

Mulheres: Guardiãs dos Lugares

PAULA GUERRA, ISABEL PEREIRA LEITE
E ANA CAROLINA AVILEZ (ORGs)

Este livro é dedicado a todas as mulheres que são guardiãs dos lugares por aqui.

Alícia

Aline

Amanda

Ana

Ana Carolina

Bia

Bete

Edilara

Isabel

Jaqueline

Júlia

Letícia

Margarida

Maria

Maria João

Mercedes

Paula

Renata

Simone

Sofia

Mulheres: Guardiãs dos Lugares

Paula Guerra, Isabel Pereira Leite & Ana Carolina Avilez

Publicado em novembro 2025 pela Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, PORTUGAL

www.letras.up.pt

Design Esgar Acelerado

Edição Jaqueline Torquato

Ilustração da Capa Esgar Acelerado

Ilustrações Interiores Bete Esteves & Esgar Acelerado

ISBN 978-989-9193-47-5

DOI <https://doi.org/10.21747/9789899193475/mul>

Os conteúdos apresentados nos capítulos são de responsabilidade apenas das autoras.

Atribuição CC BY 4.0. International

Este livro está licenciado sob uma Creative Commons Attribution 4.0. International License (CC BY 4.0). É permitido compartilhar, redistribuir, adaptar, transformar e construir o conteúdo deste livro. Os créditos apropriados devem ser atribuídos aos autores e editores.

Mais informações: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Índice

Capítulo 1 - Descerramento das mulheres guardiãs: criadoras dos lugares que (sobre)vivem	9
Capítulo 2 - Annunciata de Palermo e as mulheres bibliotecárias	15
Capítulo 3 - Elegia das figueiras selvagens. Artes, a(r)ativismos ambientais e batalhas nas florestas	22
Capítulo 4 - No diet day: Brenda Oelbaum e o desafio da cultura das dietas	47
Capítulo 5 - Maria Lídia Magliani à mostra!	63
Capítulo 6 - Abrir caminhos. Memória e arquivo enquanto práticas artísticas	82
Capítulo 7 - Rebel Girl: uma alternativa à "flanêuse" - Ações em espaços públicos através do caminhar feminino	101
Capítulo 8 - Fechar os olhos para ver melhor	118
Capítulo 9 - Territórios alternativos em dias de destruição: Beatriz Nascimento intelectual e quilombola	122
Capítulo 10 - Os novos espartilhos da contemporaneidade: Construções sociais do corpo	133
Capítulo 11 - Notas de Semeadura	148
Capítulo 12 - À frente de um grande homem sempre existiu uma grande mulher. Ou não?	165
Capítulo 13 - A voz queer: uma análise da relação do jornalismo com o artivismo queer	178
Capítulo 14 - Barbie (2023): Gino-mitos de criação	194
Capítulo 15 - Devaneios ativistas em forma de mulher – A Interrupção Voluntária da Gravidez em Portugal e Odete Santos	208
Capítulo 16 - Tem um pouco de ficção em tudo que faço - MAKE FEMININE	224
Capítulo 17 - O Brado de Natália	246
Capítulo 18 - CIRCLUSEAR: Uma estratégia-fricção-ficção para operar no cotidiano	260
Capítulo 19 - Fernanda Vieira e o Coletivo Nanda Produções – A insurgência das margens como ato de sobrevivência cultural	277
Capítulo 20 - O pódio de mulheres negras na ginástica artística: O enterro do elitismo	290
Capítulo 21 - Mulheres artesãs, as guardiãs da tradição	299
Acerca das autoras	301

Índice de figuras

CAPÍTULO 2

Figura 2.1. Annunciata de Palermo	15
---	----

CAPÍTULO 3

Figuras 3.1 e 3.2. Transamazônica, em Orgânicos, 2014	26
Figuras 3.3 e 3.4. Sem título, série Orgânicos, 2014	30
Figuras 3.5 e 3.6. Sem título, Orgânicos, 2014	33
Figuras 3.7 e 3.8. Sem título, Orgânicos, 2014	37

CAPÍTULO 4

Figura 4.1. Brenda Oelbaum, The Venus of Fonda, 2010. Escultura com páginas de publicações de dieta e exercícios da atriz Jane Fonda. Fotografia: Amanda Nichol Rogers	51
Figura 4.2. Brenda Oelbaum, Anúncio de página inteira publicado nas revistas "National Examiner" e "National Inquirer", 2013	52
Figura 4.3. Comparação entre The Caldecott Medal, criada em 1937 e o sticker do Venus of Willendorf Project, projetado em 2014	54
Figura 4.4. Material do No diet day produzido para as ações de 2024	56
Figura 4.5. Registros das ações do No diet day, 2024	57

CAPÍTULO 5

Figura 5.1. Alfabeto, Sem data. Xilogravura sobre papel Rives Tradition 240 g/m ³ . 30,3 X 45,5 cm. Impressão póstuma 2023 – impressor Julio Castro	69
Figura 5.2. Pin Up, 1980. Linoleogravura. 21,5 x 13,5 ed. 8 /20	70
Figura 5.3. Os Outros, 2009. Tinta acrílica sobre papel, 8 módulos de 31,5 x 45 cm. Acervo Estúdio Dezenove, Rio de Janeiro, Brasil	72
Figura 5.4. Gravuras do álbum Procura-se, 2012. MAMM/UFJF, 2023	73
Figura 5.5 Gravura e placas de impressão. MAMM/UFJF	74
Figura 5.6. Sem título, da série Cartas, 2010. Acrílica sobre papel. 26 x 36 cm	74
Figura 5.7. Sem Título, da Série Cartas, 2011. Acrílica sobre papel.40 x 40 cm	75

CAPÍTULO 6

Figura 6.1. Fotografia da exposição Clear the Path, no INSTITUTO, na cidade do Porto, em 2022	86
Figura 6.2. Instalação de amostras de areia do projeto Clear the Path! (2014)	92
Figura 6.3. Instalação de amostras de areia do projeto Clear the Path! (2014)	92
Figura 6.4. Instalação There's no place like home, no âmbito do projeto Clear the Path! (2014)	92
Figura 6.5. Instalação There's no place like home, no âmbito do projeto Clear the Path! (2014)	92

CAPÍTULO 7

Figura 7.1. O personagem flâneur, em ilustração de Paul Gavarni, 1842	101
Figura 7.2. - Principais diferenças entre o personagem Flanêur e a personagem punk Rebel Girl. Imagem original da comunicação "Rebel Girl: a collective alternative to the 'flanêuse'?" apresentada durante a conferência KISMIF (Keep it Simple Make it Fast) em Julho de 2021	106
Figura 7.3. Páginas de zines feministas distribuídos durante o movimento Riot Girl	107
Figura 7.4 - Instalação/performance de Suzanne Lacy e Leslie Labowitz em uma marcha Take Back the Night (São Francisco, EUA, 1978)	108

CAPÍTULO 10

Figura 10.1. A idealização dos corpos em função da média	137
Figura 10.2. Imagem da Campanha de 2016	138
Figura 10.3. Imagem da Campanha de 2024	141
Figura 10.4. Os modelos transgênero, Alex Consani e Valentina Sampaio, no desfile da campanha da Victoria's Secret Fashion Show 2024	142

CAPÍTULO 11

Figura 11.1. Artwork da Exposição	162
-----------------------------------	-----

CAPÍTULO 13

Figura 13.1 - Frame do Videoclipe Jóia da Rotina, de Filipe Sambado (2020)	183
--	-----

CAPÍTULO 16

Figura 16.1. Letícia Maia, adiposa, 2024	226
Figura 16.2. Letícia Maia, procedimento.b, 2024	228
Figura 16.3. Letícia Maia, procedimento.b, 2024	228
Figura 16.4. Letícia Maia, adiposa, 2024	231
Figura 16.5. Letícia Maia, peludinha, 2024	232
Figura 16.6. Letícia Maia, postiça, 2024	234
Figura 16.7. Letícia Maia, peludinha, 2024	236
Figura 16.8. Letícia Maia, procedimento b., 2024	238
Figura 16.9. Letícia Maia, postiça, 2024	240

CAPÍTULO 18

Figura 18.1. Vídeo-performance Bibop Bia Petrus & Silvio Tavares, 2000	261
Figura 18.2. 3 MINUTOS (2000). Desenho resultante do movimento de 3 minutos, das mãos direita e esquerda, com ponta seca sobre tela coberta com bastão de pastel óleo	262
Figura 18.3. Caminhando, 1963. Acervo Lygia Clark	264
Figura 18.4. Imagem do diário de pesquisa de Bia Petrus, 2021	265
Figura 18.5. Circumambulatio, 1972. Remontagem de instalação originalmente realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para a exposição BRASIL NATIVO/ BRASIL ALIENÍGENA, MASP São Paulo, 2019	266
Figura 18.6. Exposição ENCONTROS PARA SEMEAR, Mercedes Lachmann, 2024	268
Figura 18.7. Exposição Pássaros Lacunares: lendas e fendas, Bete Esteves, Biblioteca FLUP, 2024	271

CAPÍTULO 19

Figura 19.1. 8º Festival da Canção	281
Figura 19.2. À esquerda, Fernanda Vieira e, à direita, Rita Von Hunty	282
Figura 19.3. Fernanda Vieira	284

CAPÍTULO 20

Figura 20.1. Simone Biles e Jordan Chiles reverenciam Rebeca Andrade	293
Figura 20.2. Rebeca Andrade posa para foto com Jordan Chiles e Simone Biles	294

CAPÍTULO 1

**DESCERRAMENTO DAS
MULHERES GUARDIÃS:
CRIADORAS DE LUGARES
QUE (SOBRE)VIVEM**

PAULA GUERRA

ISABEL PEREIRA LEITE

ANA CAROLINA AVILEZ



Capítulo 1 - Descerramento das mulheres guardiãs: criadoras dos lugares que (sobre)vivem

Unveiling of the women guardians: creators of the places that (survive)

Paula Guerra

Isabel Pereira Leite

Ana Carolina Avilez

Ao longo da história, as mulheres têm desempenhado diversos papéis centrais, ainda que muitas vezes invisíveis, enquanto guardiãs de espaços, sejam eles físicos, simbólicos ou até emocionais. Existe uma relação intrínseca entre corpo, lugar e criação artística que é por nós explorada neste livro, e que se encontra atravessada por múltiplas dinâmicas de poder, mas também de resistência e de transformação. Assim, e de forma muito sucinta, queremos alertar o leitor para o facto de estar diante de um livro que procura explorar teórica e visualmente as formas como as mulheres possuem a capacidade e a habilidade de modificar o significado de guardiã e os sentimentos de pertença através de práticas artísticas, do ativismo e da própria materialidade dos seus corpos, atuando, assim, como agentes de mudança e de (re)imaginação social.

Deste modo, tratando-se da introdução a este livro, considerámos pertinente, mencionar que esta obra se inspira em autoras como Rosi Braidotti, que em *Posthuman Knowledge* (2019) defende a necessidade de um processo de desconstrução do sujeito humano, promovendo e defendendo, por seu turno, a promoção e a adoção de um entendimento mais fluído e coletivo do ser humano. Para Braidotti (2019), dito por outras palavras, é essencial compreender como as mulheres, enquanto guardiãs, transcendem as fronteiras entre o individual e o coletivo, entre o corpo físico e os lugares que habitam. Além disso, o trabalho de Donna Haraway em *Staying with the Trouble* (2016), também pode ser mobilizado para abordar a importância de cultivar relações éticas e sustentáveis com o meio ambiente e com os outros; sendo esta uma prática que muitas mulheres têm adotado como forma de resistência e de cuidado (Butler, 2016a). Essas ideias, na nossa ótica, dialogam com a obra *The Surviving Sky* (2023), de Kritika H. Rao. Lemos

recentemente o livro, sendo que o mesmo prometia ser uma viagem pelos conceitos de utopia, de distopia, de género e de sustentabilidade, ao passo que descrevia um mundo novo imaginado. Na verdade, esta obra apresenta uma visão ficcional onde a ligação entre lugar, natureza e espiritualidade é explorada através do olhar feminino, questionando ativamente as hierarquias estabelecidas e propondo novas formas de habitar e cocriar espaços. Nunca nenhum livro nos pareceu fazer tanto sentido para começar outro livro.

Analogamente, os documentários e as artes visuais também oferecem representações provocativas desse dito papel feminino de guardiãs. Filmes como *Honeyland* (2019), de Tamara Kotevska e Ljubo Stefanov, retratam uma mulher enquanto guardiã de um ecossistema frágil, bem como exploram o equilíbrio entre aquela que é a tradição e a sustentabilidade num mundo que se encontra constantemente à beira do colapso. Por sua vez, a exposição *Women, Art, Revolution* (2020) ilumina os modos como a criação artística feminina se entrelaça com o ativismo, funcionando não apenas como um registo mnemónico e arquivista de um determinado momento histórico, e ainda relata como esta pode funcionar como um catalisador de transformação social. Nesse sentido, a narrativa especulativa de Rao (2023) oferece insights sobre temas como a resiliência feminina em cenários de desordem ecológica e social, posicionando as mulheres como centrais em processos de renovação e reconstrução.

A protagonista - Ahilya - emerge no livro de Rao (2023) como uma figura multifacetada, cuja relação com o espaço, com o corpo e com a espiritualidade redefine as noções de pertença e de poder. Estando a personagem dentro de um universo de cidades flutuantes sustentadas por uma interação simbiótica com a natureza, o romance posiciona Ahilya como guardiã tanto do equilíbrio ecológico quanto das complexas dinâmicas sociais que permeiam a sua comunidade. Ahilya personifica o conceito de lugar dinâmico, conforme discutido por Haraway (2016), ao interagir com os elementos vivos da arquitetura flutuante que formam a sua cidade. Além disso, a cosmologia proposta por Rao (2023), na nossa visão, explora a interação íntima entre os habitantes e os recursos naturais que sustentam a existência desses mesmos espaços flutuantes. Nesse contexto, esta personagem não apenas protege esses espaços, mas também possui a capacidade de os transformar em portais para novas possibilidades de coabitação sustentável. O corpo de Ahilya

não é apenas um veículo para as suas ações, é antes um espaço de transformação e de resistência. Rao (2023) utiliza a conexão entre o corpo de Ahilya e as raízes psíquicas que conectam os habitantes às cidades, para simbolizar as formas como o corpo feminino pode ser interpretado tanto como uma ferramenta de vulnerabilidade quanto de poder. Essa dinâmica ecoa os trabalhos de Judith Butler (2016b) sobre vulnerabilidade como força e a ideia de corpos que resistem ao subverter narrativas tradicionais de fraqueza associadas ao feminino.

O corpo feminino, que é muitas vezes compreendido como um lugar de opressão, também é reconfigurado enquanto espaço de potência e de reinvenção. Retomando os contributos de Butler (2016b), as mulheres subvertem narrativas de fragilidade para que possam emergir como figuras centrais em movimentos de emancipação e de criação. Essa ideia também é ampliada através da obra *The Care Manifesto* (2020), que enfatiza a importância de sistemas de cuidado como forma de resistir às dinâmicas neoliberais e patriarcais. Essa visão é enriquecida pela abordagem espiritual e filosófica de Rao (2023), que explora como a interconexão entre corpo, lugar e espiritualidade pode ser uma ferramenta para resistir à fragmentação imposta pelas estruturas dominantes.

Num panorama contemporâneo, podemos também aditar que o ativismo feminino não apenas desafia estruturas preestabelecidas, mas também redesenha o conceito de lugar como algo que é dinâmico e vivo, quase como um organismo. Mulheres em diferentes contextos culturais - desde as lutas indígenas pela terra na América Latina às práticas de resistência das artistas urbanas no Oriente Médio -, demonstram que os lugares são também campos de lutas simbólicas e reais. Aqui, o espaço não é apenas palco, mas parte ativa na narrativa. Em *The Surviving Sky* (Rao, 2023), essa dinâmica é explorada através de uma cosmologia em que os espaços flutuantes e vivos são tanto refúgio quanto campo de batalha, ecoando as experiências reais de mulheres que ocupam e transformam territórios nas sociedades contemporâneas (Guerra, 2025).

Em epítome, no decorrer deste livro, poderemos ter acesso a um conjunto de narrativas - que juntas - dão origem a uma só voz. Ora, a narrativa se entrelaça com esses e outros referenciais para revelar de que maneira as mulheres - de diferentes épocas e lugares - manifestam o seu papel como guardiãs. Seja através da pintura,

da performance ou da ocupação de espaços comunitários, estas guardiãs desafiam o efémero, propondo um futuro onde o lugar e o corpo feminino são preservados e recriados como parte de um todo indivisível. É nesse horizonte que diligenciamos compreender: o que significa ser uma guardiã? Que espaços e narrativas as mulheres habitam, protegem e transformam? Como é que as suas criações artísticas e práticas ativistas dialogam com as urgências do passado, presente e futuro? Essas são as perguntas que nos guiarão pelas páginas que seguem, em busca de respostas e novas provocações. Se as encontrarem, ficamos a aguardar a sua partilha, de modo a continuar a promover a defesa da mudança social.

Referências Bibliográficas

- Braidotti, R. (2019). *Posthuman knowledge*. Polity Press.
- Butler, J. (2016a). *Frames of war: When is life grievable?* Verso.
- Butler, J. (2016b). Rethinking vulnerability and resistance. In J. Butler, Z. Gambetti, & L. Sabsay (Eds.), *Vulnerability in resistance* (pp. 12–27). Duke University Press.
- Guerra, P. (2025). Artes feministas para alegrar becos tristes: gênero, DIY e outras cenas artísticas no sul global. *Estudos de Sociologia, Araraquara*, 30(2), 577-596.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Kotevska, T., & Stefanov, L. (Directors). (2019). *Honeyland* [Documentary]. Trice Films.
- Kritika, H. R. (2023). *The surviving sky*. Solaris.
- Manifesto for Caring Commons Collective. (2020). *The care manifesto: The politics of interdependence*. Verso.





