistente social e nossa colega do curso. Foi ela quem nos convidou para esse passeio agroecológico. Sandry e Katerine Fernández fazem um trabalho imenso com comunidades agroturísticas por intermédio do coletivo Red Polinizar. Elas fazem essa ponte entre a cidade e o campo de uma forma que me pareceu muito respeitosa e com um claro objetivo educacional: de fazer a cidade ver a importância da produção agroecológica, isto é, o quanto o processo agroecológico envolve um modo de vida que respeita o ambiente e que promove a vida. O trabalho é de mão dupla, no campo a Red Polinizar convida as famílias indígenas a recuperar

os saberes tradicionais, a mostrar modos de cozinhar, saberes medicinais, artesanato, modos de plantar, modos de viver comunitários. Além disso, convida as comunidades agroprodutoras a assumir a organização do agroturismo, entendendo, portanto, seu papel de mediadora como temporário. Percebemos que no povoado de Cayambaya, e segundo Katherine é um tema geral nas comunidades campesinas, há uma recente entrada de produtos industrializados, de aditivos químicos, de plásticos, da indústria têxtil internacional nos modos de vestir, enfim, da reprodução dos valores que vêm da cidade e que destroem a vida comunitária e o ambiente. Contraditoriamente, ou aparentemente de forma contraditória, segundo Katherine, o problema foi acentuado de maneira gravíssima com as políticas estatais de desenvolvimento do governo de esquerda Evo Morales. Por meio da construção de escolas, centros de saúde e incentivo ao agronegócio, o efeito dessas políticas foi minar a autonomia organizativa das comunidades, causando uma grande desestruturação dos saberes e fazeres daqueles locais. Isso me causou certa perplexidade e, ao mesmo tempo, me fez entender um pouco melhor o porquê da força dos movimentos anarquistas nos círculos por onde andei.

24 de janeiro: De volta a La Paz e ainda sentindo bastante a presença no corpo da experiência em Cayambaya. Sinto uma inflamação muscular terrível na parte superior esquerda das costas e muita vontade de caminhar. Caminho até o Centro da cidade para conhecer o mercado das bruxas. Comprei uma calça que estava me fazendo falta.

Ganhei dólares, euros e bolivianos em miniatura da Silvia e de muitas colegas do curso.

Acontece que, cada 24 de janeiro se inicia a Feira de Alasitas, que é uma feira muito ancestral, de fato “alasitas” vem do verbo da língua indígena aimara *alasitasña*, que quer dizer comprar. A feira celebra o deus andino Ekeko, que é o deus da abundância e o que caracteriza essa feira é a crença de que o que você comprar em tamanho miniatura, Ekeko te devolverá em tamanho real durante o ano; por isso é a feira da miniatura. Os finos artesãos do meu país elaboram miniaturas de tudo para a feira: dólares e euros em miniatura, casas e carros em miniatura, roupa, produtos alimentícios, computadores, celulares, tudo, tudo, incluindo a comida: uma confeitaria em miniatura impressionante e deliciosa! Desde a criação da Bolívia em 1825, vários escritores começaram a publicar jornais em miniatura para essa feira em que zombavam do poder e dos poderosos, por isso o anonimato era importante. Eram jornais também artesanais e seus nomes (como os que estão no texto) eram os mais zombadores. A globalização também atacou os jornaizinhos de Alasitas porque os grandes jornais do país começaram a publicar seus jornais em miniatura, deslocando os anônimos e belos jornaizinhos. Este texto é um protesto por tão injusto feito, ao mesmo tempo que uma homenagem a esses jornaizinhos anônimos. (AYLLÓN, 2021, p. 3-4)

Na aula hoje falamos a partir do texto de Frederic Jameson *Imágenes y postmodernidad*. Para Silvia, o princípio da mirada é recíproco. O modelo disciplinário, como descrito por Foucault em *Vigiar e punir*, por exemplo, rompe com essa reciprocidade e faz o dominado visível e o dominador invisível. Isso me tocou profundamente também nas reflexões de subjetividade acerca da criança. Sabendo que a nossa mirada é estruturalmente condicionada às hierarquias de poder, e que é no olhar que volta do outro que nos constituímos, não seria muito importante acolher como central o olhar da criança? O olhar da criança não inserido de todo ou pelo menos não cristalizado nas hierarquias é pedagógico. Fico pensando que é um pouco isso que Silvia busca na sua metodologia, ela que é mãe de quatro filhos, ver tudo com a curiosidade da criança, como se fosse a primeira vez, contrastando com a mirada hegemônica e, consciente da história dessa hegemonia, abrir-se a outros modos de se relacionar com a alteridade, portanto, a outros modos de ser na reciprocidade.

25 de janeiro: Menstruação, dor muscular, desânimo e agonia.

Recebo uma mensagem de pedido de ajuda não nomeado de uma mulher que em vez de pedir ajuda e falar que estava angustiada, jogou sobre mim sua angústia, frisando que meu filho não estava bem e que meu marido estava numa situação muito, muito delicada. Nota mental: quando eu sair da fossa e voltar de viagem, refletir se dou um toque na pessoa acerca do patriarcado e seu potencial destrutivo dos vínculos de vida, de apoio e sororidade ou se corto vínculo, ou nenhuma das duas coisas.

26 de janeiro: Aula a partir de Walter Benjamin e Berger.

Exercício 4 proposto por Silvia: recuperar a narrativa de uma foto que não tirei, por algum motivo. Todos os exercícios são facultativos, sempre.

28 de janeiro: Me sinto dividida. Um pouco cá, um pouco lá. Falei um pouco com minha analista Lucia pela manhã. Cuidar da palavra é cura.

Saímos da aula de Silvia dispostos a comemorar o aniversário de Gloria. Compramos tragos num quiosque, conheci o vinho de Tarija e o cingani de Tarija. Bebemos e conversamos em *La virgen de los deseos* e, por fim, decidimos sair para dançar. Fomos num lugar praticamente vazio, *La resistencia*, onde dancei numa presença quase transe por muitas horas. Segunda vez que quebrei os protocolos da covid, sem arrependimentos.

29 de janeiro: Não tive ressaca, mas precisei descansar o corpo cansado.

30 de janeiro: Fomos na feira de El Alto, chamada *feria 16 de julio*. A feira é muito, muito, muito impressionante porque parece sem fim. Como se uma feira que vendesse de tudo, novo ou usado, ocupasse todas as ruas da cidade. El Alto era um bairro de La Paz e tornou-se uma cidade autônoma em grande medida por conta do crescimento rápido entre outras coisas, relacionado ao aeroporto internacional. Ali se concentra a *burguesía chola*, enriquecida com comércio informal. Desenvolveu-se aí uma arquitetura singular que tem a ver com o mostrar a opulência e a riqueza por meio de excessos chamada *Cholet*. Entre o mundo *cholo* e o *chalet*, aparecem prédios de até sete andares que me remetem a uma mistura de algo de um modernismo futurista pelo uso dos vidros espelhados e cores vivas e desenhos geométricos andinos. Os *cholets* mais famosos, no entanto, são os que personificam robôs, super-heróis e vilões norte-americanos.

31 de janeiro: Deixei as leituras da aula de lado para participar da Marcha de Las Mujeres contra las violencias machistas y contra la corrupción de la justicia. Foi uma marcha histórica: numerosa, dolorida, forte. No fim de semana, Gloria, que está hospedada na *Virgen de los deseos*, já tinha me dito que algumas famílias de mulheres violadas tinham ido até a casa de um violador e estavam buscando por justiça. María Galindo foi chamada para intermediar a situação. O violador era Richard Choque, homem preso e condenado pela justiça em 2013 por assassinato de uma jovem, com histórico de outras violações sem direito a condicional. Mediante propina, porém, foi solto sob uma falsa alegação de doença grave. Nesse período de soltura violou mais de 70 mulheres e assassinou outras tantas. A Marcha foi chamada nesse insuportável da indignação, da raiva pela injustiça e desse horror de não poder contar com uma justiça que tem a prática de libertar feminicidas mais para comum do que para excepcional. Foi María Galindo quem chamou a Marcha que sairia de El Alto até La Paz, em frente ao Ministério da Justiça. Eu fui cedo para El Alto sozinha, onde tive a oportunidade de me perder. Encontrei a Marcha no início e me juntei a quantidade expressiva de mulheres, crianças e homens, familiares das vítimas que clamavam por justiça. Eu andava ali no meio daquelas pessoas que eu nunca tinha visto e me sentia inteira participante daquela indignação. O feminicídio e a violência contra as mulheres desconhece fronteira de país. Caminhamos umas três horas. Foi muito forte e muito bonito, muito duro. No mesmo dia o ministro da Justiça marcou reunião com María Galindo para conversar sobre a soltura ilegal de violadores.

Na aula, Silvia falou um pouco sobre álbuns da nação. Ela elaborava e nos fazia questionar quais as relações que estão em jogo na sintaxe da imagem entre o eu (fotografado, normalmente objetificado, o índio, a índia, a negra, o negro), o tu (fotógrafo) e o ele/ela (observador da fotografia, normalmente masculino) em finais do século XIX com a emergência dos discursos nacionais.

Exercício 5 proposto por Silvia: fazer um álbum de família: explorar as memórias familiares, criando uma visão crítica do álbum.

1 de fevereiro: limpamos a casa, almoço coletivo, li, assistimos, Aielén, Sara, Vladimir e eu, ao filme *La nación clandestina*, de 1989, dirigido por Jorge Sanjinés. O filme fala dessa cisão na subjetividade do indígena que vai para a cidade e que tenta retornar algumas vezes a sua comunidade aymara de origem. A estratégia narrativa me pareceu genial, uma vez que o personagem principal Sebastián Mamani retorna uma última vez para o seu povoado com uma grande máscara nas costas com a intenção de dançar até morrer. Enquanto caminha da cidade ao campo, ele vai recordando a sua vida com nuances históricas importantes num constante pra frente pra trás, capturado na imagem poética da máscara que caminha olhando para trás. Depois de assistir ao filme, conversamos um pouco e descobrimos que não se trata de uma metáfora. O ritual da *danzante* existe como rito de dança e morte, um entre outros muitos que ritualizam a morte e, portanto, a vida, de uma maneira completamente distinta do Ocidente.

2 de fevereiro: sonhei que estava encarcerada numa espécie de hospício ao ar livre e perto do mar. Acho que tem a ver com a leitura de Foucault.

Hoje acordei muito disposta à virada. Cantei a lemanjá, me vesti de branco, me perfumei e fui para *el Tambo*. Na Bolívia, em 2 de fevereiro ocorre a cerimônia da Candelária. Fizemos um *apthapi*, rito no qual cada pessoa leva uma coisa, o melhor da colheita, para compartilhar. Silvia falou da abundância do comer em comunidade, diferente de quando um só coloca tudo. Depois preparamos dois pratos de comida que continham toda aquela diversidade para oferenda. Um prato em memória a dona do local e outro a *pachamama*, a terra. Depois colheram-se as primeiras batatas do ano de plantio. Por fim, seguimos bendizendo as plantações todas com flores, açúcar, enfeites e álcool. Foi muito, muito bonito estar ali naquele rito.

4 de fevereiro: Sinto a presença muito forte da morte e não sei muito bem onde a situar.

Tento escrever um pouco sobre o álbum de família, mas percebo que é um trabalho imenso e que não darei conta de fazer na Bolívia.

Caminhei até o Centro que antes eu achava longe e agora acho pertinho, sobretudo se pego a Calle Equador até Azpiazu e desço três quadras até a Avenida 6 de Agosto, daí já estou na Plaza del Estudiante perto da Universidade Mayor de San Andrés, praticamente no Centro.

5-7 de fevereiro: fomos Aielén, Gloria, Deysi, Marcela e eu para a Ilha do Sol.

Saímos do Cementério general de La Paz por volta das 7, com cafezinho colombiano de Marcela. Fomos conversando Aielén e eu no ônibus, onde continuou uma troca profunda que já havia começado vez ou outra na sacada do meu quarto. Chegamos em Copacabana por volta das 11. Fomos almoçar um ceviche na praça central. Depois pegamos um barco até a Ilha do Sol. Duas horas navegando no Titicaca. Chegamos no porto sul e nos encontramos com uma gigantesca escada pré-colombiana que leva ao *pueblo*. Nos hospedamos no hostel no meio do caminho.

Depois subimos para *el pueblo*. Uma ilha sem carros. Uma ilha sem asfalto. Caminhamos. Desfrutamos nosso terraço que tem a vista para o lago Titicaca e depois fomos ao restaurante Pachamama ver o pôr do sol e jantar. Tudo lindo, choramos de emoção de estar presentes ali. Voltamos para nossa varanda. Bebemos *cingani* e *chufflay*, *cingani* misturado com refrigerante. Acordamos com ternura. Saímos para caminhar. Choveu forte. Nos separamos. Caminhei com Deysi e Marcela, caminhei em transe por uma paisagem vibrante. Sobre rochas gigantescas que formavam pequenas cachoeiras. As pedras daquele lugar têm vida. Marcela disse que se enamorou de Silvia quando ela disse que mesmo as pedras têm vida ainda que a sua inspiração leve 400 milhões de anos e a expiração outros 400.

No meio da caminhada paramos para comer umas lascas de bolachas que Deysi providenciou magicamente, pois a comida do grupo acabou ficando na mochila daquelas que voltaram. Estava muito cansada para falar, contemplamos a paisagem em silêncio. Olhando o chão eu via as folhas vibrando: por baixo delas, formigas caminhavam. Eu via o ritmo das formigas e me sentia parte da paisagem. Andamos até a ilha acabar ao norte,

onde encontramos ruínas incas, espaços de antigos rituais e, ali perto, um pequeno povoado. Pagamos um barqueiro para nos levar de volta, porque já não podíamos andar e anoitecia.

7 de fevereiro: Voltei com uma energia muito forte da Ilha do Sol. Tudo parece vibrante.

A aula hoje foi sobre o processo de pesquisa e de construção coletiva que resultou, além de numa exposição, no livro *Principio Potosí Reverso*. Está sempre em jogo o risco de projetar uma metodologia pronta em um tema novo. Sobretudo quando o pesquisador vem de fora e não dá o espaço e o tempo para abrir uma relação com o objeto. Isso me tocou muito profundamente. Foi uma das minhas aulas preferidas.

8 de fevereiro: Fomos eu e Aielén para a Rua Aspiazu e depois para o encontro a fim de realizar o trabalho final do curso em *La Virgen*. Conversei um pouco com Darío, que é um grande dramaturgo e ator boliviano (e secretamente argentino) no eixo tragicômico. Me dou conta de que realmente não me acomodo bem nem na comédia nem, muito menos, na tragédia. Volto a me aproximar do poema. Eu me considerava poeta antes de ter filho. Depois, essas formas me pareciam uma hiperinflação simbólica, eu queria o menos de palavra possível. Vivia a poesia, tinha consciência disso, em carne viva. É cortante. Agora, com a viagem, eu posso dizer com toda a dor do mundo e com toda a alegria também, finalizei o desmame e posso fazer as pazes com o poema. Isso porque é na palavra que alcanço seguir vivendo a poesia o mais próximo da carne viva. Ela corta o tempo e a linha, fragmenta como as memórias do corpo na relação com o mundo.

Chorei como criança depois num bar tomando *té con té*, chá quente com *cingani*. Abracei uma mulher visivelmente embriagada que velava atrás do cambaleio um sofrimento profundo, a abracei e chorei com ela num silêncio que dizia muito.

9 de fevereiro: Estranhamente menstruei de novo com muito sangue, parece uma hemorragia. Saída de campo: fomos caminhar pela cidade com Silvia. Visitamos o Mirante Killi-killi, um dos pontos foco da resistência indígena comandada por Tupac Katari em 1781. Depois visitamos alguns museus para observar como a iconografia dominante, aquela dos álbuns nacionais, apresenta as figuras que resistiram ao colonialismo espanhol. Tupac Katari, por exemplo, é mostrado sempre subjugado, no momen-

to de sua tortura e morte. Uma imagem que apaga uma vida inteira de resistência e que transmite com precisão o que ocorre com os que agem contra o poder colonial.

Caminhamos Gloria, Marcela e eu para entrevistar, como parte do trabalho final, o sindicato independente de mulheres construtoras. Foi uma experiência muito forte, ocorrida numa igreja não muito longe da Plaza San Francisco. As três mulheres, representantes do sindicato nos contavam que no sindicato a maioria das mulheres havia chegado na construção civil por falta de opções, quase todas tinham filhos e todas tiveram relacionamentos abusivos e violentos. O sindicato era um modo de se organizar e criar uma comunidade que se cuida e autogestiona, para além de exigir igualdade de direitos num mundo ainda predominantemente masculino que favorece legal e financeiramente (no caso de empréstimos para compra de maquinário) os homens. Essas mulheres do sindicato, em sua maioria, não têm casa própria. Nutrem o sonho de um dia poder construir também a sua casa.

Depois da entrevista, depois das trocas que tivemos, que não podem ser traduzidas em palavras, depois daquela aula magistral e depois de tantos relatos de violência, sentimos necessidade de caminhar. Andamos do Centro até o aniversário da Ale, outra companheira do curso. Enquanto ainda estávamos caminhando pelo Centro, de repente, no fim da tarde, o Illimani se mostrou no caminho. Ele tem uma força que muda a paisagem. Os três picos, suas três cabeças nevadas, com o vermelho do céu no poente entram no corpo da gente.

Gloria e Aielén também menstruaram.

Já vem chegando uma sensação de últimos dias, uma tristeza ameaça aparecer. Logo se descobre que estou vivendo o que estou vivendo porque tenho para onde voltar.

10 de fevereiro: Estou com Gloria fazendo o trabalho final em *La virgen*. Vejo uma fila imensa numa entrada ao lado. Gloria me conta que Mujeres Creando abriu uma linha de telefone e espaço presencial para atender vítimas de violadores soltos ilegalmente ou ainda não presos. Me disse que há uma fila gigante todos os dias. María Galindo tem um programa de rádio, na Rádio DeseoFM chamado *mi garganta es un órgano sexual*. Sei que Silvia escuta o programa todos os dias. É um informativo diário de casos

em que o coletivo Mujeres Creando atua e pode ser acompanhado pela internet. Com isso, María tem um alcance bastante significativo. Soube também que recebe ameaças, até de morte, como é frequente com aquelas que desafiam as estruturas de poder mais endinheiradas. De repente, vem a notícia de que uma companheira positivou para covid. Ontem estávamos quase todas na festa da Ale, sem máscara. Desespero de poder ou não poder viajar. Largo tudo e vou fazer um teste. Saiu o negativo no mesmo dia.

11 de fevereiro: Fomos passar o dia em Tiwanacu, um sítio arqueológico pré-colombiano. Fomos Aielén, Gloria, Marcela, Deysi e eu. Nosso grupo de viagem e de trocas já bem consolidado em clima de despedida em um lugar com a energia também muito forte. A Porta do Sol. Mal acabamos a visita do sítio arqueológico caiu um granizo tão, tão forte, que a van mal conseguia andar na estrada. A paisagem ficou branca como se tivesse nevado. Era silencioso.

12 de fevereiro: Fomos eu e Aielén ao Centro para pegar algum dinheiro e algum presente. Chorei na van na despedida de tudo que a paisagem, a terra e as pessoas me deram.

Apresentação dos trabalhos finais, que foi longe de ser o ápice da elaboração. Ao mesmo tempo, foi um trabalho disparador de encontros, de conversas, de andanças e de uma primeira aproximação da cidade de La Paz. Depois, teve a exposição do filme *Voces de Libertad* (1989), cujo roteiro foi realizado por Silvia junto com Ximena Medinaceli. O filme é parte da importante pesquisa do Taller de Historia Oral Andina (THOA) acerca dos movimentos anarquistas e sindicais da Bolívia. No filme aparecem atuações justapostas a depoimentos de mulheres e homens dirigentes e fundadores de sindicatos anarquistas. Assim se recupera uma história até então de caráter oral da luta e resistência dos trabalhadores manuais bastante significativa e por muito tempo praticamente apagada da história dita oficial. Eu fui assistindo àquela curadoria, àquele cuidado com a memória e com a história e fui me emocionando muito com aquele trabalho que tocava profundamente os silêncios e vazios da minha própria história.

Um choro intenso apareceu. Fiquei de fato muito emocionada em estar diante de duas mulheres assim tão gigantes. Senti forte no corpo que me era transmitida uma tarefa, uma tarefa vital que eu nem sabia nomear. Chorava soluçando por receber essa tarefa que era também um dom. *Hoy recibí una tarea y no sé cuál es.*

13 de fevereiro: Nas escalas entre um voo e outro, pego o livro de Vick Ayllón, *Búsquedas: las discapacidades* e ali, como uma carta que chega ao seu destino, leio: “*Visitar a memória, tarefa confusa, tarefa vital*”. Como uma epifania a tarefa me aparecia assim, na escritura, visitar as memórias, cuidá-las como entes queridos, alimentá-las, construir um espaço de visibilidade para elas e cultivar espaços para silêncios, não saberes, imprevistos e até inimaginados. Começo a desconfiar de que tem a ver com isso o plantar estrelas.

Cheguei em casa. Comprei uma barraca. Troquei as cordas do violão. Peguei para ler a obra completa de Sophia de Mello Breyner Andresen. Reparo que a separação e a reconciliação caminham de mãos dadas. Reescrevo um poema:

rebento  
 depois do nó na garganta  
 ainda o amargo das cordas de couro que vincam na pele  
 a violenta dicção da cana  
 depois de habitar a palavra falta  
 no latim, angere,  
 vem da língua do colonizador a palavra angústia:  
 sufocamento, estreitamento da garganta, afogamento  
 depois de gritar  
 e depois de ser silenciada  
 a necessidade urgente de cultivar o istmo  
 corpo som  
 aprender a vibrar com os fios da vida  
 cordão umbilical, leite, rio, ramo  
 a palavra carregada de alma  
 com os guaranis, garganta: ñe’e raity:  
 ninho das palavras-alma  
 fecundar as cordas, o ar,  
 rebentar a vogal, consoante broto  
 descobrir outros cantos da boca, outras partes da língua,  
 irrigar o céu e o solo com respingos da saliva  
 uma criança aprendendo a falar  
 testemunho o nascimento de um mundo

### Con-sideração de fim-começo

Em um momento em que um mundo estava passando por um fim – antes e depois pandemia de covid – conviver a vida de pesquisadora acadêmica e de mãe parecia ser impossível. Havia uma fratura entre o mundo das palavras e das imagens que eu habitava e o mundo material ao qual a

maternidade havia me convocado. A pandemia havia potencializado esse abismo, e a falta de sentido em sustentar aquelas velhas imagens e palavras que operavam em mim profundo esquecimento. Junto dessa consciência de não caber nas palavras, também me atravessava um profundo amor pelo mundo e um constante reconhecer-me no que está fora e nos arredores como habitante do meu corpo. Essa contradição de sensações, vivida inicialmente como confusão, foi aos poucos dando margem a uma imagem. O mundo que eu – mulher branca descendente de imigrantes portugueses, alemães e italianos pobres do sul do Brasil, acadêmica da área de letras – até então sustentava nas minhas *performances* cotidianas era um “mundo ao revés”.<sup>4</sup> A viagem à Bolívia, a separação do filho pequeno, o curso Sociologia da Imagem, a escrita de um diário testemunha de uma viagem teórico-prática foram partes importantes no processo de transitar o fim do puerpério e o fim de um modo de estar no mundo e reconectar a partir de outro lugar com as palavras. Nas entradas de diário aqui apresentadas – ainda que marcadas por passagens triviais e aparentemente insignificantes – algo de uma experiência fundante se transmite. São fragmentos de um processo maior de pesquisa sobre o colonialismo interno e sobre o que, no corpo, resiste a ele. São também testemunhos de uma busca constante por me situar em meio a uma guerra de imagens e linguagem, toda vez que falo. Uma tentativa de recuperar palavras que bem dizem aquilo que foi diminuído, menosprezado. Essa palavra que acorda a memória hoje eu chamo de poesia. Depois de mais de década na academia, enfim, um outro começo: nasci no vale do rio Itajaí, sou filha de uma família camponesa e de operários de fábrica.

## Referências

AYLLÓN, Virginia. *Liberalia: dez fragmentos sobre leitura*. São Paulo/Tangará da Serra: Va Cartonera/Curupira Cartonera, 2021.

4 Referência ao nome de uma gravura desenhada por Melchior María Mercado (1841-1869). Nas suas sequências iconográficas de meados do século XIX, feitas a partir de viagens no território que se convencionou chamar de Bolívia, Melchior María Mercado fazia gravura de costumes, festas, mercados e dava a ver tensões entre uma república estruturada nos valores coloniais e um mundo andino pré-colombiano. Em “República Boliviana. Paz. Mundo ao Revez”, gravura em que dois humanos aram a terra conduzidos por um boi, segundo a leitura de Silvia Rivera Cusicanqui, Mercado constrói uma alegoria crítica à república boliviana e ao colonial (RIVERA CUSICANQUI, 2018b, p.43).

AYLLÓN, Virginia. *Búsquedas: las discapacidades*. Chuquiyawu: Fundación Waina Tambo, 2004.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* [1936]. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Ed. Taurus, 1973.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: Ayô, 2019.

FOUCAULT, Michael [1975]. *Vigilar y castigar*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1988.

JAMESON, Frederic. Imágenes y postmodernidad. In: MARTIN-BARBERO, Jesús; SILVA, Armando (comps.). *Proyectar la comunicación*. Bogotá: Tercer Mundo, 1997.

KAMENSZAIN, Tamara. *El eco de mi madre*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2010.

MILLS, C. Wright [1956]. Sobre la artesanía intelectual. In: *La imaginación sociológica*. Ciudad de México: Editorial Era, 2002.

PONTECORVO, Gillo. *La batalla de Argel*. (Largometraje). Argelia: Antonio Musu y Yacef Saadi, Igor Film y Casbah Film, 1966, (DVD, blanco y negro, 121min.)

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. El ojo intruso como pedagogía. In: *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. [Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.] 2 ed. La Paz: Plural editores/Piedra Rota, 2018a.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. [Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.] 2 ed. La Paz: Plural editores/Piedra Rota, 2018b.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018c.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia; COLECTIVO CH'IXI. *Principio Potosí Reverso*.

Madrid: Museo Reina Sofía, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia et al. *Ser mujer indígena, chola o birlocha en la Bolivia postcolonial de los años 90*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano, 1996.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreiçã: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROMERO, Raquel. *Voces de libertad*. (Largometraje). Bolivia, 1989.

SANJINÉS, Jorge. *La nación clandestina*. (Largometraje). Bolivia, 1989 (2h 8min).

SCHULTHEIS, Franz; FRISINGHELLI, Chris ne (eds). *Pierre Bourdieu en Argelia. Imágenes del desarraigo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2011.

YUSZCZUK, Marina. *Madre soltera*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Bordado como ação: a linha que atravessa

Louise dos Reis Gusmão Andrade<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre relações estabelecidas entre o processo poético da feitura do bordado e o papel da arte têxtil como meio de reapropriação do espaço sociopolítico na arte contemporânea. Para tanto, contextualizo os percursos do têxtil na história, bem como apresento o processo de pesquisa autobiográfica em poéticas visuais têxteis.

**Palavras-chave:** *Arte têxtil. Poéticas visuais. Bordado. Feminismo.*

## Embroidery as action: the line that crosses

**Abstract:** This article aims to reflect on the relationships established between the poetic process of making embroidery and the role of textile art as a means of reappropriating the sociopolitical space in contemporary art. I contextualize the paths of textiles in history, as well as I present the process of autobiographical research in textile visual poetics.

**Keywords:** *Textile art. Visual poetics. Embroidery. Feminism.*

---

<sup>1</sup> Mestranda em artes visuais no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais – UFPB-UFPE. Bolsista Fapesq–BLD–MSP. Licenciada em artes visuais no Departamento de Artes da UFRN. Aluna. Universidade Federal da Paraíba, Cidade Universitária – Campus I – CCTA – Bloco A – Sala 117. João Pessoa, PB, CEP: 58051-900. Email: lrgandrade@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0016-1085>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4825611550778449>. João Pessoa, Brasil.

Na história, o bordado sempre tomou um lugar e um contexto dentro dos espaços privados e ligado unicamente às práticas femininas e às suas domesticidades. Na arte, o têxtil sempre esteve associado à categoria de arte menor, submetido às divisões de gênero e ao machismo. Fatos que estão historicamente ligados à esfera doméstica e, à realidade, de invisibilidade e de subalternidade que o gênero feminino sempre ocupou, sustentada pelo poder da opressão de uma sociedade patriarcal e controladora, que tinha a convicção de que as mulheres nasciam para servir, obedecer e procriar, sem acesso ao mundo ao seu redor, à educação e sem qualquer vislumbre de independência financeira.

Na condição de pesquisadora em poéticas visuais têxteis, me posiciono justamente, com o olhar não canônico dos fazeres. Tomo essa pesquisa como um processo de desfazer e destecer o bordado, tornando as vistas para o avesso, onde nos cerzimos e nos reconstruímos, sem reverenciar o caminho que nos foi imposto. Para compor esse cenário de transgressão das subjetividades, o presente artigo tem como objetivo, refletir sobre as relações que são tecidas entre o lugar da arte têxtil e o processo poético da feitura do bordado como meio de reapropriação e ressignificação do espaço social e político na arte contemporânea.