CAPÍTULO 2

ANNUNCIATA DE PALERMO E AS MULHERES BIBLIOTECÁRIAS

ISABEL PEREIRA LEITE

Capítulo 2 - Annunciata de Palermo e as mulheres bibliotecárias

The Annunciata of Palermo and women librarians

Isabel Pereira Leite



Figura 2.1. Annunciata de Palermo

Fonte: <https://www.palermoviva.it/lannunciata-palermo/>

Em 2020, na Agenda que, como sempre, a Biblioteca Apostólica Vaticana prepara para o ano seguinte (2021), registava Tolentino Mendonça:

Não é possível escrever a história da Biblioteca dos Papas sem destacar a contribuição das mulheres: mulheres escritoras, mulheres artistas, mulheres teólogas, mulheres protagonistas da vida da Igreja, mulheres mecenas, mulheres criadoras, mulheres de ciência e de cultura. E assim continua a ser hoje. Basta pensar que bem mais da metade da comunidade de trabalhadores que faz funcionar a Biblioteca Apostólica Vaticana é constituída por mulheres¹.

¹ Tradução da autora.

Pouco antes, em 2019, fora apresentada uma belíssima obra à qual Michele Feo, seu autor, chamou “Cosa leggeva la Madonna: quasi un romanzo per immagini”. Tolentino refere-a no prólogo da Agenda, que “L’Osservatore Romano” reproduziu, no dia 13 de novembro de 2020.

É uma das mais interessantes e cativantes obras que conheço. Numa abordagem detalhada (Mendonça, 2020), Feo refere a Madonna de Antonello da Messina (1425(?) - 1479) e o fascínio que nele exerce essa representação. Trata-se, na verdade, da Annunciata di Palermo (1475). De facto, esta é uma das muitíssimas representações de Maria segurando um livro, com um livro no regaço, lendo, com um livro na sua frente ou pousado perto de Si, que, desde o século IX, existem.

Uma *Anunciação* tão fora dos cânones, sem a presença do Anjo, não suscita uma única abordagem, mas antes várias leituras. O autor prefere que cada um decida por si. O que é que exprime o gesto de Maria? Perante a surpresa do que intui, quando lê a profecia de Isaías, interroga-Se: serei eu a eleita? Mas não. Porquê eu? E, pensativa, ciente da magnitude do que está para acontecer, faz um gesto que, mesmo sereno como a sua própria expressão, de olhos profundos, será, até, enigmático. Sim, serei eu a Mãe do Filho de Deus! Talvez não devesse...

Que é o *Magnificat* que aparece no livro aberto, que aqui assume papel relevante, foi a conclusão a que chegou, em 2015, uma equipa de cientistas e técnicos coordenada por Giovanni Taormina, da Universidade de Palermo. Maria ouviu já o Anjo. Aceitou, surpresa, a mensagem e, com toda a serenidade da Sua consciência, acolhe em Si esse Mistério extraordinário. O gesto acompanha o pensamento e o livro revela-nos o *Magnificat*. Este será, assim, o instante seguinte à *Anunciação*. Portanto, todos os tempos convergem numa sala do Palazzo Abatellis, em Palermo, na presença de uma jovem mulher, que tem diante de si um livro aberto. Que outras leituras poderemos fazer dessa conjugação extraordinária, radicada numa expressão profundamente simbólica?

Os entendidos, imbuídos de ciência e de conhecimento, fazem-nas há séculos e séculos. Eu, que sou apenas uma bibliotecária que tem o dom da Fé e não é capaz de viver sem livros, assumo a minha liberdade e atrevo-me. Atrevo-me a ver a Biblioteca - a de Cícero, a do Rei Matias, a de Borges ou qualquer outra - como o

lugar onde, à semelhança do que acontece hoje, no Palazzo Abatellis, passado, presente e futuro convergem, infinitamente, tal como o Mistério é infinito.

Na maior parte das bibliotecas que conheço nos quatro continentes - e são já centenas -, encontro, sobretudo, mulheres. É um facto. Hipátia, na Antiguidade, foi a única entre sábios. Às grandes bibliotecas de então, e da Idade Média, do Renascimento e dos séculos seguintes, até finais dos anos 80 do século XX, associamos, essencialmente, homens doutos, célebres e celebrados.

Bastaram, todavia, algumas décadas para que, no Ocidente, as mulheres passassem a ser as Guardiãs do Templo. Direi Templo, pois que outra coisa não é a Biblioteca senão a casa de todos os saberes, de todas as letras e caracteres, de tudo quanto, sem princípio nem fim, é marca?

Tolentino revela que bem mais da metade da comunidade de trabalhadores que faz funcionar a Biblioteca Apostólica Vaticana é constituída por mulheres. Pensemos nas grandes bibliotecas nacionais, regionais, universitárias; nas bibliotecas patrimoniais, centenárias ou construídas já neste milénio. O que cada mulher tem aportado de si é, com certeza, muito diverso. Advém do exercício dos seus cinco sentidos. Seis, aliás, porque a intuição, que é muito mais delas do que de qualquer homem, consegue fazer do presente futuro, sem muito esforço.

O que é preciso é que esse exercício seja conhecido. Dizia Marguerite Durand (1864-1936) que nada se sabia da admirável atividade das mulheres, e que, mesmo as feministas, ignoravam três quartas partes do que tinham feito, em todos os domínios das preocupações humanas, as suas antepassadas, as suas mães ou as suas contemporâneas. A partir do século XX, as mulheres assumem cada vez mais papéis de enorme relevância no mundo das bibliotecas. Assumem-no, sobretudo, na área da gestão; menos, na área tecnológica. Ainda hoje é uma tendência que se verifica.

Posso começar por referir Maria José Moura (1937-2018), bibliotecária portuguesa que criou e dirigiu o programa da Rede de Bibliotecas Públicas. Entre outros cargos que assumiu, foi diretora dos Serviços de Documentação da Universidade de Lisboa; diretora do Serviço de Bibliotecas do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas e presidente da BAD (Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas).

María Moliner (1900-1981), bibliotecária e linguista espanhola, foi diretora da Biblioteca da *Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid*. Dedicou grande parte da sua vida a uma obra ainda hoje de referência, o *Diccionario de Uso del Español* (1966-67).

Heloísa de Almeida Prado (1912-1989), bibliotecária brasileira, foi diretora da Biblioteca da Universidade Mackenzie de S. Paulo e criou a Tabela PHA, recurso incontornável para a organização de bibliotecas em todo o mundo.

Martine Poulin (n. 1948), bibliotecária e socióloga francesa, foi diretora da Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art; diretora do Mediadix (*Centre Régional de Formation aux Carrières des Bibliothèques - Université de Paris/Nanterre*) e chefe de redacção do *Bulletin des Bibliothèques de France*.

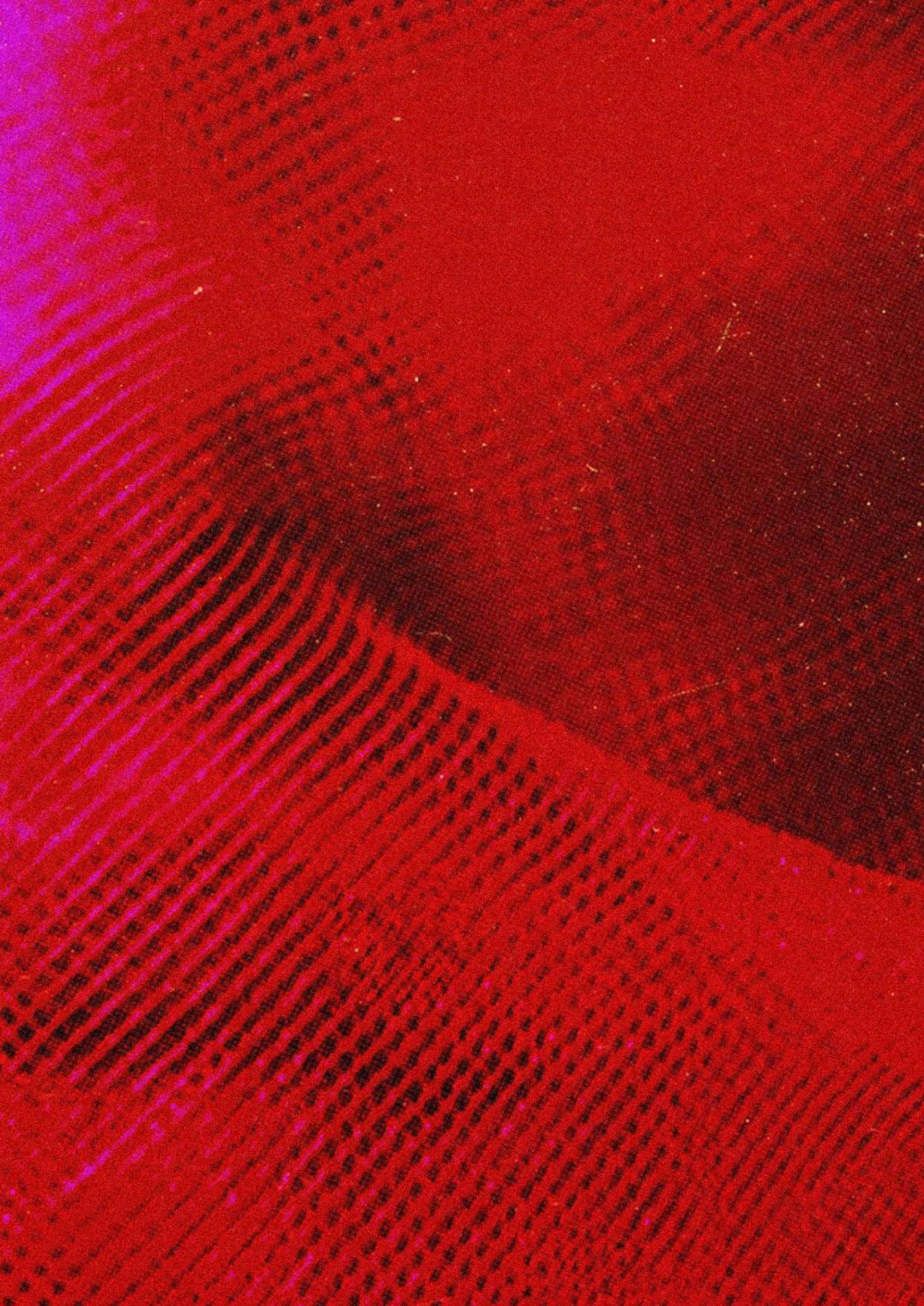
Caroline Brazier (n. 1958), bibliotecária britânica, foi diretora (Chief Librarian) da *British Library* ; membro da comissão executiva da *Conference of European National Librarians* e da *Society of College, National and University Libraries*, organismo que representa todas as bibliotecas universitárias do Reino Unido e da Irlanda.

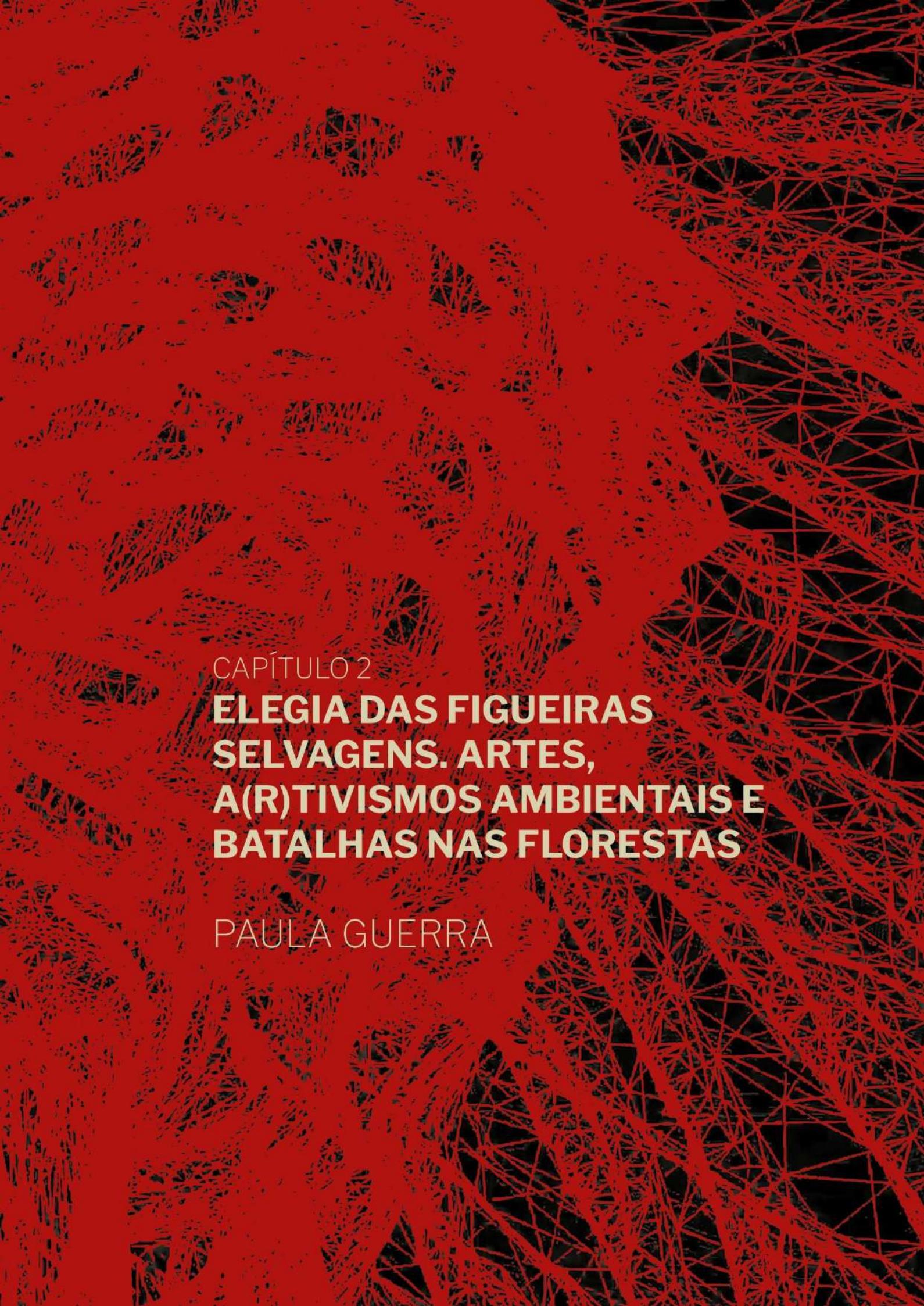
Barbara Lison (n. 1956), bibliotecária alemã, foi diretora da *Stadtbibliothek Bremen*; presidente da *Deutscher Bibliotheksverband*, organização que congrega as associações de bibliotecas alemãs e presidente da IFLA (International Federation of Library Associations). Carla Diane Hayden (n. 1952), bibliotecária americana, diretora (Congress Librarian) da *Library of Congress*, foi a primeira mulher e primeira cidadã afro-americana a ocupar tal cargo; presidente da ALA (American Library Association) e diretora da Enoch Pratt Free Library (Baltimore).

Eis sete exemplos de bibliotecárias que, numa brevíssima e muito reduzida apresentação, ajudaram, e continuam a ajudar, a mudar o mundo. O seu universo de ação não podia ser mais abrangente e transversal. É que sem livros, o mundo não era nada.

Referências Bibliográficas

- Biblioteca Apostólica Vaticana. (2020). *Agenda Daily Planner 2021*. Vaticano.
- Feo, M. (2019). *Cosa leggeva la Madonna? Quasi un romanzo per immagini*. Edizioni Polistampa.
- Golub, E. M. (2009, outubro). Gender divide in librarianship: Past, present and future. *Library Student Journal. Sapienza - Università di Roma*. Recuperado em 10 de fevereiro de 2024, de: https://corsidilaurea.uniroma1.it/sites/default/files/gender_divide_in_librarianship.pdf
- Gruppo Arte 16. (2018). *Il mistero dell'Annunciata: Analisi ed interpretazione del capolavoro di Antonello da Messina*. I Libri di EMIL.
- Mendonça, J. T. (2020, 13 de novembro). La donna e il libro. *L'Osservatore Romano. Città del Vaticano*. Recuperado em 10 de fevereiro de 2024, de <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2020-11/quo-63/imprescindibile-presenza-femminile.html>





CAPÍTULO 2

**ELEGIA DAS FIGUEIRAS
SELVAGENS. ARTES,
A(R)TIVISMOS AMBIENTAIS E
BATALHAS NAS FLORESTAS**

PAULA GUERRA

Capítulo 3 - Elegia das figueiras selvagens. Artes, a(r)tivismos ambientais e batalhas nas florestas

Elegy of the Wild Fig Trees: Arts, Environmental (Art)ivism, and Battles in the Forests

Paula Guerra

Chegada

O Sul Global - mais especificamente países como o Brasil - tem sido alvo de uma crescente atenção teórico-empírica (Guerra, 2025a), especialmente no campo das ciências sociais, no tocante às produções artísticas contemporâneas que têm sido levadas a cabo, por um conjunto de artistas que, por seu turno, têm utilizado a performance para contestarem temas como o ambientalismo (Morton, 2009), a (de)colonialidade (Mignolo, 2020), género, corpo e ativismo (Yoon-Ramirez & Ramírez, 2024). Neste sentido, o presente artigo visa debruçar-se sobre o caso específico das práticas artísticas levadas a cabo pela artista Luciana Magno². De forma mais concreta, pretendemos abordar a instalação *Orgânicos*, que foi orquestrada tendo como pano de fundo a região da Amazônia.

Luciana Magno é natural de Belém do Pará e, nos últimos anos, a artista tem consolidado a sua pesquisa e a sua prática artística através do seu próprio corpo, integrando-o nas paisagens físicas, tais como as da Amazônia. Na verdade, na instalação supramencionada, bem como noutras, a artista tem procurado promover reflexões sociais, políticas e académicas em torno da ação humana e os seus efeitos no ambiente físico e social, estando esta última dimensão interligada à problemática dos povos e das comunidades. Aliás, na asserção da artista:

² Luciana Magno é graduada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia, Belém, e mestre em artes pela Universidade Federal do Pará. Atualmente, cursa Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo. Foi vencedora da 10.^a edição do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais; Vencedora da Residência Artística Kaaysa 2017 e do Prêmio Pipa Online 2015. Indicada para o Prêmio Pipa Online 2018. Possui Obras no acervo do Museu de Arte do Rio, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu da Universidade Federal do Pará, Fundação Rómulo Maiorana, Instituto Pipa e Associação Cultural VideoBrasil. Mais informações em: <https://janainatorres.com.br/luciana-magno-um-corpo-movente-na-amazonia/>

Cada trabalho é uma tentativa de ser uma outra matéria, sendo essa... é o pensamento do terrano, de tentar ser terra, tentar ser pedra, tentar ser água, tentar ser floresta, a tentativa de incorporação nessas matérias, mais do que mimetismo (Luciana Magno)³.

Maneschy (2017) tem vindo a analisar de forma extensiva a obra artística de Luciana. Tal escolha deveu-se ao facto de, como partimos de uma análise subjetiva (Emmison & Smith, 2007), considerámos necessário procurar outras leituras sobre a obra de Luciana, com o intuito de desvendar outros conceitos e perspetivas, mas também com o interesse de perceber outras subjetividades; subjetividades essas que, por oposição, partem de um conhecimento de alguém que é também ele um artista. Um ponto que desde logo se destaca nas leituras de Maneschy (2017) acerca da instalação *Orgânicos*, diz respeito ao facto de a artista se apoiar em circunstâncias vivenciais para criar produtos artísticos. Neste sentido, o contacto com a região da Amazónia é determinante, não porque vemos patente uma interação e articulação com as circunstâncias naturais (ambiente), mas também com as intervenções do ser humano, muitas vezes prejudiciais para as circunstâncias naturais. Na verdade, este ponto de análise de Maneschy (2017), desde logo nos oferece pistas para a articulação da produção da artista com conceitos como o de eco-arte e ecofeminismo (Armstrong, 2019). Isto porque, através dessas circunstâncias vivenciais na sua prática artística, Luciana acaba por conhecer também o seu corpo, ao passo que o vive (Aranha & Martins, 1993). Neste contexto, os contributos de Bittencourt (2009) são decisivos, uma vez que o autor enuncia que a imagem emerge enquanto mecanismo de mediação da comunicação entre o corpo e o ambiente físico e social, algo muito mais evidente neste trabalho de Luciana. Como nos refere o autor,

Magno, ao percorrer a Amazónia, discute o corpo em relação à paisagem, em percursos de enfrentamento e de busca de mimeses com o ambiente, e que termina por ativar relações que, por vezes, fazem situações políticas reverberarem, como por exemplo, quando adentra um ambiente em que existe madeira retirada de forma ilegal da floresta. Nesse espaço, a artista entra em contato com a natureza destruída e com pequenos pedaços de vida (Maneschy, 2017, p. 21).

Nesta instalação, que pode ser entendida como uma série, isto é, como uma performance longitudinal (2014-2023), Luciana socorre-se do seu próprio corpo - cabelos, pernas, braços, etc. -, para promover uma simbiose com o ambiente físico, nomeadamente com algas, cipós, vida selvagem, água, árvores, pedras, entre outros

³ Excertos disponíveis em: <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

elementos, ao passo que realiza registas fotográficos e videográficos. A tentativa de não-distinção do seu corpo humano face ao corpo-natureza, será por nós analisada, tendo como ponto de partida um conjunto de conceitos charneira, tais como o de *ecopolitics* (Warner, 2010), ecofeminismo, eco-arte, e ativismo, ao passo que, simultaneamente, colocaremos, em retrospectiva, práticas agressivas (de)coloniais, tais como o desmatamento (Homma, 2008).

A escolha desta artista enquanto objeto empírico deveu-se a dois critérios primordiais. O primeiro, diz respeito ao facto de a instalação *Orgânicos* se apresentar como uma obra longitudinal e multidimensional, pois além de combinar várias tipologias de práticas artísticas, desde o vídeo à fotografia, passando pela performance, a mesma possui um caráter de intervenção, contestação e de resistência que segue uma linha evolutiva. O segundo critério diz respeito ao espaço físico que é intervencionado: a Amazónia. Na verdade, as intervenções na região amazónica têm vindo a ser constantes e, desse modo, através do espaço físico e da sua interação com o corpo humano da artista, podemos colocar em retrospectiva temas como o (eco)feminismo, a eco-arte e o ativismo, bem como ainda podemos questionar as relações interpessoais contemporâneas em relação ao mundo da arte. Mais ainda, com estas reflexões, também é nosso interesse contribuir para um avanço científico, principalmente na área da sociologia, acerca de campos disciplinares como a sociologia da arte: quais os novos caminhos, possibilidades e dificuldades?

Em termos metodológicos, o exercício que nos propomos fazer ancora-se na sociologia visual, através da qual procedemos à realização de uma análise de conteúdo das obras de Luciana. Na senda de Carley (1990), podemos aferir que a análise de conteúdo tradicional diz respeito à identificação de conceitos presentes num conjunto de textos. Partindo desse pressuposto, a análise de conteúdos visuais possui o mesmo intuito, sendo que a diferença reside no facto de os conceitos serem obtidos e explorados numa base não-textual.

Para Pauwels (2010), a sociologia visual é vista como uma teoria científica, cujo conhecimento empírico pode ser obtido através da observação, da análise e teorização em torno de manifestações visuais, tais como produtos artísticos. Com efeito, e tal como defendem Zuev e Krase (2017), o nosso principal intuito ao enveredar pela sociologia visual, é o de alertar para o facto de que produtos visuais

e artísticos podem ser vistos enquanto um dado empírico e, subsequentemente, podem ser alvo de uma análise sociológica. Assim, Zuev e Krase (2017), defendem que os sociólogos visuais utilizam as imagens para analisarem a realidade social.

Contudo, no caso específico deste artigo, uma vez que apenas nos debruçamos sobre a obra de uma artista, não havendo comparações com outros produtos visuais, não podemos deixar de mencionar que existem alguns desafios inerentes a este processo metodológico. O primeiro diz respeito à subjetividade. Tratando-se de um produto artístico, o mesmo fica sujeito à nossa capacidade de interpretação enquanto cientistas sociais, investigadores, mas também enquanto agentes sociais, estando aqui presente um sistema de valores. Por outro lado, também existem algumas oposições face ao uso da sociologia visual; oposições essas que vão ao encontro do futuro da sociologia da arte, de que anteriormente falávamos.

Sobre esse ponto, autores como Emmison e Smith (2007) enunciam que a preocupação da sociologia visual reside naquilo que pode ser visto, e não naquilo que foi fotografado ou filmado, ou seja, os autores argumentam que as características do mundo social não têm de ser visualmente materializadas para poderem ser analisadas, logo, a necessidade de se fornecer imagens visuais nem sempre é necessária para uma investigação visual. Assim, Emmison e Smith (2007), defendem uma posição que vai ao encontro das especificidades do trabalho de Luciana, bem como suportam a nossa análise: necessidade de utilização de dados visuais vivos, tais como o corpo, olhares, gestos, posturas, etc. Estes elementos foram captados por Luciana, bem como serão incorporados na nossa análise.

O artigo irá estruturar-se da seguinte forma: na próxima secção, socorrendo-nos dos trabalhos de Maneschy (2017), teremos uma secção direcionada para os conceitos de mimetismo e colonialidade; na secção seguinte, discutiremos o conceito de ambientalismo; seguidamente, teremos uma secção destinada à discussão de conceitos como os de *ecopolitics*, eco-arte e ativismo, em relação à produção artística de Luciana, e por fim, teremos uma secção dedicada a algumas reflexões preliminares em torno dos desafios enfrentados pelo campo académico da sociologia da arte, estabelecendo ao mesmo passo, um paralelismo com a obra de Luciana e com as dificuldades por nós enfrentadas na sua análise. É ainda de realçar que em

cada secção, será feita uma análise visual e de conteúdo dos produtos artísticos de Luciana Magno, mais concretamente ao nível da instalação *Orgânicos*.

A série *Orgânicos*: mimetismo e colonialidade



Figuras 3.1 e 3.2. Transamazônica, em *Orgânicos*, 2014

Fonte: Luciana Magno. <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

As imagens acima apresentadas foram por nós selecionadas, pelo facto de as mesmas terem sido o primeiro contacto visual com a criação artística de Luciana da nossa parte. Duas ideias nos surgem: a de solidão e a de resistência. Naquela estrada batida, Luciana emerge com o seu corpo nu, apenas coberta pelos seus longos cabelos castanhos. Na verdade, Maneschy (2017), relaciona esta imagem com a rodovia

transamazônica, fruto de um projeto de colonização pensado para a região da Amazônia, cuja materialização seria a construção de uma estrada que pretendia atravessar a referida região do país de leste a oeste. Luciana, com esta performance, pretende desvanecer no meio da poeira que é levantada pelos carros que passam, simbolizando, de certa forma, o esquecimento dessa região por parte de organismos e entidades públicas e políticas.

Para Fletcher e Albán (2015), projetos artísticos como o de Luciana colocam a tônica no ambiente físico. Vejamos que, na figura 2, o corpo de Luciana mostra-se descoberto, apresentando-se quase como uma extensão da estrada que se vê estender por vastos quilômetros. As formas do seu corpo representam, ainda que simbolicamente, as marcas dos pneus que percorrem esse percurso. Este projeto da rodovia transamazônica, como referimos anteriormente, foi tido como um projeto de desenvolvimento social e urbano, criado durante o período da ditadura militar que esteve em vigor entre os anos de 1969 e 1974. “Com seus mais de 4 mil quilômetros de extensão, essa rodovia é a principal ligação terrestre entre os estados do Pará e do Amazonas, os dois maiores do Brasil, e que ocupam cerca de 50% do território total da Amazônia Legal” (Fletcher & Albán, 2015, p.74). Na verdade, este foi um projeto que marcou o período da ditadura militar brasileiro, especialmente pelo facto de o mesmo ter sido interpretado enquanto uma tentativa moderna de ocupação dos territórios. Mais ainda, o próprio processo de construção da rodovia ficou marcado por uma série de ações ilegais corporativas de extrativismo de madeiras e de outros bens naturais que caracterizavam esse território. O que acaba por ser desconcertante, do ponto de vista simbólico, na intervenção artística de Luciana, diz respeito ao uso do seu corpo feminino - deitado, nu e descoberto, num projeto ditatorial e profundamente invasivo.

Outrossim, pensando nas duas figuras acima apresentadas, considerámos pertinente referenciar o conceito de mimetismo (Perez, 2021). Este conceito, postulado por Perez (2021), procura analisar e descrever a capacidade de alguns organismos - humanos e não-humanos - de se tornarem imperceptíveis no meio; algo que, no caso deste projeto artístico de Luciana, pode ser interpretado enquanto uma forma de crítica e de resistência, uma vez que demonstram preocupações político-ambientais, relacionadas com os impactos contemporâneos desse projeto ditatorial. Sobressai a metáfora de que, para percorrer essa estrada, têm de se “pisar” os

corpos, nomeadamente as populações locais. Em Fletcher e Albán (2015), podemos ler um excerto de uma entrevista de Luciana, onde a mesma se interroga acerca das circunstâncias vivenciais que pautaram a sua criação artística. A própria artista percorreu a rodovia, deparando-se com inúmeros camiões que se moviam transportando madeiras e minérios da região e, a par disso, também viu as poucas regiões preservadas de terras indígenas que sobreviveram à violência causada aquando da construção da rodovia. Daí que, na figura 3.1, Luciana apareça coberta pelos seus cabelos, em posição fetal “tal qual se nasce e se morre (segundo alguns costumes indígenas do uso de urnas funerárias)” (Fletcher & Albán, 2015, p.75). A poeira encobre uma paisagem completamente modificada pela ação política do homem.

Nesta incursão pelas práticas artísticas que se têm afirmado em países como o Brasil, não podemos deixar de enaltecer alguns pontos de interseção entre obras artísticas. Deste modo, criações de artistas como Rubiane Maia⁴ ou o de Cecilia Paredes⁵, ajudam-nos a estabelecer o mote para a compreensão das temáticas que Luciana aborda nas suas performances e práticas artísticas. Vejamos que no caso de Cecilia Paredes, mais especificamente na série *Paisajes* (2015), a artista também contempla o quase desaparecimento corporal, com o intuito de questionar, em certa medida, o papel dos agentes sociais na contemporaneidade. Trata-se de uma relação de nulidade do eu face ao meio e vice-versa. Outra ideia patente no trabalho de Paredes (Perez, 2021), concerne o facto de podermos encarar registos como os da Figura 1, de um paradigma de adaptação, ou seja: ao partir das circunstâncias vivenciais para criar, neste trabalho Luciana também demonstra, em certa medida,

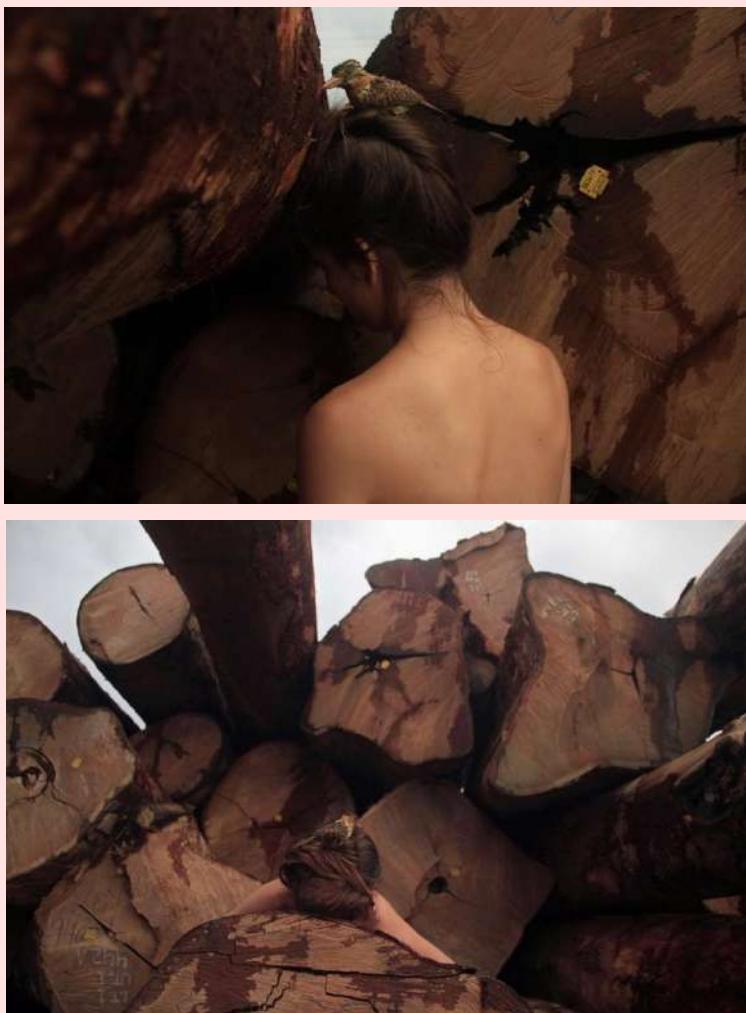
⁴ Rubiane Maia é uma artista transdisciplinar brasileira que vive em Folkestone, Reino Unido. Possui graduação em Artes Visuais e mestrado em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Seu trabalho é um híbrido entre a performance, a instalação e outros modos de expressão, como a escrita, a fotografia, o vídeo e a pintura. Em geral, interessa-se pelo corpo, linguagem, memória, fenômenos e matérias orgânicas, sendo especialmente atraída por estados diferenciados de percepção e sinergia que englobam relações de interdependência e cuidado entre seres humanos e não humanos, como minerais e plantas. Frequentemente desenvolve seus trabalhos em contextos de sítio específico, sempre considerando os elementos da natureza, a paisagem e o meio ambiente como guias e co-criadores de suas obras. Mais informações aqui: <https://www.rubianemaia.com/bio>

⁵ Cecilia Paredes Polack é uma artista multimídia de origem peruana que atualmente mora na Filadélfia, Estados Unidos. Em suas fotografias, pele e corpo são suportes para imagens pictóricas lindamente estampadas. Para realizar o trabalho, o corpo da artista é minuciosamente pintado por assistentes, em sessões que chegam a durar sete horas, e depois fotografado. Pele e corpo são metamorfoseados em imagens antropomórficas de animais, plantas e paisagens com a intenção de confundir o próprio corpo com a natureza e a natureza com o corpo. Mais informações em: <https://www.milapetry.com.br/ceclia-paredes>

a capacidade de adaptação das comunidades da Amazónia às imposições colonialistas que foram exercidas sobre o meio.