### **A tessitura da teia**

Para entender a complexidade das questões das poéticas têxteis contemporâneas e refletir criticamente a seu respeito, faz-se necessária a contextualização dos caminhos do têxtil na arte e seus desdobramentos. A historiadora, escritora e feminista britânica Rozsika Parker (1984) abre o prefácio de seu livro *The subversive stitch* com a pergunta, feita por Olive Schreiner,<sup>1</sup> “A caneta ou o lápis mergulhou tão fundo no sangue da raça humana como a agulha?”, à qual responde com solene negativa, em que atesta que o bordado tem sido um meio de moldar o ideal de feminilidade promovido pela cultura patriarcal nos últimos séculos. Em seu livro, Parker mapeia a relação entre a história do bordado e a mudança de noções do

1 Olive Emilie Albertina Schreiner (1855-1920), escritora e feminista sul-africana, conhecida também pelo livro *Sonhos*, exibido no filme *Sufragistas*, de 2015.

que constituiu o comportamento feminino da Idade Média até o século XX, e como, a partir dessa condição, a arte influenciou a imposição das hierarquias de gênero, divisão social de trabalho e estereótipos relacionados ao feminino, como fragilidade, dependência e submissão, servindo como agente limitador e opressor em relação ao papel da mulher na sociedade. E como tais ideias e comportamentos puderam, historicamente, transformar o significado do bordado em meramente decorativo, tomando o lugar de invisibilidade dentro da academia e do sistema da arte. Em suas palavras, “conhecer a história do bordado é conhecer a história das mulheres”<sup>2</sup> (PARKER, 1984, p. 9vi).

Para Parker (1984), a idealização da feminilidade está refletida na história do bordado como uma confirmação de que feminilidade é um produto social e psicossocial, estando intricadamente ligado ao conceito de passividade, submissão e domesticidade na construção familiar. “A família foi identificada como o local onde a ‘psicologia inferiorizada’ das mulheres foi reproduzida, e a exploração social e econômica das mulheres como esposas e mãe foi legitimada”<sup>3</sup> (p.3).

Em total discordância com esse conceito de idealização de feminilidade, que corrobora o discurso de inferioridade e desigualdade atrelados à “natureza do sexo feminino, por ser desprovido de razão”,<sup>4</sup> Rozsika Parker (1984, p.117), argumenta que é de vital importância distinguir entre a construção da feminilidade, a feminilidade vivida, o ideal feminino e o estereótipo feminino, fazendo uma análise a respeito desses conceitos:

A construção da feminilidade refere-se ao relato psicanalítico e social da diferenciação sexual. Feminilidade é uma identidade vivida para mulheres que abraçam ou resistem. O ideal feminino é um conceito historicamente mutável de que as mulheres devem ser, enquanto o estereótipo feminino é uma coleção de atributos imputada às mulheres e contra a qual toda sua preocupação é medida<sup>5</sup> (PARKER, 1984, p.4).

2 Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: To know the history of embroidery is to know the history of women.

3 No original: The family was identified as the place where the ‘inferiorised psychology’s of women was reproduced and the social and economic exploitation of women as wives and mothers legitimised.

4 No original: The nature of the female sex, for being devoid of reason.

5 No original: The construction of femininity refers to the psychoanalytic and social account of sexual differentiation. Femininity is a lived identity for women either embraced or resisted. The

Dessa maneira, há distinção entre entender a construção da feminilidade na família, sua perpetuação nas instituições sociais e acatar a idealização cultural das mulheres que nos foi imposta. O estereótipo feminino imposto pela sociedade, institucionalizado pela cultura patriarcal, categoriza e hierarquiza tudo o que as mulheres são e tudo o que fazemos como inteiramente essencial e eternamente feminino, apagando diferenças entre as mulheres de acordo com nossa posição econômica, social e cultural, ou nosso lugar geográfico e histórico.

### **O feminino e o privado**

Os elementos de materialidade têxtil, como linhas, tecido, bordado e costura, estão impregnados de tradição, cultura e significados que remetem a um longo processo social de estigmatização do universo feminino e da produção artesanal têxtil que por “sua natureza”, era realizada apenas por mulheres e apropriada unicamente ao uso nos lares, em peças de decoração e enxovais. O que, obrigatoriamente, as fazia permanecer em seus lares em tempo integral, vinculando-as a esse local privado como um espaço de estabilidade moral e, ao mesmo tempo, as cerceando do contato com o mundo e, conseqüentemente, de riscos que pudessem desabonar a segurança e a (assim nomeada) virtude feminina. Reforçando o estigma das “necessidades essenciais” feminina: a fertilidade, a maternidade, a feminilidade e a sexualidade.

A divisão das categorias de arte em uma classificação hierárquica de artes e artesanato<sup>6</sup> (arte maior e arte menor), é geralmente atribuída a fatores de ordem econômica e social, separando artista e artesão. Enquanto

---

feminine ideal is an historically changing concept of what women should be, while the feminine stereotype is a collection of attributes which is imputed to women and against which their every concern is measured.

6 A ideia de que o artesanato não é arte é estigma ultrapassado, ligado a conceitos rígidos e retrógrados. O artesanato é uma representação da cultura, tradição e patrimônio de um povo, seja material ou imaterial. Como tal, possui produção estética, portanto, é uma forma de expressão artística. É necessário compreender e valorizar as funções culturais dentro das sociedades em que foram criadas. Fechar-se em conceitos antigos e cristalizados é empobrecer as formas de criação e compreensão do que é arte na contemporaneidade, bem como as complexidades sociais, o que reforça os preconceitos colonialistas em relação ao fazer dos “outros” e a hegemonia canônica.

as artes plásticas são consideradas puras/elevadas/intelectuais, as artes aplicadas estão associadas à classe trabalhadora, à manualidade. Há, no entanto, importante conexão entre a hierarquia das artes e as categorias sexuais masculino e feminino. O desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincidiu historicamente com o surgimento, no Renascimento, de uma separação claramente definida de arte e ofício. Subjugando a mulher à condição de “não trabalhadora” (FEDERICI, 2017). Para a autora, a precarização do trabalho feminino está diretamente relacionada à acumulação capitalista, desenvolvida na transição do feudalismo para o capitalismo, com a construção de uma nova ordem patriarcal, “baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens” (p.26), como também, na nova definição parcial das funções das mulheres na divisão sexual do trabalho, a de procriadoras: “produzir filhas e filhos para o Estado” (p.182).

### Arte têxtil, arte de gênero

De acordo com Parker (1984), essa classificação das linguagens ao longo da história, em vez de desconstruir, reforçou as divisões de categorias hierárquicas da arte. Para a autora, não é correto chamar o bordado de ofício, pois não cumpre com o imperativo de utilitário que o define como tal, já que, em grande parte está ligado ao pictórico e por ser uma atividade artística que transforma materiais que produzem significados. “Decidi chamar de arte bordada porque é, sem dúvida, uma prática cultural que envolve iconografia, estilo e função social”<sup>7</sup> (p.6). Sabe-se, no entanto, que, mesmo tendo alcançado técnicas que se assemelham às técnicas de sombreamento, luz e perspectiva relacionadas à pintura, como a *or nué*,<sup>8</sup> e a *needlepainting*,<sup>9</sup> o bordado não obteve o reconhecimento como cate-

7 No original: I have decided to call embroidery art because it is, undoubtedly, a cultural practice involving iconography, style and a social function.

8 A técnica *or nué* superou as distorções de fragmentação da perspectiva, quando a luz refletia em ângulos diferentes: fios de ouro colocados horizontalmente eram sombreados pelo espaçamento irregular de pontos com fios de seda (PARKER, 1984).

9 A técnica *needlepainting*, ou pintura de agulha, converte os pontos e linhas, bordados de maneira matizada, em trabalhos realistas e hiperrealistas, que simulam a pintura a óleo, proporcionando sombra, luz, perspectiva e profundidade ao bordado (PARKER, 1984).

goria da arte, o que demonstra/reforça uma das principais características dessa prática: a resistência.

O que, porém, levou as artes decorativas a ser definidas como “arte feminina e prática de mulher”? Segundo a pesquisadora e curadora brasileira, Ana Paula Simioni (2007, p.95),

A feminilização dos meios têxteis, bem como a associação do gênero às atividades menos intelectualizadas dentro do campo artístico (como artesanato, por exemplo), não deve ser naturalizada.

A desvalorização que os trabalhos executados em suportes têxteis sofreram e sofrem até hoje está diretamente enraizada em conceitos que ultrapassam as meras questões de estética, perpassando por imposições hierárquicas constituídas social e politicamente. Tais conceitos têm origem no Renascimento, com as categorizações da moderna história da arte como disciplina, seguindo os estudos de Giorgio Vasari, que evocava a genialidade intelectual do artista como um “dom divino”, o que lhe conferia distinção em meio aos demais indivíduos.

Tal distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir desse momento definidas como todas aquelas baseadas no *disegno*: a pintura, a escultura e a arquitetura (SIMIONI, 2010, p.4).

Ao ser alçadas ao patamar de genial, as artes derivadas do desenho, passaram a ser identificadas como belas artes ou artes puras. Por consequência, as outras artes, passaram a ser qualificadas como inferiores ou menores, associadas ao artesanato, adquirindo valoração negativa. As artes têxteis foram marginalizadas como artes aplicadas, artes femininas, artes decorativas, tidas como inferiores e que não dependem de grandes dotes intelectuais para ser produzidas, “associadas a um trabalho mais comercial e menos puro, espiritual ou artístico, (...) tratava-se de labor e não de arte” (SIMIONI, 2007, p.97).

Em texto publicado originalmente em 1971, Linda Nochlin (2016) ratifica e – além de questionar o princípio de moralidade e bons costumes que afastou as mulheres das aulas de modelo-vivo nas academias e, conseqüentemente, de ter acesso ao sistema da arte – coloca em xeque o

conceito de genialidade, e aponta as condições opressoras e dominantes, comparando as situações socioeconômicas, culturais e educacionais de mulheres e homens artistas, provando que as possibilidades de oportunidades de práticas artísticas estavam diretamente relacionadas ao modelo gênero-raça-meio-momento.

A situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (NOCHLIN, 2016, p.23-24).

Mesmo com a decadência das academias e com o surgimento de movimentos como o Art Nouveau (francês, austríaco, alemão e italiano) e, principalmente, o Arts & Crafts (Inglaterra), no final do século XIX – que preconizava o resgate da produção têxtil e a revalorização da condição de trabalho dos artesãos “através das reformas sociais e rejeição do trabalho mecanizado” (GRADIM, 2018, p.76) –, a divisão do trabalho não acabou, pelo contrário, houve a retomada da tradicional divisão sexual do trabalho, já que seu criador, William Morris, assumia o papel do *designer*, desenhando os padrões das tapeçarias, e as trabalhadoras bordadeiras executavam o trabalho.

O mesmo acontece na mais notória e emblemática escola de *design* ocidental, a Bauhaus, que mesmo sendo descrita como um espaço em que não haveria diferença entre o sexo belo e o sexo forte, “as mulheres foram sistematicamente desencorajadas a cursar os ateliês mais importantes da escola, como o de arquitetura e pintura, ao passo que o ateliê de tecelagem, o menos prestigiado, foi frequentado com quase exclusividade pelo sexo feminino” (SIMIONI, 2010, p.6). Ao contrário, porém, do que seus dirigentes previam e queriam, pois “receavam uma tendência demasiado “decorativa” e viam o objectivo da Bauhaus, a arquitectura, em perigo” (DROSTE, 2006 p.40), a escola se tornou um nicho de artistas têxteis, a exemplo de Gunta Stölzl, Anni Albers, Otti Berger, Marianne Brandt.

A relação das artes têxteis no Brasil, também seguiu esse caminho e, mesmo com as quebras de paradigmas do modernismo, reforça a gênese das categorias de arte, dos gêneros maiores e dos gêneros menores. Enquanto os homens se apropriavam da idealização intelectual dos projetos

(gênero do autor), as mulheres se ocupavam com o trabalho secundário, o de execução das tarefas manufaturadas (gênero da produção). Tivemos vários casos emblemáticos de divisão sexual do trabalho dentro dos círculos modernistas. Um dos exemplos notórios foi em relação à artista Regina Gomide Graz, que precisou negociar sua posição no cenário artístico em relação a seu marido, o arquiteto e *designer*, John Graz. Suas tapeçarias eram descritas como “arte sem grande valor estético por não ter sido capazes de transcender sua condição de aplicabilidade” (SIMIONI, 2007, p.104), apesar do grande volume de obras que produziu e por sua importância na arte têxtil brasileira, chegando, aliás, a ser proprietária de uma fábrica de tapetes, que levava seu nome. Simioni (p.106) é categórica quando comenta:

A trajetória de Regina Graz é indicativa do quanto a história social da arte precisa proceder à crítica das suas próprias categorias e juízos analíticos caso proponha-se a compreender a produção das artistas mulheres e as razões dos juízos e percepções que as relegam a posições secundárias.

Na arte contemporânea houve uma ressignificação na maneira como as/os artistas passaram a abordar a materialidade têxtil e suas questões, e os diferentes meios de ativar o espaço a partir do próprio corpo e de objetos do cotidiano; assim, artistas fizeram das subjetividades poéticas a forma de subverter e transgredir os padrões hegemônicos, produzindo uma nova relação com o meio e com o público. Essa expansão artística promove, por meio das memórias, reflexões a respeito das tensões inerentes às produções dos artistas, posicionando suas obras no plano político, e quando associam seus discursos à promoção de debates que convocam o público a ampliar e potencializar o pensamento a respeito das realidades que urdem o tecido social. Artistas como Rosana Paulino, Rosana Palazyan, Adriana Eu, Vanessa Ximenes, Júlia Panadés, Louise Bourgeois, José Leonilson trazem uma nova roupagem, uma nova trama às narrativas autobiográficas, entrelaçando os fios entre as histórias de si e de outros, provocando novos sentidos e dimensões. “Esses artistas vêm costurando, bordando, ligando, colocando dobradiças entre a visualidade não-erudita brasileira e a arte contemporânea” (CHIARELLI, 2002, p.4).

É nesse território político-afetivo que se situam as poéticas visuais têxteis, um terreno diverso e vasto, onde se instalam as incertezas e as irregularidades, marcado pelas experiências, memórias e pela interferência direta do corpo que, por meio da ação contínua das repetições, faz do gesto

o desenho. “E nesse gesto, afeta também o que tradicionalmente se entende como arte têxtil, permitindo que as bordas dessa categoria sejam redesenhadas repetidas vezes”<sup>10</sup> (MADDONNI, 2020, p.198).

### **Faço, desfaço e refaço**

Demorei muito tempo para desemaranhar os novelos do porquê os fazeres manuais e as domesticidades a que eles remetem, e dos quais tentei fugir, estão quase que instintivamente imbricados no meu processo criativo. “O que significa a presença do fio em minha vida?”; “O que me leva a explorar a linha no meu processo criativo?”; “Como as memórias afetivas e autobiográficas podem ser resignificadas através das materialidades têxteis?”; “Qual a força dessas narrativas?”; “Quais experiências essas narrativas podem provocar?”, são perguntas recorrentes nesse processo, nessa construção, de olhar para dentro, de reconhecer-me. E o reconhecer a mim mesma como artista visual que pesquisa o têxtil, despertando para o lugar em que estou inserida, me possibilitou/capacitou a entender que dessa investigação nascia a tentativa de borrar as margens hegemônicas, de romper com os cânones aos quais os fazeres tradicionais estão suturados, e os transgredir e dar-lhes novos sentidos.

Na arte contemporânea muitos artistas visuais tomam para si as poéticas autobiográficas. Essa escrita de si, entretanto, geralmente em primeira pessoa, não segue um gênero documental, duro, fechado; evoca trabalhos que não estão interessados em uma verdade absoluta e individual, mas que se direcionam para uma narrativa voltada para os interesses sociais e questões do seu tempo. Um processo autobiográfico que se abstém da pessoalidade e se abre às “redes da criação” (SALLES, 2008) e conexões, se deixando contaminar e afetar por memórias coletivas, culturais e suas variadas possibilidades de desdobramentos poéticos. E é dessa costura de cumplicidade de trocas, de narrativas e atravessamentos, que vem se construindo a poética nesse processo de criação.

10 No original: Y en ese gesto también afectar aquello que conserta se ha entendido por arte textil, permitiendo re dibujar los bordas de dicha categoría una y otra vez.

Bordar é verbo, é ação. É trânsito entre as ambiguidades. O direito e o avesso. O que é aparente e o que se volta para dentro. O que se diz perfeito e o imperfeito. E é na imperfeição, o lugar em que os afetos operam, onde as memórias residem, onde os pontos se transformam em cartografias e registros pelas marcas e cicatrizes que moldam nosso corpo.

A linha é movimento e, porque estamos em constante movimento, estamos intrinsecamente ligados a essa movência. “Quando uma pessoa se move, se converte em uma linha”<sup>11</sup> (INGOLD, 2015b, p.111), deixa rastros. Ingold considera dois tipos de linhas, a que segue e a que atravessa (p.112). A linha que segue é o nosso próprio caminho, o nosso movimento no mundo, a nossa trajetória de vida. A linha que atravessa é a que promove as conexões, que conecta pontos, ou seja, a linha que entrelaça o indivíduo a grupos diversos, com diferentes identidades, e cria narrativas afetivas que estão ligadas, diretamente, às memórias.

A proposta de materializar as memórias a partir dos sentidos, tema dos trabalhos aqui apresentados, me faz refletir sobre a recorrência do lugar do feminino no meu trabalho. Ao esmiuçar os vestígios das mulheres presentes em minha vida, fortaleço minha identidade, a construção da memória comunicativa (ASSMANN, 2016) que nos une, e a poética que emerge do trabalho, que se coloca entre dois extremos: a aparente fragilidade matérica e sua negação, pela força de suas narrativas. Dessa maneira, encontro-me em constante elaboração entre o discurso e a concepção do trabalho.

Remexer nos guardados acorda os sentidos que “desdobram o sentimento da presença e ativam a consciência de si” (LE BRETON, 2016, p.12). Essa consciência se amplia ao abrir uma caixa de fotos antigas, usada na busca de fotos para compor o processo de criação do videoarte intitulado *Caixa de memórias*. Além de renovar as saudades, surge o pensamento sobre o lugar que aquelas mulheres das fotos ocupavam, todas elas, mesmo as que nunca conheci, mas que sei que fizeram parte da minha história. As casas sempre caprichosamente arrumadas, os móveis brilhando, os vestidos incrivelmente engomados, os trajes dos homens, impecáveis. Sorrisos com-

11 No original: Cuando una persona se mueve se convierte en una línea.

placentes posados para as fotos. Homens em pé, mulheres quase sempre sentadas e recatadas. Às vezes, em grupos separados, mulheres de um lado, homens de outro. As crianças, sempre com as mães, quase nunca com os pais. E por mais que tenha certeza do quão insubmissas elas eram, o enigma dos retratos perfeitos, feitos para figurar em álbuns e porta-retratos, permanece (Figura 1).

**Figura 1**

Louise Gusmão, Caixa de memórias, 2021, videoarte, 30 x 40cm  
 Fonte: Acervo pessoal da artista. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/162216787/Caixa-de-Memorias-2021>.



Ao retecer os labirintos da existência em busca de saídas, faço do meu corpo filtro/casulo, para a metamorfose dos sentidos; das dores e saudades ativas; da ausência; do valor das coisas esquecidas (STALLYBRASS, 2008) que estão poderosamente associadas à lembrança e que absorvem a presença ausente. Essas presenças dos corpos ausentes são ativadas pela memória não como metáfora, mas como metonímia “baseada no contato material entre uma mente que lembra e um objeto que faz lembrar” (ASSMANN, 2016, p.119). A presença é materializada em forma de relicário, em uma caixinha que pertenceu a minha avó paterna. Representadas como patuás<sup>12</sup> sagrados são minhas avós e minha mãe, minhas guias, trazendo bordadas em si, as características que arrematam o liame dessa urdidura: *Força, Coração e Determinação*. O fio vermelho remete ao fio da

<sup>12</sup> Patuá é um objeto consagrado que traz em si o axé, a força mágica do orixá (candomblé ou umbanda), do santo católico ou guia de luz, a quem ele é consagrado.

vida, à força da conexão que nos une, são os rastros que perfuram o presente, como se esse fosse “uma membrana permeável (...) tecida como uma malha ou rede de fios finos” (INGOLD, 2015a, p.281) (Figura 2).

**Figura 2**

Louise Gusmão, *Patuás*, 2021. Objeto, bordado sobre impressão fotográfica em tecido e fios sobre caixa de madrepérola, 22 x 27 x 12cm

Fonte: Acervo pessoal da artista.



No bordar, ao mesmo tempo a agulha perfura e fere o tecido, abrindo caminhos e fendas, e a linha sutura, cirze, reparando os danos, refazendo o tecido-pele. Como metáfora para o recomeço, o refazer. Para refazer, é preciso desfazer. Ao contrário, porém, do que muitos pensam, desfazer não é tempo perdido, é abrir a fenda, pôr à mostra cicatrizes, preparar a pele para uma nova ação, um novo verbo, o retecer. Retecer é restaurar, é se recriar.

Nossa condição no mundo é corporal e se dá no campo dos sentidos, do sensorial. O corpo é condutor... as coisas que o cercam agem sobre ele, e a elas ele reage. “São estados anímicos que nos impregnam e alargam as extensões dos sentidos” (DERDYK, 2001, p.17) – a memória lança uma resposta, o “corpo entusiasmado” (p.17) responde por inteiro. Este corpo entusiasmado se deixa viajar no tempo, voltar à infância, arrebatado pela lembrança de cheiros, gostos, texturas e sons. Um tempo em que as linhas das tapeçarias e crochês teciam a potência dos domingos com brincadei-

ras e muitas guloseimas, nas casas das avós. E em uma delas havia uma xícara de porcelana com florezinhas rosa, minha preferida e que hoje ocupa um lugar nas presenças ausentes. Esses domingos fazem lembrar um trecho de uma crônica de Rubem Alves:<sup>13</sup> “Quem pensa que a comida só faz matar a fome está redondamente enganado (...) depois de comer, as pessoas não permanecem as mesmas. Coisas mágicas acontecem”.

Embora a urdidura imperfeita desse corpo entusiasmado esteja voltada para o avesso, sem deixar transparecer os nós, emaranhados e suturas que arrematam essa trama, os rastros dos ritos de infância parecem suspender o tempo e construir um lugar de resiliência, no tempo do sensível, das riquezas afetivas, aqui ressignificadas na materialidade têxtil (Figura 3).

**Figura 3**

Louise Gusmão, *Dia de domingo*, 2021.  
Objeto, bordado à mão tridimensional sobre xícara de porcelana e fios, 10 x 10 x 5cm  
Fonte: Acervo pessoal da artista.



Ser colocada nesse paradoxo temporal, em que a memória me toma, no entre o espaço e o tempo, faz-me evocar os mitos que têm como metáfora narrativa o fio da vida. São duas forças que se cruzam e pelas quais os destinos são atravessados, a linha, que remete à vida, ao tempo, e a trama,

13 A Festa de Babetete, originalmente publicada no Correio Popular, disponível em: <https://www.orientandoquemorienta.com.br/a-festa-de-babette-rubem-alves/>.

que remete à história e à artesã que a tece. “Estórias” que têm como pano de fundo fusos, agulhas, tecedura, teias e aranhas, mas que refletem a respeito do poder sobre a vida; a constituição do feminino; e a forte conexão da narrativa como forma de resistência, de luta pelos direitos femininos e subversão aos padrões impostos. Além disso, o fio traz em si a metáfora da ligação – ele une, ata, conduz. É veia em fluxo, cordão que alimenta a vida.

Metáfora que remete à maternidade, que opera no campo da catarse dos sentimentos, dos sentidos e das incertezas, e transborda no nascimento de dois indivíduos: o filho e a mãe. Esse fio vermelho, simbólico, é aquele que permanecerá intrincado entre mãe e filho. A ligação, o elo perpétuo e invisível. Uma teia que, como a da aranha, é retirada do próprio ventre e é tecida contínua, precisa e delicadamente na nossa linha do tempo. E seguirá fluindo, sujeita a nós e emaranhados, mas esse tecer incessante de afetos jamais deixará de estar entrelaçado em nossas vidas, em nossas memórias. Mesmo quando as Moiras cumprirem seus papéis, decidindo nossos destinos (Imagem 4).

**Figura 4**

Louise Gusmão, *Ligação*, 2021. Impressão fotográfica em tecido sobre fios, 20 x 20cm  
Fonte: Acervo pessoal da artista.

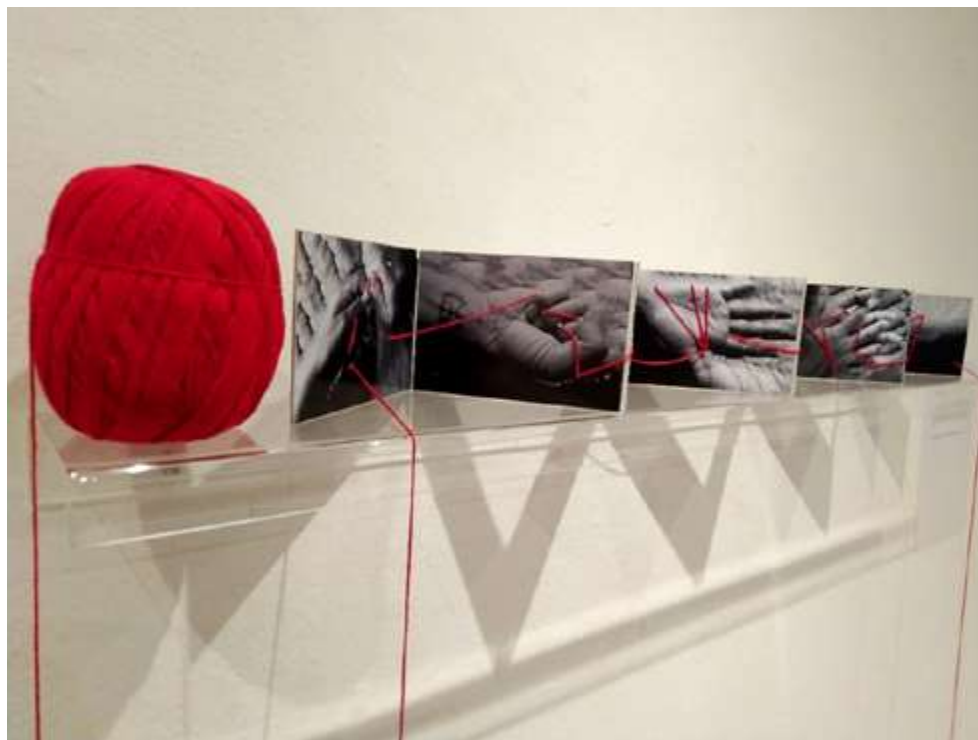


**Figura 5**

Louise Gusmão, *Linhas da pele*, 2016-2021.

Livro de artista. Fios sobre impressão fotográfica em vinil, sobre PVA, 120 x 10cm

Fonte: Acervo pessoal da artista.



De todos os sentidos inerentes ao ser humano, o tato é o mais propício à memória. É o sentido do corpo por inteiro e o disparador dos outros. O procurador das coisas reais. O mensageiro da sensação da presença. A força e a fragilidade.

A pele é o envoltório genuíno e metafórico do corpo e do próprio ser. É através dela que o sensível opera, que as fronteiras com o outro se desmancham, que os fluidos se esvaem; e nela os rastros são impressos.

Tatear é reconhecer a si, é borrar limites, é perceber a própria existência. “O tato burila a presença no mundo” (LE BRETON, 2016, p.208), e a pele é a “metonímia da pessoa” (p.206).

A mão é o instrumento primeiro do tato. A portadora dos encontros com o outro e com as coisas. A que explora o mundo e anula a passividade tátil. “É instrumento enraizado na carne” (LE BRETON, 2016, p.215) de um corpo que carrega veias, cicatrizes, linhas e heranças, naturais ou adquiridas. A mão não é mera executora. A mão é gesto. É a força de um corpo que, no ritmo lento e processual do bordado, incessantemente, faz, desfaz e refaz, a obra aberta que é a vida (Figura 5). “A linha é o prolongamento de mim mesma (...) eu tenho a linha costurada na minha mão” (DERDIK, 2010, s/p).

## Cerzindo os pontos

Segundo Cecília Salles (2008, p.15), o processo de criação e a obra dele decorrente constituem um seguimento de ações inacabadas, passíveis de erros e acertos, falíveis, móveis. Para ela, o ato criador é

sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final.

As influências aleatórias e imprevisíveis que acabam interferindo arbitrariamente no processo fazem parte da construção desse entrelaçamento entre as exterioridades e as interioridades. Entre o que é estável e aquilo sobre o qual não se tem controle. O ato criador é mutante, volátil, sempre à espera de que algo novo o venha transformar e está diretamente ligado à experiência, que é, como reflete Bondía (2002, p.21), “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” aquilo que nos afeta. E é dessa experiência, da práxis, dos seus desdobramentos e do intervalo que está entre o antes e o depois da experiência, do “atrito entre a intenção e a realização, entre o desejo e a matéria, entre o indefinível e aquilo que faz esse algo ocupar uma forma palpável” (DERDYK, 2001, p.12), da diferença entre o que se intenta realizar e o que o que se realiza, que o processo artístico e de reflexão se nutre.

A arte têxtil opera em um espaço de experimentações em que a conexão entre os processos, materiais, motivações e condutas, se traduz em cruzamentos que são diversos, constituindo um esquema de possibilidades abertas em partes que se combinam e recombina sem restrições, sem, no entanto, se mesclar de forma homogênea e híbrida, gerando um conceito que Icleia Borsa Cattani (2007, p.11) denomina mestiçagens:

Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos, permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos atuais.

Nesse contexto estão inseridas as questões metodológicas que tratam da poética e da *poiética* visual. Questões que estão diretamente ligadas à ma-

terialidade do trabalho, ao modo como ele se constitui e às motivações criadas a partir das experiências vividas. Uma espécie de cartografia afetiva, que perpassa as subjetividades pela poética do bordar. O corpo que borda e costura não é um corpo inerte. É um “corpo vibrátil” (ROLNIK, 2016, p.31), que promove conexões com o meio, como o externo, mas, ao mesmo tempo, com o íntimo. Ou seja, transita nos territórios do privado, mas também do político. Um modo de estar no mundo, afetando e se deixando afetar.