Partindo desta questão do mimetismo, Palmieri (2014) procura analisar de que forma a arte imita/mimetiza a natureza, descobrindo nas suas análises de pendor filosófico, que a arte mimetiza a natureza em dois aspetos: nomeadamente na sua realização, no sentido de procurar igualar-se ao que é mimetizado, mas também num sentido simulatório, onde passam a estar presentes processos de representação de modos de funcionamento de um processo natural, através de ações e comportamentos artificiais. Este último aspeto é muito mais evidente nos trabalhos artísticos de Luciana (ver Figuras 3.1 e 3.2). Indo mais além, Palmieri (2014) enuncia, de igual modo, a existência de frequentes pontos de divergência nos processos de mimetismo da arte face à natureza, sendo o principal o facto de os produtos que nascem da arte serem diferentes dos produtos que emergem da natureza. Concomitantemente, no mimetismo de Luciana face ao ambiente da região da Amazónia, e no caso específico da Rodovia Transamazônica, podemos ver espelhados princípios de movimento (poeiras que se levantam no ar) e repouso (o corpo estático de Luciana) que, por conseguinte, também podem ser entendidos enquanto uma materialização do sentido simulatório da mimese, acima mencionado.

Ainda sobre o mimetismo, Mata (2015) defende que o mimetismo - na obra de Luciana, acrescentámos nós -, implica uma transgressão dos limites disciplinares do corpo, principalmente do corpo feminino, uma vez que o mesmo opera um sentido de propriedade que remete a uma dimensão não natural da modernidade. A partir desta conceção, podemos aferir que nas Figuras 3.1 e 3.2, está presente uma distinção entre agente e sujeito de uma experiência vivencial. Assim, um dos principais fundamentos do mimetismo em relação à arte, e em relação às práticas artísticas de Luciana, diz respeito ao facto de a artista promover uma desagregação do princípio de individualização a favor de uma união telúrica: trata-se de mimetismos de contacto, e de desterritorialização do ser, do meio e dos saberes/práticas quotidianas de vivencialidades.



Figuras 3.3 e 3.4. Sem título, série *Orgânicos*, 2014

Fonte: Luciana Magno. <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

Nas Figuras 3.3 e 3.4, Luciana procura desconstruir a dicotomia entre sujeito e objeto e, dessa forma, podemos aqui estabelecer um paralelismo com o conceito de colonialidade da natureza (Guerra, 2025a). Durante o processo de criação da série *Orgânicos*, e como vimos anteriormente num excerto de uma entrevista de Luciana, a presença dos povos indígenas na paisagem da Amazônia serviu de inspiração para as suas criações. Aliás, Luciana também tentou incorporar o ideal indígena da não diferenciação entre homens, mulheres, animais e plantas, contrariando assim o especismo que tem pautado a contemporaneidade, e também o próprio período do Antropoceno, profundamente marcado por uma dicotomia em termos de género que, uma vez mais, favorece o homem. Então, nesse interstício o conceito de colonialidade da natureza conflui com a colonialidade de género (Lugones, 2008). Para Assis (2014, p. 615), a colonialidade da natureza diz respeito à apropriação da natureza,

(...) à existência de formas hegemônicas de se conceber e extrair recursos naturais considerando-os como mercadorias, ao mesmo tempo em que representa o aniquilamento de modos subalternos de convívio com o meio ambiente, bem como a perpetuação e justificação de formas assimétricas de poder no tocante à apropriação dos territórios.

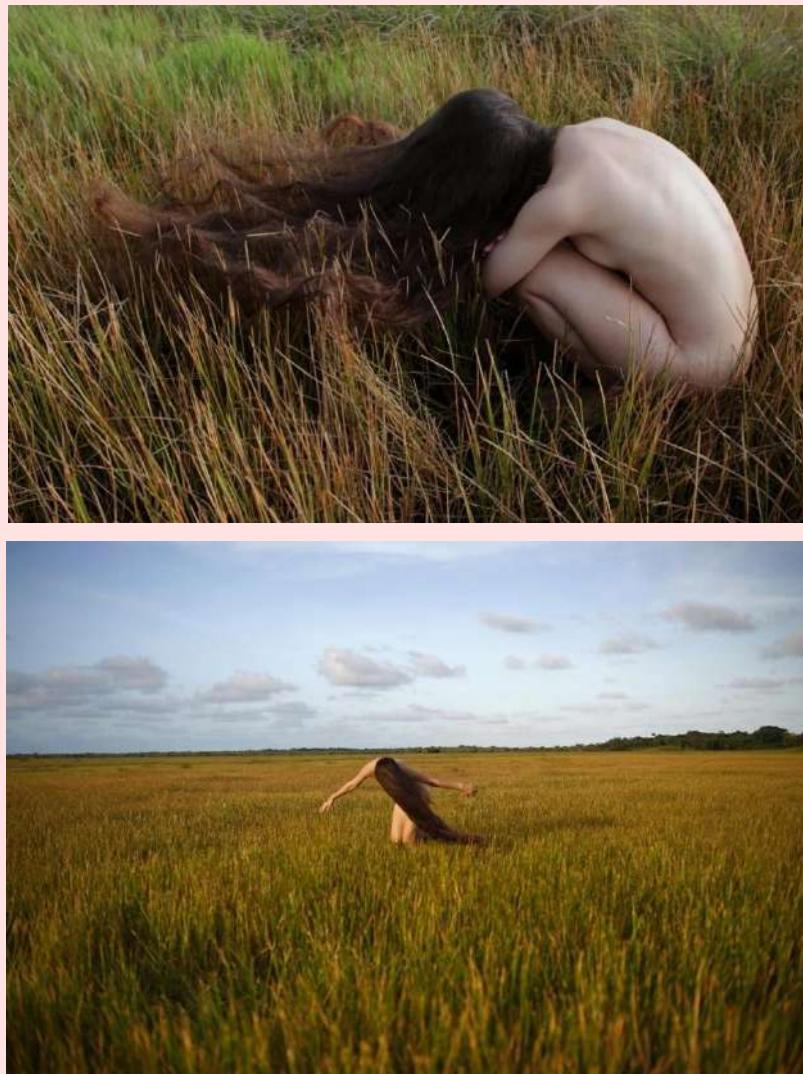
Costa (2021) acrescenta a esta conceção, e defende que um dos elementos fundadores da colonialidade de género e da natureza é o dualismo radical que dicotomiza a razão e a natureza (Quijano, 2012). Dessa forma, a razão pode ser apontada como uma das matrizes de domínio colonial. Dentro desse projeto modernidade/colonialidade, de que nos fala Quijano (2012), alguns autores questionam se a natureza não pode, também ela, ser encarada enquanto um produto da exploração económica e capitalista (Costa, 2021).

Se nas figuras 3.1 e 3.2, poderíamos estabelecer uma relação com o conceito de destruição ecológica (Guerra, 2025b), com a construção da rodovia transamazônica e promovendo a devastação das regiões naturais, no caso das figuras 3.3 e 3.4, podemos estabelecer um paralelismo com o conceito de inversão da mistificação metafísica (Quijano, 2012). Este é um conceito que visa representar os motivos que levaram os homens enquanto espécie a impor a sua hegemonia exploradora, enquanto comportamento predatório no Planeta Terra. Desta forma, podemos ver a Figura 3.3 como uma antítese a esse mesmo princípio. Maneschy (2017, p.21) descreve este momento da sua criação num dos seus trabalhos, referindo que enquanto a artista entra em contacto com a natureza, procurando misturar-se e mimetizar as rochas, a mesma depara-se com um pequeno pedaço de vida. Enquanto o seu corpo repousa, num processo de simulação (Palmieri, 2014), um pássaro pousa sobre os seus cabelos, quase como um processo de descolonização da natureza; de inversão dos papéis, no qual o pássaro passa a representar uma posição de poder face ao corpo repousado de Luciana, invertendo as lógicas de poder, ou mesmo esbatendo-as. É a antítese do princípio colonizador e civilizatório, onde a natureza deixa de ser um objeto explorável, e passa a poder ser perspetivada enquanto uma manifestação politicamente interpretável, ou seja: no trabalho artístico de Luciana, a natureza e os demais seres vivos passam a ser visualizados como o potencial elemento capaz de fomentar a rutura com uma matriz colonial de poder (Quijano, 1997).

Paralelamente, aquilo que podemos acrescentar em relação à nossa leitura das quatro figuras até aqui apresentadas, diz respeito ao facto de o ambiente e a natureza poderem ser vistos como protagonistas de lutas e de atos de resistência. Luciana, enquanto mulher, defende o seu pertencimento a um território que possui uma forte marca de destruição do homem colonizador, e a vida animal e demais elementos naturais emergem como peças centrais nessa luta, no sentido em que enfatizam a dimensão territorial.

Ambientalismo

O que é mais inovador na obra de Luciana diz respeito ao facto de ser difícil discernir quais são os limites e as barreiras entre a vida social e as condições naturais (Cook, 2014). Demais importante é o facto de Luciana, de um ponto de vista, conseguir alterar as nossas visões e representações sobre aquele que é o convencional mundo-vida. Atualmente, todas as sociedades contemporâneas vivem na iminência de uma catástrofe ecológica, fruto de um pensamento dualista instalado que, tendencialmente, separou a esfera natural da esfera social. As obras de Luciana, pela sua simbiose com o ambiente, vêm-nos alertar para o facto de que existem desafios prementes para a existência humana, mas também desafios relacionados com a forma como pensámos os ambientes. Então, dessa natureza, ao se misturar com a natureza e com a paisagem (ver Figuras 3.5 e 3.6), Luciana apela para a adoção de uma postura e de um entendimento que não enquadre a natureza e o ambiente como elementos externos à sociedade.



Figuras 3.5 e 3.6. Sem título, *Orgânicos*, 2014
Fonte: Luciana Magno. <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

Nas Figuras 3.5 e 3.6, considerámos que a artista se imiscui num duplo processo, em que além de produzir é, ela própria um produto, da natureza. Os seus cabelos misturam-se com as ervas na Figura 3.5 e, na Figura 3.6, o seu corpo surge quase como se fosse um tronco que se ergue do chão. Na primeira figura, novamente em posição fetal - como noutras figuras que apresentámos -, Luciana representa o nascimento e a morte, como já referimos anteriormente. Porém, na Figura 3.6, Luciana ergue-se, ainda que de forma tímida e estranha, mas evidencia um ato de resistência, quase como se contrariasse a vida e a morte que lhe é imposta, mas como se criasse antes uma posição de afirmação de uma individualidade epistemológica. Esta ideia pode ser cruzada com os conceitos de Deleuze e de

Guattari (1984), quando os autores defendem que o homem, neste caso o ser humano, e a natureza, não são dois sujeitos opostos que se confrontam, mas antes uma mesma realidade. São, simultaneamente, produto e produtor. O mesmo acontece no caso destes trabalhos artísticos de Luciana.

Magno, nesta criação artística, reconhece o seu lugar na natureza, bem como reconhece o lugar da natureza no seu corpo-lugar. Assim, a artista acaba por proporcionar uma compreensão mais alargada sobre o ambiente e sobre a nossa ação em relação ao mesmo. Partindo de Braun e Castree (1998), podemos ainda inferir que a artista com estas produções artísticas aqui apresentadas (Figuras 3.1 a 3.6), visa, visual e esteticamente, ultrapassar os dualismos natureza *versus* sociedade e homem *versus* natureza. Ao fazer isso, Luciana cria *outros* espaços, bem como constrói perspetivas críticas que centram a atenção na forma como o social pode ser transformado através do natural, e vice-versa. Quem são os beneficiários destas relações? Quais são as consequências sociais e ecológicas? São perguntas que se levantam.

A partir de Cook (2014), desvendámos que é possível reagir com estranheza à ação do corpo-natureza face ao corpo-humano, isto porque partindo de uma perspetiva colonial, como vimos anteriormente, esse processo não é natural. Se observarmos atentamente, em todas as figuras aqui apresentadas vemos precisamente isso, a ação do corpo-natureza no corpo-humano de Luciana, quer seja pelo pó que se levanta na rodovia, pelo pássaro que repousa nos seus cabelos, sempre vigiante, ou até mesmo pelas ervas que acariciam e cobrem o seu corpo. Nesse interstício, o facto de o corpo de Luciana estar em repouso (Palmieri, 2014) pode ser, em certa medida, visto como uma representação/ação simbólica de uma tentativa de reparação moral da culpabilidade humana colonial, face ao desaparecimento de elementos naturais na região da Amazónia. Paralelamente, através da série *Orgânicos*, a artista acaba por desenvolver aquilo que Cook (2014) apelida de metodologias e de cartografias afetivas. Estas metodologias e cartografias afetivas são, na verdade, um meio através do qual podemos ter acesso a uma visão política da natureza social e ambiental, nomeadamente sobre o modo como o corpo-natureza foi produzido e explorado e sobre padrões de agência que inferem sobre a forma como diferentes atores sociais as povoam.

As criações artísticas de Luciana possuem uma *praxis* estética específica, isto porque possuem elementos multifacetados, bem como pressupõem um pensamento atípico e uma ação não-habitual face a um meio. Desse modo, a artista tem sido capaz de mobilizar uma série de processos subjetivos de visualização de relações discursivas e materiais dominantes face à natureza. Estas leituras e processos de visualização associam-se a *outras* construções espaciais e sociais, dando origem a uma espécie de cultura artística, capaz de canalizar a percepção e a compreensão face a temas socio-historicamente relevantes, tais como o colonialismo e a destruição ambiental. Dá-se, de igual modo, a construção de uma rota afetiva e efetiva - uma vez que trabalhamos com uma produção longitudinal -, que ditam novos fluxos de conhecimento sobre o ambiente. Mais: a exposição que é feita da divisão histórica entre natureza e cultura, natureza e arte, natureza e vida, situa a produção estética de Luciana num contexto de debate mais alargado, nomeadamente sobre a separação ontológica e epistemológica do natural e do social. Trata-se da afirmação da necessidade de abertura do social e da cultura à natureza, tomando a sua matéria viva enquanto um catalisador de produção cultural e de mudança social (DeLanda, 1997).

A própria natureza, enquanto corpo, também interfere com a estética de Luciana, isto porque modifica os modos de expressão materiais e os comportamentos de criação artística, tipicamente ritualizados. Dá-se origem a uma nova conceção de território e identidade, bem como se criam diferentes formas de articulação. A arte de Luciana, através das conceções de Grosz (2005), pode ser vista como uma emergência de práticas de espacialização inovadoras, isto porque a artista se socorre de qualidades sociais enquanto material criativo. Daí que possamos mencionar que estes processos significam enraizar a arte naquilo que há de supérfluo na natureza, ao invés de no sistema capitalista e no paradoxo da criatividade humana; estamos perante um processo de criação sensorial superabundante (Grosz, 2005, p. 235).

Eco-arte

Falar sobre a colonialidade na natureza implica, em certa medida, falar sobre as crises ambientais, nomeadamente sobre o Antropoceno (Versleux, 2021). Se inicialmente o Antropoceno era utilizado para descrever as rápidas mudanças que aconteceram no planeta devido à ação do homem na contemporaneidade, o mesmo

é utilizado para descrever trabalhos artísticos de denúncia, como o de Luciana, mas também para se referir a uma crise geral que é causada pelo capitalismo. Quando referimos que o trabalho da artista possui um papel de denúncia, referimo-nos ao facto de a mesma utilizar o seu corpo para alertar para os elementos naturais que estão a ser destruídos face à exploração extrativista (Pinho, 2019).

Sobre este propósito, pretendemos ir um pouco mais além na nossa abordagem. Ou seja, a partir do conceito de Antropoceno, bem como através do ato de denúncia de artistas como Luciana, torna-se imprescindível abordar o conceito de eco-arte (Nadir, 2010) ou de arte ambiental, para tentar, uma vez mais, conferir alguma profundidade às análises sociológicas aqui levadas a cabo em referência ao trabalho de Luciana. Pensando na eco-arte (Brown, 2014) enquanto conceito, temos como principal objetivo enveredar por uma abordagem que não se prenda apenas com o conceito de ecologia. O conceito de “ecologia” apenas visa retratar as relações entre seres vivos (Graham, 2007), enquanto o termo “ambiental” pressupõe uma leitura mais abrangente dos meios físicos, no qual se dão os impactos das ações humanas, mas também onde podemos ver o surgimento de produções artísticas contemporâneas, como as de Luciana. Então, no contexto deste artigo, quando nos referimos à ecologia, estamos, na verdade, a fazer referência às relações entre seres vivos, recursos e paisagens naturais.

Na senda de Brown (2014), podemos enunciar que a eco-arte ou a arte ambiental possui um pendor de crítica latente, especialmente no que diz respeito à sociedade de consumo e, no caso de Luciana, no tocante às práticas extrativistas brasileiras e de desterritorialização dos povos indígenas. Então, simultaneamente, podemos aferir que produtos artísticos como aqueles que até aqui temos analisado, podem, também eles, serem encarados enquanto fruto de uma prática ativista, isto porque também combinam uma denúncia do campo ambiental, político e social. Paralelamente, também podemos constatar o facto de que a prática de Luciana se afirma enquanto forma de *fazer* e de ocupar espaços que extrapolam os museus e as galerias de arte convencionais, expressando, assim, uma espécie de arte e cultura marginal de criação que visa dar voz aos povos e às comunidades excluídas e invisibilizadas (Archer, 2013), inserindo-se aqui o corpo-natureza.

A centralidade do ambiente nas práticas artísticas começa a acentuar-se a partir da década de 1960, apesar de, durante esse período, o enfoque estar sobretudo no questionamento do tipo de técnicas que eram utilizadas. Um exemplo que podemos dar é o de Hélio Oiticica e a sua obra *Grande núcleo n. 1*, na qual o autor criou um ambiente novo, construído a partir de placas pintadas suspensas no teto. Com efeito, na contemporaneidade, esse princípio questionador não mudou tão drasticamente, até porque o que é questionado também, na prática de artistas como Luciana, diz respeito ao facto de o corpo passar a ser utilizado enquanto técnica e matéria de criação e de produção artísticas.



Figuras 3.7 e 3.8. Sem título, *Orgânicos*, 2014

Fonte: Luciana Magno. <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

As Figuras 3.7 e 3.8 foram por nós selecionadas, devido ao facto de as mesmas representarem, na nossa opinião, o afastamento da criação artística de Luciana face à *land art* (Tiberghien & Green, 1995). Então, numa tentativa de justificação e de

aprofundamento do nosso argumento, podemos enunciar algumas características da *land art* que, por seu turno, justificam a nossa escolha do conceito de eco-arte. Por um lado, a *land art* pauta-se por ser uma tipologia de prática artística que visa a manipulação do ambiente e dos lugares, sem haver qualquer tipo de preocupação com a sua conservação (Raquejo, 1998). Alguns críticos do trabalho de Luciana poderiam questionar este mesmo princípio de envolvimento da artista com o meio, mas se pensarmos nas técnicas utilizadas, desde logo enunciámos uma diferença acentuada. Se a *land art* (Versieux, 2021) tem em si a criação de caminhos artificiais enquanto técnica de criação artística, por outro lado, a eco-arte visa percorrer os caminhos naturalmente criados pelas manifestações naturais. Como podemos ver nas figuras acima, Luciana tenta misturar-se com o meio, utilizando as suas formas já dispostas, as suas cores e nuances; não existe uma tentativa de modificação do ambiente, para que este se aproxime do seu corpo feminino e do seu interesse artístico. Trata-se de uma espécie de processo de decolonialidade da natureza (Triso et al., 2021).

Porém, um ponto em comum pode ser evidenciado: quer a *land art*, quer a eco-arte, tinham como princípio primordial o questionamento da institucionalização da arte. No caso de Luciana, esta afirmação pode ser um tanto quanto contraditória, principalmente pelo facto de a artista ter recebido vários prémios ditos institucionais. Mais, se a *land art* é um tipo de paisagem que é feita *na paisagem*, a eco-arte assume-se como um tipo de arte que é feito *com a paisagem e com a natureza*. Outra questão que emerge refere-se ao facto de práticas artísticas como a de Magno, em oposição a outras práticas caracterizadas como *land art*, estarem, também elas, associadas ao capitalismo e à colonialidade (Enck-Wanzer, 2011). Aliás, na *land art* existe um ideal conquistador norte-americano, onde impera o desejo de domesticar o ambiente (Canton, 2009), tornando-o num outro tipo de galeria ou de museu, num instrumento.

Retomando a problemática do artivismo podemos, desde logo, enunciar que se trata de um conceito recente. Porém, no caso da eco-arte ou do ativismo ambiental (Brunner et al., 2013), algumas preocupações têm emergido, sendo uma delas relacionada com a possibilidade de os cientistas passarem a socorrerem-se dos conteúdos visuais de artivistas, colocando-os enquanto uma mera presença ilustradora (Versieux, 2021, p.31). Aquilo que podemos acrescentar quanto à gênese

deste fenómeno, diz respeito ao facto de o mesmo ter surgido na década de 1960, enquanto modo de contestação, de resistência e de comunicação, estando o mesmo intimamente associado aos movimentos feministas. Se desde o século XXI, sobretudo em países do Norte Global, o artivismo tem-se associado à intervenção nos espaços urbanos, na contemporaneidade brasileira temos assistido a uma passagem destes fenómenos para regiões e territórios como o da Amazónia aqui representado. Outrossim, práticas artísticas como a de Luciana evidenciam, do nosso ponto de vista, outros não-lugares (Augé, 2009). A Amazónia, então, passa a ser por nós interpretada - através das práticas artísticas de Luciana - enquanto um não-lugar, abandonado pelo poder dominante e repleto de perdas de significados quotidianos e culturais, associados ao desaparecimento dos povos indígenas, por exemplo.

Versieux (2021) enuncia uma definição acerca do artivismo que nos parece demais interessante: o artivismo pode ser um processo de reinventar a vida com arte; uma vez que o seu principal objetivo é o de incitar a mudança social. Aliado ao conceito de eco-arte e de artivismo, na interseção de ambos, introduzimos o conceito de ecofeminismo (Buckingham, 2004), mais concretamente a corrente do ecofeminismo social (Wildy, 2011). Esta noção de ecofeminismo social articula-se na perfeição com a prática artística de Luciana Magno, isto porque se trata de uma corrente teórica que visa enfatizar a interação dos seres humanos com a natureza, incorporando princípios da ecologia social, descrita como o desafio da separação entre natureza e cultura. Aliás, para Luciana, esta separação é inconcebível. Aprofundando um pouco o conceito, o ecofeminismo, em termos latos, pode ser interpretado enquanto teoria e enquanto movimento. Em ambos, o enfoque encontra-se na relação entre mulheres e o ambiente, enfatizando questões históricas, culturais, psicológicas e políticas, cujo objetivo principal é o de denunciar a exploração e a degradação da natureza, mas também dos corpos femininos humanos e não-humanos, e outros grupos sociais marginalizados (Estévez-Saá & Lorenzo-Modia, 2018).

Caracterizamos a prática artística de Luciana no escopo do ecofeminismo social, porque acreditámos que a artista defende que os seres humanos são capazes de viver *na e com* a natureza sem a destruir. Ao querer-se misturar com os elementos naturais nas suas obras, esta ideia parece-nos tanto mais evidente. Paralelamente, o tal mimetismo (Perez, 2021) de que falávamos inicialmente, pode também ser

perspetivado enquanto uma tentativa de cura dos danos causados pelo homem na região amazónica; cura essa que se dá através do uso de colaboração estéticas e práticas do corpo humano de Luciana com a natureza (Orenstein, 2003). Em suma, o ecofeminismo social pode ser utilizado para descrever a prática de mulheres artistas que assumem o controlo da promoção de mudanças ambientais positivas.

Reptos para a sociologia da arte

Nesta secção, decidimos evitar a conceção de considerações finais, nos seus moldes tradicionais, dado o carácter subjetivo da análise e da leitura feita acerca da obra de Luciana Magno. Ao contrário, optámos por discorrer, ainda que brevemente, sobre alguns dos principais desafios enfrentados pela sociologia da arte na contemporaneidade, tendo como ponto de partida os argumentos postulados por Fuente (2007, 2010a, 2010b). A par disso, também é deveras marcante o reconhecimento dos trabalhos seminais de Francastel (1965) que, na década de 1960, postulou o parco rigor com que os sociólogos trabalhavam e exploravam documentos figurativos, ou dito por outras palavras, a imagem. Com efeito, o nosso argumento inicial é o mesmo de Burke (2001), de que as imagens - e as produções artísticas, acrescentámos - podem (e devem) ser interpretadas enquanto evidência histórica de um dado momento espaço-temporal e social. Com efeito, do nosso ponto de vista, este é o primeiro desafio enfrentado pela sociologia da arte, enquanto campo científico e académico, o da ainda existente tendência para tratar a imagem e os produtos visuais enquanto meras ilustrações, e não enquanto objeto social. Este é um desafio que, apenas recentemente, desde o início do século XXI e finais do século XX, tem vindo a ser contrariado o que aponta para o facto de o campo da sociologia da arte ser, ademais, um campo científico relativamente recente.

Antes mesmo de avançarmos com uma reflexão em torno daqueles que podem ser os desafios e as possibilidades de ação futuros de campos científicos como a sociologia da arte, considerámos demais relevante estabelecer um paralelismo entre tal exercício e o conceito de Sul Global. Na verdade, apesar de o conceito de Sul Global não estar excessivamente representado no escopo deste artigo, na análise efetuada sobre a prática artística de Luciana, algumas das suas características e definições acabam por estar latentes, especialmente o facto de que as suas criações criticam e desconstroem, em certa medida, o passado colonial referente ao Brasil,

mas também pressupõem uma relação de poder e de colonialidade do Estado face à região da Amazónia, pois pressupõem a sua exploração e destruição.

A arte de Luciana, bem como a sociologia da arte enquanto disciplina, encontram-se numa encruzilhada, na qual podemos ver desafios, mas também campos de possibilidades. O primeiro desafio que podemos desde logo destacar, diz respeito às mudanças dramáticas que o campo da arte tem vindo a sofrer em tempos recentes (Alexander & Bowler, 2014). Por um lado, falámos de mudanças nos mercados de arte, nos financiamentos e nos modelos institucionais e neoliberais, mas, por outro lado, também não nos podemos esquecer das mudanças afetas ao papel dos artistas enquanto agentes sociais. As identidades dos artistas mudam e, nesse sentido, os mesmos passam a ser vistos como agentes sociais e políticos ativos: ativistas. Ora, dar conta, científica e academicamente dessas mudanças, torna-se um desafio para o campo da sociologia da arte; desafio esse que, na nossa opinião, apenas poderá ser ultrapassado através da utilização de metodologias inovadoras, assentes no mapeamento digital e na análise do discurso visual das obras. Em suma, o primeiro desafio diz respeito à necessidade de uma mudança de paradigma sociológico e metodológico, algo para o qual tentámos contribuir com este artigo.

O segundo desafio - por nós enfrentado na análise e na leitura da obra de Luciana -, refere-se à preponderância de uma análise subjetiva. O paradoxo da subjetividade sempre acompanhou a sociologia da arte e, com efeito, o mesmo ainda não foi revertido, assumindo-se como um ponto problemático para o avanço da disciplina. Uma das estratégias que tem sido utilizada até ao momento diz respeito à aplicação - par a par e numa lógica de horizontalidade - de metodologias ditas tradicionais, tais como as entrevistas semiestruturadas. Paralelamente, não podemos deixar de mencionar outro desafio que se afigurou determinante aquando da nossa análise da obra de Luciana: falámos da posição marginal e marginalizada que as práticas artísticas no Sul Global têm ocupado. Assim, práticas artísticas como a de Luciana, que lidam com temas como o ambientalismo, a historicidade dos lugares e das comunidades e processos (de)coloniais, têm vindo a ser marginalizados no campo e mercados artísticos, mas sobretudo na sociologia da arte, mais especificamente por parte de países do Norte Global, mantendo vivas as relações de poder e a segregação da produção académica.

Este é, na nossa ótica, um dos principais desafios enfrentados pela sociologia da arte enquanto disciplina. Se nos séculos XIX e XX, falávamos de uma separação da arte institucional da arte popular, na atualidade o paradigma de separação e de divisão mantém-se, passando a haver arte do Sul e arte do Norte Globais. O método de superação é simples: evitar o olhar eurocêntrico face ao mundo, principalmente face ao campo de produção artístico contemporâneo e global. Esta perspetiva interliga-se com uma outra, isto é, com a de que, historicamente, as práticas e produtos artísticos têm sido desvalorizados face a outros fenómenos sociais, um aspeto que se tem vindo a alterar, paulatinamente, mas que ainda carece de uma maior intervenção, especialmente ao nível da produção científica. Aliás, Zolberg (1990), na década de 1990, defendia que a arte não era uma preocupação do trabalho intelectual, um paradigma que ainda hoje se mantém ativo.

Referências Bibliográficas

- Alexander, V. D., & Bowler, A. E. (2014). Art at the crossroads: The challenges of a sociological approach to art. *Poetics*, 43, 1-19.
- Aranha, M. L. A., & Martins, M. H. P. (1993). *Filosofando: Introdução à filosofia*. Moderna.
- Armstrong, C. (2019). *A new history of environmentalism: The environmental movement in history*. Bloomsbury.
- Assis, G. O. (2014). Colonialidade da natureza e ecologia política: Reflexões sobre a apropriação da natureza. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 57(2), 611-632.
- Augé, M. (2009). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus.
- Bittencourt, A. (2009). *Imagem e comunicação: Mediações entre corpo e ambiente*. Editora Senac.
- Braun, B., & Castree, N. (1998). *Remaking reality: Nature at the millennium*. Routledge.
- Brown, L. (2014). *Eco-art and environmental activism: Contemporary perspectives*. Earthscan.
- Brunner, E., Enck-Wanzer, D., & Wildy, K. (2013). *Artivism: Cultural production and social movements*. Routledge.
- Buckingham, S. (2004). *Ecofeminism in theory and practice*. Palgrave Macmillan.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*. Cornell University Press.
- Canton, J. (2009). *Land art and environmental aesthetics*. University of Chicago Press.
- Carley, M. (1990). *Content analysis in social research*. Routledge.

- Cook, I. (2014). Geographies of environmental perception and aesthetics. *Progress in Human Geography*, 38(2), 158-174.
- Costa, F. (2021). *A colonialidade da natureza: Crítica ambiental e política de resistência*. Editora UFBA.
- DeLanda, M. (1997). *A thousand years of nonlinear history*. Zone Books.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1984). *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Minuit.
- Emmison, M., & Smith, P. (2007). *Researching the visual: Images, objects, contexts and interactions in social and cultural inquiry*. SAGE.
- Enck-Wanzer, D. (2011). Artivism and its discontents: The political aesthetics of contemporary activism. *Cultural Studies*, 25(2), 123-147.
- Estévez-Saá, M., & Lorenzo-Modia, M. J. (2018). *Ecofeminism and literature: Contemporary debates and perspectives*. Routledge.
- Fletcher, R., & Albán, J. D. (2015). The politics of environmental struggles in Latin America. *Latin American Perspectives*, 42(4), 72-88.
- Francastel, P. (1965). *Art et sociologie*. Denoël.
- Fuente, E. (2007). The sociology of art: A disciplinary history. *Sociological Theory*, 25(4), 187-213.
- Fuente, E. (2010a). The cultural turn in the sociology of art. *Poetics*, 38(3), 235-251.
- Fuente, E. (2010b). Art and the symbolic structure of society. *European Journal of Social Theory*, 13(2), 165-181.
- Guerra, P. (2025a). Artes feministas para alegrar becos tristes: gênero, DIY e outras cenas artísticas no sul global. *Estudos de Sociologia, Araraquara*, 30(2), 577-596.
- Guerra, P. (2025b). Thina Curtis Amid Creative Disorders. *Fanzines, Punk, Improvisation, and Critical Pedagogy. Genealogy*, 9(1), 3. DOI: <https://doi.org/10.3390/genealogy9010003>.
- Graham, P. (2007). *Ecology and contemporary environmental thought*. Blackwell.
- Grosz, E. (2005). *Time travels: Feminism, nature, power*. Duke University Press.
- Homma, A. K. O. (2008). *Amazônia: Colonização, desmatamento e exploração dos recursos naturais*. Editora UFPA.
- Lugones, M. (2008). The coloniality of gender. *Worlds & Knowledges Otherwise*, 2(2), 1-17.
- Maneschy, C. (2017). A arte e a performance de Luciana Magno na Amazônia. *Arte & Ensaios*, 33(1), 15-24.
- Mata, F. (2015). *O mimetismo na arte contemporânea: Um estudo sobre o corpo e a identidade*. Editora Unesp.
- Mignolo, W. (2020). *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.