A força do bordar afetos e memórias, livremente, sem limitações, entregue aos propensos erros que encontro pelo caminho, e que me levam a desmanchar e recomeçar, geram pensamentos que estimulam o ato criativo; esses pensamentos são passados para o tecido pela linha e pela agulha que, no vai e vem de seus movimentos, fazem desse tecido o suporte para as narrativas que surgiram da experiência do errar e acertar. Muitos são os erros e as tentativas de acertar, muitos procedimentos são feitos e refeitos, para que, assim, gerem significado. Me alinhando, assim, à reflexão de Sandra Rey (2002, p.133):

Para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o surgimento da obra.

Compartilhei neste artigo, os caminhos que percorri em alguns trabalhos realizados no percurso de mestrado em artes visuais, no intuito promover uma pesquisa acadêmica a partir do desenvolvimento da prática artística, contemplando os entrelaçamentos de sua própria produção. Uma pesquisa em artes que evidencia minha produção autoral como o processo em si, em que – como inerente às pesquisas em poéticas visuais – os estudos, reflexões críticas e formulações teóricas são gerados, simultaneamente, pelos desdobramentos do processo de criação, pelo caminho percorrido, fornecendo os parâmetros para a continuidade dessa investigação.

Busco fazer desses atravessamentos gerados a tessitura que sutura e ressignifica as narrativas, minhas e de outras mulheres, em trabalhos materializados na mestiçagem de elementos e em cruzamentos que possam originar sentidos à pesquisa. Uma poética tecida no entre, nas fendas e vãos, reais ou virtuais (CATTANI, 2007), que consiga provocar experiências que transbordem para além da investigação. Nessa tramação, a cos-

tura vai se desfazendo e se refazendo, em um processo de maturação e buscas constantes à medida que meadas e novelos de linhas se entrelaçam. No tempo da criação, é inevitável que algumas tramas permaneçam na esfera do inacabado, talvez esperando que a insistência na pesquisa se faça breve – afinal, o inacabamento faz parte da continuidade. Entendo o ato criador na pesquisa em artes como um movimento processual que se assemelha ao bordado: entre o pensamento e o ato se faz a potência do tempo que modifica o curso do liame e se abre para novas tramas, que seguirão o caminho da linha.

### Referências

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, Rio de Janeiro, v.19, n.1, p.115-128, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>. Acesso em: 20 nov. 2022.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, jan.-abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZ-VDxX/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 20 nov. 2022.

CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Colocando dobradiças na arte contemporânea. In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*, 2 ed. São Paulo: Lemos-Editorial. 2002 [1996]. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110500#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%-2C3930%2C2199>. Acesso em: 15 nov. 2022.

Derdyk, Edith. *Linha de costura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.

Derdyk, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus, 1919-1933*. Trad. Casa das Linguas Lda. Koln: Taschen, 2006.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. coletivo Sycorax. São Paulo, 2017.

GRADIM, Maria Isabel de Souza. *A tapeçaria no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980*. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.31.2019.tde-18032019-104032. Acesso em: 28 nov. 2022.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015a (Coleção Antropologia).

INGOLD, Tim. *Líneas: una breve historia*. Trad. Carlos García Simón. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2015b.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

MADDONNI, Karina. Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto. *Revista Papeles de Cultura Contemporánea: procesos de artificación del arte textil*, Granada, n.23, p.193-217, 2020. Disponível em: <https://una-edu.academia.edu/KarinaMaddonni>. Acesso em: 10 nov. 2022.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo, 2016.

PARKER, Rozsika. *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. London: The Women's Press Limited, 1984.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2016.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2 ed. São Paulo: Horizonte, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa*, Campinas, v.2, p.1-19, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/Artigo-sII/anasimioni.html>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.45, p.87-106, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583>. Acesso em: 10 nov. 2022.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Traçar rente às bordas: notas sobre uma investigação por meio do desenho em colaboração com trabalhadoras sexuais

Vânia Medeiros<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, reflito sobre possibilidades do desenho como ferramenta investigativa capaz de cartografar processos existentes em territórios diversos e atuar como catalisador na produção de grupos. Para tal, analiso desenhos realizados por trabalhadoras sexuais de Salvador no contexto do trabalho artístico *Caderno de campo*.

**Palavras-chave:** *Desenho. Trabalho sexual. Cartografia. Cidades.*

## Tracing close to the edges: notes on a collaborative investigation through drawing with sex workers

**Abstract:** In this article, I reflect on the possibilities of drawing as an investigative tool, capable of mapping existing processes in different territories and acting as a catalyst in group production. To this end, I analyze drawings made by sex workers in Salvador in the context of the artistic work *Caderno de campo* (Field Notebook).

**Keywords:** *Drawing. Sex work. Cartography. Cities.*

---

1 Pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora e mestra em design na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (USP). Graduada em comunicação na Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: vanymedeiros@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8335-8596> Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2467395476705784>. São Paulo, Brasil.

## Introdução

O desenho, seja ele de observação, imaginação ou memória, é sempre um ato de investigação. A linha traçada no papel engendra aberturas, dissecar, examina, indaga, questiona o objeto, e esse, visto com os olhos ou com a memória, confirma ou refuta a veracidade do que é desenhado. Quem desenha, por sua vez, examina-se, indaga-se, questiona-se, avançando por meio de aceites e correções. Aventurar-se ao desenho requer predisposição à atração, ao encontro e ao erro. Com efeito, a expressão da língua inglesa *to be drawn* pode ser traduzida por “ser desenhado” ou “ser atraído”. Necessariamente, portanto, desenhar é aprender, na perspectiva de uma aprendizagem inventiva. Como afirma John Berger (2021, p.8), “uma linha, uma zona de cor, não é realmente importante porque registra o que foi visto, mas por que o levará a continuar vendo”.<sup>1</sup> Evidentemente, não nos referimos aqui aos desenhos que aspiram à representação de vocação hiper-realista, mas sim àqueles menos virtuosos, que vasculham, e vão avançando, erráticos.

Neste texto, reflito sobre as possibilidades do ato de desenhar como prática coletiva e cartográfica, capaz de operar como dispositivo de investigação de territórios e como catalisador na produção de grupos. Para tal, analiso o processo criativo do projeto *Caderno de campo*, desenvolvido com trabalhadoras sexuais de Salvador – mulheres cis e trans – voltando-me especialmente para dois desenhos específicos produzidos nesse contexto. Considero esses desenhos cartográficos, uma vez que, em vez de representar, eles propõem modos abertos de leitura da realidade que observam. Além disso, porquanto foram realizados em um ambiente de produção coletiva, é possível constatar seu potencial como operador na criação de grupalidades, sendo agente no traçado de um plano comum entre as participantes.

*Caderno de campo* teve duas experiências, a primeira com trabalha-

<sup>1</sup> Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: Una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo.

dores da construção civil, e outra – abordada neste texto – com trabalhadoras sexuais. Na primeira, partiu-se de um convite a sete trabalhadores, entre eles pedreiros, assistentes de pedreiros e um mestre de obras, para que durante um mês desenhassem em cadernos sua rotina no canteiro. Os participantes desenharam em suas casas, ao final da jornada de trabalho, e foram feitas quatro reuniões presenciais de partilha e discussão dos desenhos, uma por semana. O projeto foi selecionado na chamada aberta a artistas do projeto *Contracondutas*, realizado em 2016 e 2017, com mediação do conselho técnico da Escola da Cidade em parceria com o curso de história da arte da Universidade Federal de São Paulo. Configurado como plataforma, agregando diferentes projetos e linguagens, o *Contracondutas* voltou-se para estabelecer diálogos a fim de tornar visíveis as implicações do trabalho análogo ao escravo na contemporaneidade, com enfoque na construção civil e em obras de infraestrutura no Brasil.

A produção gráfica decorrente da experiência foi enormemente surpreendente, tendo disparado muitas questões. No contexto das leituras e discussões durante o *Contracondutas*, a expressão “zona de sombra” utilizada pelo arquiteto Pedro Arantes, em texto sobre Sérgio Ferro, para definir o canteiro de obras, pareceu apontar uma direção visando à continuidade da investigação. Ferro classifica o canteiro na história da arquitetura como “um lugar fora das ideias – um território intelectualmente invisível e materialmente escamoteado (inclusive pelos tapumes)” (ARANTES, 2006, p.13). A partir desse fio conceitual, *Caderno de campo* ganhou continuidade e se direcionou a observar uma atividade que se realiza nas bordas e frestas da urbe, quase não sendo discutida fora do viés moralista, mesmo na perspectiva feminista: a prostituição. A oportunidade de concretizar a proposta com trabalhadoras sexuais surgiu em Salvador, a convite do projeto *Mulher Dama*, com apoio do Museu Nacional de Cultura Afro-brasileira (Muncab), em 2018, desenvolvido em diálogo com a Associação das Prostitutas da Bahia (Aprosba) e apoio financeiro do Fundo de Cultura do Estado da Bahia<sup>2</sup>.

2 Os desenhos produzidos nas oficinas com os trabalhadores da construção civil foram publicados no livro *Caderno de campo* (MEDEIROS, 2017) e aqueles produzidos com as trabalhadoras sexuais, no livro *Caderno de campo II* (MEDEIROS, 2019).

Em ambos os grupos, os desenhos, feitos por mãos “leigas”, com pouquíssima ou nenhuma intimidade com esse tipo de abordagem, parecem ter algo de precário, incompleto, lacunar, e cada página sozinha revelou pouco sobre o território expressivo que propôs perscrutar. Dispostos ao lado dos demais traçados da mesma autora – e esses em relação à produção das demais participantes – possibilitaram, entretanto, a manifestação de amarrações possíveis “em uma matriz de trilhas a serem seguidas por olhos atentos” (INGOLD, 2021, p.285). Foi possível constatar uma vocação cartográfica nessas imagens, uma vez que esse tipo de investigação se volta menos para a descrição de estados de coisas cristalizadas do que para o acompanhamento de processos e movimentos. As autoras explicam que cartografar sempre pressupõe um habitar e um conviver, o que exige sempre um aprendizado *ad hoc*. Não se trata, pois, de investigar *sobre*, mas *com* em processos necessariamente coletivos e sujeitos a rearranjos constantes. Ao mesmo passo que possibilitou o alinhavo de um plano comum no âmbito de um coletivo temporário de trabalhadoras sexuais, os desenhos em *Caderno de campo* inscreveram percursos para o olhar sem procurar imitar aquilo que observaram, configurando-se, portanto, como mapas e não decalques da cidade de Salvador e do território existencial da prostituição.

### **Investigações possíveis na zona de sombra**

*Caderno de campo* surgiu como projeto artístico como reação imediata às inquietações trazidas pela leitura do livro do antropólogo Michael Taussig (2011) *I swear I saw this – drawing in fieldwork notebooks, namely my own*. Nesse texto, o autor reflete sobre os desenhos e “garatujas” feitas por ele mesmo em seus cadernos etnográficos. Taussig aborda essa prática como a instauração de “um novo olho”. Sua produção em desenho, absolutamente marginal se comparada ao lugar da escrita em seu campo de pesquisa, nada tem a ver com técnica ou virtuosismo de qualquer tipo, nem pretensões estilísticas ou ainda intenções estéticas predeterminadas. Ele discorre sobre um desenho que é diálogo “à quente” com o observado, em estado agudo de atenção, permeado por dúvidas e questionamentos. “Escrever”, ele afirma, “produz julgamentos e sínteses que, muitas vezes, reduzem a realidade” (p.24). O desenho, por sua vez, lança perguntas. Ele diz:

Por que desenhar em cadernos? No meu caso, se não em outros, uma das razões, desconfio, é o desespero, se não o terror da escrita, porque quanto mais você escreve em seu caderno, mais você tem a sensação de que a realidade retratada desaparece, que a escrita está realmente empurrando a realidade para fora da página. Talvez seja uma ilusão. Mas as ilusões também são reais<sup>3</sup> (TAUSSIG, 2011, p.16).

Ao passo que, a propósito da escrita, Taussig afirma sentir que lhe provoca a sensação de apagamento da realidade, John Berger (2021, p.43), por sua vez, declara que o desenho “desafia o desaparecimento”. A imagem desenhada incorpora a experiência de olhar detidamente (ou de lembrar detidamente), referindo-se à experiência anterior de olhar. Segundo ele,

No instante em que uma árvore é vista, é estabelecida uma experiência de vida. É assim que o desenho recusa o processo de desaparecimentos e propõe a simultaneidade de uma multidão de momentos (BERGER, 2021, p.43).<sup>4</sup>

*Caderno de campo* buscou justamente investigar a potência do desenho como espaço de aparição, interessado menos em suas qualidades descritivas e mais em seu potencial heurístico, por meio de uma proposição participativa de investigação de imaginários sobre diversos tipos de trabalho, com pessoas que os exercem.

### **Cartografar territórios existenciais não masculinos: detetives do invisível**

Antes de adentrar as reflexões acerca dos desenhos das trabalhadoras sexuais, uma consideração sobre vocabulário para designar as pessoas que exercem o trabalho sexual, cuja variedade é abrangente. Como afirma Monique Prada (2018, p.54), se internacionalmente se adota hoje a terminologia *sex worker*, rechaçando o termo “prostituta” por sua conotação pejorativa, no Brasil, ele ainda está em disputa.

3 No original: Why draw in notebooks? In my own case, if not in others, one reason, I suspect, is the despair if not terror of writing, because the more you write in your notebook, the more you get this sinking feeling that the reality depicted recedes, that the writing is actually pushing reality off the page. Perhaps it is an illusion. But then, illusions are real too.

4 No original: En el instante de la visión del árbol queda probada toda una experiencia vital. Así es como el acto de dibujar rechaza el proceso de las desapariciones y propone la simultaneidad de una multitud de momentos.

Puta, prostituta, meretriz, garota de programa, marafona, mulher da vida, messalina, mulher-dama, cortesã, rapariga... puta. Independentemente do termo escolhido, ele pode tanto se referir a uma profissão quanto indicar a pior das ofensas às mulheres (PRADA, 2018, p.25).

A autora cita o curioso exemplo de que, ainda hoje, em alguns cantos do Paraná, usa-se a palavra “polacas” para referir prostitutas, em menção às europeias que vieram para o Brasil no começo do século XX, muitas delas polonesas de origem. Embora considere a riqueza cultural desses termos, Prada julga importante politicamente o uso da expressão trabalhadora sexual, para deixar bem marcada a afirmação de que trabalho sexual é trabalho, destacando, aliás, que a profissão figura na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) desde o começo do século XXI.

Fato é que o estigma persiste, mesmo com possíveis troca de palavras. Amara Moira (PRADA, 2018, p.13) enxerga na demonização do termo prostituta um processo de higienização atravessada por certo academicismo, o que faz com que muitas trabalhadoras sexuais persistam utilizando o termo prostituta e mesmo puta (como foi possível observar com as participantes do projeto artístico *Caderno de campo*). Não há, portanto, consenso a esse respeito dentro da própria comunidade, nem dos movimentos ativistas.

Em seu livro sobre a história do caminhar, Rebecca Solnit (2016) demonstra como o espaço público, ao longo dos séculos, intimida e sexualiza os corpos femininos, castigando costumeiramente aquelas que experimentam a simples liberdade de sair para caminhar. A rua, terreno de liberdade para o *flâneur* homem branco de classe média, traz nas entrelinhas – especialmente à noite – ameaças ora implícitas, ora ostensivamente expressas, de assédio sexual e estupro propriamente dito. A autora afirma que o caminhar feminino é tomado como performance para a plateia masculina e não como deslocamento deliberado, fruição pessoal, locomoção. As mulheres, segundo o senso comum, se expõem ao espaço urbano em busca da atenção dos homens (SOLNIT, 2016, p.389).

O destaque conferido às práticas urbanas masculinas e heterossexuais na historiografia moderna e contemporânea é um sintoma desse tipo de visão. Como enfatiza Preciado (2017), a escassez de narrativas femininas e *queer* é sinal da assunção de que a voz do caminhante homem heterossexual por si só pode esgotar a geografia do visível. Nesse sentido, o autor considera que as cartografias de práticas e identidades sexuais minoritárias

rias correspondem a empreendimentos dignos de detetives do invisível, “no meio do caminho entre a polícia secreta e o vidente capaz de jogar luz sobre geografias, até então, ocultas sob o mapa dominante” (p.2-3).

O corpo que se prostitui está em relação direta com esse privilegiado transeunte da modernidade. O cliente – que pode muito bem ser um Baudelaire ou um Benjamin –, ao contrário da prostituta, corpo público, tem o anonimato garantido. Nas palavras de Monique Prada (2018, p.47),

Quando se fala do cliente da prostituição, é como se ninguém soubesse quem ele é. Acontece um esquecimento bem conveniente. O cliente surge como se tivesse descido à terra ou subido das profundezas do inferno apenas para contratar uma sessão bizarra de sexo pago. Mas não é assim. Ele está na mesa de todas as casas nos almoços de domingo. Se alguém tem razão de se preocupar conosco, prostitutas, que saímos com esses homens tão cruéis, suas esposas, presas a eles, têm ainda mais razão para se preocuparem. Nosso período é medido no relógio, o delas não.

Embora um dos mecanismos do patriarcado seja separar as mulheres em “castas” de acordo com a conduta sexual, criando zonas transitáveis individualmente e as estigmatizando publicamente, aos homens é dado o acesso livre a todas elas, tendo salvaguardada sua honorabilidade (SOLNIT, 2016, p.390). Escolher a casta respeitável ou a ela ser autorizada tem como preço circunscrever-se à vida doméstica e privada; por sua vez, gozar de liberdade espacial e sexual tem como punição a perda do decoro social.

Preciado (2017) afirma que o corpo que se prostitui nas ruas, precisamente por estabelecer com o corpo masculino uma comunidade sexual, na maioria das vezes, em condição de “subproletariado invisível, sem estatuto legal e sem carta de cidadania” (p.16), é operador de vetores cartográficos, sendo, portanto, figura ativa politicamente no desenho urbano. Para o autor, nesse sentido, as identidades sexual e de gênero deixam de ter relevância principal, sendo a própria prática de colocar o sexo como trabalho no espaço público definidora de traçados no mapa das cidades.

## Desenhar como estratégia para a produção do comum

A pesquisa cartográfica se pergunta como produzir conhecimento sobre territórios, subjetividades e paisagens existenciais a partir de uma produção coletiva, não na perspectiva de identificar estruturas fixas, mas aproximar-se da dimensão processual da realidade. Para isso, o traçado de um plano comum, que possibilite a participação de todos e todas respeitando sua multiplicidade, abrangendo protagonismos e contribuições diversas é crucial. Busca-se, nas palavras de Kastrup e Passos (2013, p.264), “acesar o plano do comum e também construir um mundo comum e, ao mesmo tempo, heterogêneo”.

Uma das formas de se operar na produção do comum é por meio de estratégias que fomentem a transversalização, a inclusão e a tradução. O desenho, em *Caderno de campo*, é esse dispositivo, absolutamente experiencial e concreto. Experimentar o desenhar como prática de observação proporcionou um “comunar” no contexto do grupo, e gerou engajamento e confiança. As semelhanças e diferenças em cada história de vida surgiram, nos encontros, mediante essas imagens. O esforço por desenhar foi também o esforço por (re)construir o território existencial investigado e, por fim, o esforço por construir uma grupalidade, pressupondo, desde o princípio, que abolir as fricções não seria uma opção. Em sua etimologia, a palavra metodologia tem como formação *metá* (reflexão, raciocínio, verdade) e *hódos* (caminho, direção). A cartografia propõe uma inversão: transformar *metá-hódos* em *hódos-metá* (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2009, p.13). Em consonância com esse tipo de inflexão, a prática do desenho, a despeito do racionalismo projetual, busca sempre premiar aberturas e encontrar caminhos no próprio fazer. Instrumento de perquirição, o desenho lança perguntas, diferente da pintura, que apela para um ideal de “descrição densa” ou de cobertura completa. Segundo Tim Ingold (2021), a pintura embrulha as coisas, enquadra e, desse modo, as encerra. Por sua vez, o desenho tem “pouco ou nada a ver com a projeção de imagens e tudo a ver com peregrinação” (p.261). Trata-se de uma situação de encontro material, cujos praticantes “vinculam os seus próprios caminhos ou linhas de devir à textura do mundo” (p.260). A inventividade é assim desenvolvida no próprio construir, numa temporalidade de “presente contínuo” (GÜIRALDES, 2022), mediante improvisações que fazem surgir as formas – e, portanto, mundos – enquanto prosseguem.

## Dois desenhos

Taussig (2011) afirma que, a cada vez que observamos o desenho feito no caderno e tentamos explicá-lo, uma nova definição surge. O caderno de desenho, portanto, é um dispositivo apto a conservar o conhecimento não como um registro inerte, mas como algo vivo. Nas palavras do autor (p.25),

O caderno vira não apenas o guardião da experiência, mas sua contínua revisão, um órgão peculiar e altamente especializado de consciência, nada menos que um disparador da alma. Ele se transforma em uma extensão do indivíduo.

Ainda sobre o caráter mutável da imagem desenhada, a pesquisadora Rosario Güiraldes (2022, p.10) cita a artista Amy Sillman, que enfatiza o aspecto transitório dessa linguagem:

Não há desenho que não seja temporal, frágil, instantâneo, em estado de fluxo. Você está olhando, agindo e reagindo enquanto pensa e sente, de forma analítica e instintiva. O desenho, em si mesmo, é um resíduo dessas relações.

Em reverberação com essas definições, posto que atribuem ao desenho a dimensão de estrutura passível de contínua revisão, considero provisórios os comentários a seguir. São pistas iniciais, cuja análise é mediada por um determinado viés em meio a outros que seriam possíveis se tomados com outras intenções, atravessados por outras experiências.

## Kethlyn

Os desenhos no caderno de Kethlyn, mulher trans, quase sempre começam de cabeça para cima e dão a volta no papel, gerando estruturas circulares, como na Figura 1. O espaço (a rua, a casa, o motel, o bar) sempre aparece tomando todo o tamanho da folha e é preciso procurar, em meio à profusão de linhas do desenho, onde o corpo dela está representado. A cidade riscada parece um organismo em suas vias-veias, rizomático, múltiplo. Nessa composição, um golpe de vista capta os principais pontos de referência do centro: o Edifício Sulacap, que faz frente à escultura de Castro Alves e, ao lado do poeta, a Ladeira da Montanha, portal para a Cidade

**Figura 1**  
Desenho de Kethlyn  
Fonseca



Baixa. Os carros circulam, as figuras humanas não são protagonistas e sim a cidade. Vemos o todo no mesmo plano e logo o olhar escolhe trilhas para seguir pela superfície do papel, acompanhando os percursos propostos no desenho que, como um mapa, é “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.21). Nesse mapa, justamente porque nele nada se decalca, não há um único sentido para a entrada. A Salvador cartografada se apresenta como mapa móvel que não tem centro fixo. Nessa cartografia movente, que se delinea a partir da provocação de representar a rotina laboral de uma trabalhadora sexual, a cidade, reiteramos, é protagonista. Moventes, as edificações, as ruas e os monumentos icônicos convivem e partilham o espaço gráfico com o corpo que trabalha, em um mosaico no qual as pessoas e a arquitetura exercem igualmente seu papel na composição.

### **Biana**

Biana, mulher cis, apresentou da seguinte maneira, em um dos encontros, esse desenho:

**Figura 2**  
Desenho de Biana  
Palma



Esse é o mar de Itapuã, uma lua lindíssima. Aqui [na parte inferior esquerda do desenho] uma menina magrinha que devia ter uns 12 anos, grávida, esperando um programa. Do lado dela, uma mulher de vasta cabeleira loura, que devia ser um travesti, mas não dava pra ver seu rosto. Alguns carros. Um homem batendo punheta ao lado de um deles olhando as putas. Aqui [mais acima, na parte direita] sou eu, sentada, olhando o mar ao lado da sereia de Itapuã [escultura conhecida, ponto de referência no bairro]. Estou triste porque não consegui programa essa noite e estou sem dinheiro. Não consegui matricular minhas filhas no colégio.

Barros e Kastrup (2020, p.58) afirmam que sempre que o cartógrafo entra em campo, há processos em curso, de modo que se começa sempre pelo meio, entre pulsações. As autoras enfatizam ainda uma inflexão própria da pesquisa cartográfica que é o giro de observação participante para “participação observante”. É precisamente desse modo que Biana se implica como cartógrafa. Diferente de Kethlyn, que observa de cima, buscando capturar uma totalidade circular, Biana adota uma espécie de “câmera subjetiva”, escolhendo um enquadre em que o corpo dela está dentro da cena, vivendo-a. O espaço desenhado é portador de “espessura processual” (p.58), e a cartógrafa, em vez de representar, mergulha nas intensidades do presente e dá “língua para afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 2014, p.23).

### **Considerações finais: palavras rentes às bordas**

Neste artigo, reflito sobre o projeto artístico *Caderno de campo*, desenvolvido em colaboração com trabalhadores da construção civil e trabalhadoras sexuais entre 2016 e 2019, buscando identificar as maneiras pelas quais o desenho funcionou como dispositivo em investigações coletivas sobre territórios. Analiso dois desenhos específicos que evidenciam o potencial dessa linguagem em pesquisas dessa natureza. Tendo como referência o pensamento de antropólogos como Michael Taussig e Tim Ingold, *Caderno de campo* é um trabalho artístico que se localiza no limiar entre investigação artística e pesquisa etnográfica.

Encerro estas páginas com o relato de um encontro fortuito e inesperado, que se deu na Bahia, registrado em um de meus próprios cadernos, meses depois do final do projeto *Caderno de campo*:

Verão em Salvador, dezembro de 2018. Tem show de Letieres Leite e a Orquestra Rumpilezz, com participação de Caetano, em frente ao Hotel Fasano, na Praça Castro Alves. Já é noite, saio da Escola de Belas Artes, no Canela, onde participei de um congresso e sigo a passos largos e apressados com o objetivo de atravessar a Avenida Sete de Setembro e chegar a tempo. A adrenalina da caminhada e o desejo de chegar o quanto antes não me fizeram atentar, num primeiro momento, para o fato de estar andando sozinha no Centro, em meio ao breu e ao ermo da avenida que, de dia é supermovimentada [, mas] à noite praticamente não circulam pessoas. O vazio é entrecortado por alguns carros que passam e vultos de corpos masculinos que assomam em trechos mal iluminados das calçadas. Começo a andar mais rápido e pelo meio da rua, desviando quando passava um automóvel. De repente avisto, à minha frente, uma moça que, como eu, trota no asfalto buscando alcançar o fim da avenida. Parecemos ter a mesma idade, caminhamos na mesma direção, acelero para me aproximar do passo dela. A força de cada pisada no chão reverbera no meu corpo, o coração pulsa nas têmporas, quando ouço uma voz conhecida, sussurrar de um canto escuro:

– Tá com medo, né?

*Congelo na hora, giro na direção da voz. É Kethlyn. Uma descarga elétrica me atravessa como um scanner, dos pés à cabeça, distribuindo euforia e relaxamento.*

– *Kethlyn!*

*Ela sorri, surpresa, sem esconder um ar gostosamente irônico. Conto que estou indo pro show.*

– *Bora, eu vou com você até lá.*

*A moça à frente, percebendo o diálogo entre mulheres, diminui o passo, lançando um olhar pra nós e, sem precisar falar muito, passamos a caminhar as três. Seguimos agora em passos mais lentos. Kethlyn, tranquila, com botas até o joelho, de salto altíssimo. Sua roupa de couro preta, apertada, seios mal cobertos pelo top brilhante. Respiro ofegante como quem sai de uma corrida, protegida pela sua presença.*

*Ao avistar a Castro Alves, na altura do Edifício Sulacap, sem muito dizer, Kethlyn se despede, seguindo em direção à Carlos Gomes. O céu está limpo, profundamente negro. A orquestra apenas começava a tocar.*

## **Referências**

ARANTES, Pedro Fiori (org.). *Sérgio Ferro: arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. v.1. São Paulo: Editora 34, 1995.

GÜIRALDES, Rosario. A drawing is drawing. In: *Drawing in the continuous present*. Drawing Center, 2022 (catálogo).

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2021.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. *Fractal: Revista de Psicologia*, Rio de Janeiro, v.25, n.2, p.263-280,

maio-ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/nBpkNsJc6DrmsTtMxfRCZWK/?lang=pt>. “Acesso em: 16 dez 2025.

MEDEIROS, Vânia. *Caderno de campo*. São Paulo: Edição da Autora, 2017.

MEDEIROS, Vânia. *Caderno de campo 2*. São Paulo: Edição da Autora, 2019.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Por uma política da narrativa. In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PRADA, Monique. *Putafeminista*. São Paulo: Veneta, 2018.

PRECIADO, Paul B. Cartografias ‘queer’: o ‘flâneur’ perverso, a lésbica topofóbica e a puta multcartográfica, ou como fazer uma cartografia ‘zorra’ com Annie Sprinkle. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n.17, p.1-32, jan. 2017.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

TAUSSIG, Michael. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Motim feminista no chão da escola: sobre laboratórios e oficinas nas artes da cena

Luciana Lyra<sup>1</sup>

Adriana Rolin<sup>2</sup>

Fernanda Dias<sup>3</sup>

Cristiane Souza<sup>4</sup>

Karla Martins<sup>5</sup>

Lisa Miranda<sup>6</sup>

---

1 Atriz, encenadora, diretora, dramaturga e escritora. PhD. em performance (New York University-NYU), em artes cênicas (UFRN) e antropologia (USP). Doutora e mestra em artes da cena (Unicamp). Procientista (Uerj) e Cientista do Nosso Estado (Faperj). Pesquisadora-líder do grupo MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (CNPq-Uerj). Docente associada do Programa de Pós-graduação em Artes e do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular (DEACP), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) Rua São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20943-000. E-mail: lucianalyra@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5440-5482>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/5443015479907169>. Rio de Janeiro, Brasil

2 Atriz e escritora. Doutora e mestra em arte pela Uerj. Arteterapeuta junguiana. Pesquisadora do grupo MOTIM (CNPq-Uerj). Discente da Uerj - Rua São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20943-000. E-mail: adrianarolin@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8006-0828>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9158957260741138>. Rio de Janeiro, Brasil.