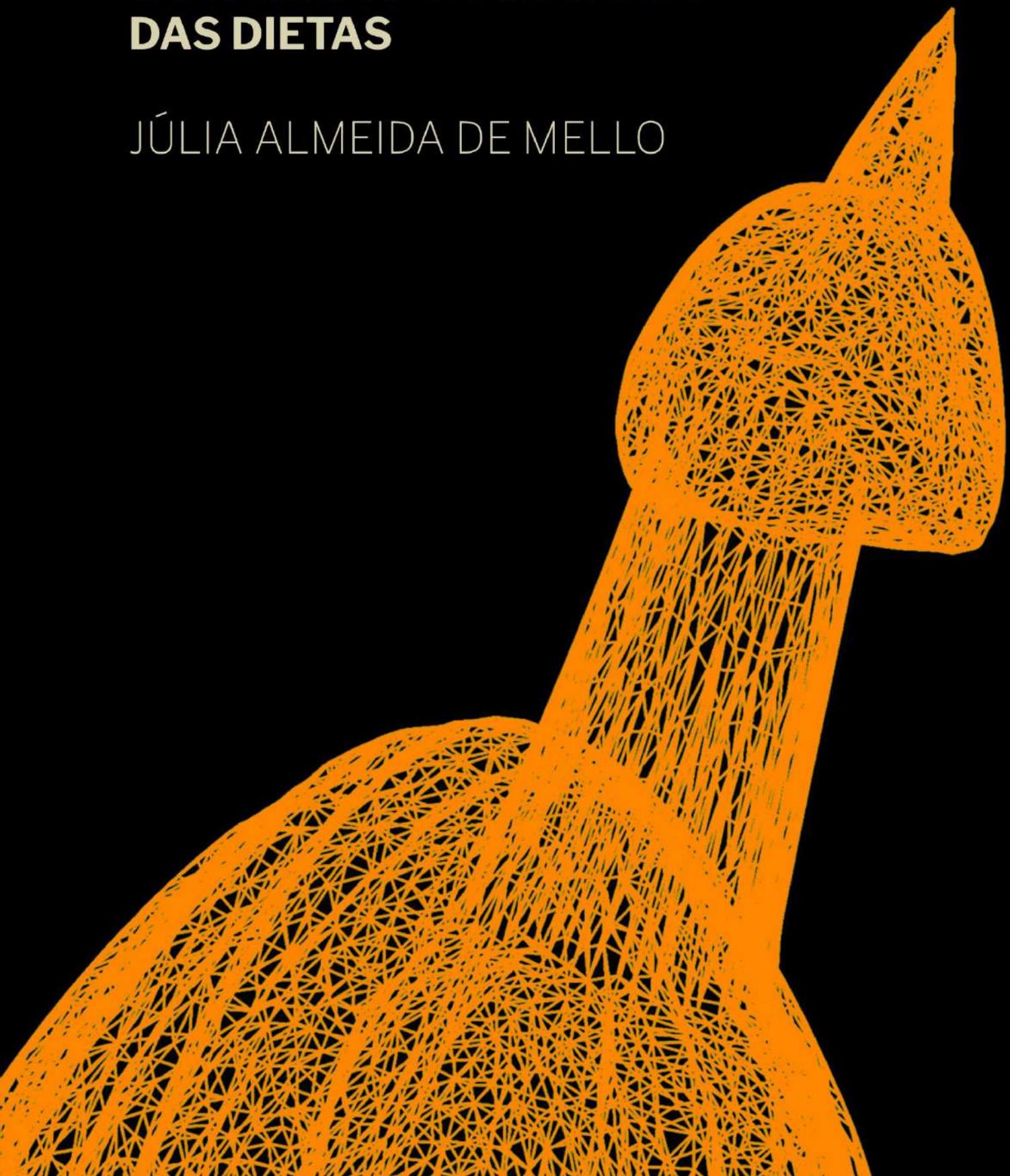
- Morton, T. (2009). *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*. Harvard University Press.
- Nadir, L. (2010). *Art and ecology now*. Thames & Hudson.
- Orenstein, G. (2003). *Reweaving the world: The emergence of ecofeminism*. Sierra Club Books.
- Palmieri, J. (2014). *Mimesis in contemporary art: Theoretical perspectives and artistic practices*. Routledge.
- Pauwels, L. (2010). *Visual sociology and visual research methods*. SAGE.
- Perez, L. (2021). Mimetismo e invisibilidade na arte contemporânea. *Arte & Sociedade*, 12(2), 75-90.
- Pinho, C. (2019). Antropoceno e arte ambiental: Estratégias de resistência e denúncia. *Revista Brasileira de Estudos Culturais*, 7(1), 112-128.
- Quijano, A. (1997). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, 3(2), 342-386.
- Quijano, A. (2012). Coloniality and modernity/rationality. *Cultural Studies*, 21(2), 168-178.
- Raquejo, C. (1998). *Arte y naturaleza: El paisaje como metáfora*. Siruela.
- Tiberghien, G., & Green, R. (1995). *Land art: Earthworks and environments*. Thames & Hudson.
- Triso, C. H., et al. (2021). Decoloniality and nature: Rethinking human-nature relationships. *Environmental Humanities*, 13(1), 98-120.
- Versieux, F. (2021). Eco-arte, artivismo e o papel da natureza na criação artística. *Arte & Cultura*, 10(1), 25-40.
- Warner, M. (2010). *Ecocriticism and the politics of nature*. Routledge.
- Wildy, K. (2011). Ecofeminismo e suas abordagens sociológicas. *Brazilian Journal of Environmental Studies*, 8(2), 45-60.
- Yoon-Ramirez, M., & Ramírez, A. (2024). *Gender, body and activism in contemporary art*. Routledge.
- Zolberg, V. (1990). *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge University Press.
- Zuev, D., & Kruse, J. (2017). *Visual sociology: Theory and methods*. SAGE.



CAPÍTULO 4

**NO DIET DAY:
BRENDA OELBAUM
E O DESAFIO DA CULTURA
DAS DIETAS**

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO



Capítulo 4 - No diet day: Brenda Oelbaum e o desafio da cultura das dietas

No diet day: Brenda Oelbaum and the challenge of diet culture

Júlia Almeida de Mello

Introdução

Brenda Oelbaum pode ser descrita em poucas palavras: artista que fala de si através da fotografia, da escultura, do vídeo, das performances e das instalações, com bastante ironia, humor e uma estética permeada pelo *grotesco*⁶. Suas ações mais recentes se destacam pelo profundo interesse em fazer com que suas obras interajam com o público (e vice-versa) e ressignifiquem diferentes lugares. O tema central da sua poética definitivamente é o corpo gordo e todo o preconceito que vivencia a partir dele. Canadiana e moradora dos Estados Unidos há algumas décadas, sofreu influência da Segunda Onda do feminismo e de seus desdobramentos, o que contribuiu para que incorporasse o slogan “O pessoal é político” em diversos trabalhos. Suas ações políticas mais direcionadas podem ser percebidas como decorrentes dos anos de colecionismo de livros de dieta para emagrecimento. Oelbaum conta que sofreu diversos distúrbios alimentares e pressões de amigos e familiares para que emagrecesse, o que a levou a testar diferentes receitas e dietas ocasionando um grande trauma (Oelbaum, 2008).

A grande coleção de livros que criou acabou tendo uma utilidade diferente daquela esperada. Em 2008, a artista começou a esboçar esculturas em papel mâché a partir das páginas dessas publicações. Aos poucos, os livros ganhavam aspectos “mastigados” (fazendo referência à técnica francesa do *papier mâché*) com formas se assemelhando às Vênus de Willendorf. Isso resultou em projetos impactantes: as publicações se tornavam vênus de diferentes tamanhos, cores, constituições. Cada exemplar gerava novas esculturas e, desse modo, o conteúdo reducionista de calorias e medidas corpóreas se transmutava para a ressignificação da corpulência na esfera

⁶ Em estudo anterior, apresento a relação do projeto poético da artista com o fenômeno do grotesco, articulado a outras práticas transgressivas na arte contemporânea. Cf. Mello (2024).

artística, inclusive atingindo um patamar de exploração estética e material inovadora no contexto das apropriações e proposições contemporâneas.

A produção de Brenda Oelbaum, então, tornou-se mais centrada na insistência da existência da corpulência na esfera pública. Se antes os livros trouxeram uma experiência torturante com a frustração das dietas (o trauma de certos alimentos que insistiu em consumir com constância, acreditando na perda do peso e na incongruência da associação do corpo magro à saúde), a partir das experiências escultóricas, trouxeram uma revolução: a autorreferencialidade, partindo do corpo gordo, passava a significar um caminho para a transgressão; uma luta em manter-se como tal em uma sociedade que busca banir a gordura; “higienizar” qualquer tipo de diferença (Foucault, 2001).

Venus of Willendorf se desdobrou em diversas ações que são executadas até hoje. Em algumas ocasiões, livros com páginas de gramaturas e efeitos especiais inadequados para o papel mâché foram incorporados à instalação, compondo grandes colunas, labirintos e paisagens, circundando a figura central da vênus, como foi o caso da exposição *Diet Detour*, em 2013 na Whited Arts, Detroit. De modo geral, o projeto de Oelbaum critica a alta disseminação da cultura das dietas de emagrecimento, a falsa promoção de resultados “milagrosos” e a consequente associação negativa do corpo gordo na sociedade contemporânea. “Afinal, estamos falando de uma indústria multibilionária que promove anúncios que nos tornam desconfortáveis com o próprio corpo, lucrando com isso” (Mello, 2024, p. 86). Jane Braziel e Kathleen LeBesco (2001) trabalham a transgressão da corpulência e destacam que o conceito dominante de gordura no Ocidente está atrelado ao etiológico, patológico e psicológico, métodos utilizados a partir da concepção do saber médico, hegemonia na contemporaneidade. As autoras observam como as construções da hegemonia norte-americana, cujo imperialismo se manifesta crescente em escala internacional, resultam em marcas de resistência, seja no campo racial, cultural, de classe, sexual ou no estético, o que pode explicar a ampla disseminação das lutas políticas em favor da corpulência nos Estados Unidos e Canadá.

A visão ampliada e difundida do corpo gordo como algo negativo, não há dúvidas, está fortemente relacionada com uma economia capitalista, que promove a medicina como um produto lucrativo. Um de seus desdobramentos é a indústria da dieta e do emagrecimento que constrói um sistema claustrofóbico de consumo de comida ("preciso queimar o que ganhei") (Mello, 2024, p. 86)

Para além desse contexto, devemos também considerar a herança ocidental do corpo apolíneo, sinônimo de civilidade, equilíbrio, simetria e proporção, situado na Antiguidade Clássica. Um corpo que visava representar a conquista da civilização, trazendo a noção de dignidade do cidadão (homem) (Sennet, 2013; Lessa, 2018; Mammì, 2012). É importante frisar que as qualidades do corpo clássico ainda estão fortemente enraizadas no imaginário cultural ocidental e na definição de corpo humano ideal, ocasionando ideias pré-concebidas a respeito de corpos que não se enquadram nesse sistema, ou melhor, nesse esquema matemático unilateral capacitista e excludente. Equilíbrio, proporção e simetria (aliados à esbelteza e definição muscular), consistem nas premissas do corpo belo e idealizado, propagado pela moda e pela mídia, em geral, ainda que haja movimentos contrários em prol da diversidade corpórea.

Nesse aspecto, é salutar observar que, embora a crítica ao sistema de emagrecimento de Oelbaum se direcione ao campo da literatura científica (ou ainda, pseudocientífica, se considerarmos os livros que correspondem a dietas controversas), engloba a construção social dos padrões de beleza corporais, nas suas diversas esferas. Fortalecendo a crítica da artista, convém trazer à tona a reflexão da nutricionista Ana Orsini (2024):

Por valorizar a magreza e o emagrecimento, a cultura da dieta cria o medo em engordar e promove aversão a corpos maiores, oprimindo e constrangendo pessoas consideradas inadequadas aos padrões de beleza (ou de "saúde"). A cultura da dieta ensina que o próprio indivíduo é o responsável pela sua forma corporal ou seu estado de saúde, com declarações como "é só ter força de vontade", sem considerar o importante papel que os determinantes sociais da saúde - e de outros fatores como genética, qualidade do sono, saúde mental e disfunções hormonais - desempenham tanto no estado de saúde quanto na forma corporal (Orsini, 2024, s.p.).

Como consequência, associa-se, por convenção, o corpo gordo a descuido, instabilidade emocional e falta de disciplina, tópicos marcantes para a naturalização da gordofobia que, no campo artístico, vem sendo rebatida pelo menos desde a década de 1980. No cenário da América Latina, convém destacar o projeto poético das brasileiras Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães que, de modo intensificado,

inauguraram nas artes visuais a ideia de ativismo do corpo gordo, destacando-se como pioneiras da discussão no país. Sintonizada com esse cenário, Brenda Oelbaum desenvolve ações diversificadas no projeto *Venus of Willendorf*, a exemplo das geradas a partir do *No diet day*, evento anual celebrado em 6 de maio, dedicado a promover a aceitação das diferenças corpóreas e uma atitude saudável em relação à alimentação e ao próprio corpo. Criado em 1992 por Mary Evans Young, ativista britânica contra dietas, o dia tem como objetivo conscientizar as pessoas sobre os perigos das dietas restritivas e dos distúrbios alimentares, além de desafiar os padrões de beleza impostos pela sociedade (NEDA, 2021). Atualmente, o *No diet day* vem se espalhando em diversos países e é possível notar sua força sobretudo no Reino Unido, nos Estados Unidos e no Canadá. Veremos a seguir como as propostas colaborativas de Oelbaum em torno desse evento contribuem para repensar a hegemonia da magreza e confrontar preconceitos.

No diet day: a origem da subversão das dietas sob o olhar artístico

Como desfazer os danos causados pela indústria das dietas? Como fazer com que a população pare de ouvir baboseiras e passe a ouvir seus próprios sinais de fome e saciedade? Como aprendemos a mover nossos corpos de forma alegre em vez de puni-los? Como aprendemos que há beleza e saúde na diversidade? Existem tantas respostas quanto existem pessoas no mundo. Somos todos diferentes e todos merecem respeito e saúde, isso não é um privilégio, são direitos! Você não deveria precisar ter um certo peso antes que um médico o trate. Não se pode dizer pelo exterior de alguém o que está acontecendo no interior. Vive la Diference! Embrace the difference! HAES! Health at Every Size... [Saúde em Todos os Tamanhos...] (Oelbaum, 2020, p. 8)⁷.

Brenda Oelbaum estabeleceu um direcionamento maior contra a cultura das dietas após o *Venus of Willendorf*, iniciado em 2008. Com a maturidade das esculturas, a exemplo da notória *Venus of Fonda* (2010, Figura 4.1)⁸, a artista buscou estabelecer outras materialidades para a discussão sobre o perigo das generalizações das categorizações médicas e das indústrias alimentícias e farmacêuticas.

⁷ "How do we undo the damage that has been done by the diet industry? How to get the population to stop listening to outside gobbledegook and listen to their own cues of hunger and satiety? How do we learn how to move our bodies joyfully as opposed to as punishment. How do we learn that there is beauty and health in difference? There are as many answers as there are people. We are all different and everyone deserves respect and health it is not a privilege these things are rights! You should not have to be a certain weight before a doctor will treat you. You can not tell by someone's outsides what is going on on their insides. Vive La Difference! Embrace the Difference! HAES! Health at Every Size..." (Oelbaum, 2020, p. 8).

⁸ Uma análise detalhada da obra é realizada em Mello (2024).



Figura 4.1. Brenda Oelbaum, *The Venus of Fonda*, 2010. Escultura com páginas de publicações de dieta e exercícios da atriz Jane Fonda. Fotografia: Amanda Nichol Rogers

Fonte: <https://www.europenowjournal.org/2017/07/05/thick-thin-an-art-series-curated-by-nicole-shea>.

Além de exposições envolvendo as formas escultóricas de Willendorf, incluindo *Diet Detour installation* na *Whitdel Arts*, Detroit (2013) e *Diet Guru Venus Installed* (2015), durante a *Gender Exhibition Central* na Universidade de Michigan, a artista realizou instalações em grande escala, utilizando quantidades consideráveis de livros de dieta para criar verdadeiros labirintos ou ainda torres instáveis reforçando a confusão e a incerteza ao aderir aos regimes corpóreos citados nas obras, a exemplo de *The Sky Is Falling* (2013), resultando no vídeo homônimo exibido na China no ano posterior na Luxun Academy of Fine Art, *Anywhere But Here* (2013), Detroit, e *Falling Out All Over* (2010-2013), apresentada no Koehnline Museum e em diferentes espaços, incluindo em Chicago e em Ann Arbor.

As ações de Oelbaum englobando o *No diet day* começaram a ser delineadas por volta de 2010, com o evento *Diet Rip Up*, realizado no estúdio da artista,

consistindo em uma prática colaborativa envolvendo a construção de uma grande Vênus com páginas de livros trazidos pelas participantes. No ano seguinte, a artista havia fortalecido ainda mais os laços com o gordativismo⁹ e em 2013 pôde desenvolver ações marcantes envolvendo o *No diet day*. Uma potente proposta que surgiu a partir dele foi um anúncio (Figura 4.2) de página inteira publicado nas revistas sensacionalistas de circulação nacional nos Estados Unidos, *National Examiner* e *National Inquirer*.

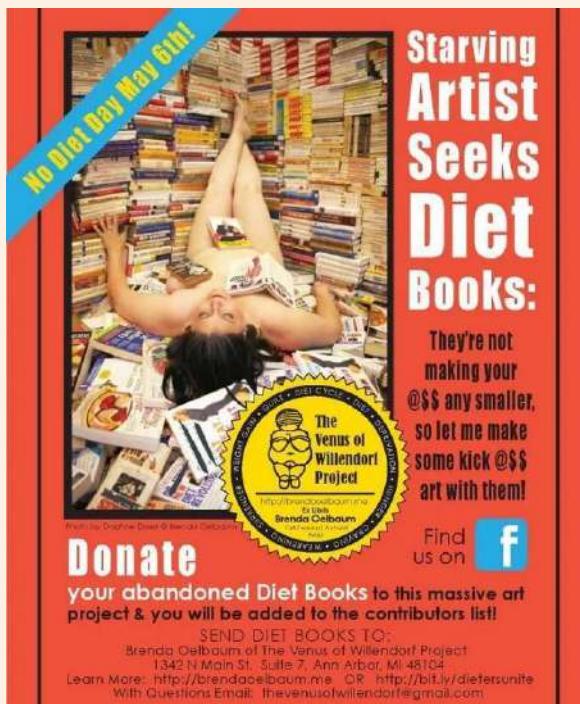


Figura 4.2. Brenda Oelbaum, Anúncio de página inteira publicado nas revistas “National Examiner” e “National Inquirer”, 2013

Fonte: <https://brendaoelbaum.me/galleries/venus-of-willendorf-series/#jp-carousel-950>.

O material, de cor vermelho-alaranjado para capturar a atenção dos leitores, apresentava, à esquerda, uma fotografia da artista despida em cima de uma montanha de livros, com as partes íntimas cobertas por alguns exemplares, acompanhada dos créditos da imagem (fotografia por Daphne Doerr / Brenda Oelbaum). Alguns títulos precisaram ser ocultados com tarjas pretas a fim de que o anúncio cumprisse as diretrizes dos periódicos para sua circulação. Sobre a imagem, uma faixa azul com fontes amarelas alertava: “*No diet day May 6th!*” (“Dia

⁹ Movimento surgido nos Estados Unidos como fat activism e traduzido no Brasil como gordativismo, contribuiu para o desenvolvimento de um campo de estudos interdisciplinar no início do século XXI, denominado fat studies (“estudos do corpo gordo”), que visa a valorização da diversidade corpórea, para além dos discursos reducionistas da medicina (Mello, 2024, p. 23).

internacional Sem Dieta 6 de maio!”. À direita a chamada principal, aqui traduzida para o português: “Artista faminta está à procura de livros de dieta: eles não farão sua b*nda menor, então deixe-me fazer uma arte incrível com eles”. Situado ao lado e, sobrepondo parte da fotografia, está o logotipo do projeto, estruturado como um *ex-libris*¹⁰, em um formato de selo. Na parte central dele, situa-se a Vênus de Willendorf em linhas finas, ao lado do título do projeto, acima do site da artista, bem como da sua descrição: “artista gorda feminista ativista”. Um círculo preto envolve esse conteúdo com as seguintes palavras na cor branca: “Ganho de peso - culpa - ciclo de dieta - dieta - privação - fome - vontade - enfraquecimento - desistência”. Na sequência da leitura, abaixo da foto, o anúncio se concretiza: “Doe seus livros de dieta abandonados para esse grandioso projeto artístico e você será adicionado/a à lista de contribuintes! Encontre-nos no Facebook”. A seguir, a artista disponibilizava seu endereço e o e-mail.

A proposta de Brenda Oelbaum, partindo dessa peça publicitária, alinha-se à arte postal (*mail art*), ação artística colaborativa que se popularizou na década de 1950, especialmente entre o grupo japonês Gutai e o Fluxus, com forte correspondência do artista brasileiro Paulo Brusky (Strecker, 2017). A arte postal consiste na troca de correspondências partindo do/a artista ou até mesmo da ação de fazer aquele objeto (carta, cartão-postal ou materiais gráficos semelhantes) circular até retornar ao remetente. No caso de Oelbaum, os participantes submetiam os livros e, em troca, tinham seus nomes colocados na lista de contribuintes. Em alguns casos, recebiam em retorno miniaturas de esculturas de Willendorf em páginas que sobravam. Nesse aspecto, a ideia de subversão da cultura dietética se disseminava em três vias principais: a doação dos livros, o nome na lista de contribuintes que circulava no Facebook e o recebimento das esculturas que ocasionalmente eram registradas em fotografias e compartilhadas nas redes sociais.

Após quatro anos de projetos considerando o *No Diet Day*, a artista se apropriou do logotipo do *Venus of Willendorf* para criar os primeiros selos em formato de adesivos, a fim de colocá-los em todas as capas de livros de dieta que chegavam em seu ateliê. Aos poucos, ela passou a colá-los também, secretamente, em

¹⁰ Expressão latina utilizada para associar o livro a uma pessoa ou a uma biblioteca, inscrita através de carimbos, gravuras ou selos nas publicações.

publicações disponíveis em livrarias, na esperança de conscientizar os proprietários e os convencer a participar do projeto. Segundo a artista, em entrevista cedida via e-mail em 30 de julho de 2024, os adesivos foram propositalmente desenvolvidos para parecer um selo representando um prêmio literário. Isto significa que o detentor do livro precisaria olhar atentamente para perceber que aquilo era um alerta contra dietas. A proposta era camuflar o objeto com a intenção de que não fosse notado pelos vendedores das livrarias.

Oelbaum comenta que a inspiração inicial para elaborar a peça gráfica foi o *Caldecott Honor Award*, um prêmio anual concedido pela *Association for Library Service to Children*, uma divisão da *American Library Association*, dado aos livros ilustrados mais notáveis para crianças publicados nos Estados Unidos no ano anterior. Enquanto a Medalha Caldecott é concedida ao ilustrador do melhor livro infantil, os Caldecott Honors são dados a outros selecionados com livros que também se destacam. Uma breve análise comparativa confirma a similaridade das peças (Figura 4.3):



Figura 4.3. Comparação entre *The Caldecott Medal*, criada em 1937 e o sticker do *Venus of Willendorf Project*, projetado em 2014. Fonte:Compilação da autora, 2024

Para Oelbaum, a ideia de colar os adesivos nos livros é *per se* um ato de protesto. Ademais, é um modo astuto de chamar a atenção para os perigos das dietas. Se considerarmos a intencionalidade subversiva por trás da *sticker art* (expressão artística que surge no cenário da *street art* como espécie de desdobramento do grafite), Oelbaum de fato está promovendo uma transgressão, ainda que o alvo final não sejam placas e postes da cidade. Como indica Luciana Rodrigues,

[...] no aspecto conceitual, podemos classificar o ato de colar um sticker em placas e em toda e qualquer superfície urbana, como sendo algo subversivo que tende a apropriar-se do espaço, a fim de discutir e recriar a paisagem da metrópole (Rodrigues, 2010, p. 19).

Sendo o destino livros de dieta, a artista não modifica a paisagem urbana, contudo atua em diálogo direto com os proprietários das publicações e/ou possíveis compradores; pessoas que, em sua maioria, estão insatisfeitas com seu peso e procuram uma alternativa para emagrecer. A proposta colaborativa reforça ainda mais a reflexão sobre a cultura do emagrecimento e incentiva outras pessoas a atuarem de forma ativista.

Nesse mote, é possível reconhecer o caráter *do-it-yourself* (DIY) do projeto, nas linhas de Paula Guerra (2020). Segundo a autora, o movimento do “faça você mesmo” ganhou força no punk, ainda na década de 1970, implicando em desenvolver ações de modo independente e alternativo. Trata-se de criar ferramentas de afirmação social e, nesse sentido, Brenda Oelbaum, além de se posicionar politicamente a partir dos alinhavos da sua autorreferencialidade, facilita uma participação cultural ativa, permitindo-nos enxergar a sua prática como *artivista* (Guerra, 2019). Como indicam Guerra e Oliveira (2022), o artivismo surgiu no início do século XXI fortemente associado à *street art* e à arte urbana no geral. O movimento “[...] mistura várias práticas artísticas, desde o *grafitti* ao *do-it-yourself punk* e tem como referência os espaços urbanos” (Guerra; Oliveira, 2022, p. 7).

Ao adotar práticas *do-it-yourself*, Brenda Oelbaum não apenas abraça uma postura independente e alternativa, como também reforça sua posição no cenário artivista contemporâneo. Essa abordagem permite que suas criações estejam além do espaço tradicional da arte, inserindo-se no contexto urbano e dialogando diretamente com questões socioculturais.

No diet day 2024: processo criativo, desafios e desdobramentos

Em 2023, Brenda Oelbaum decidiu resgatar os *stickers* para novas ações. A ideia começou quando decidiu participar da primeira FatCon em Seattle, grande convenção multidisciplinar dedicada a abordar a temática da corpulência com o objetivo principal de promover a aceitação corporal¹¹. Na ocasião, a artista decidiu

¹¹ Saiba mais em: <https://www.fatcon.org>.

doar um material que seria distribuído nas sacolas de brindes do evento. Não muito antes, Oelbaum comentou¹² que havia refeito os adesivos *ex-libris* pensando em convidar os participantes a colarem-no em um livro de dieta no dia do *No diet day*. Como desdobramento, poderiam utilizar as redes sociais, postando fotos ou os resultados da ação para auxiliar na disseminação e engajamento do projeto. Junto aos *stickers* veio a proposta de criar um kit contendo um cartão postal com as instruções da ação e um clipe de papel no formato de Willendorf (Figura 4.4).

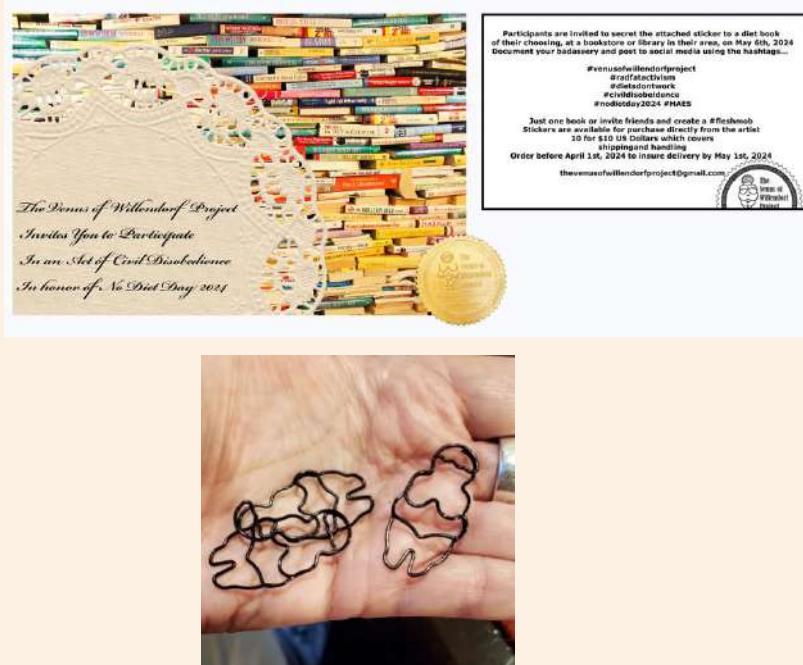


Figura 4.4. Material do *No diet day* produzido para as ações de 2024.

Fonte: Oelbaum, 2024.

Para o cartão postal, idealizado como uma espécie de convite de festa, a artista selecionou uma foto da instalação do labirinto de livros do *Diet Detour* (2013), em Detroit, enfatizando as lombadas das publicações. Em fonte cursiva constava, aqui na tradução para o português: “O projeto Vênus de Willendorf lhe convida a participar de um ato de desobediência civil, em honra ao *No diet day* 2024”. Na parte de trás do cartão havia o seguinte texto: “Participantes são convidados a colar o adesivo secretamente em um livro de dieta de sua escolha, em uma livraria ou

¹² Entrevista pessoal via e-mail concedida em 30 de julho de 2024.

biblioteca de sua área, no dia 6 de maio de 2024. Documente sua ousadia e poste nas redes sociais, utilizando as hashtags... #venusofwillendorfproject #radfatactivism #dietsdontwork #civildisobedience #nodietday2024 #HAES. Apenas um livro ou convide os amigos e crie um #flashmob. Os adesivos podem ser adquiridos diretamente com a artista. 10 por 10 dólares para cobrir as despesas de envio. Encomende antes de 1º de abril de 2024 para garantir que chegue até 1º de maio de 2024. thevenusofwillendorfproject@gmail.com".

Os clipes em formato da Vênus de Willendorf foram inspirados em alguns com design diferenciado vistos em sua última viagem a Toronto, Canadá. O conjunto de material cuidadosamente preparado trouxe maior afetividade ao projeto e, em partes, acabou gerando um retorno inesperado: ao invés de espalhar os adesivos em livros, muitas pessoas, optaram por guardá-los consigo, julgando-o um objeto artístico de valor e, portanto, colecionável¹³. Por outro lado, a artista recebeu bastante compartilhamento de ações nas redes sociais, incluindo de países distantes como Coreia do Sul e Bélgica. Conforme indica, a melhor resposta que recebeu foi de uma artista feminista de grande reconhecimento que inclusive compartilhou o material com sua equipe e outros artistas. Registros das ações podem ser visualizados na Figura 4.5:

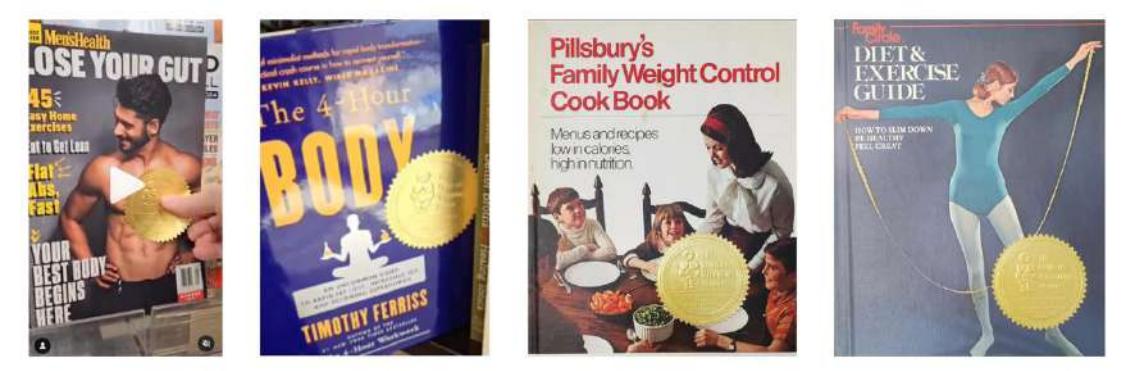


Figura 4.5. Registros das ações do *No diet day*, 2024

Fonte: Compilado da autora, 2024.

O kit *No diet day* articula *street art* (por meio do uso dos *stickers*), estratégias publicitárias (através do convite para a “festa”) e *mail art* (através da distribuição

¹³ Este fato se comprovou partindo de diálogos que tive com artistas e estudantes brasileiras e no contexto do workshop que ministrei no Todas as Artes 2024, evento promovido pela Universidade do Porto, Portugal.

do material via serviço postal). Em consonância com Stefania Borghini et al. (2010), é possível reconhecer nas práticas artísticas que conectam *street art* com publicidade, tensões e sinergias entre protesto (o lado da contracultura) e divulgação comercial. Isso não significa dizer, contudo, que as ações de Oelbaum se direcionam às vendas do kit. A artista realiza apropriações de estratégias comerciais com o principal intuito de dar visibilidade ao ativismo do corpo gordo, trazendo a mensagem de conscientização contra a indústria da dieta.

A proposta do *No diet day 2024* ganharia maior destaque com a exposição individual que Oelbaum realizaria em abril. Ela comenta¹⁴ que disponibilizaria os cartões e adesivos na galeria e que talvez os comercializasse. Infelizmente, a galeria fechou, ainda no início do ano, inviabilizando a exposição, o que certamente atesta os desafios das práticas artísticas independentes. Um outro ponto a ser destacado é a falta de engajamento de amigos e familiares no projeto. De acordo com Oelbaum, ela chegou a distribuir diversos kits para pessoas próximas, no entanto, o engajamento com a ação foi bastante limitado.

Por fim, a experiência com o FatCon também não foi das melhores. Oelbaum recebeu uma única resposta dos 500 kits enviados nas sacolas de brindes do evento, o que a desmotiva a realizar novas parcerias com a organização:

Talvez janeiro seja muito cedo para enviar uma proposta de ação para maio? Talvez as pessoas na FatCon ainda estejam secretamente fazendo dieta? Talvez os kits tenham se perdido nas tristes sacolas de brindes? Talvez eu devesse tê-los colocado em caixas com laços no topo para que se destacassem mais? Talvez os organizadores da FatCon pudesse ter me agradecido publicamente, já que eu estava lá pessoalmente... e ter chamado a atenção dos outros participantes para os kits? (Entrevista cedida via e-mail em 30 jul. 2024, tradução nossa)¹⁵.

Apesar das insatisfações, Brenda Oelbaum ainda considera desdobramentos para o *No diet day* e, para projetos futuros, pensa em incluir adesivos com dizeres ainda mais diretos, com frases como “se encontrado, devolva ao *Venus of Willendorf Project*”, lançando um teor ainda mais ativista. Com todos os desafios de se fazer

¹⁴ Entrevista pessoal via e-mail concedida em 30 de julho de 2024.

¹⁵ “Maybe January is too early to send out a prompt for an action to take place in May? Maybe people at FatCon are still secretly dieting? Maybe the kits got lost in the sad swag bags? Maybe I should have put them in boxes with bows on top so that it stood out more? Maybe the organizers of FatCon could have thanked me publicly as I was there in person... and brought the kits to the attention of the other attendees?” (entrevista cedida via e-mail em 30 de julho de 2024).

ativismo, a artista insiste no seu propósito principal: o de realizar arte feminista política, partindo do compartilhamento da sua experiência. “Se uma pessoa sai de uma performance ou exposição do meu trabalho em lágrimas, eu sei que cumpri o meu papel. Se eu compro todos os livros de dieta em um *yard sale*¹⁶ ou em um sebo e há um livro a menos disponível para alguém usar... eu cumpri o meu papel (entrevista cedida via e-mail em 30 de julho de 2024, tradução nossa).”¹⁷

Considerações últimas

O projeto poético de Brenda Oelbaum parte da escrita de si e se projeta no espaço público. Carrega angústias, insatisfações, frustrações e incertezas. Caminhos percorridos por nós mulheres, no seio da cultura patriarcal. Para além dessas questões, dialoga com os regimes corpóreos de nossa época. Torna visível o que vem sendo naturalizado: a insistência na magreza retratada nas inúmeras publicações diárias de dietas. Essa insistência dolorida pautada na associação do corpo magro e atlético aos pilares de saúde e beleza que deixa muitos indivíduos, de fato, doentes.

Embora possa parecer para a própria artista¹⁸ - e para as pessoas que agora leem essas páginas - que suas ações não possuem tanta força, atesto com este capítulo que isso passa longe de ser um fato. A abordagem irônica, subversiva e colaborativa de Brenda Oelbaum chegou até mim, no Brasil, rompendo fronteiras nacionais. Se isso não significa a potência de alcance das suas manifestações artísticas, solidifica a importância e a eficácia de sua arte na discussão sobre os corpos e a sociedade. Sua prática ativista, ao denunciar e subverter as normas sociais que controlam e regulam os corpos femininos, especialmente através da cultura da dieta, confirma-se como uma ferramenta poderosa de transformação social e cultural, capaz de atravessar barreiras geográficas e inspirar reflexões e ações em diferentes contextos.

¹⁶ Prática comum nos Estados Unidos de venda de objetos usados no quintal do proprietário.

¹⁷ “If one person leaves a performance or exhibition of my work in tears, I know I have done my job. If I buy all the diet books at a yard sale or used bookstore and there is one less book out there for someone else to use... I have done my job.” (entrevista cedida via e-mail em 30 de julho de 2024).

¹⁸ O financiamento deste capítulo consubstanciou-se no Programa PROFIX, Edital FAPES Nº 15/2022.