3 Atriz, bailarina e preparadora corporal. Mestre em artes cênicas pela Unirio e doutora em artes pela Uerj. Idealizadora do Laboratório Raízes do Movimento e pesquisadora do grupo MOTIM (CNPq-Uerj). Artista fundadora de Os Ciclomáticos Cia de Teatro desde 1998 e do Coletivo Negraação desde 2016. E-mail: ffernandadias@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9658-8766>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/6638739600728999>. Rio de Janeiro, Brasil.

4 Doutora em artes (Uerj). Atriz formada pela Escola de Teatro Martins Penna. Leciona artes na rede municipal da cidade do Rio de Janeiro. Desenvolve trabalhos que envolvem as artes visuais e o teatro, com foco em performance. Integrante do grupo de pesquisa MOTIM (CNPq-Uerj). Email: cristianeartes@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7391-6843>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7128452446448696>. Rio de Janeiro, Brasil.

5 Atriz, produtora cultural e arte-educadora. Doutoranda em artes pela Uerj; mestra em artes cênicas pela UFRN. Pesquisadora do grupo MOTIM (CNPq-Uerj). Discente da Uerj - Rua São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20943-000. E-mail: karlamartins.arte@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4972-4942>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2132118082130255>. Pernambuco, Brasil.

6 Professora de artes visuais, mestra em arte, pela Uerj, bolsista Capes. Especialista em ensino de artes visuais (PROPGPEC/Colégio Pedro II). Graduada em artes visuais - Licenciatura (Uerj). Integra o grupo de pesquisa MOTIM (CNPq-Uerj) e Pavis – Pesquisa em Arte e Visualidades (Uerj). Arte-educadora em exposições culturais em museus e centros culturais no Rio de Janeiro. Discente da Uerj - Rua São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20943-000. E-mail: lisagomes.miranda@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8729-5232>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/7500270095489408>. Rio de Janeiro, Brasil.

**Resumo:** Sob moldura de texto-depoimento, estes escritos tecidos de forma coletiva têm por escopo relatar experiências desenvolvidas, desde 2015, em oficinas e laboratórios nas artes da cena, realizadas por mulheres-pesquisadoras-professoras, do grupo MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes, em diferentes contextos de ensino/aprendizagem. Essas ações reunidas acabam por evocar um motim feminista no chão da escola, recobrando temas de mulheres e sentidos de luta no campo minado da educação.

**Palavras-chave:** *Motim. Laboratórios. Oficinas. Artes da cena.*

## **Feminist riot on the school floor: About laboratories and workshops in the performing arts**

**Abstract:** Under a text-testimony frame, these writings collectively woven, aim to report experiences developed, since 2015, in laboratories and workshops in the performing arts, realized by women-researchers-teachers, from the group MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (Myth, rith and feminist cartographies in the arts), in different teaching-learning contexts. These combined actions end up evoking a feminist riot on the school floor, recovering women's themes and senses of struggle in the minefield of education.

**Keywords:** *Riot. Laboratories. Workshops., Performing arts.*

## Prólogo

Contam-se 25 séculos da gênese da escola, ao menos como instituição educativa, alternando-se continuamente em busca de modelos ideais, métodos e metodologias pedagógicos, na incorporação, mesmo que ralentada, de influências e renovações. No contexto contemporâneo, vêm-se acompanhando intensas mudanças sociais que impactam sobremaneira o campo educacional, desde suas referências teóricas, sua produção científica e artística, sua responsabilidade na esfera política, até suas metodologias e práticas educativas, assim como se pode pensar a escola, cada vez mais, em seu caráter ampliado, incluindo sua forma regular, mas também o ambiente não formal de aprendizagem, preconizado por oficinas e laboratórios, especialmente quando nosso recorte é o campo do ensino da arte, mais detidamente das artes da cena, muitas vezes relegadas às margens do conhecimento das matérias canônicas.

Desde 2015, no desenvolvimento de diferentes pesquisas no campo pedagógico das artes da cena, que fazem parte do grupo de pesquisa e extensão MOTIM – mito, rito e cartografias feministas nas artes (CNPq-Uerj),<sup>1</sup> vêm-se arregimentando experiências práticas cênico-pedagógicas várias que transitam por diferentes espaços e nos põem a pensar sobre a importância de um chão educacional fértil e livre, até para debates acerca de temas espinhosos como as questões das mulheridades, da diversidade sexual e de gênero, na busca de evidenciação, por meio da arte, das marcas de um pensamento falocêntrico, elitista e colonial. Tratar de pedagogias feministas em oficinas e laboratórios de artes da cena é discutir a posição marginal que é dada a esse tema, também nos conduzindo à reflexão do papel desempenhado pelo sistema educacional, cujos seres que o protagonizam são aqueles que a sociedade oprime.

1 Grupo de pesquisa e extensão certificado pelo CNPq desde 2015 e fundado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, possui também vínculo com a Universidade do Estado de Santa Catarina e a Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Reunindo investigações no âmbito da graduação e da pós-graduação, o grupo trafega pelo topos do mito como suporte, na salvaguarda da narrativa mítica como espaço de reconto da gênese do que é pessoal em trama retroalimentativa com as demandas sociais, intrinsecamente políticas. Site do grupo: <https://amotinadas.wixsite.com/motim>.

É justamente a miríade de experiências com ensino formal e não formal nas artes da cena desenvolvidas pelas mulheres pesquisadoras do MOTIM, sob minha orientação, professora PhD. Luciana Lyra, que vamos tratar neste texto-depoimento, de natureza fragmentar e multivocal, e que tem por mérito agregar as falas das pesquisadoras Adriana Rolin, Fernanda Dias, Cristiane Souza, Karla Martins (doutoras e doutoranda) e Lisa Miranda (mestra) em arte da Uerj. Mesmo divergindo em suas interlocuções, essas mulheres se articulam em temas e estratégias.

Iniciemos o jogo caleidoscópico deste metatexto.

### **Laboratório: influxos artaudianos e forças cósmicas da natureza**

Os escritos de Antonin Artaud são marcados pelo sofrimento, pela crueldade e pela busca da cura de sua doença do espírito por meio de suas pinturas, suas viagens e, sobretudo, seu teatro, que se tornou necessário para seu conflito permanente. É importante frisar que, nesse aspecto, a crueldade não é violência sanguinária; é antes um caminho rigoroso, de submissão necessária e de determinação irreversível. Há caos, mas há método. O verdadeiro teatro nasce, como, aliás, a poesia, embora por outras vias, de uma anarquia que se organiza. (ARTAUD apud DERRIDA, 1995, p.164). E é nesse encontro interior que se pode também conectar com imagens e temáticas de mundos e pôr fim à representação, dando espaço à vida de um princípio transcendente – é um teatro que começa dentro de si e não numa utopia social; é um teatro de mortes e renascimentos. “Não consigo desfazer-me desta ideia de que estava morto antes de nascer, e que pela morte voltarei a este mesmo estado. Morrer e renascer com a recordação da existência precedente» (p.159).

Os manifestos sobre a crueldade na obra *O teatro e seu duplo* (ARTAUD, 2008) são adensamentos sobre o teatro de nervos e coração. Artaud não gostava de conflitos cotidianos; ele ressaltava o magnetismo ardente que existe nos mitos e nas forças que neles se agitam. O teatro da crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa, e restitui todos os conflitos em nós adormecidos; é uma formidável convocação de forças que conduz o espírito à origem de seus conflitos (BAIOCCHI, 2007, p.31). Nessa religação, Artaud acreditava que os signos e os gestos seriam utilizados dentro de um novo espírito, ou seja, em diálogo com as imagens que apareciam em crueldade. As palavras seriam

priorizadas apenas se partidas nessas aparições, numa espécie de linguagem única, entre o gesto e o pensamento, rompendo com o arcabouço das técnicas artísticas ocidentais. Uma concepção europeia do teatro quer que o teatro seja confundido com o texto, que tudo seja centrado no diálogo, considerado ponto de partida e de chegada (ARTAUD, 2008, p.71).

É, portanto, uma nova linguagem, um novo espírito e um novo intelecto subjetivo. São forças vivas e encantadas no espaço para exorcizar o mal constituído pela civilização em vias da representação.

Some junto com a representação, a projeção do corpo ideal, surge com absoluto poder de incorporação de todos os outros discursos, o corpo intenso. O corpo, ao mostrar nada além de si mesmo, ao abandonar a sua significação voltando para o gesto livre de sentido (BAIOCCHI, 2007, p.35).

Nesse contexto, Artaud enxergava seu teatro como uma terapêutica da alma em rastros e fronteiras em desapropriação de si e em contaminação dos mistérios divinatórios, em que a comunicação se manifesta pelo agenciamento desses fluxos. “Artaud exige um teatro mágico e metafísico, no qual o espectador entra em contato com o devir do mundo através do estado do transe” (BAIOCCHI, 2007, p.30).

Esse é o princípio que eu, Adriana Rolin, trafego em grande parte de minha pesquisa de doutoramento com o que chamo de Influxos Artaudianos, que é um laboratório de investigação para as artes da cena sobre qualidades da presença e materialidades da energia que estou desenvolvendo desde 2019 no Instituto de Artes da Uerj, com apoio da Capes, orientada pela professora Luciana Lyra e coorientada pelo professor Maddi Damião, utilizando os escritos metafóricos de Antonin Artaud, da mitologia yorubá em sabenças do Ilê Asê Ogum Alakorô e de técnicas do Ateliê de Pesquisa do Ator (APA) como alquimia desse caminho pedagógico que se pretende curativo, além de cênico, e conta com nove artistas-pesquisadoras, todas mulheres, de diversas linguagens, e é uma extensão dos grupos de pesquisa MOTIM e Medeias e suas Margens, ambos regidos pela Uerj-CNPq. Atualmente os preceitos cênicos já alavancados são *Corpo de Axé*, *Ohùn*, *Oráculo*, *Àfétô*, *Influxos Fogo Forasteiro Brincante* e *Influxos Fogo Forasteiro Faminto* em Exú, *Influxos Fogo Sentenciado* em Xangô, *Influxos Mar Acolhimento* e *Influxos Mar Afogamento* em Yemanjá, *Influxos Cachoeira* em Oxum, *Influxos Pororoca* em Obá, e, *Influxos Vendaval* em Oyá. É exatamente por meio desses preceitos que eclodem identidades e demandas dessas mulheres, desenhando novos territórios de luta.

## **Laboratório: raízes do movimento**

Desde 2008, eu, Fernanda Dias, investigo as danças negras,<sup>2</sup> suas possibilidades estéticas e poéticas, em relação ao corpo que atua na cena especialmente na dança e no teatro. Sem centralizar atenção em estereótipos já tão explorados em ambos os campos, onde o pensamento hegemônico europeu ainda se faz presente, o foco desse estudo alicerça-se nas camadas mais subjacentes das danças negras, em que, a meu ver, se assentam as estéticas, as poéticas e os sentidos que estruturam essa arte. A pesquisa começou a ser idealizada em 2014, após eu ter concluído a especialização em preparação corporal para as artes cênicas na faculdade de dança Angel Vianna (FAV). Ganha estofa depois que participei, em 2015, do estágio em danças negras tradicionais e contemporâneas do Senegal, na École des Sables, em Dakar. Adquiri outros elementos entre 2017 e 2019, durante o mestrado em artes cênicas na Unirio e, agora, no doutoramento em Artes na UERJ, com orientação da professora Luciana Lyra, a pesquisa artística e pedagógica expande-se ganhando outras proporções, curvas, texturas e sentidos.

Essa jornada investigativa, foi traçada em cruzamento com pensamentos de mulheres que percebem nas danças negras um campo de pesquisa, criação e conhecimento. Essas mulheres são raízes que me nutrem como artista e pesquisadora e me ensinam a transgredir nos processos artísticos e pedagógicos em que atuo. Desse time fazem parte Mercedes Baptista (1921-2014) e Germaine Acogny.

As danças de matrizes negras brasileiras, quando realizadas em seus espaços de origem, ou seja, nas comunidades religiosas ou nos festejos tradicionais, expressam movimentos autênticos e intuitivos, geralmente embalados pelos ritmos, pela música e pelas sensações causadas pelo evento. Quando moldadas e associadas às técnicas de danças eurocêntricas, passaram a ter “condições” de serem absorvidas pelo mercado da dança, o que geralmente não acontece com danças tradicionais como o jongo e o

2 Para alguns críticos, a black dance implica apenas a presença de afro-americanos. Para os demais, bem como para os artistas, tais como Alvin Ailey, designar as práticas negras como black dance significa o não pertencimento à dança moderna mainstream. Para alguns praticantes, no entanto, a expressão black dance possui uma dimensão política que provoca o público, encoraja-o a participar, a comunicar e a fazer as conexões entre a arte e os eventos políticos contemporâneos. A black dance não prega uma ideologia, mas é, acima de tudo, o marco de uma época e das condições nas quais o povo negro se encontra (ACOGNY, 2017, p.138).

maracatu, por exemplo, em que as *performances* dos dançantes, aproximam-se mais dos movimentos dos quais elas foram originadas no Brasil (DIAS, 2019, p.106).

Podemos perceber no trabalho de dança de Mercedes Baptista um enorme desejo na mudança de paradigma em relação às danças negras, sobretudo por pairar sobre elas preconceitos muitas vezes normatizados. Realidade que ela própria vivenciou, principalmente no ambiente da dança clássica, dentro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde fez sua primeira formação em dança na década de 1950. Ansiando mudança, negociou suas habilidades advindas do balé clássico, as técnicas da dança moderna ao legado que as matrizes africanas ofertaram ao Brasil. Mercedes trouxe para o disputado mundo da dança carioca, uma linguagem e uma dramaturgia próprias para as danças negras brasileiras “assimilando referências das danças rituais do candomblé, entre outras expressões das tradições brasileiras” (FERRAZ, 2017, p.8).

A artista e professora beninense Germaine Acony, conhecedora dos impactos das eurocentricidades no campo da dança, sustenta o protagonismo dessa arte nas tradições africanas, o que é revelado de maneira evidente em suas abordagens, processos e criações. Germaine vem desenvolvendo uma percepção transversal em relação aos processos de ensino, aprendizagem e criação em dança e “sua capacidade de circulação em espaços e tempos revela um entusiasmo em participar das coisas do mundo sem ficar para trás (SILVA, 2017, p.173). Isso, a meu ver, diz muito sobre a epistemologia desenvolvida pela artista, que negocia dança, corpo, realidades individuais, espaços etc... Essa atitude descoloniza o conhecimento, pois, segundo Grada Kilomba (2016, p.7), “para descolonizar o conhecimento, temos que entender que todos/as nós falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas”.

Amparando-se nessas matrizes personificadas nas figuras de Germaine Acony e Mercedes Baptista, o Laboratório Raízes do Movimento firma-se como uma abordagem para o ensino da dança, propondo estratégias para que o artista das artes da cena alcance a eficácia do movimento e do gesto cênico. É também com a pegada da transformação e da negociação que o laboratório vem tecendo suas ingerências, seja no campo artístico ou pedagógico, e essas indicações ofertaram a essa proposta outros “caminhos para ampliar os recursos estéticos fomentadores de práticas criativas em dança” (SILVA, 2017, p.2).

O Laboratório Raízes do Movimento é composto de três momentos, que *a priori* nomeamos *Do corpo cotidiano* – nesse momento estimulamos por meio de exercícios a leitura das partituras corpóreas que o corpo realiza cotidianamente; essa introdução propicia o entendimento do corpo que dança, muitas vezes escamoteado pelo controle do colonialismo, e das imagens e pensamentos que ele perpetua –, *Ao corpo sensível* – a ideia é, mediante experiências corporais e sensitivas, estimular a leitura daquilo que forma a estrutura da , ou seja, as memórias, as experiências da vida vivida que, aliás, nesse momento ganha espaço e atenção – e *As movências do corpo e dos sentidos* – aqui atentamos para a mudança do corpo que inicialmente reverberou o não dançar e, nesse ponto, damos início às negociações entre corpo, dança, liberdade, pessoa e realidade. Esse movimento, inicia a busca pela autonomia da pessoa em si e move os saberes do corpo, fissurando as imagens de controle.

Ao transitar por três momentos, o Laboratório Raízes do Movimento tem como princípio tocar o eu das/os participantes, fazendo emergir questões de identidade, gênero, raça e classe, que acabam por se encaminhar para discussões profícuas no âmbito do grupo de pesquisa MOTIM, além de sedimentar o terreiro da dança nas pelejas contemporâneas.

### **Oficina Quatro elementos (pedagogias das águas)**

Sabemos que muitos são os desafios para pensar não só o ambiente escolar, mas também a educação num sentido mais geral, entendendo que a escola e suas agendas correspondem sempre a um projeto da sociedade em que vivemos. Eu, Cristiane Souza, dedico-me hoje a pensar em práticas pedagógicas investigativas, que sejam uma forma de extensão de minhas pesquisas teóricas e que, de alguma forma, corroborem para fortalecê-las e vice-versa, no sentido de integrar meus campos de atuação e fazê-los conversar e se retroalimentar. Sou professora de artes da escola básica há 11 anos e trabalho com o segundo segmento, que corresponde às turmas do sexto ao nono ano.

Nesse sentido, tenho investido em criar uma arqueologia de minhas práticas, exercitando uma metodologia que alia ações já praticadas há algum tempo a novas propostas e caminhos que vêm se abrindo a partir dos estudos empreendidos no doutorado, em andamento. A pesquisa, intitulada

“Pedagogias das águas: vivências e processos performáticos na encruzilhada do sagrado, da educação e da arte, é proposição que se baseia no conceito de “oxunismo” (OYÊWÙMÍ, 2002) para a elaboração de processos artísticos e pedagógicos. As práticas afrodiaspóricas servem como base para vislumbrar uma encruzilhada fluida que se assenta no potencial artístico e pedagógico contido no ato performático. Alinho essa investigação à metodologia em arte, gestada pela professora doutora Luciana Lyra, orientadora da pesquisa. Com bases na antropologia da experiência, a metodologia se estrutura numa perspectiva artetnográfica (LYRA, 2014), que pressupõe a “fricção” e o diálogo antropológico entre as vivências do artista e as experiências do campo. Ilumina, assim, a possibilidade de fazer um cruzamento dialógico entre o eu artista/educadora/mulher de axé e a sala de ensaio/escola/terreiro.

O conceito de “oxunismo”, desenvolvido pela escritora nigeriana Oyèrónké Oyêwùmí, a partir de *Ossetura*, o mito fundador iorubano de Oxum, vem agregar sentidos e valores à pesquisa sobre as pedagogias das águas. Oxum é rainha dos rios, de acordo com a mitologia iorubana. E é dessas águas míticas que brota sua potência de vida para estruturar códigos espirituais, mas também sociais, políticos, filosóficos, éticos, estéticos e pedagógicos. Essas águas, que a consagram como mãe ancestral (Ìya), integram a seu arquétipo o princípio da gestação, condizente à fertilidade. Esse signo, entretanto, também opera como valor simbólico para a manutenção de estruturas organizacionais de uma comunidade. Ela é *Elágbara*, aquela que tem o poder de influenciar pelas virtudes do amor, comunicação, diplomacia, harmonia e beleza. Vislumbra tudo que é próspero e abundante. Esses códigos se tornam razões artísticas e pedagógicas que se instauram a partir de uma ética do cuidado, da coletividade, do afeto e do amor como arcabouço político para ancorar as estratégias decoloniais, com abordagem antirracista, mas que abrangem também fundamentos dos feminismos.

Para começar a desenvolver as pedagogias das águas, estou trabalhando com duas turmas de nono ano da Escola Municipal Rivadavia Correa, situada no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Escolhi abordar os quatro elementos da natureza, fogo, ar, terra e, por último, água. As turmas, separadamente, escolheram a sequência dos elementos a ser trabalhados. Nesse momento uma turma está desenvolvendo atividades sobre o ar e a outra sobre a terra.

Estamos planejando juntos atividades que abordem os elementos como tema. Para inaugurar o que estou chamando de Projeto 4 elementos, que

vai ser desenvolvido durante os quatro bimestres do ano letivo, ambas as turmas tiveram um café da manhã, organizado pelas(os) alunas(os). Juntaram-se para criar uma lista de itens necessários e distribuir as providências. Considero o café o primeiro passo do projeto, que foi experimentado com bastante satisfação pelo grupo. Após o café, fizemos uma reunião (aula) para avaliar os aspectos positivos da ação e o que poderia melhorar para as próximas.

A turma que está trabalhando com o elemento terra sugeriu, como segunda ação, o plantio de sementes e mudas. Alguns levaram terra, outros mudas de plantas. Eu me encarreguei dos vasinhos, de mais terra e de algumas sementes. Plantamos, alguns levaram para casa, outros deixaram na escola, e estamos cuidando. Estamos organizando agora uma visita ao Campo de Santana. Estão animadas e animados.

A turma que está trabalhando com o elemento ar, por sua vez, sugeriu que enchêssemos balões, desses de festa. Comprei os balões e canetas coloridas. Tivemos uma experiência ao ar livre, enchendo balões, neles escrevendo mensagens positivas e com eles presenteando quem passava na rua. Tiveram a ideia de oferecer aos professores, aos agentes e a outros funcionários da escola também. Nesse momento, alguns deles, meninas e meninos, estão escrevendo poemas sobre os elementos e os estamos transcrevendo num tecido branco transparente. Estou incentivando a montagem, na escola, de uma exposição com os tecidos.

A partir de minha trajetória, entendo que as experiências pedagógicas mais potentes, no sentido de afetar e inspirar outras movimentações, são as que conseguem juntar as pessoas, criar coletivos, exercitar o acolhimento, o cuidado e, de algum modo, envolver o corpo nesse processo. É o que tem dado sentido a essa empreitada de educadora/artista/mulher de axé. Considero esse processo em si o próprio corpo da pesquisa. Sigamos!

### **Oficina Ações insurgentes em *performance***

Pensar, mover, construir, avançar...

Impulsionada pelo desejo de pensar a prática da docência em arte na escola regular como modalidade de pesquisa e insurreição do ser docente

sem que deixe de ser artista, a presente escrita costura um breve estudo poético-reflexivo com fios que perpassam as epistemologias feministas e as articulações entre arte, pensamento, performatividade e educação.

Quais são as vozes que ecoam nessa tessitura estético-poético-política no campo do sensível? Há espaços respiráveis no espaço-não-espaço da arte no currículo escolar? Que lugar ocupa, nesse contexto, uma docência artista e sua subjetividade? De que maneira podemos pensar o fazer artístico na escola como forma de insurreição, um modo de (re)existência?

O mover docente dessa que grita tais inquietações dá-se porque o olhar sobre sua práxis, primeiramente, parte de seu eu-artista. Para tanto, como adensamento teórico da presente pesquisa, lançar-se-á mão do conceito docência artista, cunhado pela professora doutora Luciana Loponte (2005), que põe em relevo práticas da escrita de si como formas possíveis de resistência e de subversão aos discursos que envolvem poder e gênero, a partir do próprio feminino.

Em face da experiência com a metodologia em arte<sup>3</sup> na escrita de minha dissertação de mestrado e construção da *performance Thérèse*, entre 2015 e 2017, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, volto-me para os conceitos/práticas capitaneados pela professora doutora Luciana Lyra (2011), que apontam para um caminho de criação artística que tem como ponto de partida a redescoberta de si, como alicerce do que nomeio ações insurgentes em *performance*, uma construção estética e poética da docência artista em comunhão com os discentes, no contexto da escola básica e para além dela.

Toma-se, todavia, como referencial teórico, além de Loponte (2005) e Lyra (2011), já citadas, outras tantas vozes que ecoarão nesse entrincheiramento: Margareth Rago (2013), María Lugones (2014), Glória Azauldua (2000), Michelle Perrot (2017), bell hooks (2017) etc. É opção da presente pesquisa trabalhar especificamente com fundamentação teórica e prática tramada por mulheres.

3 Elaborada via a contaminação com as ideias desses novos campos antropológicos. Assim como Durand defendia uma antropologia das profundidades, uma antropologia da imagem reabilitada, com base na psicologia das profundidades de Jung ou mesmo como Turner reforçava uma antropologia das margens, que atribui valor ao 'entre', à 'passagem' representada pela performance (LYRA, 2011, p.329).

Faz-se mister mencionar que, de 2017 a 2022, estive imersa no ambiente da educação básica, atuando em duas escolas de tradição católica. Nelas, apesar de alguns entraves de cunho ideológico, estabeleci diálogos com o mundo de fora sobre o espaço-não-espaço que a arte ocupa nas escolas – essa arte que não pode, nem deveria, ser considerada “menos importante” que as demais áreas do conhecimento, e, que dirá o docente, que, como artista, não raro deixa de ser reconhecido em seu ofício.

É possível fazer de outro jeito? E por que não pensar, a partir daí, na possibilidade de uma docência artista (LOPONTE, 2005, p.43), não apenas uma docência em arte, mas constituída pela escrita de si e como formas possíveis de resistência? E por que não pensar um ser docente que seja ele mesmo mais artista? Como estabelecer diálogos entre a formação acadêmica e a prática da docência em arte, em uma perspectiva transgressora, decolonial e feminista? Tais reflexões transversalizam e tensionam questões centrais de minha pesquisa.

Para tanto, anseio, durante o doutoramento, criar um território para reflexão e debate teórico-prático, um tipo de núcleo de pesquisas voltado para os discentes, no contexto da escola básica. Como também, a criação de espaços de entrincheiramento, para além dos muros do colégio, promovendo junto aos profissionais da área troca de saberes numa perspectiva da docência artista (LOPONTE, 2005), evocando aspectos das subjetividades e dos estudos feministas aplicados ao campo do ensino da arte.

### **Oficina Contação e criação de histórias – restaurando protagonistas mulheres por meio da oralidade**

Será que já estudamos na escola, na aula de literatura, algum fragmento da obra de Carolina Maria de Jesus? Na aula de História, você soube da existência de Dandara dos Palmares, Aqualtune, Na Agontimé e Tereza de Benguela? As contribuições sociais, intelectuais e políticas de Antonieta de Barros, Esperança Garcia, Eva Maria do Bonsucesso e Laudelina de Campos chegaram até o seu entendimento? E Luisa Mahin, Maria Felipa, Maria Firmina, Mariana Crioula, Tia Ciata, Zacimba Gaba quando vocês as conheceram? Essas mulheres negras fizeram parte da história do Brasil, com suas lutas em diversos campos de atuação, com vasta força e inteligência; foram, contudo, duramente reprimidas e invisibilizadas.

Jarid Arraes (2017), escritora, cordelista, autora de *Heroínas negras brasileiras*, é pesquisadora responsável por reunir em um livro, as histórias dessas heroínas na linguagem de cordel. Esse livro tem sido bastante requisitado por educadores e escolas para a construção de práticas que concebam relações étnico-raciais e estudos de gênero, sendo importante experiência literária e artística no que tange a práticas pedagógicas emancipatórias e feministas.

Em 2019, com a pesquisa *Contaço e criação de histórias resgatando protagonismos femininos por meio da oralidade*, mediante minha bolsa de iniciação científica Pibic/Uerj, vinculada ao grupo de pesquisa MOTIM (CNPq-Uerj), atuando no Instituto de Educação Rangel Pestana, escola da rede pública de Nova Iguaçu/RJ, no primeiro ano do ensino médio, realizei ações nomeadas Políricas, nas quais esse material foi referência para minhas proposições pedagógicas com os/as alunos/as adolescentes de 15 e 16 anos.

Essas atividades eram constituídas de contaço de histórias, contato com a linguagem e visualidade da arte do cordel e a escrita-criativa, com base no conceito de *escrevivências*, de Conceição Evaristo (2013), visto na obra *Becos da memória*. Para Mignolo (2003), a lógica da colonialidade atua em três principais camadas: a colonialidade do poder (processos econômicos e políticos); a colonialidade do saber (questões de natureza epistêmica, filosófica, científica e com as relações de línguas e conhecimento); e a colonialidade do ser, que, por sua vez, diz respeito a aspectos relacionados à subjetividade, ao controle da sexualidade e aos papéis atribuídos aos gêneros. Em *Becos da memória*, Conceição Evaristo (2013, p.54) considera que

o sujeito da literatura negra tem a sua existência marcada por sua relação e por sua cumplicidade com outros sujeitos. Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si.

O termo “políricas” é um neologismo criado coletivamente pelo grupo de pesquisa MOTIM, a partir das palavras “políticas” e “líricas”, para nomear ações de caráter político e artístico/poético/estético idealizadas pelo grupo como instrumento de resistência a marcas da colonialidade e visando contribuir para a descolonização do saber, do gênero e do próprio feminismo hegemônico.

María Lugones (2014), apoiada no conceito de colonialidade de gênero, nos propõe uma epistemologia feminista de fronteira, diaspórica e interseccio-

nal, na qual a despatriarcalização só é possível se houver a descolonização do saber e do ser, a partir de um feminismo decolonial. De modo amplo, segundo Cláudia Pons Cardoso (2012), o pensamento feminista negro possui como uma de suas principais características a recuperação da história das mulheres negras, reinterpretadas a partir de uma nova estrutura teórica construída em oposição aos paradigmas tradicionais, revelando a contribuição da mulher negra em diversas áreas do conhecimento, e pelo confronto ao racismo, sexismo e às opressões vividas pela classe trabalhadora, analisadas por uma perspectiva interseccional.

Como aponta Michely Andrade (2018, p.89) embasada nos estudos de Lélia González no que tange a uma educação antirracista e feminista, é notória a função central da educação formal no processo de descolonização. Essa “pedagogia decolonial” não é um destino ou mero ponto de chegada; deve antes ser percebida como processo e ferramenta aliada no combate às opressões de gênero, raça e classe, ao passo que propõe a construção de novos parâmetros epistemológicos.

Sendo assim, implica práxis instaurada numa insurgência educativa propositiva e não apenas denunciativa. Como explica a autora, um exemplo bastante potente para inspirar tanto políticas públicas quanto a prática docente é a valorização e recriação da pedagogia griô (*griots* são antigos/as guardiões/ãs da memória presentes na cultura de alguns povos africanos). Visto que, nesse processo, saberes ancestrais saem do local de objeto de estudo de antropólogos para protagonizar espaços educativos, seja no ensino básico ou superior. (ANDRADE, 2018, p.90). Nesse sentido, a arte da contação de histórias, as reverberações nas atividades no âmbito da arte/educação, nossas práticas docentes, olhares críticos e subversivos para um currículo tradicional ultrapassado são fundamentais para que possamos articular a escola como local de disputa política e epistemológica com grande potencial de transformação social, onde a formação e a vida de crianças e adolescentes estão em jogo.

## Epílogo

Como prenunciado no prólogo deste texto, o artigo trafegou por depoimentos acerca de variadas práticas em arte da cena com diferentes públicos e territórios. A ideia foi exatamente construir um panorama de (*re*)

*existência* no campo dos feminismos e estudos de gênero no contexto de investigações nas artes da cena produzidas pelas mulheres pesquisadoras do grupo MOTIM e constituídas por um *ethos* insurgente no cume da escola vista de uma perspectiva ampliada.

Em consonância com Freire (2015), acastela-se esse amotinamento de pesquisas e práticas no campo da escola como ato de amor. Em gesto de contraposição à opressão, as pesquisadoras do MOTIM com suas ações pedagógicas anseiam o direito de ser, elaboram posturas no mundo, discutem sexualidade, transitam por gêneros, desencavam epistemologias feministas perdidas, revisitam modos de fazer, saberes vivenciais, abraçam tecnologias do afeto, cuidam das próprias histórias e suas partilhas, tendo a cena como plataforma.

No vórtice do tormentoso contexto atual sociopolítico brasileiro, ações insurretas dessas mulheres nos seus campos de trabalho acabam por simbolizar renovados veios áureos nas artes, num trote irreversível às tramas entre pedagogia, estética, poética e política.

### Referências

ACOGNY, Patrick. As danças negras ou as para uma redefinição das práticas das danças da África. *Rebento*, São Paulo, n.6, p.131-156, maio 2017.

ANDRADE, Michely Peres. Lélia Gonzalez e o papel da educação para o feminismo negro brasileiro. *Interritórios. Revista de Educação da Universidade Federal de Pernambuco*, Caruaru, v.4, n.6, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 22 set. 2022.

BAIOCCHI, Maura. *Taanteatro: teatro coreográfico de tensões*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, Cláudia Pons. *Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIAS, Fernanda Machado. *A dança negra de Mercedes Baptista e o gesto cênico*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. *O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos*. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

FREIRE, Paulo. *Política e educação*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

KILOMBA, Grada. Descolonizando o conhecimento: Uma palestra-performance. *Portal Geledés*, 3 mar. 2016. Disponível em: [www.https://www.geledes.org.br/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra](http://www.geledes.org.br/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra). Acesso em: 16 abr. 2022.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.22, n.3: set.-dez. 2014 Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v22n3/13.pdf>.

LYRA, Luciana de Fátima Pereira de. Artenografia e metodologia em arte: práticas do fomento ao ator de f(r)icção. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v.1, n.22, p.167-180, julho 2014.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais – projetos globais: colonialidade, saberes subalternizados e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

OYEWÙMÍ, Oyèrónke. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African philosophy reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. (Trad. para uso didático Wanderson Flor do Nascimento.)

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2017.

QUILICI, Cassiano. *Antonin Artaud: teatro ritual*. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se. Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SILVA, Luciane. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



# Cristina Salgado

**Cristina Adam Salgado Guimarães<sup>1</sup>**

**Resumo:** Portfólio de trabalhos de Cristina Salgado.

**Palavras-chave:** *Escultura. Instalação. Objeto.*

## Cristina Salgado

**Abstract:** Portfolio of works by Cristina Salgado

**Keywords:** *Sculpture. Installation. Object.*

---

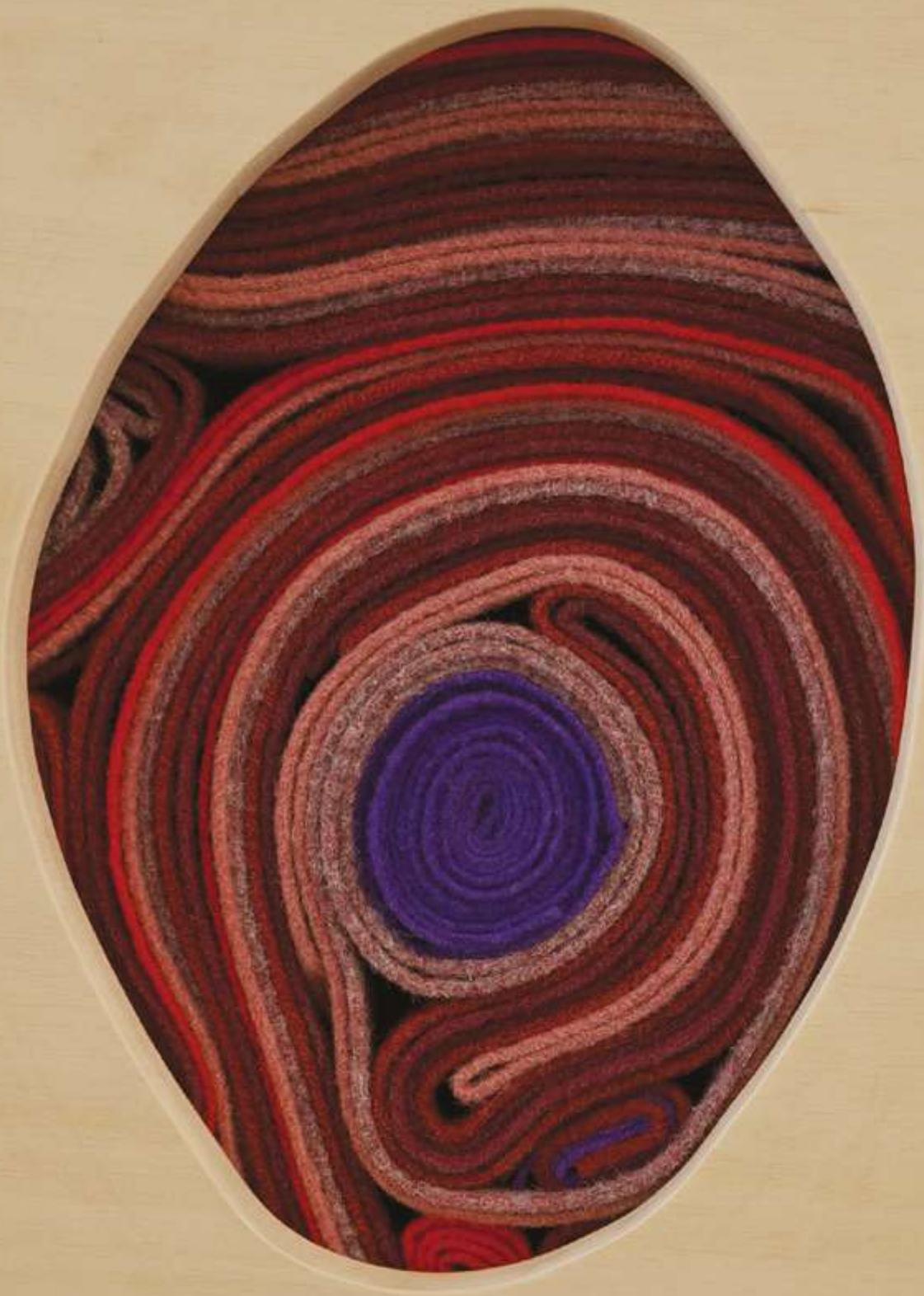
<sup>1</sup> Artista plástica e professora. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Exposições coletivas mais recentes: Mulheres na arte brasileira, Galeria Pinakothek, Rio de Janeiro, 2025; Fullgáz, nos CCBBs do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte, 2024-2025. Algumas Individuais: No interior do Tempo, Paço Imperial, 2015; Exteriores internos, Galeria Múltiplo, 2017; Mulher ao olhar, Galeria Anita Schwartz, 2022. Livro com Góia Ferreira: Cristina Salgado, 2015. Obras nas coleções do MAM-Rio e do MAC-Niterói, Pinacoteca do estado de São Paulo e University of Essex, Inglaterra. Professora titular no Instituto de Artes-Uerj. Rua São Francisco Xavier 524-11o andar bl.E sala 11002 - Rio de Janeiro, Brasil - CEP: 20550-900. [www.cristinasalgado.com](http://www.cristinasalgado.com) - [cristina4salgado@gmail.com](mailto:cristina4salgado@gmail.com) - CVLattes: <http://lattes.cnpq.br/0913585409953676> - Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4557-3000>.















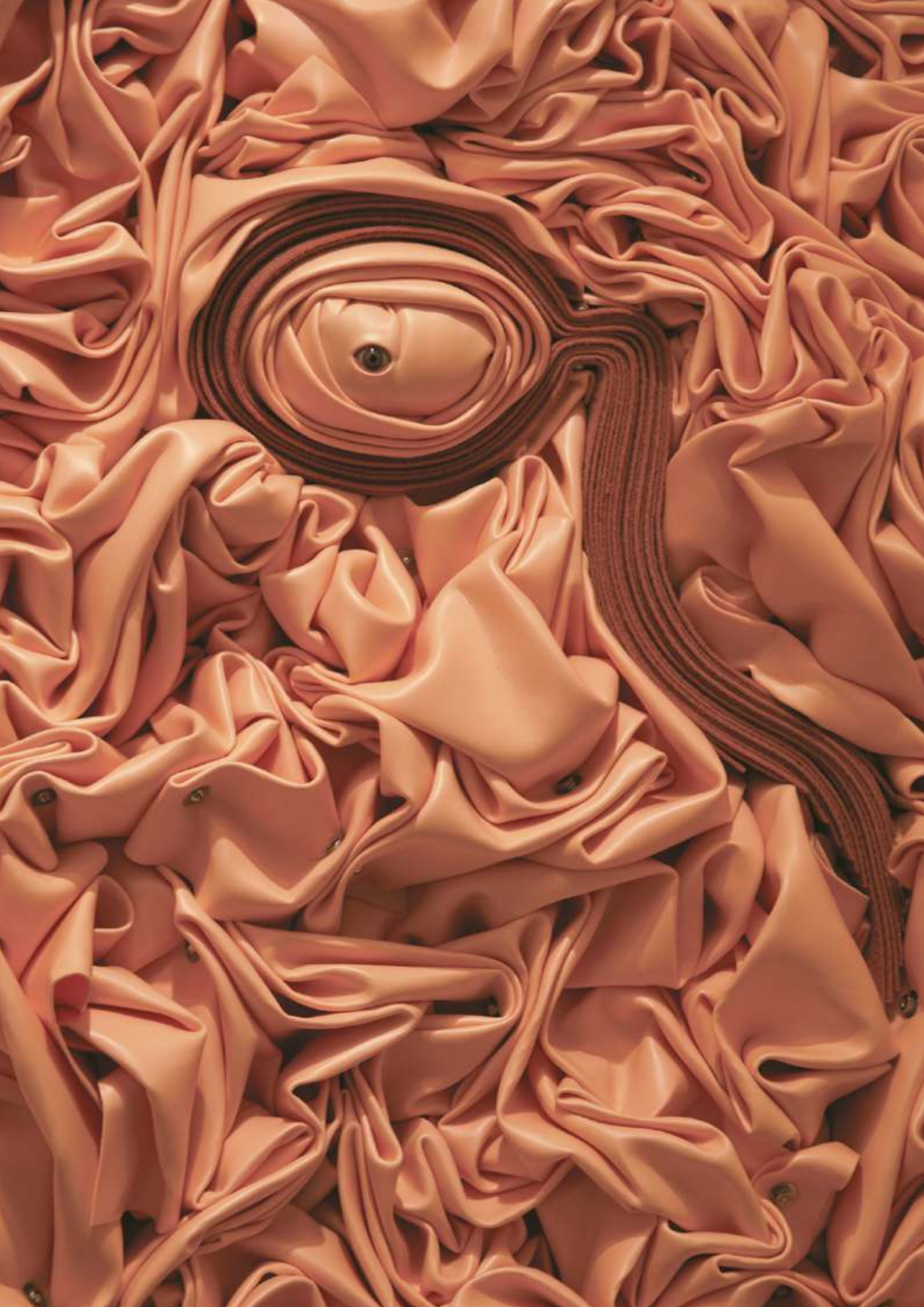
















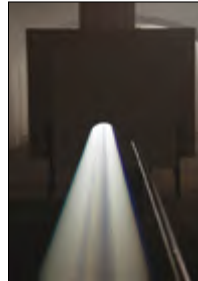
*Moça*  
série *Instantâneos*, 2002  
técnica mista  
22 × 25 × 7cm  
FOTO: WILTON MONTENEGRO



*Dedos cálice*, 2002/2014  
técnica mista  
dimensões variáveis  
FOTO: WILTON MONTENEGRO



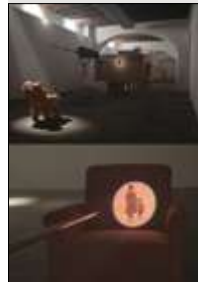
*Mamãe*, 1998  
técnica mista  
145 × 40 × 30cm  
FOTO: VICENTE DE MELLO



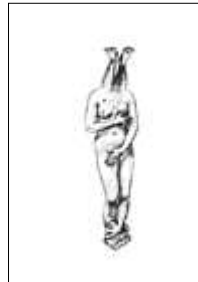
*Ver para olhar*, 2012  
Refletor, aço inox, madeira,  
bancos, cadeiras poltronas  
Paço Imperial, Rio de Janeiro  
FOTOS: WILTON MONTENEGRO



Sem título (*Com barra*)  
série *Meninas*, 1993  
ferro fundido  
20 × 22 × 9cm  
FOTO: WILTON MONTENEGRO



*Nua sobre máquina*, 2023  
Veludo, tapete, madeira,  
tinta, montagem com gripp  
90 × 44 × 35cm  
FOTO: PAT KILGORE



Série *Carimbos Londres*, 2007  
29,7 × 21cm



*Olympia sentada*, 2012  
madeira, tecido emborrachado,  
parafusos, tapete  
126 × 165 × 47cm  
FOTOS: WILTON MONTENEGRO



*Grande nua na poltrona vermelha*, 2009 [detalhe]  
Tapete, tubos de borracha,  
poltrona, espelho  
Cavaliças da Escola de Artes  
Visuais do Parque Lage,  
Rio de Janeiro  
FOTO: WILTON MONTENEGRO



*Giuventù*, 2023  
Tecido plástico, tapete, ferro,  
cristal, madeira  
42 × 27 × 15,5cm mais base  
de 118 × 26 × 19cm  
FOTO: PAT KILGORE



*Vista*, 2010  
Tecido emborrachado, tapete,  
prótese ocular, parafusos  
Cofre da Casa França-Brasil  
FOTOS: WILTON MONTENEGRO



# Eu vejo outra nação, outra língua, outro tudo

Entrevista com Heloisa Teixeira<sup>1</sup>, realizada em 6 de novembro de 2023.

Entrevistadoras: Analu Cunha<sup>2</sup> Ana Emerich<sup>3</sup> Cristina Salgado<sup>4</sup> e Inês de Araujo<sup>5</sup>

**Resumo:** A entrevista percorre momentos-chave da trajetória de Heloisa Teixeira, de sua produção crítica, de seu ativismo feminista e de sua defesa de uma cultura mais inclusiva. Acompanha igualmente a voz e a escuta radicalmente afetivas e políticas de uma mulher que se considerava historiadora do agora. Em *Eu vejo outra nação, outra língua, outro tudo* Heloisa compartilhou com o número Mulheres da revista *Concinnitas* seu olhar visionário instalado na urgência do presente e na produção de um território por vir.

**Palavras-chave:** *Feminismo. Ativismo. Cultura contemporânea.*

## I see another nation, another language, another everything

**Abstract:** The interview traces keymoments in Heloisa Teixeira's trajectory, her critical production, her feminist activism, and her advocacy for a more inclusive culture. It also captures the radically affective and political voice and listening of a woman who regarded herself as a historian of the present moment. In *I see another nation, another language, another everything*, Heloisa shares with the *Concinnitas* journal's Women issue her visionary gaze, grounded in the urgency of the present and the creation of a territory yet to come.

**Keywords:** *Feminism. Activism. Contemporary culture.*

---

1 Heloisa Teixeira, uma das principais vozes do feminismo contemporâneo no Brasil, foi ativista, escritora, pesquisadora e professora emérita da UFRJ e a décima mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras (ABL). Sua vasta obra inclui títulos como *Cultura e participação nos anos 60* (1984), *26 poetas hoje* (1976), *Explosão feminista* (2018) e *Pensamento feminista Brasileiro* (2019).

2 Analu Cunha é artista, curadora e professora adjunta do Departamento de Linguagens Artísticas (DLA/IART) e da linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGArtes) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – R. São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20550-013. E-mail: analucunha@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4955-8067>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9561161596749588>. Rio de Janeiro, Brasil.

3 Ana Emerich é artista visual e sonora, com pesquisas que articulam imagem, perspectivas conceituais, escuta, gravação de campo, escrita e práticas de arquivo no território da arte contemporânea e das questões ambientais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/PPGArtes). Bolsa Capes PDSE – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (EAS). E-mail: anapaulaemerich@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2423-906X>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/8072299031755796>.

4 Cristina Salgado é artista plástica e professora titular do Instituto do Departamento de Linguagens Artísticas (DLA/IART) e da linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGArtes) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – R. São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20550-013. E-mail: cristina4salgado@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4557-3000>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0913585409953676>. Rio de Janeiro, Brasil.

5 Inês de Araujo é artista, pesquisadora e professora adjunta do Departamento de Linguagens Artísticas (DLA/IART) e da linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGArtes) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – R. São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20550-013. E-mail: ines.arj@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7056-1386>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2689541605877857>. Rio de Janeiro, Brasil.

**Inês de Araujo:** Heloisa, ficamos muito em dúvida sobre como começar, porque são muitas as questões em volta de todo o seu trabalho. Não sabíamos se começávamos por Heloisa Teixeira ou Heloisa Buarque de Hollanda. Ficamos pensando que esse percurso de uma para a outra, esse seu gesto tão importante quanto o campo de pesquisa que se institui com seu trabalho, teria uma conversa com essa grande bandeira do feminismo “O pessoal é político”. Ficamos com isso na cabeça.

**Heloisa Teixeira:** Da passagem de uma para a outra?

**IA:** É, como é que isso anda?

**HT:** Eu acho que foi devagarzinho. Comecei a achar meio inadequado, ficar com o nome de outra pessoa. Era uma coisa que eu deveria ter feito quando eu me separei. Ou quando eu me casei. Mas quando eu me casei essa questão não se colocava. Em 1960 ainda não tinha nem divórcio. Então essa questão não existia. Depois, quando eu me separei, foi uma separação complicada, uma separação de quem ia voltar. Então eu acabei ficando, mas com o tempo eu fui começando a sentir um certo mal-estar. Principalmente nestes últimos tempos, que eu trabalhei muito com as mulheres negras, com as mulheres da favela, mas muito mesmo. E eu sempre via aquela linhagem matrilinear tão bonita, tão segura, da parte da minha avó, da minha tataravó, porque na favela não tem homem, eles não bancam a família, quem trabalha é a mulher. A maior parte dos lares é sustentada pela mulher. Tem muito de ter um filho, largar e ir embora. Então é muita casa vazia e muita casa sustentada por mulher. A coisa da mãe é uma coisa muito grande, muito enorme na cabeça de todos, (interrupção, barulho de obra) não tem problema não?

**Ana Emerich:** Depois damos um jeito, vai no seu fluxo. Tudo bem, assumimos que faz parte do contexto. Tem esses sons todos da cozinha, do servindo a água, o barulho da obra, isso é da vida também.

**HT:** Eu me impregnei muito dessas mulheres, da coisa da mãe muito forte. No meu caso sempre foi o pai que foi muito forte, e a mãe era silenciosa, a mãe não decidia nada. E aquilo foi entrando pela minha cabeça, à medida que eu comecei a me sentir mais desconfortável com o Buarque de Hollanda. Um nome, aliás, muito pesado, um nome glorioso. Não é qualquer nome, então ele pesa muito, não sendo meu, se fosse meu tudo bem. Mas não sendo meu, dava a ideia de roubo. Eu utilizei muito esse

nome no começo da carreira, claro, não conscientemente, mas é óbvio que ajudou muito.

**IA:** São épocas diferentes também.

**HT:** É, mas minha época é a época em que o Chico apareceu, quer dizer, 1960. Então foi um nome que ajudou muito, não estou cuspidando no prato que comi. Mas teve uma hora que estava de bom tamanho, e eu quis mudar para o nome da mãe, não do pai.

**Analú Cunha:** Pois é, eu tenho uma pergunta pegando esse gancho, que é sobre o lugar de fala. Você mudou de lugar de fala.

**HT:** Mudei, mudei.

**AC:** E como é que foi isso? Passar do Buarque de Hollanda para o Teixeira.

**HT:** Total, total. Passei para um lugar de fala muito matrilinear, muito mais feminino, muito mais feminista do que aquela do marido e do pai protetor. E abrir mão disso muda bastante. Daí foi bom. Já tinha quatro anos que eu estava com essa ideia de mudar.

**AC:** Transicionando.

**HT:** É, mas não pegava. [Risos.] Então teve uma entrevista, quando fui eleita para a academia. Nesse momento é que pintou para mim, porque já estava há quatro anos. Dentro da faculdade eu já era Teixeira, mas não pegava para fora.

**IA:** E na academia você já era Teixeira?

**HT:** Não, é porque teve uma matéria muito grande sobre a mudança de nome, às vésperas, tanto que o presidente falou “Ganhou a Buarque e estou empossando a Teixeira”. Aquilo foi um factóide qualquer que jogou o nome para o mundo. E hoje é incrível. Eu recebo convite da USP, por exemplo, nada a ver, a USP não tinha que saber disso, outro ambiente, outro lugar, à professora Teixeira. Tudo é professora Teixeira. De lugares tão estranhos, que eu achei que não ia chegar lá. Pegou. Eu acho que pegou por essa conjuntura da academia.

**IA:** Interessante como se aproxima conceitualmente dos problemas com os quais você trabalha.

**HT:** Ah, sim, certamente. Foi uma vida inteira querendo sair disso. Quem me deu o empurrão foi minha nora. Estávamos na fazenda e tinha o retrato de um brasão, Buarque de Hollanda, ela também não é Buarque de Hollanda. Ficamos olhando para aquilo e falando nada a ver, nada a ver, daí ela disse muda de nome, porque ela já não tem esse nome. Daí ela disse muda o seu, muda o seu, tira isso, tira esse brasão fora. Daí eu tirei. Mas é o que eu estou dizendo, demorou muito para pegar. Parece que foi uma coisa de agora, mas não foi não, é que ninguém tinha ouvido. Ouviu com essa conjuntura da academia. Teve muita matéria.

**AC:** Sua nora é a Adriana Varejão?

**HT:** É, mas ela não tem Buarque.

**AE:** E talvez possamos pensar que ainda existe algum balanço entre esses dois nomes, e fazer talvez um paralelo entre os livros, o *26 poetas* e *As 29 poetas hoje*.<sup>1</sup>

**HT:** 29 é Teixeira.

**AE:** A minha pergunta é a partir de uma frase sua que eu escutei nos muitos vídeos que temos a sorte de escutar você falando sobre o lançamento de *As 29 poetas hoje*, e que você diz que a poesia das poetas desse livro é maior que uma mensagem política. Daí eu gostaria que você comentasse um pouco mais essa ideia.

**HT:** Ah, sim, porque essa poesia nova, assim como as novas artistas também, mulheres, elas estão muito engajadas, as poetas todas. E elas trouxeram uma coisa muito interessante para a poesia nova, que é o assunto de mulher. Nunca teve. Sempre diziam o que era o estilo feminino: a delicadeza, mesmo o palavrão, era sempre uma coisa formal. Mas o assunto, Ana Cristina Cesar, até falou sobre isso. Não existia ainda o assunto de mulher na poesia. E ela não fez, a Ana Cristina, não botou nunca um assunto de mulher. Era angústia, segredo, ia pra lá vinha pra cá, mas não

1 Ver *As 29 poetas hoje*, org. Heloisa Buarque de Hollanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, e *26 poetas hoje*, org. Heloisa Buarque de Hollanda. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.

botava. Se você abrir *As 29*, você vai ter menstruação, aborto, tudo, tudo que tem direito. Parto... Vai ter isso em grande escala e forte. O do parto é minha paixão. O do parto é uma doula de vacas, excelente poeta, que descreve um parto de uma vaca, um bezerro que vem e arrebenta a vaca, completamente, e aí ela descreve esse parto violentíssimo. É um pouco o que os bebês fazem com as mães, arrebentam menos, fisicamente, mas a vida pa-pum [risos], arrebenta total, muda para outro departamento. Não passa batido.

**AE:** Sim, talvez pensando nessa ideia de extrapolar, este último livro, *As 29 poetas*, traz também um gesto que extrapola a escrita no papel, uma vez que temos o vídeo, os arquivos das pessoas falando os poemas e tudo mais. E eu fiquei muito intrigada, gostaria de ouvir você sobre isso, se você tem ideia de aumentar ainda mais essa produção para além do papel, se tem vontade de fazer algum projeto futuro com esses arquivos.

**HT:** Já fizemos duas séries, vai ser para a Arte 1. Eu não dirigi, eu fui consultora. Escolhi as poetas, fiz o roteiro. Deve passar agora; chama *Poesia e música*. E agora eu estou fazendo um livrinho sobre as pintoras novas de periferia. E é uma surpresa, elas são da pesada. Interessante que elas não têm nada de intuitivas. Todas passaram pela universidade. Ou Uerj ou UFRJ, impressionante, isso é cota. Vemos aquela mulherada pintando, você pensa que foi uma explosão lá na favela, foi não. Foi cota. Eu entrevistei todas, as que eu estou trabalhando. Ou EBA ou Uerj. Não tem pra ninguém. É impressionante como se escolarizaram. E elas falam das universidades de uma forma muito mais respeitosa e de aproveitamento do que as brancas: “nada a ver aquele negócio de faculdade, não sei que lá”, e elas não “aprendi técnica de pintura, aprendi isso, aprendi aquilo, história da arte, eu nunca tinha visto, pra trás, pra frente.” Impressionante, elas aprenderam. Não é intuitivo, não é favela, é outro assunto. Eu acho que periferia e mulher são assuntos que não estavam visíveis, ninguém falava disso, ninguém expressava isso. E agora a fascinação é que você está descobrindo um universo que você não tinha ideia, o das mulheres. Tem muito poema lésbico, mas muito, muito, lindos, que nunca foi uma área que tenha assumido muito na poesia, então tem muito.

**Cristina Salgado:** Até porque as lésbicas não apareciam, não é?

**HT:** Não, as lésbicas sempre foram invisibilizadas no Brasil. Engraçado que nos Estados Unidos elas sempre tiveram presença. Mas no Brasil não; *gay* é muito mais conhecido, tem muito mais voz. Mas agora não. Agora deram um passo à frente, e a poesia é muito boa. Tem muito, essas meninas são todas lésbicas, essas novinhas. Quando não é lésbica é bi.

**CS:** E a teoria *queer* também é feita por mulheres, não?

**HT:** É, de lésbica para trans. Mas foi criado dentro do universo de demanda lésbica.

**IA:** Agora, Heloisa, você fala dessa marca, de uma poesia de mulher que já é marcada por uma poesia de mulher, já tem mais do que uma geração. Isso tudo talvez faça parte do mesmo fenômeno que você falou, como o das artistas da periferia, que são todas artistas que já têm um conhecimento, já têm um referencial.

**HT:** Tem. Eu levei um susto, eu achava que não. Eu achava que era uma coisa da favela, que nos espantávamos com aquelas mulheres. Mas não era não. Todas escolarizadas.

**IA:** O que é muito fruto desse seu trabalho, que já tem alguns anos, há uma absorção muito rápida.

**HT:** Total. Esta última foi de 2015, agora. 2015 mudou tudo. É a era do feminismo baseado na internet. Que tem uma repercussão que nunca teve. Na minha geração o feminismo não tinha repercussão. A imprensa não se interessava, você não tinha como divulgar com impacto, e as pessoas eram grupinhos conversando sobre política. Campanha só uma lá, uma cá. No Brasil fizeram muita coisa, porque todo mundo era contra. Todo mundo era Igreja, governo, ditadura. A Igreja que você não podia encarar, porque a Igreja, na ditadura, era um órgão muito solidário, era uma instituição que dava cobertura para os presos, que era contra a ditadura. Havia a juventude operária, a juventude cristã, a juventude estudantil católica. Havia milhares de segmentos de jovens de oposição dentro da Igreja. Então a Igreja era uma coisa contra a ditadura. E não dava para chatear a Igreja naquele minuto com o aborto, sexo livre, não dava. Era uma aliada... Única aliada [risos]. E, também, a esquerda detestava o feminismo naquela época. Porque ia atrasar o movimento. Estavam reivindicando uma mudança para o socialismo, e qualquer digressão ali era uma perda de caminho, en-

tão todo mundo era contra. 1960. O feminismo no Brasil teve muito mais rejeição do que no resto do mundo por causa dessa situação. O que foi legal, porque essas mulheres que não podiam fazer campanha, falar e tal e coisa, essas mulheres começaram a criar instituições fortes. Por exemplo SOS mulher. Delegacia de mulheres só tem no Brasil, não tem em outro país. Foi uma invenção desse feminismo que ficou inventando instituições, já que não podia fazer baderna.

**IA:** Isso já nos anos 1970?

**HT:** 1970. Todos os estados começaram a ter secretarias de mulheres. Elas se arrumaram institucionalmente. Muito legal. Até que elas mesmas quase tiveram ministério. Teve a Secretaria Nacional de Mulheres em Brasília, com o Sarney. Negociaram com Tancredo. O Sarney manteve o acordo do Tancredo e fez. Ela tinha peso de ministério, voto de ministério. Depois o governo seguinte acabou. Mas elas fizeram a constituição, gente. Essa secretaria fez a constituição. Era o *lobby* do batom. Elas ficavam dia e noite lá, não deixavam ninguém dormir. Elas fizeram 30 propostas para a constituição, as 30 passaram. Temos uma constituição moderníssima. É desses feminismos que não pode ir para a rua, fazer baderna, não sei que lá. Elas ficaram trabalhando dentro dos próprios canais oficiais. Agora não, agora foi um estouro da boiada, mas com outra coisa, que é a internet, fez toda a diferença. Internet vai longe, dá um grito aqui e chega longe. Então começaram a fazer *hashtag*, que é uma linguagem da publicidade, quer dizer, *hashtag* não é luta, *hashtag* é campanha, propaganda: meu primeiro assédio, *hashtag* meu primeiro assédio. É uma coisa que acaba imediatamente. Quer dizer, dura o tempo da sua eficácia. É uma campanha publicitária, é uma linguagem da publicidade. Quando elas fizeram *#primeiroassedio*, foi uma repercussão absurda. Uma semana depois tinha milhares de pessoas falando de assédio. Contando seu caso.

**AC:** Isso é o que, 2015?

**HT:** Não, antes de 2015, era em 2013. Foram as passeatas, os *black blocs*. E elas estavam todas lá. Foi o primeiro movimento de internet, político. E as meninas estavam lá depois elas levaram isso para o feminismo. A aprendizagem foi ali, em 2013, naquelas passeatas, das estratégias todas de campanha, de encontros, vêm pra rua imediatamente, faz *flash mob*, se encontra aqui, e lá. É uma linguagem política completamente diferente da minha. E com muita repercussão. Como foi o *black bloc*.

**IA:** E como você entrou nesse estudo?

**HT:** Campo. Não tinha bibliografia. Indo às passeatas, anotando, entrevistando. Tinha que ir. Lembra que tinha ocupação das escolas? Fui à ocupação das escolas, estava lá o dia inteiro, anotando.

**AE:** Que forte isso. Forte porque você leva o seu corpo.

**HT:** É, mas tem que ir. Você não tem onde ler, não tem bibliografia. Estava surgindo, e essas meninas eu entrevistei demais, muitas e muitas e muitas.

**CS:** Mas tem suas estagiárias. Suas bolsistas e estagiárias que são suas agentes também, não?

**HT:** Foram. Mas elas foram mais para escrever. Porque se eu não estivesse lá, tem um olho que você quer. É difícil uma estagiária, que é da geração delas, enxergar alguma coisa muito diferente. Eu chego lá, eu vejo outra nação, outra língua, outro tudo. As meninas eram iguais a elas. Era difícil elas fazerem campo. Elas ajudaram a escrever. Eu fiz esse livro *Explosão feminista*, que foi uma experiência de linguagem. Eu e elas. Cada capítulo tinha uma pessoa da idade delas, dessa geração. Pegávamos o material recolhido, eu escrevia, dava para elas, e às vezes elas diziam, mas não é isso de jeito nenhum que você está vendo [risos]. Daí mudavam o texto e mandavam para mim, e eu dizia bom o que você está dizendo é um absurdo [risos]. Daí devolvia. Foi um trabalho do cão. Mas foram vários capítulos escritos com. Não por. Com. Então era um trabalho que vai, que volta, que vai, que volta. Mas foi uma experiência muito engraçada e muito rica, porque tinha a perspectiva delas e tinha a minha também.

**IA:** E esse movimento da *Explosão feminista* foi antes da Universidade das Quebradas?

**HT:** Não, a Universidade das Quebradas tem 15 anos.

**AC:** Eu tenho uma pergunta antes que mude muito o assunto. Porque você estudou nos Estados Unidos e, na época, já existiam os estudos culturais por lá, aqui ainda não era comum, eu queria fazer esse *link* com o feminismo americano. Agora no #primeiro assédio teve um movimento que começou lá.

**HT:** #MeToo.

**AC:** Começou lá e aqui a coisa também foi se empolgando, como você vê isso?

**HT:** É porque isso viraliza. Isso é a internet. O movimento dos Estados Unidos é nosso também. Impressionante. Com a internet você vai junto.

**IA:** Acabou a origem de tudo...

**HT:** Acabou.

**AC:** Lembrando que as francesas não compraram o #MeToo...

**HT:** Não, não...

**AC:** Catherine Deneuve falou...

**HT:** Mas também Catherine Deneuve não sabe nem o que é assédio, ela anda com chofer e vidro escuro no carro! Vai botar ela no trem da Central...

**AC:** Mas acho que ela é de uma geração que naturalizou o machismo, o assédio. Lá, na época, devia até se sentir lisonjeada. Como muitas de nós, também nos sentíamos, com o assédio...

**HT:** Eu não sabia o que era assédio, eu achava que era elogio, a gente ficava feliz... Na rua ouvia um “Gostosa”! e voltava para a casa renovada! [Risos]

**CS:** A coisa do machismo estrutural, nós fomos despertando para isso...

**HT:** E só ganhou nome agora.

**IA:** Mas você coloca, num dos seus livros da antologia, do *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*, evocando Audre Lorde,<sup>2</sup> que uma das grandes dificuldades de sair desse sistema, do patriarcado, desse universalismo do pensamento, é reconhecer em si essa parte do monstro do

<sup>2</sup> Ver *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*, org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro Bazar do Tempo, 2019, p. 14.

sistema. É difícil cortar, é uma experiência. Nós também somos constituídas por ele.

**HT:** É porque é estrutural; é como estávamos dizendo aqui, não percebemos. Racismo também é difícil, você não percebe, quando vê, está falando. Não dá!

**IA:** Nós aqui da Uerj, embora, enfim, nós quatro sejamos brancas, tivemos uma experiência fortíssima que mudou a vida de todo mundo.

**HT:** As cotas? E a Uerj foi a primeira.

**IA:** E isso que você fala de uma nova geração de pessoas, de cotas que são muito preparadas, isso coloca o nível da universidade alto, e nós precisamos mudar de lugar. É isso que é importante.

**HT:** Foi por isso que eu fiz a Universidade das Quebradas. Na Universidade das Quebradas, aquelas pessoas não estão na universidade. E são artistas, só entram artistas: grafiteiro, *rapper*, escritor, poeta.

**CS:** Você fala sobre a Universidade das Quebradas, como a reunião do saber acadêmico com um outro saber periférico para a produção de um terceiro.

**HT:** É, mas eu nunca consegui, nem conseguirei.

**CS:** Eu queria saber sobre esse terceiro, o que seria?

**HT:** É uma fantasia, eu achei que esses dois iam fazer uma coisa nova. Mas é muito difícil você escutar o outro, o outro te escutar. Até produzir um terceiro, você rala muito! É muito difícil, mas é o melhor projeto da minha vida. É *O Projeto* da minha vida.

**AC:** De escuta, não?

**HT:** É muito incrível.

**IA:** E como funciona?

**HT:** Fazemos um edital e escolhemos artistas já consolidados, ativistas, produtores culturais, mas que já tenham um portfólio, não é para descobrir o que vai ser, é o que já é. E então damos aulas de antropologia, filosofia, essas coisas, e eles dão aula para nós. Repercutem, por exemplo, quando o tema é violência, eles dão uma *Violência* que você jamais vai ter. Quando o tema é religião, eles vão te dar um *feedback* que você também não tem. Sua religião é por um motivo, a deles, é por outro. De arte, de poesia, então vocês têm sempre uma aula de volta, que é dada por eles. É muito bonito, muito rico.

**IA:** E como são os períodos?

**HT:** É um ano, mas é um dia inteiro, de manhã até de noite, uma imersão.

**IA:** São mergulhos.

**CS:** Mas e qual é a periodicidade?

**HT:** Uma vez por semana.

**CS:** E onde é?

**HT:** Era lá na faculdade e depois...

**CS:** Na Praia Vermelha<sup>3</sup>?

**AC:** No Fórum<sup>4</sup>, não?

**HT:** Não. Depois foi pro MAR,<sup>5</sup> o Paulo<sup>6</sup> levou.

3 Campus da Escola de Comunicação da UFRJ, no bairro da Urca.

4 Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, no bairro do Flamengo.

5 Museu de Arte do Rio.

6 Paulo Herkenhoff, diretor do MAR de 2013 a 2016.

**AC:** É, no filme<sup>7</sup> está no MAR.

**HT:** Agora está no MAR. Vou levar para a Academia.<sup>8</sup>

**Todas:** Uau! Nossa, que maravilha! Sensacional! Que interessante!

**HT:** Vai ser esquisitíssimo.

**CS:** Eu queria fazer uma pergunta meio pessoal. Você lembra que você foi minha orientadora e que minha dissertação era sobre aquele trabalho na fábrica<sup>9</sup>...

**HT:** Maravilhoso!

**CS:** Me lembro da Universidade das Quebradas e que você falava assim: mas eles têm um conhecimento! Você lembra disso?

**AC:** Eles, os operários da fábrica?

**CS:** Sim, os operários da fábrica.

**HT:** Claro que têm!

**CS:** Eu lembro de dizer assim: mas eles não sabem de nada!

**HT:** Eles sabem!

**CS:** E você me dizia: eles sabem, eles têm um conhecimento! E se eu fosse viver aquela experiência na fábrica hoje seria uma residência artística...

**HT:** Exatamente.

**CS:** Não existia esse termo na época, e eu acho que hoje seria tudo muito diferente. O que você acha que mudou?

7 Helô, 2023, dirigido por seu filho mais velho, Lula Buarque de Hollanda.

8 Academia Brasileira de Letras (ABL), para onde foi eleita em 2023, para a 30a cadeira, antes ocupada pela escritora Nélida Pinõn.

9 Série Meninas, esculturas de Cristina Salgado, de 1993.

**HT:** Ganhamos uma certa consciência disso, que é a matéria-prima das Quebradas e que sempre me atormentou.

**CS:** Exatamente, e me atormentava demais também! Você lembra como eu vivia atormentada?

**HT:** Lembro! Mas é claro que eles têm, é uma coisa de escuta. A universidade é muito perversa: ela tem aquele conhecimento. Ela nem larga dele, nem deixa que ninguém mexa, é o capital que vende. Mas ela não dá. Nem fragiliza, não é? Nem ele pode ser mudado porque é o certo, universal. E sobre feminismo é muito impressionante, porque o conhecimento acadêmico é masculino e branco. Não tem para ninguém, não tem, não é feminino.

**AC:** Você sabe que algumas de nossas alunas de primeiro período já olham a bibliografia das ementas e questionam: “não tem mulher aqui nessa bibliografia, não tem autor preto nessa bibliografia”!

**CS:** Elas já falam.

**HT:** Agora que os alunos negros estão mais conscientes. Mas eu me lembro que no começo das cotas, eles conseguiam passar e eram considerados quase indígenas que seriam catequizados. Eles estavam ali e aprendiam Nietzsche, mas não abriam a boca. Não saía nada, não tinha África, não tinha uma filosofia de outra perspectiva, não tinha nada! Eles eram zerados, branqueados e estudavam Nietzsche. Uma maluquice. Quer dizer, eles eram colonizados total, não é? A chegada à universidade dos cotistas foi devastadora! Agora, acho que eles não deixam mais: já mexem na bibliografia...

**IA:** E mudou muito rápido também, não é mais assim.

**HT:** Internet, podes crer. Que tudo que passa pela internet tem repercussão. O cara vai lá, escreve, daí abre logo uma briga na universidade.

**CS:** É, nós temos poucos professores negros, ainda.

**HT:** Agora a UFRJ vai fazer cota, cota de professor, que é o que interessa. Ter aluno é ótimo, mas tem que ter professor!

**AC:** Na Uerj já temos. Esse concurso novo teve.

**CS:** O anterior também.

**HT:** Tem muito?

**AC:** Não, tem pouco.

**HT:** Nós temos, mas é pouco.

**IA:** Da geração de estudantes tem muitos.

**HT:** É porque essa geração ainda não está doutorada, não? Tem um tempinho aí para se formar.

**AC:** Exatamente.

**HT:** São poucos, mesmo, os intelectuais antigos negros. Agora que se está promovendo uma leva, uma safra, e essa safra está em formação ainda, eu acho. É, ela não chegou lá ainda para ser professora.

**IA:** Mas por dentro, já mudou, completamente. Essa bibliografia totalmente colonizadora não funciona, de jeito nenhum.

**AC:** E temos que estar sempre articulando, sempre articulando.

**HT:** De jeito nenhum, não. Ainda é disfarçada, mas foi fragilizada.

**IA:** É, talvez eu esteja falando isso porque estamos no Instituto de Artes, então já é um pouco diferente, mas em outros cursos, realmente, ainda funciona.

**CS:** E como você vai lidar na academia com essa história do pronome neutro?

**HT:** Eu usei...

**CS:** Na Uerj, por exemplo, isso é uma questão, só se usa o pronome neutro.

**HT:** Não, lá não pode, mas eu usei na posse.

**CS:** Eu ouvi, eu estava lá!

**HT:** Dizem que foi a coisa que mais repercutiu na minha posse. A academia teve trilhões de reclamações no *site*, pedindo que ela se posicionasse.

**AC:** E não se posicionou. Não é?

**HT:** Não, porque ficava esquisito. O que iam dizer? São 40 pessoas.

**CS:** Mas essa é uma questão que talvez tenha que ser discutida, não?

**HT:** Claro que teria que ser discutida! Mas eles já postaram, na semana passada, o Macron,<sup>10</sup> três vezes. Foi postado na academia, que detesta essa ideia. Eu falei um monte de coisa esquisita no meu discurso, só pintou essa questão. Do público, não da própria academia, essa fica em silêncio. Mas a posse já foi um manifesto. É trans para todo o lado e preto, periférico, favelado, tudo.

**IA:** Mas o verdadeiramente destoante é você instituir uma outra prática naqueles espaços tão marmorizados, não é? Isso é um ativismo.

**HT:** Pois é, mas agora vai ter. Eu vou dar um curso das Quebradas, que esse ano vai ser lá, vai se chamar Machado preto.<sup>11</sup>

**AE:** Muito bom.

**IA:** Nossa!

**HT:** Na casa do próprio!

**IA:** É aberto? Podemos assistir?

10 Em novembro de 2023, após o Senado francês ter aprovado restrições ao uso da linguagem inclusiva, o presidente francês Emmanuel Macron se pronunciou contra o uso da linguagem neutra, afirmando que “em francês, o masculino é o neutro”.

11 Durante a edição dessa entrevista, o Ciclo “Machado de Assis e a questão racial” foi anunciado para ocorrer entre 7 e 28 de junho de 2024 na sede da ABL, com palestras de Jefferson Tenório (“O Machado que eu leio”), Ana Flavia Pinto (“Era de cor como eu: racismo e antirracismo na trajetória de Machado de Assis”), Paulo Dutra (“Machado e a invenção do ‘ser-branco’ no Brasil”) e Pedro Meira Monteiro e Hélio Guimarães (“Diálogo: as melindrosas presunções da branquitude”).

**HT:** Podem! É Machado preto.

**IA:** Que bacana!

**HT:** E tem tantos sentidos, Machado preto.

**HT:** Se está lá, tem que fazer alguma coisa, não é?

**IA:** É a graça, não é?

**HT:** Não tem graça nenhuma! Agora, vai ser legal: esse Machado vai ser bom! É mexer com o símbolo máximo, a casa do homem. O cara vai ficar pretinho... Esse ano já teve, na Flup,<sup>12</sup> que é prima das Quebradas, nós trabalhamos junto. Na Flup já teve Machado, cria da Providência. Ele nasceu no Morro da Providência. Isso não é dito, você só sabe que ele morou no Cosme Velho. Vamos trazer lá para trás, vamos ver no que vai dar.

**IA:** Mas você sente alguma resistência dos colegas?

**HT:** Só vamos ver agora. É um lugar muito doente, as pessoas não são contra nada, ninguém diz: isso não pode! Por que está fazendo isso? É uma cerimônia...

**AE:** E o medo, parece, o medo da palavra é o medo da palavra.

**HT:** É, não, não. Você é chamada de confrade.

**CS:** Qual é o feminino de confrade?

**AC:** Isso que eu estava pensando!

**HT:** Então fica todo mundo reclamando por trás, sabe?

**AC:** É, ficam tramando nos bastidores.

12 Festa Literária das Periferias, que em 2023 aconteceu na Vila Olímpica da Gamboa, no Galpão da Ação da Cidadania e na Garagem Viação Regina's, localizados ao redor do Morro da Providência, Rio de Janeiro.

**CS:** Mas agora você tem um confrade muito bacana, que acabou de entrar.<sup>13</sup>

**HT:** Ah, pois é, eu já combinei com o confrade que ele vai botar um curso dele também, fazendo essas palestras, pelo menos uma vez por mês.

**CS:** Negros e indígenas, olha só que bacana!

**HT:** Porque o que tem lá são umas conferências estranhíssimas, não tem perfil nenhum. Você não sabe o que fazem lá: “O lado B do Olavo Bilac”, porque veio uma pessoa e disse que ele gostava de cozinhar; “A invenção do órgão”, sobre como alguém inventou o órgão... Não sei, é complicado, porque você não sabe o que está fazendo ali!

**CS:** Ah, mas agora você sabe, você vai levar a Universidade das Quebradas.

**HT:** Eu estou fazendo, mas em geral, quando você chega sem objetivo, com preguiça, não há nada a fazer.

**AC:** Mas já teve reunião?

**HT:** Tem toda quinta.

**AC:** E você tem ido?

**HT:** Esse mês eu fiquei inteiro de cama, mas eu vou porque eles só pagam se você for.

**AC:** Ah, o *jeton*...

**HT:** Eles são danados, senão ninguém vai, eu acho. É uma chatice, não acontece nada! Tem que ir para ganhar.

**AC:** É só chá mesmo?

**HT:** Não, tem o chá depois de uma reunião. Aí vem um e fala: “Quero homenagear o Ciro dos Anjos” e fala uma hora sobre ele. Não tem gan-

13 O escritor indígena e ativista ambiental Ailton Krenak foi eleito em 5 de outubro de 2023 para a cadeira 5 da Academia Brasileira de Letras.

cho, nada tem gancho lá. Nada você sabe por que está acontecendo. E, porra, é um lugar que tem uma mitologia, um poder simbólico! Tinha que fazer tipo a ABI:<sup>14</sup> “Defesa da liberdade de expressão”, “Defesa de não sei o quê”... Tinha que ter mais debate: é um lugar importante da palavra. De discussão desse tipo de coisa.

**CS:** É uma questão com tantas implicações...

**HT:** Nossa Senhora, língua não é mole, não é mole!

**CS:** Você pode concordar ou discordar, mas tem que gerar discussões!

**HT:** Tem que ser um lugar de debate: sobre as livrarias, o problema do livro...

**IA:** Talvez seja um exagero pensar nisso, mas eu tenho a impressão de que há muito tempo a palavra não está sendo tão reinventada e politizada como hoje.

**HT:** Claro, agora, é evidente! E a academia tinha uma função importante nisso, mas não quer.

**IA:** É um momento em que a palavra é um tipo de bomba. Porque ela ganhou, também, outras tecnologias de expressão, como você estava falando, a internet...

**HT:** Quando a academia entra na política é assim, faz um ciclo [de debates]: “Quais as razões...”, “Qual é o futuro do Brasil?” [Risos]

**HT:** Ela não sabe qual o futuro do Brasil, essa é uma questão para outro fórum, não aquele! Tinha que fechar com a questão da língua e com a questão da liberdade de expressão, censura, cancelamento.

**IA:** Exato, como estávamos falando, você trouxe a palavra assédio, que é uma palavra que foi uma invenção.

14 Associação Brasileira de Imprensa.

**HT:** Foi, foi, que ganhou outro sentido, desnaturalizou.

**IA:** E se a academia falasse de assédio? Tem que falar.

**HT:** Tinha que trabalhar!

**IA:** Então, Heloisa, tem aqui uma pergunta da Ana Hortides, que é uma estudante artista, que, aliás, te conhece: participou da curadoria da exposição Ana Cristina Cesar, em 2017. Ela traz uma frase de poema do livro *A teus pés*, da Ana Cristina – o poema é “Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios”. Ela faz uma pergunta: como você vê o espaço da casa, de uso doméstico hoje, dentro do ideário feminista?

**HT:** Nada a ver com a Ana Cristina, não? Estou perguntando: ela quer que eu fale da Ana Cristina?

**IA:** Não, ela está pensando nessa volta, nesse olhar, nesse rever, porque o poema da Ana Cristina é voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios. Então essa volta ao ideário doméstico. Se você vê um pouco isso.

**AC:** Acho que não tem a ver com Ana Cristina Cesar.

**IA:** Sim, a questão da Ana Hortides é mais o doméstico.

**AC:** Como fica o espaço doméstico da casa, eu acho. É porque a tese dela é sobre a casa. Eu participei da banca e a Cristina é a orientadora.

**CS:** Mas acho que ela está perguntando sobre a casa, o espaço doméstico hoje.

**IA:** Se isso é um tema, se é uma palavra. Porque ela foi reinventada também, não? Como você falou, agora tem os temas de mulher de uma maneira muito diferente. O doméstico também muda, não? Ela trabalha sobre isso.

**HT:** Deixa eu pensar, eu acho que ainda não sintonizei direitinho.

**AC:** Durante a pandemia, por exemplo, o espaço doméstico vira uma outra coisa, né?

**HT:** Mas ela está perguntando sobre a condição da mulher... não é?

**AE:** Será que não pode ser uma relação entre essa obrigatoriedade do lugar da mulher no espaço doméstico?

**HT:** É isso que ela quer?

**AE:** E hoje um outro olhar para isso, e uma escolha até, de algumas mulheres, de viverem isso, não é?

**HT:** A casa foi sempre o lugar da mulher, não é? E o público o lugar do homem. Mas acho que há uma coisa atrás da pergunta dela e que eu não estou captando. Não tem?

**CS:** Acho que é por aí. Já é, não? A casa sempre foi o lugar da mulher.

**HT:** Casa sempre foi o lugar da mulher. Sempre foi um lugar de prisão.

**CS:** E acho que isso mudou, não?

**HT:** Não sei. Acho que sim. Mudou a função da mulher dentro de casa. Mas eu não sei se a casa foi repaginada. Não sei, porque eu repagino a minha a cada três anos – total! Quantas casas minhas você conhece? Várias...

**CS:** Ah, umas quatro, talvez... Essa é a quarta.

**HT:** É uma loucura. Eu não aguento o espaço doméstico. Porque eu refaço, refaço, refaço..., mas acho que isso é uma coisa minha, porque isso não é normal, mudar toda hora...

**AC:** Eu me mudei 36 vezes.

**HT:** 36? Então é igual.

**IA:** Vou fazer uma pergunta da Fernanda Pequeno, que é professora do Instituto de Artes, de história da arte, história e crítica. Ela pergunta o seguinte: alguns livros organizados por você, tais como *Tendências e impasses, o feminismo como crítica da cultura*, de 1994, foram responsáveis pela tradução e difusão de textos fundamentais de Gayatri Spivak, Teresa de Lauretis e Donna Haraway, entre outras autoras, formando uma gera-

ção de leitoras. Você poderia avaliar as mudanças que ocorreram entre os primeiros volumes e a coleção *Pensamento feminista*, que você organizou mais recentemente? O que mudou nas epistemologias e metodologias feministas, desde as suas primeiras incursões?

**HT:** Esse primeiro era uma divulgação do feminismo, pelos anos 1980, ele é era em 1989? eu acho... 94. É bem na viradinha. Nesse momento, você estava instalando o feminismo como área de conhecimento. Então foi um livro assim para jogar o debate, porque ninguém tinha acesso ainda a esses textos. Ele foi muito bem recebido, por causa disso. Donna Haraway está chegando agora – 20 anos, 20 não... mais, não? Muito tempo! 30 anos. Agora é que está chegando o texto da moça.

Então ele foi muito precursor, foi um pouco para dar uma sacudida no campo, e realmente... Todo mundo que estava começando a se interessar se atirou muito nesses livros, que eram muito fundamentais, mas são livros que, fora os textos da Donna Haraway e da Teresa, são textos ainda bem médios, várias morreram, dessa coleção. Ficaram, digamos, cinco autoras fundamentais. O resto sumiu, não continuou, quer dizer, é um livro muito do momento inicial. E dava conta de qualquer coisa que falasse no assunto “mulher”.

E esses que eu fiz depois foram encomendados por uma editora a partir dele, do primeiro. Faz tudo de novo? Era a pergunta da menina da editora. E aí eu fiz, mas fiz sistematizando, e como eu tinha acabado de fazer o *Explosão feminista*, as meninas com quem eu conversava não tinham noção de texto, de que tinha tido feminismo no Brasil antes. Elas estavam inventando aquela coisa naquele minuto. E elas eram muito boas, muito cheias de gana. Elas eram danadas. Essas meninas são danadas. Eu achava que elas tinham que ter uma formação qualquer, então fiz para elas. Mas fiz completamente diferente, tipo curso, porque a essa altura, 30 anos depois, o pensamento feminista já amadureceu. Já havia tendências, novos caminhos que não foram mexidos. Então eu fiz esses quatro. Estou fazendo o último agora. O primeiro foi o *Conceitos fundamentais* que eram realmente conceitos fundamentais, porque a história do feminismo, sabe, começou mais ou menos assim, com a identidade. Depois se descobriu que identidade não existia; daí veio a relação de gênero; e então começa toda uma outra coisa, a relação entre os atores; depois, relação de gênero já não é bem assim; e aí entra a Judith Butler, que não existia naquele primeiro momento, falando da coisa mais *queer*, da coisa mais flexível, e que

não era bem assim, que não era relação entre dois e não era identidade; e vem com uma coisa mais fluida do sexo.

E depois vem a coisa da sexualidade, com Preciado, que diz que não tem nem sexo biológico, que dirá esse da *performance* – zerou total. E então, eu fiz esse caminho para elas. São os “conceitos fundamentais dessa evolução”. Depois, percebi que não tinha autoras brasileiras. Me deu uma tristeza horrível. Não tem. Por causa dessa conjuntura do feminismo brasileiro, dos anos 1970, que era de silenciamento, elas não podiam se mexer muito. Então, elas fizeram mais textos marxistas, sabe, mais relação de classe, sobre as mulheres domésticas, a saúde das mulheres em Manaus – eram sempre coisas assim, que não eram conceituais, não eram inventando inflexões de gênero. Eram problemas concretos das mulheres no Brasil, mas eu achei sacanagem não botar as brasileiras, o que pode parecer que não temos um pensamento e temos. Então eu fiz um livro só de brasileiras. Foi o seguinte desse.

E depois, o terceiro veio com a coisa decolonial, que invadiu o feminismo, pelo menos na América Latina e aqui enfrentou de cara. E não desgrudou mais. Então eu fiz os textos do decolonial e depois fiz o da sexualidade no sul global.

A sexualidade no sul global já é uma coisa interessante. É outra. Aqui começou muita coisa *queer*, e a coisa *queer* é muito americana, mas muito americana... E *queer* aqui é outra coisa. É assassinato, o assunto. Mata. É violência pavorosa, é carência de saúde, é prostituição.

É um outro papo. No sul global, o trans, o *queer*, o caminho não é tão o imaginário assim. É mais de assassinato mesmo, é mais de morte. Então a gente fez sobre a perspectiva *queer* nos países colonizados.

São quatro livros, já com os temas, já com as tendências, com os debates de hoje. E o outro era só um empurrão. E agora eu estou fazendo um sobre identitarismo – é uma chatice. Você não pode falar mais nada, não é? Está difícil.

**IA:** Engraçado, não? Porque, por um lado, é um campo que veio para abrir a possibilidade de ter uma pluralidade de vozes. É isso é tão difícil...

**HT:** Pluralidade maravilhosa...

**IA:** E tem toda a sua experiência de ter produzido a possibilidade dessa cena...

**AC:** E tem a ver com aquela pergunta que eu queria fazer sobre o lugar de fala. No livro *Onde é que eu estou?*<sup>15</sup> você associa o lugar de fala à cultura evangélica, em que a palavra salva, a palavra tem poder. Você associa isso também ao *slam*, ao microfone aberto. Eu fiquei muito curiosa, porque na entrevista você fala que essa articulação estava muito verdinha na sua cabeça, e aí? já amadureceu?

**HT:** É. É uma coisa que eu trabalhei muito com a literatura periférica e tem muito sarau. E os saraus e toda arte periférica tem muito de evangélico. Você nunca viu na pintura as pessoas dizendo: fiz por causa do trauma, é o trauma, é a coisa do trauma, é um tal de trauma o tempo todo. E a arte cura. Arte nunca curou ninguém até hoje pelo menos. Curou quando cruzou com o evangelho. Porque no evangelho, a palavra cura. A expressão... o testemunho cura. Você é fudido, bêbado, não sei o que lá, vai lá, consegue dar esse testemunho da sua miséria humana e Jesus te aceita. Aí você sai curado, potente, arranja emprego. Nunca mais bebe. Mas é aquele momento em que você dá um testemunho que Jesus escuta, verdadeiro. Aí você dá esse testemunho e Jesus desce. Isso aí você vê inteiro. E você faz poesia para ganhar poder, para curar – o tal do trauma. O trauma é o tempo todo. Eu vejo na pintura, nas *performances*, principalmente negras, tem o negócio do estupro, da raça, da escravidão. Tem uma artista interessantíssima que bota o preço da carne dela aqui (no corpo) e sai por aí. Tem várias que o corpo é plataforma de venda mesmo como escrava. Então tem essa coisa. E fazendo isso, ela se cura desse trauma. Então toda a arte da periferia, engraçado, tanto faz literatura, poesia, artes visuais, vem com o discurso por trás de que aquilo é um procedimento que vai gerar uma outra pessoa. Vocês fazem arte para se expressar. Na periferia, não. É para mudar, é para você ganhar autoestima, para você esquecer seus traumas. É para você se curar. Que nem faz na igreja, que você dá um testemunho através da palavra e cura e ganha poder. Nos saraus, antes que comece, eles dizem: povo lindo! povo inteligente! A palavra cura, a palavra é poder!

Não teve uma novela do João Emanuel Carneiro que também tinha uma música assim? Eu liguei para ele e perguntei quem inventou essa. Ele disse:

15 Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2019.

“ah não, eu não sei te dizer, mandaram para mim essa música”.

**AC:** Sim, tinha... eu sou noveleira também, mas eu não me lembro qual era....

**HT:** Era uma do João Emanuel.<sup>16</sup>

**IA:** Mas tem um segundo tempo dessa experiência, assim, dessa conversão, de uma decepção, porque isso faz parte da arte, faz parte da poesia, tem essa potência do negativo. Você vê isso também?

**HT:** Mas eu não tenho visto isso ainda, na periferia, em quem vai para se afirmar, para se curar, cada vez fica melhor. E tem uma coisa bonita, que é o artista cidadão. A Panmela Castro, por exemplo. A Panmela vai, mas ela carrega não sei quantas grafiteiras atrás. Ela arranja dinheiro, ela faz, ela emprega, tem muito, vários, que têm a responsabilidade de salvar mais tantos. Você se salvou, salva mais 30. É bacana. Na poesia, vai tudo para escola. Os alunos não gostam de poesia, mas quando chega um periférico lá falando vai, vai, vai – eles entendem tudo, adoram. Começam a escrever, eles dão uma oficina e os alunos se apaixonam por poesia – aquela poesia – mas se apaixonam, o que é maravilhoso. Aí, passam a fazer tudo. Mas eles têm essa responsabilidade de ir à escola para ensinar, fazer oficina de poesia, trazer mais gente. O Ferrez tem uma fábrica, que ele bota versos e poemas, fábrica de camisetas.

**CS:** São ligadas à religião também, essas pessoas?

**HT:** Não. Dizem que não. Alguns, sim, mas em geral, dizem que não. Mas é uma cultura evangélica, não é uma religião evangélica, não é necessariamente de Igreja, mas é que essa cultura da prosperidade, é uma cultura favelada.

**IA:** Há também uma relação com a violência, né? De se resistir à violência, é muito importante, que é muito sério.

**HT:** Muito sério.

16 O comentário se refere à novela de João Emanuel Carneiro Segundo Sol, exibida na rede Globo entre maio e novembro de 2018.

**CS:** E você vê essas pessoas a partir da Universidade das Quebradas também?

**HT:** É, mas vejo os artistas todos também, que eu trabalho muito. Agora eu estou mais focada em literatura, mas eu já passei por tudo. Eu estou querendo fechar esse livrinho das artistas periféricas, elas são incríveis. Eu vi o quadro da Marcia Falcão ontem, lindo! Meu Deus, que coisa linda. Era uma mulher caindo e, em baixo, tinham milhares de corpos e mulheres, assim, para sustentar ela. Era de uma beleza... era tudo quase abstrato, sabe? Mas não era, dava para identificar as figuras. Aquela tem uma rai-va... Ela é danada. Elas fazem muita coisa sexual, agressiva.

**AC:** A própria Panmela, né? A gente fez um programa com a Panmela, na Pós (PPGArtes/Uerj).<sup>17</sup>

**HT:** Ela fez meu retrato.

**AC:** Sim, ela nos mostrou.

**HT:** Mas a Panmela tem a rede Nami<sup>18</sup> que é enorme. É um projeto social gigantesco.

**CS:** Você foi lá no Catete?

**AC:** Eu levei alunas lá, foi incrível.

**HT:** Essa é o artista cidadão: eu melhora, mas eu tenho obrigação de carregar mais gente, que nós não temos. Eu não vejo nenhum artista – entre nós, classe média, que tenha essa preocupação. Oba: cheguei aqui, eu tenho que trazer mais 30.

**IA:** Acho que, de uma certa maneira, estando na universidade nós temos.

**HT:** Não, mas aí é ensino, acho que é diferente. No ateliê...

17 Um olhar sobre arte, experiência e linguagem, encontro com Panmela Castro, ocorrido em 23 de julho de 2020. Disponível em [https://youtu.be/pilgWZOMAQc?si=rYwK\\_rDsOcraOTjZ](https://youtu.be/pilgWZOMAQc?si=rYwK_rDsOcraOTjZ).

18 Ver <https://redenami.com/>.

**CS:** Somos mais neuróticos, eu acho...

**HT:** Acho que você não se curou... (risos). Elas se curam. Elas têm essa sensação da cura. A arte dá prosperidade a elas. Nós não. Nós damos dinheiro, mas elas não. Elas saíram do buraco, não eram ninguém. Todo mundo sabe o nome. É completamente diferente. Você sair de uma favela e você sair de um apartamento em Botafogo. Bem diferente.

**AC:** É a ética protestante, não?

**HT:** É, tem esse lado, da coisa da prosperidade, que é muito diferente.

**AC:** Trabalho, prosperidade.

**HT:** A religião

**CS:** É os católicos e os protestantes.? Os católicos trabalham com uma iconografia, não é? Interessante que os protestantes não têm a iconografia. Mas eles trabalham com a imagem.

**AC:** É porque é a cultura, não é a religião. E eu acho que imagem hoje em dia para o protestante já não é uma coisa iconoclasta, acho que já virou outra coisa. Vivemos imersos na imagem, então...

**IA:** Mas, Heloisa, e a *performance* nisso?

**HT:** Na arte?

**IA:** Nessa nova cultura...

**HT:** O corpo, o tempo todo é muito presente, o que é muito interessante. Porque na minha geração o corpo era “o” problema. Maternidade compulsória: é corpo. Saúde da mulher é corpo. Violência, assédio, estupro... tudo é corpo. Qualquer demanda em torno da mulher, você vai ver, é o corpo dela. Era um problemão! Agora, as meninas desencanaram: meu corpo é para eu escrever. Eu vou mandar mensagens, você quer olhar pra mim, então olhe e leia. Elas saem sem blusa, com milhares de coisas escritas por aqui [Heloisa faz um gesto sobre o peito]: “Não é não”. Essa artista de quem estou falando, que me impressionou muito... me esqueci o nome agora... que sai com o “preço” dela aqui [desliza as mãos sobre o peito e ombros], da “carne barata”. Ela é uma mulher negra.

**CS:** E essa coisa da bunda no “Garota de Ipanema” da Anitta. Você viu este clipe? Você viu esse fenômeno?

**HT:** Eu acho que eu vi sim.

**CS:** É bem bacana, mas... é muita bunda!

**HT:** Mas tem essa história da bunda, eu acho que é uma coisa de virar de cabeça pra baixo qualquer coisa. “Que o corpo olha: tá aqui”. “Leia”.

**CS:** Exatamente.

**HT:** E a bunda é o símbolo maior. A “bunda da mulata”, a bunda da mulher negra... A bunda daquela menina ... Aleta.

**AC:** Aleta Valente

**HT:** “Made in Bangu”, daí tira fotografia da bunda e está tudo escrito lá. A bunda dela é toda escrita “Made in Bangu”. Para mostrar.

**AC:** A bunda tem poder, o poder da mulher.

**HT:** E se isso era um problema hoje não é mais. Era. Estamos aqui! Eu acho engraçado. É uma resposta muito interessante, isso é uma resposta que tem também nas «sapatão», né? Hoje ninguém mais diz que é lésbica, diz que é sapatão. Essa coisa de você pegar o nome de ofensa e virar de cabeça para baixo.

**IA:** Há “N” diferenças agora, não é mais assim. Nós, a cada lista de chamada, vivemos essas questões. Há muita, muita especificidade.

**AC:** Nós recebemos muitas e muitos estudantes trans.

**IA:** Você tem que realmente saber, não é mais uma associação visualmente detectável... As singularidades são plurais.

**AE:** Pensando sobre o que a gente falava antes, e agora. Se há, digamos, essa exacerbação do corpo – no sentido de tomar posse do meu corpo para fazer dele o que eu quero – há também uma convocação aos deslocamentos. Quantos mais corpos ou quantas mais atitudes performativas cabem dentro da ideia de corpo... de escritas do corpo...

**HT:** Infinitos! As possibilidades são infinitas!

**AE:** Não é?!

**HT:** Vocês viram a *performance* de uma artista que fica nua, em cima de uma mesa, com sushis espalhados pelo corpo? Coberta de sushis, e o que vinha tocando atrás eram relatos de violência doméstica [muda o timbre da voz para mais grave e com mais força, para sonorizar as palavras “arrebentou”, “puta”]. E as pessoas pegavam sushi nela, no corpo dela... E você ouvindo atrocidades em relação ao corpo, muito impactante. Ela oferecendo sushi e a porrada comendo em volta. Ela gravou milhares de situações de violência doméstica e colocou para tocar nos alto-falantes. Você chegava perto, mas não chegava... era uma coisa para você ver aquela mulher ali, inerte, nua, coberta de sushi...

**AC:** E as pessoas comiam?

**HT:** Você ouvia aquela coisa, chegava perto, e voltava... Barra pesada. São muito fortes essas coisas, e as pessoas ouvem, entendem [a violência], porque não conseguem chegar perto.

**AC:** Eu queria voltar ao lance do corpo. A questão do corpo, da bunda. Porque comentei com o meu filho, que tem 27 anos, sobre a questão da bunda da Anitta. E ele respondeu: mãe, você é uma feminista branca, da zona Sul do Rio de Janeiro. A bunda é uma questão para o feminismo negro. É o poder da mulher preta!

**HT:** É claro que é! E nós nem temos a bunda que elas têm! [risos]

**AC:** Quer dizer, um outro corpo...

**HT:** É bem específica a coisa feminista negra.

**IA:** E não carregamos mais nada gratuitamente... Acho que essa é uma lição, assim, que você tem que saber o tempo inteiro.

Outra coisa que eu queria perguntar. No seu livro *Perspectivas decoloniais*, eu fiquei muito impressionada quando você fala sobre duas tendências do feminismo, de um lado o feminismo para 99% crítico ao feminismo neoliberal, e de outro a do feminismo decolonial. E agora para você, que

está trabalhando sobre os identitarismos. Eu me pergunto, como fica essa conversa, entre essas duas tendências?

**HT:** E que dá raiva do identitarismo porque o que você vê é que é uma coisa de *marketing*, sabe?

**AC:** De nicho, você acha?

**HT:** Eu acho que não é sério, e só quando você estuda muito que você vê. No começo eu achava que elas tinham razão. Porque nunca tiveram voz. Nunca! Para ter voz, tinha que meter o pé na porta. Tinha que dar um pontapé. Porque nunca ninguém escutou essas mulheres negras, elas nunca foram levadas em consideração. E olha que a teoria tem muito tempo. A Patrícia Collins, por exemplo, e a Ângela Davis são famosíssimas há muito tempo, falando coisas incríveis. Mas aí é um livro! Se chegasse uma mulher negra para dar palpite, você não ouvia.

**CS:** A Sueli Carneiro, por exemplo, não se considerava feminista, não é?

**HT:** A Sueli não se considera feminista agora. As mulheres negras têm uma coisa, metade do feminismo negro não se considera feminista do ponto de vista europeu, e diz que é uma coisa europeia, marcadamente, e que nos países da África as mulheres têm outra relação de poder, outras responsabilidades, outras formas de luta. Então elas se dividem entre feministas – que são essas novinhas que estão saindo da faculdade, cheias de teorias na cabeça, que são as feministas negras – e tem as outras que são mulheristas. Mulherismo é essa tendência negra, mas ligada à luta da mulher africana.

**IA:** Uma luta cultural.

**HT:** É uma luta, mas de ancestralidade. Como é que é que a mãe, avó, tri-savó, se defenderam. Eram mulherões! Os Quilombos, quase todos eram liderados por mulheres. Há mulheres que fugiam o país inteiro, resgatando homens e mulheres negras escravizadas. Não era brincadeira não. Então é esse poder, essa coisa guerreira da mulher negra, que sempre foi empoderada. Entra num terreiro para ver quem é que manda ali. Não tem pra ninguém! É a mulher, e tem que obedecer. Então, tem uma lógica de poder diferente das mulheres na cultura negra, então essas mulheres acham que feminismo é uma coisa vitimizada, de mulher vitimizada que existe na Eu-

ropa. E que elas preferem seguir a tendência africana, que é potencializar o que elas já sabem de luta.

**CS:** E é aquilo que você falou, no morro são as mulheres...

**HT:** É a mesma coisa. *Feminismo favelado*, que publicamos agora. Feminismo favelado não se identifica nem com feminismo negro. O feminismo negro está em volta das questões raciais, e o favelado, não. O feminismo favelado tem nordestino, tem outras coisas que também são excluídas. Esse ano eu fiz a Quebrada inteira sobre o Nordeste. É muito preconceito contra nordestinos, incluídos os negros. É muito preconceito. A favela tem problemas também, outros, que não só racial. Tem problema de encanamento, de escola, de cultura, outros e outros. Então, como lidar com isso? E elas têm estratégias lindíssimas, de rede de solidariedade, sabe? Estratégia, acho que vão sendo inventadas para resistir.

**AC:** Eu sei, eu sou nordestina, alagoana.

**HT:** Eu adoro o Nordeste. Também tem uma linha de maternalidade forte, as mulheres são mais fortes. Elas têm uma marcação indígena muito grande. Elas são mulheres da terra, fortes.

**AC:** Exatamente... diferentemente dos baianos, somos mais indígenas.

**CS:** Mas sobre identitarismo, você estava falando sobre... essa intolerância... tão interessante isso que você estava falando.

**HT:** No início tinha que arrebentar para ser ouvido. Mas depois, você vai vendo que há meio que uma manobra... Começa uma coisa de mídia também, entra na lógica do *hater*. Polariza demais, não é uma luta identitária, é uma porradona. Eu já passei por tanta saia justa... Você não pode falar sobre nada. Vocês viram aquele filme da Daniela Thomas? É um dos filmes mais bonitos que já vi. Ela foi cancelada.

**CS:** Ela foi massacrada.

**HT:** Massacrada porque não se pode falar sobre pessoas escravizadas.

**AC:** Vocês viram o filme? Eu não vi, não.

**IA:** Eu acompanhei a polêmica...

**CS:** Eu assisti ao programa do Pedro Bial, tinha duas pessoas negras da academia...

**HT:** É lindo o filme! Dizem que os negros não falam, mas os brancos também não, ninguém fala naquele filme. Totalmente silencioso, ninguém fala.

**CS:** É um filme sombrio, todo mundo sofre muito. É um filme de sofrimento.

**HT:** Mas eu acho sacanagem. É difícil, estou enjoando desse assunto, porque você entra com toda curiosidade, boa vontade. Você vê que acaba mal. Acaba em baixaria.

**IA:** Mas essa construção toda que você vai fazendo, desfazendo essa universidade, refazendo a universidade, cria outros espaços. Você não sente isso ao longo do tempo?

**HT:** Cria sim.

**IA:** Cria uma horizontalização... mesmo nós, no pequenininho, sentimos, não é?

**HT:** Mil vezes!

**IA:** Não é só isso, nós temos experiência da violência, mas temos uma experiência de renovação também...

**HT:** Tem. Lá na faculdade quando falamos em feminino, falamos de assédio, do professor assediando alunas, falta de creche. Mas acho que o mais grave não é isso. O mais grave é epistemológico. Assédio tem em todo lugar. O que é específico é que você só pode saber aquilo. Não abre espaço, porque o Lattes não deixa... nada deixa. Na Capes fazemos aquele relatório do edital da Capes. É todo para ciência branca de homem, não tem espaço para botar o que eu quero do jeito que eu quero. Somos excluídas em todos aqueles editais. Você fica adaptando, dando um jeito.

**IA:** Um inferno, e tanto relatório ainda por cima...

**HT:** Mas inventamos! Qual é o impacto que vai ter não sei onde? Sei lá! Se tiver algum agradecemos, ninguém descobre vírus ali, não é?

**IA:** Mas há um impacto incrível. A universidade em que eu estudei nos anos 1980, e a universidade em que eu trabalho hoje, dois mil e vinte e tantos é outro universo. E muito isso: quem se desloca é a professora. Óbvio, tem uma abertura muito grande que vem dos estudantes, mas só se você estiver disposta a fazer essa experiência. Não era assim.

**HT:** É. Melhorou, vai melhorar mais. Eu estou certa disso.

**AC:** É... nós que seguíamos os professores nos anos 1980.

**IA:** Tudo bem, ainda tem de tudo, mas sabemos dessa virada epistemológica que você está falando, que é muito importante.

**HT:** Mas ainda não tem ela no total, não?

**IA:** Não.

**HT:** É que toda a produção de conhecimento é feita a partir de uma experiência social, não tem outro jeito. Porque a exigência social masculina é muito diferente da feminina. Mas muito! Então, a mulher vai dizer outra coisa. E é importante uma abertura da ciência. Não que aquela não seja boa, a dos homens, mas tem que ter outra perspectiva do lado. E não tem, não é?

**IA:** Não tem, porque ela é única. Vamos falar um pouco sobre o seu primeiro momento, quando você trabalha muito sobre a contracultura, que é quando você introduz também todo um pensamento que está fora do cânone.

**HT:** Os poetas marginais?

**IA:** Além de outros assuntos. Você fala de cinema, você fala de teatro, música... Você acha que você segue a mesma linha?

**HT:** Acho que desde o primeiro dia até hoje é igualzinho. Verdade.

**AE:** É bonito quando você diz que vai até os lugares, que coloca seu corpo [no mundo]. É esse mesmo jeito de sempre, a disponibilidade, essa mesma abertura para o estudo...

**HT:** Eu acho que não está para falar de gabinete, não dá não. E o que tem de tese de *funk* que você lê e, sabe, o cara nunca foi.

**AC:** Nunca foi num baile, não é?

**HT:** Não tem ideia...certas coisas muito faladas, você chega lá e é diferente.

**CS:** Tá bom, não é, meninas?

**HT:** Pode continuar, está tudo bem.

**IA:** Mas é uma grande coisa, isso poder acontecer, essa palavra que é poética e política, a um só tempo, isso tem no seu trabalho, desde sempre, não?

**HT:** Eu não acredito em pesquisa que não tenha um ativismo lá dentro, não. Não acho que isso seja coisa dos estudos culturais ...

**AC:** Pesquisa sem ativismo...

**HT:** Eu não acredito muito não. Para que você pesquisa? Para quê? Na literatura tem uma coisa que você pode ficar lendo Machado de Assis o resto da vida. Cada vez mais você sabe mais onde está a vírgula do terceiro parágrafo.

**CS:** Você olhou para o passado?

**HT:** Não, porque...

**CS:** O passado passou.

**HT:** Passou... [pausa]. Eu estou vendo “O fim”.

**AC:** A série?

**HT:** A série da Fernandinha. Cara, anos 60 é uma merda. Por isso é que eu não olho para trás. Quando vejo é igualzinho, o filme é perfeito, o seriado é perfeito. É uma fossa, é uma chateação... Era assim mesmo, e imaginamos que era o máximo.

**CS:** O machismo, uma coisa horrorosa...

**HT:** Quando vê o fim, eita, caralho, é isso mesmo. Falso problema para todo lado... Como se diz hoje... *white people's problems*. Problema de bran-

co o tempo todo, o tempo todo, o tempo todo... Uma chateação esse “O fim” está me fazendo mal porque eu sabia que não era um mar de rosas, mas também não achei que era tão chato.

**CS:** É, a gente olhar agora, com esses olhos dessa virada epistemológica...

**HT:** Muito melhor agora, mas muito melhor, cara!

**CS:** Como foi tudo horrível... Impressionante.

**HT:** Não tem comparação. A Fernanda tascou no grupo de amigos que ela lida no seriado, eu e um grupinho de amigos... e aí vai morrendo, né... (Risos)... Ai, nesse grupinho de amigos, tem um casal preto. Esse casal ela botou hoje! Eu não me lembro de amigos pretos não. Era tudo branquinho, classe média, zona Sul.

**CS:** Eu também não tinha não.

**HT:** É muito real. Está na Globoplay. Você leu o livro?

**AC:** Fiquei curiosa de saber se tinha um casal preto no livro.

**HT:** Eu não tinha nenhum amigo preto, imagina um casal, então, passeando em Ipanema... um casal preto nas Dunas do Barato... Não, não mesmo.

**AC:** Tinha uma coisa na época... Você tem ali na parede a Bandeira-poema “Seja marginal, seja herói” do Hélio Oiticica. Esse marginal tinha um contexto bem diferente. Tive um namorado que dizia que algumas festas dos anos 1970 na zona Sul eram frequentadas por marginais do morro.

**HT:** Tinha com o Hélio Oiticica, que adorava o morro, não saía do morro. Mas era um *gay* doido por um negão. É diferente, completamente, de numa sociedade aberta aos negros.

**AC:** Não tinha então essa proximidade...

**HT:** Era a elite, da elite, da elite...

**AC:** Cidade partida...

**HT:** Só ficou assim mais intenso por causa da coisa da ditadura, aí todo mundo se juntava, enfim, tortura, frenesi, sequestro, não sei o que lá... aí ficou tenso. Mas, se não, era uma bobajada.

Teve uma conjuntura perigosa e as pessoas ficaram mais acesas, mas vai ver “O fim” para você ver o besteiro. Casais absurdamente idiotas. E é igual! Igual, igual, igual. [risos]

**AC:** Bom, eu vou ver depois. Você recomenda?

**IA:** Pô, maravilhoso.

**HT:** Mas se vocês quiserem, a gente volta, tá? Porque esse negócio de entrevista, quando a gente escuta, faltou tudo. Podem voltar, eu adoro.

**CS:** Heloisa, você é muito generosa...

**IA:** Se está oferecendo a gente vai aceitar!

**CS:** Está oferecendo biscoitinho, cafezinho...

**HT:** Tô mesmo! O meu negócio é esse, eu vivo para isso, meu trabalho é esse.

**IA:** É muita coisa, muita informação e estávamos querendo falar de tudo...

**HT:** Mulheres! Se vocês fossem homens eu não estava aqui não! [Todas riam]. Imagina, ficar falando coisa pra homem!

**AC:** Parei [de gravar].

E paramos todas.

# O interior é o exterior: o relacional como o espaço (feminino) do radical<sup>1</sup>

Catherine de Zegher, 2002<sup>2</sup>

Tradução Inês de Araujo<sup>3</sup>

**Resumo:** Colocando em discussão temas como corpo, identidade e linguagem, o ensaio de Catherine de Zegher discute o potencial das noções de relação e conectividade para uma compreensão alargada da arte. Sua abordagem de temas como corpo, identidade e linguagem é calçada sobretudo na análise das estratégias conceituais e práticas adotadas nos trabalhos de Anna Maria Maiolino e Lygia Clark em seu confronto com uma das questões mais urgentes da produção contemporânea, a da reconexão de arte e vida.

**Palavras-chave:** *Corpo. Identidade. Linguagem.*

## The inside is the outside: the relational as the (feminine) space of the radical

**Abstract:** By bringing into discussion themes such as body, identity, and language, Catherine de Zegher's essay argues for the potential of the notions of relation and connectivity in broadening the understanding of art. Her approach to themes like body, identity, and language is based primarily on the analysis of the conceptual and practical strategies adopted in the works of Anna Maria Maiolino and Lygia Clark, as they confront one of the most urgent issues in contemporary production: the reconnection between art and life.

**Keywords:** *Body. Identity. Language.*

---

1 Texto baseado em palestra ministrada na Conference Women artists at the millennium, em novembro de 2001 na Princeton University. Disponível em [https://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue4-IVC/IVC\\_iss4\\_Zegher.pdf](https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/IVC_iss4_Zegher.pdf). Acesso em 25 out. 2025.

2 Catherine de Zegher, escritora e pesquisadora independente, é curadora e historiadora de arte moderna e contemporânea desde os anos 1980. Entre seus projetos curatoriais destacam-se as exposições *On Line. Drawing through the Twentieth Century*, Museum of Modern Art (MoMA), Nova York (2010) e *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, Institute of Contemporary Art, Boston (1996), que itinerou por Whitechapel Gallery, Londres (1996) e Art Gallery of Western Australia, Perth (1997). Atualmente é diretora-executiva do *Embrace: Space for Art, Creation and Regeneration*.

3 Inês de Araujo é artista, pesquisadora e professora adjunta do Departamento de Linguagens Artísticas (DLA/lart) e da linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGARtes) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – R. São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20550-013. E-mail: [ines.arj@gmail.com](mailto:ines.arj@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7056-1386>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2689541605877857>. Rio de Janeiro, Brasil.

Pode parecer um sinal precursor começar meu ensaio com uma imagem que me assombra desde 11 de setembro, mas que, de forma concisa, prefigura muitos dos assuntos sobre os quais escreverei. É a imagem de uma obra da artista e poeta chilena Cecilia Vicuña, há muitos anos radicada em Nova York. Datada de 1981, a obra mostra uma palavra desenhada em pigmento de três cores (branca, azul e vermelha, também cores da bandeira americana) no asfalto da West Side Highway, com o World Trade Center no horizonte. O que se lê em espanhol, *Parti si passion* (Participação), Vicuña desdobra como “dizer sim na paixão, ou compartilhar o sofrimento”. Revelando aspectos de conectividade e compaixão, a palavra escrita na via era tão efêmera quanto o significado que permaneceu para o mundo da arte. Ignorada e não reconhecida, ela desapareceu na poeira, mas se tornou inteligível no presente.

Essa obra precária nos mostra como certas práticas artísticas, em seu esforço contínuo para impulsionar uma percepção diferenciada do mundo, têm seu conteúdo visionário marginalizado devido a leituras cristalizadas e convencionais da arte, mas, ainda assim, fadado ao reconhecimento. Meu ensaio busca desvendar a latência desse tipo de trabalho na segunda metade do século XX, que, lentamente, vem à tona hoje e pode ser compreendido graças à prática feminista, como também, provavelmente, por uma realidade abruptamente alterada. Focalizando o trabalho de duas artistas sul-americanas – Lygia Clark (1920-1988) e Anna Maria Maiolino (1942-),<sup>1</sup> ambas do Brasil – abordarei o tema do “relacional como o radical”.

Em uma xilogravura de 1967 de Anna Maria Maiolino, duas figuras abstratas, com bocas bem abertas e sem olhos, encaram o vazio. Por seus ombros maciços, elas se conectam, gritando juntas, como pais de um filho perdido, o nome de Anna. Insistentemente, sob as formas elementares escavadas na xilogravura, o nome é repetido. Enquanto acima ele está escrito em branco em um balão de fala contra fundo preto, no qual a madeira foi entalhada e subtraída da matriz, agora ele se apresenta em letras maiúsculas pretas, o remanescente da própria madeira – assim como as bocas uivantes e o espaço escuro e inexplorado que cerca os fantasmagóricos bustos brancos. Maiolino começou a fazer xilogravuras na década

1 Mais informações sobre as obras e as artistas estão disponíveis em: <https://annamariamaiolino.com/obras-amm.html> e <https://portal.lygiaclark.org.br/>. Acesso em: 26 out. 2025.

de 1960, ao se estabelecer no Rio de Janeiro. Nascida durante a Segunda Guerra Mundial na Calábria, ela imigrou para a América do Sul aos 12 anos com sua família, fugindo da fome e da pobreza do pós-guerra no sul da Itália, e mudou-se novamente da Venezuela para o Brasil aos 18 anos. Lidando com as dolorosas dificuldades que um estrangeiro inevitavelmente encontra – uma boca a mais, muitas e incompreensíveis falas – a obra de Maiolino, desde o início, relaciona comida e linguagem e linguagem e comida. Ligada a um lugar que desapareceu e sempre se sentindo em outro lugar, ela não pertence a lugar nenhum, exceto à junção de duas alteridades, o que já foi e o que é infinitamente adiado. Sua vida é preenchida por ressonância e raciocínio cortados da memória agridoce que o corpo tem da infância: a língua e o seio da mãe. De acordo com Julia Kristeva (1991, p.22), uma vez em uma nova terra,

ocorre a experimentação como assassinos os nativos que nunca falam dos seus parentes próximos – claro, eles foram próximos no passado e em outro lugar, inabordável, enterrados em outra língua... Mas, a propósito, quem é o assassino? Aquele que não conhece meus parentes, ou eu mesma, enquanto construo minha nova vida como um frágil mausoléu no qual sua sombria figura é integrada, como cadáver, na origem dos meus questionamentos?

A xilogravura inicial de Maiolino, *Anna*, um autorretrato como um palíndromo, parece traçar uma identidade dividida: alguém se tornaria um estrangeiro em outro país por já ser um estrangeiro por dentro? Lida de trás para a frente ou vice-versa, *Anna* é dupla: positiva e negativa, branca e preta, ausente e presente, fora e dentro. Dividida ao meio, entre línguas, seu âmbito seria de silêncio e mudez, não tivesse ela escolhido, em seu lugar, o da mutação de uma linha fronteira concebida como um eixo de mobilidade. Tal estado de ser implica escolha, desejo, surpresa, rupturas e adaptações, mas nunca repouso ou regularidade. Vivendo uma origem perdida e a impossibilidade de criar raízes, a artista logo entende que seu tempo é o presente em suspenso: sempre um novo começo, em ação, em transição, em que a mudança acontece. A nova língua, embora Maiolino saiba que nunca fará parte dela, parece irresistivelmente com uma ressurreição: novo solo, nova pele, novo sexo. Na tentativa de unir as partes separadas da traumática divisão própria à condição do migrante, sua obra transborda *pathos*, angústia e energia. Estabelecida, mas dentro de si mesma, sem confiança, a estrangeira se sente como se não tivesse a si mesma, vivendo de acordo com as circunstâncias e os desejos dos outros – ela é a outra: “Eu” não pertence a “mim”..., “eu” existo de fato? Essa fragmentação e

parcelamento, que ameaça levar seu pensamento e fala a um estado de completa confusão, impulsiona Maiolino a uma busca constante por fusão, “na qual não há dois seres, mas apenas um, que é consumido, completo, aniquilado” (KRISTEVA, 1991, p.9). Seu desenho *Neoconcreto Poema Secreto [eu +tu]*, de 1971, revela, ao mesmo tempo que oculta, uma bela síntese dessa errância como ser, como ser-em-relação.

Gravado em 1971 após seu retorno ao Brasil, vindo de Nova York, onde Maiolino permaneceu três anos e aprendeu sobre minimalismo e conceitualismo, *Ponto de Fuga* consiste em linhas horizontais encontrando seu caminho para fora de um quadrado envolvente, como se a mente estivesse perdendo sua terra natal geométrica e o espírito estivesse à deriva. Uma dialética da divisão que governa todo o pensamento do dentro e fora, positivo e negativo, preto e branco percorre sua obra, mas é constantemente negociada, já que o espaço de separação entre essas simples oposições diametrais da forma, frequentemente declinadas com hostilidade e alienação, está sujeito à reconexão no interior de um processo de transformação. Dentro e fora, na deriva de sua imaginação, são experienciados como transitando na fronteira indicada por A (de Anna) e O (de zero) em sua gravura *Ponto de Fuga*, vistos, portanto, não somente em termos de seu antagonismo, como também multiplicando-se em inúmeras e diversas nuances de reciprocidade. Essa lição de amplificação ontológica encoraja Maiolino a ir mais longe em sua experimentação com o papel, que deixa de ser mera superfície para o desenho figurativo e abstrato e passa a ser usado como “espaço e corpo”. Como Maiolino explica,

A matriz ou placa usada no processo de gravação necessariamente nos coloca em relação íntima com o lado de fora e o lado de dentro do espaço da impressão. Me intrigava o espaço no verso do papel: o que está por trás dele, o que está fora de vista – o outro espaço sendo o do ausente, do latente, do oculto. Comecei a imprimir ambos, frente e verso do papel. Assim, através do corte, do rasgo e da dobra, eu podia descobrir o que era impresso no verso e incorporá-lo ao trabalho junto com o vazio deixado pela remoção do papel cortado ou rasgado. Como resultado desse gesto espontâneo e agressivo, o rasgo e o corte foram então subitamente costurados, por arrependimento...<sup>2</sup>

2 As notas não referenciadas são parte de conversas entre Maiolino e a autora, de 1998 a 2001.

As *Gravuras Objetos* e os *Desenhos Objetos*, de 1971 a 1976, mostram uma fluidez na qual – como na linha da maré – o interior e o exterior não são entregues a sua oposição geométrica, mas permanecem, ainda que brevemente, em fluxo e refluxo entre o espaço íntimo e o indeterminado. Para Maiolino, eles sugerem “a existência da *plenitude no vazio*.”

Explorar o papel e sua corporeidade teria situado a obra de Maiolino próxima às práticas da neovanguarda europeia, particularmente de Lucio Fontana, mas, mais próxima ainda às do Neoconcretismo no Rio de Janeiro. Durante a década de 1960 e início da seguinte, seus encontros com Hélio Oiticica e Lygia Clark claramente impactaram o desenvolvimento de sua obra. Cofundadores do movimento Neoconcreto (1959-1961), Oiticica e Clark reagiram contra seus colegas de São Paulo que abraçaram a fase inicial, ou Concreta, do Construtivismo no Brasil, fortemente ancorada na abstração matemática de Max Bill, de explorações puramente ópticas, e de ideias que buscavam integrar “cientificamente” a arte à sociedade industrial. Contra o que consideravam um formalismo sem vida, mas sem abandonar a linguagem da abstração geométrica ou as preocupações gerais do Construtivismo, eles propuseram no Manifesto Neoconcreto “procurar um equivalente para a obra de arte, não na máquina, nem mesmo no objeto tal qual, mas... em organismos vivos”.<sup>3</sup> Mantendo alguns princípios construtivistas, como a importância dada às propriedades do material e à percepção das estruturas geradas por sua ação, Lygia Clark revitaliza a geometria em uma tentativa de revelar sua “processualidade” ao libertar “a linha do plano” de sua suposta condição inanimada para recuperar sua vitalidade e para transformar o espaço. O vazio da linha de junção entre os planos em *Superfícies Moduladas*, de 1958, torna-se uma “linha-espaço” atual, que ela chama de linha orgânica. O plano bidimensional, agora grávido de sua fertilização pelo espaço e revelando a presença nascente do relevo, é expandido e distendido para se tornar uma articulação tridimensional. Em *O Interior é o Exterior*, de 1963, a proposição do “orgânico” por Clark diz respeito à fusão de opostos – interior e exterior, o subjetivo e o objetivo, o erótico e o ascético – e é marcada pela rebelião contra a experiência dissociativa do que ela denomina vazio-cheio na subjetividade. Como escreve Clark acerca da obra *Caminhando* em 1963: “O ato faz

3 Manifesto Neoconcreto reproduzido em Brito (1985, p.12-13).

o homem contemporâneo perceber que o poético não está fora dele, mas nele e que ele sempre o projetou por meio do objeto chamado arte”.<sup>4</sup>

Na década de 1970, por algum tempo, Maiolino desenvolveu estratégias do Neoconcretismo alinhadas às de Clark relativas ao confronto da arte moderna a uma de suas questões mais urgentes: a da reconexão entre arte e vida. Segundo Suely Rolnik (1999), o objetivo de ambas seria

liberar o objeto artístico de sua inércia formalista e sua aura mistificante, criando ‘objetos vivos’ nos quais se pudesse vislumbrar as forças, o processo sem fim, a energia vital que se agita em tudo, e emancipando o espectador de sua inércia sonolenta.

As obras que mais aproximam as duas artistas são os experimentos de grupo organizados por Lygia Clark em Paris, *Canibalismo* e *Baba Antropofágica*, e o filme super-8 de Maiolino *In-Out Antropofagia*, gravado no Rio, todos de 1973. Além de ligar comida e linguagem com saliva, seus títulos são inspirados na teoria moderna brasileira da antropofagia (ou canibalismo). Na década de 1920, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade formularam essa teoria de um caldeirão cultural, no qual mesclavam o movimento modernista, o primeiro futurismo e o primitivismo tardio, com a herança africana de seu país. Amaral em sua pintura *Antropofagia*, de 1929, e Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, ao declarar “Só a antropofagia nos une”, buscaram uma cultura nacional híbrida na qual elementos espirituais, nativos, africanos e europeus eram reunidos e apropriados em um ato de devoração e digestão. O manifesto de Andrade tornou-se a cartilha básica da arte brasileira no século XX, junto com o movimento neoconcretista e sua relevância social. Na *Baba Antropofágica*, de Clark, os participantes expõem fios de carretéis de algodão de suas bocas, projetando “baba canibalística” sobre um corpo estendido.

Nesse ritual, os corpos afetam outros corpos até que suas emanções entrelaçadas formem um molde de fio umedecido com saliva sobre o corpo afetado. Enquanto ainda úmido, o molde é removido, como uma placenta de algum útero coletivo do qual um novo corpo nasce, esculpido por todos, [...] não através da identificação

4 Manuscrito não datado (ca. 1963-64), arquivos Lygia Clark.

(cada um ‘se tornando como o outro’) mas através da contaminação (cada um ‘tornando-se outro’) (ROLNIK, 1999).

Nesse entre espaços exploratório do relacional, Clark continua a fazer arte usando um modelo conversacional de reconhecimento e troca que ela materializa em uma teia de linhas de conexão ou de “objetos relacionais”.<sup>5</sup> No filme de Maiolino, a câmera focaliza sucessivamente duas bocas alternadamente, que ocupam todo o espaço da tela: a de uma mulher e a de um homem. No início, a boca é amordaçada com fita adesiva, tornando a fala ou a alimentação impossível; ela é censurada, mas em seguida aparece não mais amordaçada, tentando articular alguma fala – a enunciação de uma língua em formação. Um longo fio preto é engolido e reemerge da boca que o expele em um vômito de filamentos coloridos.

Abordando a teoria da Antropofagia e reivindicando o acesso ao corpo como *site* híbrido de reinvenção permanente da existência, Clark explorou cada vez mais o potencial terapêutico de sua proposição artística por meio de seus “objetos relacionais”, com os quais, de 1976 a 1982, ela tratou muitas pessoas em seu estúdio, ao passo que Maiolino propõe a subjetividade como relacional, constituída da dinâmica vibrante do moldar-se no encontro com o outro mediante a vida pulsante das coisas cotidianas e dos gestos triviais. Insistindo na ideia de “organismos vivos” em relação à arte, Maiolino participou da exposição de Oiticica Mito Vadios, em 1978, com dois projetos radicais: *Monumento à Fome* consistindo em dois sacos, um de arroz branco e outro de feijão-preto, amarrados juntos por uma fita e colocados em uma mesa em uma praça; e *Estado Escatológico*, instalando vários tipos de papel higiênico em um muro de rua. As obras evidenciam a atividade das extremidades opostas do canal alimentar, que flui como uma linha imaginária de transformação entre elas. Em *Estado Escatológico*, em que os materiais variam do papel higiênico mais caro ao mais barato, um jornal e uma folha de árvore, ela igualmente aponta para o estado de igualdade entre todos nós, mesmo que o Estado e seus sistemas tentem continuamente instituir a hierarquia. A obra lida ironicamente com as pre-

5 Ao longo do tempo, os objetos relacionais de Clark foram muitos e variados: almofadas, sacos plásticos preenchidos de ar ou água, sacos de cebola preenchidos com pedras ou sementes, conchas, meias de náilon com bolas de pingue pongue em uma ponta e bolas de tênis em outra, além de muitos outros, que ela manipulava no corpo do paciente.

tensões do rico consumidor e do mercado, que se esforçam para conferir *status* e distinção por meio do mais banal denominador corporal comum. O trato digestivo, que se encontra entre o dentro e o fora, e sua capacidade de transformação podem ser comparados à trajetória artística, e seus imprevisíveis devires, tal qual uma comunhão, igual e acessível entre todos nós. Aqui, a arte não é sobre uma imagem ou sentido do mundo expresso pelo artista na transferência de mitos, mas sobre o poder da criação permanente da capacidade de se sentir e sentir o mundo, que cada pessoa, como ser vivo, eventualmente possui. A obra dual apresentada na exposição *Mitos Vadios*, invocando processos somáticos orais e anais, parece ser crucial na abordagem de Maiolino do corpo, pois ela conecta o que entra e sai de cada corpo e exemplifica sua capacidade de criar por meio de orifícios no papel... Desde o início, *Glu Glu Glu*, de 1966, um alto-relevo pintado e gravura com o mesmo título, retratam essa ideia em uma cena dividida: na parte superior, o busto de um corpo com a boca bem aberta na frente da comida, e na parte inferior, o canal alimentar (no alto-relevo) e um vaso sanitário (na xilogravura). Essas obras iniciais em papel antecipam as obras posteriores em argila da década de 1990 como a materialização explícita de seu propósito de despertar a percepção da vitalidade criativa em todos, e não apenas no artista.

Se Maiolino abraça os imperativos do Neoconcretismo, ela igualmente negocia sua prática por meio de um complexo conjunto de permutações de idiomas artísticos do pré e pós-guerra da Europa e dos Estados Unidos. O reconhecimento do próprio corpo como força e energia deu origem a uma arte, gestual e magmática, que se define pela ação e pelo *informe*. Na *action painting* e na *art informel*, os materiais da arte foram transformados pelos corpos dos artistas, derramando e penetrando a tela, de modo a estender-se no campo da própria vida. Na segunda metade do século XX, produzir arte significa incorporar o próprio corpo e manifestar o movimento convulsivo e caótico das pulsões existenciais de modo a encontrar uma dimensão outra ancorada na experiência cotidiana. Partindo da antítese da metafísica e da corporeidade, da sublimidade e da contingência, Piero Manzoni é um desses artistas que mais claramente contraria as afirmações, especialmente de Fontana, por um espaço além da matéria. Reminiscente dos *Achromes* de Manzoni, de 1961-1962, com pãezinhos e caulim sobre tela, as esculturas de argila de Maiolino, a série *Os Outros*, de 1990-1995, e a série *Codicilli*, de 1993-2000, resultam dos gestos cotidianos que se repetem várias vezes, dia após dia, sem que nos demos conta, motivados por impulsos primordiais e ações vitais do processo da vida. De

início, seu procedimento escultórico segue o método familiar da moldagem, desenvolvendo-se em três fases: o objeto é modelado em argila (um positivo) para executar o molde (um negativo) da forma final em gesso ou cimento (um positivo). Moldados por esse processo, seus relevos passam a reunir cada vez mais sinais de uma nova linguagem, bem como a lembrar a comida exposta em uma bandeja. Os gestos de moldagem de Maiolino, paralelos às tarefas de *la cucina italiana*, manipulam excessivamente a terra como massa. Lentamente, a terra do pai e o pão da mãe colapsam na fermentação abjeta do “eu”, da mesma forma que formula Kristeva (1982, p.3):

A náusea me faz relutar diante desse creme de leite, me separa da mãe e do pai que o oferecem. ‘Eu’ nada quer desse elemento, sinal de seus desejos; ‘eu’ não quer ouvir, ‘eu’ não assimila isso, ‘eu’ expele isso. Mas uma vez que a comida não é um ‘outro’ para ‘mim’, que sou apenas em seu desejo, eu *me* expilo, eu *me* vomito, eu *me* abjeto no mesmo movimento através do qual ‘eu’ reivindico estabelecer a mim.

No conjunto da obra de Maiolino, a forma é a um só tempo dinamicamente afirmada e anulada, “em busca de uma identificação que nunca acaba, necessita, assim, da ação de outro gesto para sustentar o desejo”. Buscando a confirmação de uma subjetividade interior a multiplicação de formas de argila, a artista, em uma proliferação infinita de impulsos, agora invade o espaço com uma instalação da qual cada peça é feita de um e mesmo molde: *Um, nenhum, cem mil*, de 1993.

Quase ao mesmo tempo, Maiolino começa a desenvolver trabalhos em argila que resultam da interrupção do procedimento de moldagem na segunda fase. *A Sombra do Outro*, de 1993, *O Ausente*, de 1993-1996, *É o que Falta*, de 1995-1996, e *In & Out*, de 1995, consistem no próprio negativo recuperado. Os títulos dessas obras se referem à existência do oposto, do positivo ausente separado do negativo restante. Elas incorporam a nostalgia da matriz, uma vez que formaram um único corpo em um dado momento durante o processo de moldagem da escultura. Como nos *Objetos Impressos* e nos *Desenhos Objetos*, Maiolino repete a tentativa de tornar o outro lado, no caso do papel – o negativo – ativo e participativo. O molde, geralmente esquecido e descartado, é

dotado de um novo valor pela ênfase dada às suas propriedades gerativas, ao espaço vazio, no qual a memória do outro existe em seu não estar ali: o positivo-presente na ausência (EMILIO CARLOS, 1999).

Em *Muitos e Mais de Mil*, ambos de 1995, a argila é trabalhada no local e deixada para secar sem nenhum molde. Essas obras assimilam a primeira e a terceira fases do procedimento de moldagem, consistindo apenas nas formas positivas feitas à mão, todas iguais e diferentes, paradoxalmente se propagando como objetos artesanais pré-industriais em uma linha de montagem ou como formas excrementais de uma erupção geológica. De acordo com Maiolino, “a acumulação topológica dessas formas iguais/diferentes, como a visão de um campo arado com as marcas do homem e do cultivo, é comovente”. A artista agora identifica a si mesma como lavradora da linguagem – a cultivadora que constante e laboriosamente corta, levanta e revira o solo, preparando o leito para as sementes e infundindo a terra com fertilizante fecal. A descarga em sua obra é, na verdade, uma questão de desgarrar-se daquele “remanescente de terra” pegajoso. A associação de Maiolino ao poder da terra – escatológico e escatológica – de repentinamente mudar, dividir e excretar estabelece uma conexão com a linguagem e sua subversão. Enquanto mapeia a construção do “eu” pelas esferas privadas e públicas, ela percebe que a política da merda converge com o policiamento e a limpeza da linguagem na construção de um estado capitalista centralizado. De muitas maneiras, a história da merda torna-se a história da subjetividade, já que a formação do sujeito se relaciona à linguagem assim como

o ‘abjeto’, que designa aquilo que foi expelido do corpo, rejeitado como excremento literalmente tornado ‘Outro’. Isso aparece como uma expulsão dos elementos estrangeiros, mas o estrangeiro é verdadeiramente estabelecido mediante essa expulsão. A construção do ‘não-eu’ como o abjeto estabelece os limites do corpo que são igualmente os primeiros contornos do sujeito (BUTLER, 1990, p.133).

À espera da desintegração, as mais recentes formações de argila aparecem como pilhas caóticas de terra pegajosa remanescente ou como itens perfeitamente organizados em mesas e prateleiras. Dependendo do tamanho da instalação, essa arrumação metódica de formas informes e coágulos mínimos, muitas vezes, assemelha-se ao armazenamento de massa em bandejas de um armário doméstico ou de um forno de padaria industrial. Alternadamente, elas remetem ao apogeu sádico da sistematização da exibição de matéria escatológica para consumo. Além da referência à fabricação de cerâmica, a analogia cobre substancialmente o ciclo alimentar, da comida às fezes, ou seja, os produtos humanos “mais básicos”. Nesse excuro digestivo do nutritivo ao excremental, a artista, como moldadora, é o meio entre o que entra e sai do corpo. O molde da

fundição é a palma de sua mão agindo conforme indicam sua vontade e a “vontade” do material. É no interior dessa ação da mão que o positivo e o negativo colapsam. Assim como o molde rejeitado, que outrora foi matriz geradora e unificadora, o corpo de Maiolino da mesma maneira que o mediador entre o dentro e o fora, entre o positivo e o negativo, entre o caos e o sistema, é, na etapa de apresentação, descartado. Mediante sua afirmação e abjeção a um só tempo, ela não apenas externaliza o processo interno de moldagem intestinal como sendo uma atividade semiótica de criação acessível a todos, como também, ao vivenciar o próprio ponto de mutação, ela inesperadamente consegue fundir partes separadas de si e do outro. A ligação transformacional e a interação flexível entre ambos os opostos do “interior” e “exterior” permitem, nesse ponto, uma fusão que sintetiza a permanente tarefa de reinventar a subjetividade e seu modo de existência. Investindo o corpo ao desinvestir o objeto, Maiolino parece retomar a afirmação de Clark (1973, p.232-233) no final de sua vida de que “A arte é o corpo”. Se Clark, antes de sua morte repentina, fala e escreve sobre essa próxima fase em seu trabalho, Maiolino parece concretizá-la, fazendo com que cada um de nós se torne consciente de ser “a estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular”,<sup>6</sup> agitada por uma dinâmica de constante diferenciação e fusão.

De acordo com Judith Butler (1990, p.134),

O que constitui por meio de divisão os mundos ‘interno’ e ‘externo’ do sujeito é uma fronteira e um limite tenuemente mantidos para fins de controle e regulação social. A fronteira entre o interno e o externo é confundida com as passagens excrementais nas quais o interno efetivamente se torna externo, e essa função excretora torna-se, por assim dizer, o modelo pelo qual outros modos de formação de identidade são realizados. De fato, este é o modo pelo qual os Outros se tornam merda.

Questionando a distinção binária que consolida a coerência do sujeito, a mediação de Maiolino borra uma linha de fronteira visualizando essas passagens excrementais como conexões transformacionais entre comida e fezes, interno e externo, positivo e negativo, preto e branco, vazio e cheio, concebendo a criatividade na relação entre o eu e o outro. Assim, sua obra

6 Nas palavras de Clark (1973, p.232-233).

desafia modalidades baseadas no paradigma fálico de rejeição ou assimilação, agressão ou identificação, que moldam a forma como a arte é vista, tanto quanto a forma como as sociedades tratam os imigrantes. De fato, voltando a Butler (1990, p.133), evidencia-se que

O limite do corpo, bem como a distinção entre interno e externo, é estabelecido pela ejeção e transvalorização de algo originalmente parte da identidade em uma alteridade profanada. (...) Para entender o sexismo, a homofobia e o racismo, o repúdio dos corpos por seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma ‘expulsão’ seguida por uma ‘repulsa’ que funda e consolida identidades culturalmente hegemônicas ao longo de eixos de diferenciação sexuais/raciais/de sexualidade.

Houve, é claro, muitas artistas que tentaram mudar esse paradigma fálico, como Nancy Spero, Martha Rosler e Mary Kelly, para citar algumas. Divididas entre uma velha linguagem, agora institucionalizada, parte do imperialismo onipresente, e uma nova linguagem, elas desafiaram preconceitos do modernismo ao reconhecer o grande potencial das noções de relação e conectividade para uma compreensão alargada do que a arte pode ser – ainda que primeiro elas tenham tido que declarar o eu como mulher em seu trabalho. Usando palavras como a matriz, gravidez, objetos relacionais e o vazio/cheio, o trabalho de Lygia Clark e Anna Maria Maiolino foi por muito tempo percebido como ambíguo, mesmo que agora seus experimentos artísticos estejam sendo reconhecidos. No caso de Clark, o relacional, posto que curava, foi recuperado em termos psicanalíticos de terapia, o que o aprisionou por um tempo. Talvez a própria artista tenha sido responsável por isso, já que em suas últimas obras ela se autodenominava terapeuta e frequentemente usava conceitos psicanalíticos para interpretar as experiências dos chamados pacientes que fizeram parte de sua proposição de estruturação do eu. Durante a “sessão”, a possibilidade de criação permanente era avaliada de acordo com a percepção de si e do mundo pela pessoa. Sendo inovadora, sua proposição artística não tinha outra teoria além da psicanálise para se apoiar e apreender sua radicalidade acerca do trabalho com a subjetividade interior à relação. Os críticos de arte não reconheceram essa virada em seu trabalho, muito menos os psicanalistas. No entanto, ao restabelecer a relação entre arte e vida na subjetividade do espectador, a proposição de Clark transpõe a separação entre o domínio artístico e a psicoterapia. De acordo com Suely Rolnik (1999),

Clark cria um território, que não é nem situado na esfera da arte como um departamento da vida social especializado em atividades semióticas, em que o acesso ao potencial criativo da vida é confinado; nem na esfera da terapia, especializada em tratar a subjetividade separada desse potencial – esse é um novo território.

De forma semelhante, e conseqüentemente também correndo o risco de ser vista como oscilando entre dois campos de experimentação e conhecimento, a artista e psicanalista Bracha Lichtenberg Ettinger se propôs a audaciosa tarefa de integrar ambas as práticas e desenvolver uma teoria inovadora. Na elaboração de seu trabalho gerado por essa suspensão, “o entre” como um espaço de coemergência, relacional e fluido, tornou-se seu em teoria e prática. Essa experiência de transformação e borrimento das fronteiras entre o eu e o outro é incorporada em seu desenho, pintura e escrita sobre trauma, vestígios de memória, exílio e história, à medida que ela considera o *status* da representação, do olhar e da marca. Usando uma fotocopiadora que ela interrompe em meio à execução, a artista remove a imagem enquanto ela ainda está aparecendo durante o processo e trabalha o resíduo de tinta empoeirada da cópia na pintura. As imagens texturizadas, frequentemente fotografias de família, fotografias de jornais antigos de vítimas do Holocausto e vistas aéreas tiradas de diferentes arquivos de guerra, copiadas repetidamente até perder os detalhes, evocam a impressão de um passado que assombra o presente – rastros de gerações perdidas. Em seu estúdio, as obras expostas nunca parecem se acomodar, à medida que ela as retira da parede, uma por uma, para retrabalhar cada uma em contínua reiteração. Recentemente, Lichtenberg Ettinger passou a realizar esse processo pictórico durante sua prática como analista enquanto escuta seus pacientes. Ao reconhecer essa “autoalteridade”, ela traça, por meio de camadas de marcas sobre marcas, o momento do pensamento sendo compartilhado, uma vez que ele não pertence exclusivamente nem a um nem ao outro. Rastros desse encontro são levados para a conversa, rastros nem sempre do trauma daquele que está na frente do analista, mas rastros transmitidos do trauma de um outro na psique do paciente. Seu método de trabalho não é específico de um encontro em particular com uma pessoa e vai além de expressar seus pensamentos ou sentimentos, já que às vezes, ao longo de vários anos, diferentes vestígios de diferentes encontros em diferentes momentos lentamente se acumulam na mesma folha de papel. De certa forma, ela está garantindo a troca e dando a ela uma voz visual. Sua prática lhe permitiu teorizar e verbalizar esse novo conceito de um olhar *matricial* ao lado do olhar fálico. Ela explica:

A matriz como um espaço inconsciente de emergência e desvanecimento simultâneo do eu e do não eu desconhecido é um espaço-fronteira compartilhado no qual a

diferenciação-em-co-emergência e a distância-em-proximidade são continuamente realocadas e reorganizadas pela *metamorfose*.<sup>7</sup>

Alguns artistas, portanto, tratam a obra de arte menos como um objeto do que como um processo “criador” do sujeito. Eles submeteram a complexa estrutura da linguagem visual à análise crítica, ao mesmo tempo que baseando-se cada vez mais em ideias do relacional que emergem na criação artística. Da segunda metade do século passado até o presente, esses artistas têm buscado realizar uma mudança para fora da absorção total do indivíduo moderno, na direção desse espaço fluente de relação em que o ser não precede seu devir. A relevância de seus trabalhos reside em dar continuidade a questões já desenvolvidas, cuja importância foi recoberta e negada pela história da arte. Separadas de nós, mas recompostas no presente, eu mencionaria como exemplos fascinantes de artistas abstratas Hilma af Klint e Emma Kunz, artistas amplamente desconhecidas tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Elas seguiram caminhos não tradicionais ao investigar as propriedades espirituais, transcendentais, científicas e curativas de estruturas definidas pela linha, pela geometria e pela matriz. Hilma af Klint, nascida em 1862 em Estocolmo, Suécia, morreu aos 82 anos, deixando mais de mil pinturas e desenhos, bem como 124 livros não publicados, nos quais ela aborda o conceito de vida como uma evolução em direção ao equilíbrio entre as chamadas forças opostas. Essa foi sua produção “secreta”, que ela determinou que deveria ser mantida longe da apresentação pública durante 20 anos após sua morte. Nascida em 1892 na Suíça, Emma Kunz também escreveu uma publicação comunicando sua visão de mundo na qual arte, natureza e vida estão intimamente entrelaçadas: “Minhas imagens são para o século XXI”. Seu legado abrange um amplo espectro: ela foi uma poderosa curandeira e uma artista que criou centenas de desenhos que ela usava durante terapias experimentando com telepatia e radiestesia (adivinhação com um pêndulo). Kunz utilizava um pêndulo para iniciar cada um de seus desenhos e para planejar sua estrutura final. Ela os considerava imagens de campos energéticos a partir dos quais formulava seus diagnósticos.

No conjunto de obras apresentadas, a forma é significativa, embora apenas porque permanece interior a modelos relacionais e conversacionais,

7 Para discussão dos conceitos de Ettinger, ver Shread (2008).

que desfazem convenções ainda extremamente rígidas para existir em fluxo. Se o modernismo precisou ser cada vez mais dependente da alienação, separação, negatividade, violência e destruição de acordo com suas estratégias do radical e do inventivo, o século XXI pode muito bem estar desenvolvendo outra criticalidade, cada vez mais definida pela inclusão, pela conectividade, por atitudes envolventes e constituintes, e de cura também. Isso certamente resulta crucialmente, e em larga medida, do trabalho de artistas mulheres.

### Referências

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BUTLER, Judith. *Gender trouble*. New York/London: Routledge, 1990.

CLARK, Lygia. L'art c'est le corps. *Preuves*, Paris, n.13, p.143-145, 1973, 143-145 (republicada no catálogo da exposição Lygia Clark na Fundacio Antoni Tapiez (Barcelona), em 1997, p. 232-233).

EMILIO CARLOS, Esther. The memory of the other. In: *The experimental exercise of freedom*. Los Angeles: MOCA, 1999 (catálogo).

KRISTEVA, Julia. *Strangers to ourselves*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991.

KRISTEVA, Julia. *The powers of horror: an essay on abjection*. Trad. Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

ROLNIK, Suely. Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark. In: *The experimental exercise of freedom*. Los Angeles: MOCA, 1999 (catálogo).

SHREAD, Carolyn. Metamorphosis or metramorphosis? Towards a feminist ethics of difference in translation. 9 out. 2008. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/ttr/2007-v20-n2-ttr2396/018825ar/>.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