Referências Bibliográficas

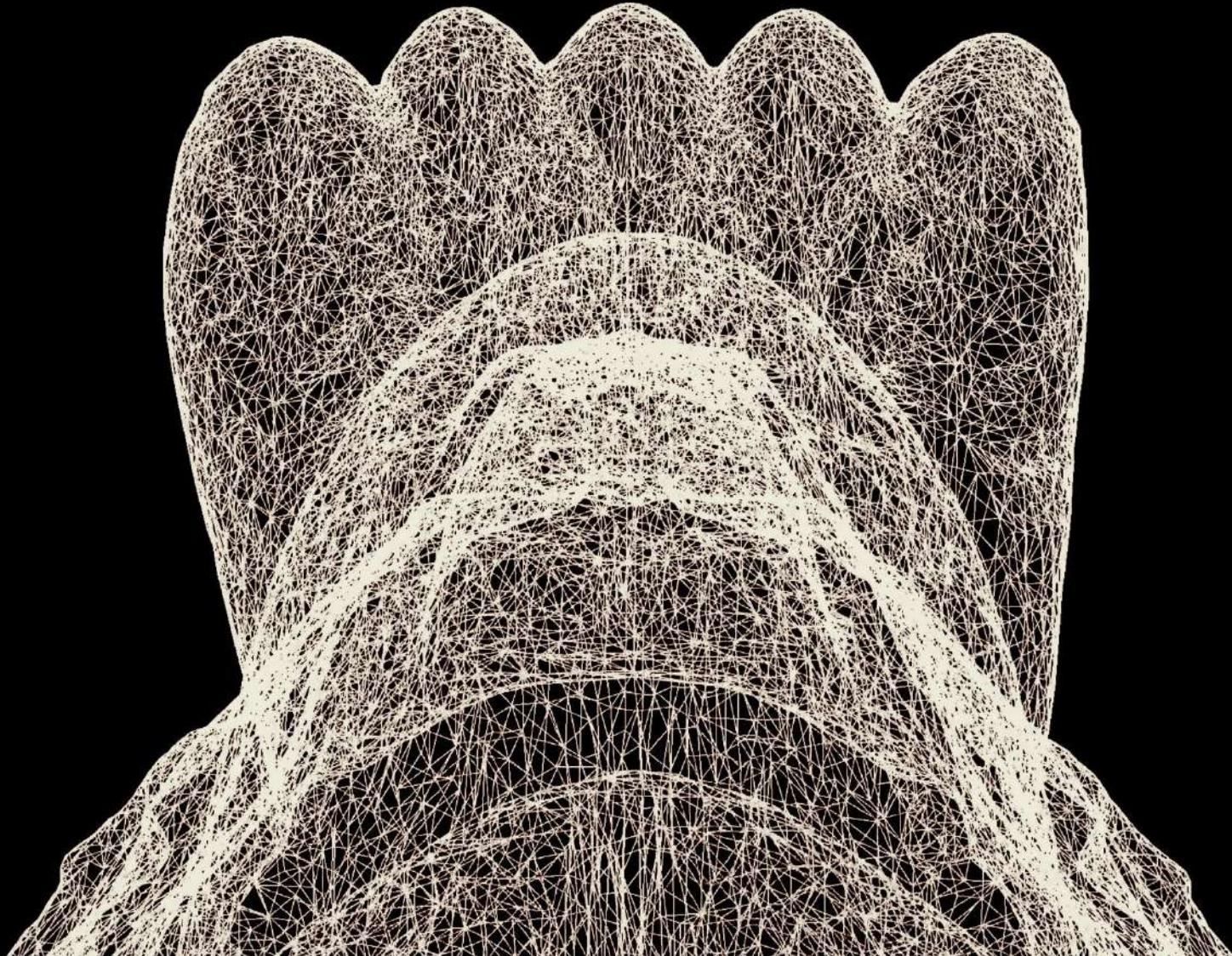
- Borghini, S., Visconti, L. M., Anderson, L., & Sherry, J. F., Jr. (2010). Symbiotic postures of commercial advertising and street art. *Journal of Advertising*, 39(3), 113–126.
- Braziel, J., & LeBesco, K. (Eds.). (2001). *Bodies out of bounds: Fatness and transgression*. University of California Press.
- FatCon. (2024). Informações sobre o evento. Recuperado de <https://www.fatcon.org>
- Foucault, M. (2001). *Os anormais: Curso no Collège de France (1974-1975)*. Martins Fontes.
- Guerra, P. (2019). Nothing is forever: Um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário ++ MaisMenos++. *Horizontes Antropológicos*, 25(55), 19–49.
- Guerra, P. (2020). A margem é onde tudo começa e onde tudo acaba. A. Dasilva, *Fala ao país pela rádio Caos. Travessias*, 14(2), 105–124.
- Guerra, P. (2021). Leitmotiv: Forgotten women in Portuguese contemporary history I. *ZINES*, 2(2), 70–83.
- Guerra, P., & Oliveira, C. (2022). *Artes feministas, artivismos e Sul Global*. Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- Lessa, F. (2018). Um olhar antropológico sobre o corpo: Representações atléticas na Grécia antiga. *Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos*, 1(12), 74–85.
- Mammì, L. (2012). *O que resta: Arte e crítica de arte*. Companhia das Letras.
- Mello, J. (2024). *O corpo gordo e o grotesco: Gênero, política e transgressão na arte contemporânea*. Dialética.
- National Eating Disorders Association (NEDA). (2021). *International No Diet Day*. Recuperado de <https://www.nationaleatingdisorders.org/blog/international-no-diet-day>
- Oelbaum, B. (2008). *The Venus of Willendorf Project*. Ensaio enviado à Susan Koppelman em 03/03/2008. Recuperado de https://www.academia.edu/11319442/Venus_of_Willendorf_Project_Essay_for_Susan_Kopelman_in_2008
- Oelbaum, B. (2020). *Penny W. Stamps School of Art and Design at the University of Michigan*. SlideRoom. Formulário de submissão cedido pela artista.
- Orsini, A. (2024). #repost + edição de aniversário - Por que é preciso rejeitar a cultura da dieta? - Newsletter #06. Recuperado de <https://nutricaorsini.substack.com>
- Rodrigues, L. (2010). *STICKER: Colando ideias* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Instituto de Artes]. Recuperado de <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/a1cd58be-4eac-493e-9000-a156a2dde017/content>
- Sennett, R. (2003). *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental* (3^a ed.). Editora Record.
- Strecker, M. (2017). *Paulo Bruscky: O artista que escreve*. Select Art. Portfólio. Recuperado de <https://select.art.br/paulo-bruscky-o-artista-que-escreve/>



CAPÍTULO 5

MARIA LÍDIA MAGLIANI À MOSTRA!

RENATA ZAGO



Capítulo 5 - Maria Lídia Magliani à mostra!

Maria Lídia Magliani on display!

Renata Zago

Notas de entrada

O cânone artístico ainda é pautado em narrativas tradicionais e discursos dominantes. Apresentar e discutir a trajetória de atores fundamentais para a constituição de mundos da arte (Becker, 1982) - dentre outros aspectos carentes de revisões e rupturas - é uma questão que tem despertado um interesse crescente em novas pesquisas e discussões. Este estudo procura tecer entrecruzamentos que colaborem para a construção de um discurso - ou uma moldura - que desloque e desafie tradições artísticas anteriores, evidenciando a trajetória e a produção artística - em especial a obra gráfica - de Maria Lídia Magliani, por meio da análise da exposição *Magliani - Gráfica* (Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora, 2023).

Ainda pouco investigada, Maria Lídia dos Santos Magliani contribuiu significativamente para relevantes discussões no mundo da arte no Brasil, participando de importantes exposições nas décadas de 1960 e 70, como os Salões de Arte Contemporânea de Campinas e os Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte, os Panoramas da Arte Atual Brasileira no MAM-SP e, na década seguinte, da 18º. Bienal de São Paulo (curada por Sheila Leirner em 1985), de *A mão Afro-Brasileira* (curada por Emanoel Araujo em 1988) e de diversas mostras individuais ao longo de sua vida. Destaca-se, ainda, a importância da mostra realizada em 2022 na Fundação Iberê Camargo, curada por Denise Mattar e Gustavo Passami, que empreenderam o resgate da artista a partir de uma exposição retrospectiva, que apresentou em ordem cronológica, de 1964 a 2012, as diversas fases do trabalho de Magliani.

É importante ressaltar que, conforme observa Simioni (2022), o estudo da exclusão é uma agenda política que reflete uma preocupação com a representação das mulheres nos indicadores quantitativos. Essa discussão sobre a inclusão feminina na sociedade é significativa e tem contribuído para elevar a visibilidade das artistas. A historiadora alerta que não devemos supor que a presença equilibrada de mulheres em instituições, museus, coleções privadas e no mercado artístico levaria a um

processo de igualdade social, política e cultural mais abrangente (Simioni, 2022, p. 317).

Este trabalho se insere, portanto, em pesquisas desenvolvidas na intersecção entre a história das exposições de arte e os estudos da história da arte feminista, uma vez que as exposições desempenham um papel fundamental na visibilidade e na representação das artistas mulheres ao longo do tempo. Enquanto a história da arte feminista busca questionar e reconfigurar narrativas tradicionais que têm marginalizado as vozes femininas, a análise das exposições oferece uma compreensão de como essas narrativas são construídas e divulgadas no espaço público. Exposições dedicadas a artistas mulheres não apenas promovem inclusão e diversidade, mas também desafiam os cânones artísticos estabelecidos, revelando a complexidade das experiências femininas na produção artística. Assim, a convergência entre esses dois campos de estudo enriquece nossa compreensão sobre o impacto das exposições na construção da história da arte e na luta pela igualdade de gênero, contribuindo para um diálogo mais abrangente sobre a representatividade e reconhecimento no mundo da arte.

Assim, com foco neste estudo de caso específico – a exposição *Magliani - Gráfica* – buscaremos, por meio da observação participante, da análise da narrativa curatorial, da interpretação contextual e da discussão de dados, contextualizar a produção da artista na arte contemporânea. Além disso, identificaremos os agentes de sua rede de sociabilidade, os curadores da exposição, que desempenharam um papel fundamental na preservação e divulgação de sua obra.

Magliani à mostra

A artista Maria Lídia dos Santos Magliani, uma mulher negra, iniciou sua trajetória artística multifacetada na cidade de Porto Alegre, ao ingressar na Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1963. As manifestações culturais dos anos 1960 e 1970 influenciaram significativamente a formação diversificada de Magliani, permitindo seu contato com pintura, gravura, escultura, desenho, teatro e filosofia. Sua atuação em Porto Alegre foi intensa até o início da década de 1980, quando se mudou para São Paulo, importante centro cultural do país. As oportunidades na capital paulista moldaram seu trabalho até 1989, quando a

tranquilidade e o isolamento de Minas Gerais atraíram a artista, levando-a a residir em Tiradentes/MG de 1990 a 1996. No final da década de 1990, Maria Lídia Magliani se estabeleceu no Rio de Janeiro, no bairro de Santa Teresa, onde consolidou relações significativas para o desenvolvimento de sua obra, incluindo seu contato com o Estúdio Dezenove e com Júlio Castro, um dos curadores da exposição *Magliani-Gráfica*, que se tornou seu amigo e principal guardião de sua obra (Bohns, 2020).

Segundo Cristiane Avelar (2023), estabelecer-se como artista teve uma ligação direta com seu processo de educação formal. Magliani concluiu graduação e pós-graduação ainda nos anos 1960, atingindo alto grau de escolarização, tanto para seu grupo racial quanto para a maioria da população brasileira. Esse fato auxiliou sua inserção no meio artístico de Porto Alegre, em galerias e museus, mediante a participação em salões de arte, o que atraiu a atenção da crítica de arte da época. A pesquisadora argumenta que a trajetória de Magliani é excepcional, pois ela conseguiu ocupar um espaço social tradicionalmente inacessível a negros e mulheres. Além de viver da sua arte, Magliani construiu uma rede que viabilizou tanto sua produção quanto a divulgação de suas obras. No entanto, há um dado curioso: ao mesmo tempo em que Magliani é mencionada, atualmente, como uma das artistas mais relevantes de sua geração, tem um espaço reduzido nas narrativas elaboradas no campo da história da arte¹⁹.

Avelar (2023) faz um levantamento das exposições nas quais Maria Lídia Magliani participou durante as décadas de 1970 e 80 e sublinha a transição da artista dos tradicionais salões de arte, que eram importantes para o reconhecimento de novos talentos, até a emergência da curadoria como um elemento crucial na carreira de Magliani. A curadoria, com sua capacidade de dar maior contexto e visibilidade às obras, desempenhou um papel importante na promoção de Magliani e na divulgação de seu trabalho para um público mais amplo. A autora destaca que essa mudança não só fortaleceu a posição da artista no cenário artístico, mas também ajudou a preservar e disseminar sua produção de maneira mais significativa.

¹⁹ Avelar realiza um levantamento em sua dissertação de mestrado das exposições mais relevantes nas quais Magliani participou, das quais destaca o Salão Nacional de Artes que ocorreram em Belo Horizonte e o Salão de Arte de Porto Alegre, os Panoramas de Arte Moderna no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a 18^a. Bienal de São Paulo (1985) e discute como essas plataformas foram fundamentais para sua visibilidade e reconhecimento. Ver: AVELAR, C. A. Por teu olho, minha mão: clivagens de gênero e raça na obra de Maria Lídia Magliani. 2023. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Em 2022, a Fundação Iberê Camargo sediou uma exposição retrospectiva intitulada **MAGLIANI²⁰**, que se revelou fundamental para a compreensão da obra de Maria Lídia Magliani. Este evento destacou a trajetória da artista, explorando temas centrais de sua produção e ressaltando a relevância de sua contribuição para a arte contemporânea brasileira. A mostra reafirmou Magliani como uma artista inovadora que desafia os padrões estabelecidos. A curadoria, realizada por Denise Mattar e Gustavo Possamai, buscou além de exibir os trabalhos, engajar o público em uma interação significativa com a arte, já que o espaço expositivo foi projetado para proporcionar aos visitantes uma experiência imersiva, criando conexões visuais e emocionais entre as obras. Além disso, a curadoria procurou evidenciar questões de identidade, opressão e experiências de grupos marginalizados, especialmente mulheres, estabelecendo uma conexão desses temas com a sociedade contemporânea, estimulando reflexões sobre diversidade e inclusão (Mattar e Possamai, 2022).

Conectando o processo de reavaliação das narrativas tradicionais que frequentemente excluem artistas de diferentes gêneros, etnias e contextos sociais ao movimento de salvaguarda e divulgação de obras, é fundamental destacar a importância do Estúdio Dezenove²¹. Esta instituição atua como um espaço de promoção e valorização de artistas marginalizados, contribuindo para a ampliação da diversidade no panorama artístico. O Estúdio Dezenove se caracteriza como “um espaço de arte que funciona como plataforma de realização de projetos individuais e coletivos, como lugar híbrido de produção, discussão e exposição de arte contemporânea” (Estudio Dezenove, 2023). A partir dos anos 2000, a produção de Magliani se vinculou fortemente às atividades do espaço artístico e à produção associada ao Bairro de Santa Teresa. Em 2013, Júlio Castro fundou o Núcleo Magliani²² (com sede no Estúdio Dezenove), projeto referência da obra da artista, onde está preservado seu acervo, singularizando o local que fora seu ateliê por mais de uma década. Responsável pela organização, manutenção, guarda, divulgação e exposição

²⁰ Ver: Catálogo da Exposição Magliani, volume I e II. Curadoria de Denise Mattar e Gustavo Possamai. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, junho de 2022. Disponível em: Volume 1: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2022/03/catalogo_magliani_vol-1_segunda-ediccca7acc830.pdf

Volume 2: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2022/03/catalogo_magliani_vol-2_segunda-ediccca7acc830.pdf

²¹ Ver: <http://www.estudiodezenove.com>

²² Ver: <http://www.estudiodezenove.com/magliani.html>

das obras, o Núcleo Magliani busca, portanto, tornar público o inegável legado da artista.

De acordo com Rosane Vargas (2020), Magliani manteve uma produção artística ininterrupta por cinco décadas, utilizando seres humanos e questões sociais e individuais como matéria-prima de sua obra. Como será visto a seguir no estudo de caso, temas como opressão, solidão nos grandes centros urbanos e a degradação física e emocional do ser humano foram centrais em sua vasta criação. A artista destacou figuras distorcidas, deformadas, amarradas e aprisionadas no cotidiano, e mesmo ao tratar da sensualidade, abordou seus aspectos opressivos e de controle. Desde o início de sua carreira, suas obras se concentraram em figuras humanas pouco detalhadas, de formas geométricas e com cabeças e pescoços alongados. A palavra também esteve presente em sua arte, seja nos textos que ilustrou, nas cartas que trocava com amigos ou em seus poemas. Para Magliani, a obra de arte deveria ser a única fonte de diálogo com o público, comunicando-se diretamente sem a intervenção posterior da artista, sendo a "única forma de escrita concretizada pela cor" (Vargas, 2020, p.133).

Convergências: a exposição Magliani-Gráfica no MAMM/UFJF (Juiz De Fora, 2023)

O Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), da Universidade Federal de Juiz de Fora, opera, desde sua constituição, a partir de programas, projetos e ações institucionais que, seguindo uma perspetiva multidisciplinar, dedicam-se à manutenção, pesquisa e divulgação das produções do poeta Murilo Mendes e de outros temas e artistas associados à missão da instituição.

A primeira mostra individual de Maria Lídia Magliani no Estado de Minas Gerais tem como sede o Museu juiz-forano, em 2023. As tratativas que resultaram na exposição *Magliani-Gráfica* (2023) se iniciaram, entretanto, em 2021, a partir da comunicação estabelecida entre o Estúdio Dezenove e o MAMM. Neste momento, as aproximações entre as produções da artista e a instituição ganham forma e são firmadas por meio da doação de seis trabalhos de Magliani para o acervo permanente do Museu (quatro gravuras e duas pinturas). As obras doadas são: *A noiva* (2009-2010, xilogravura); *Digital* (2009, xilogravura); *Procura-se* (2012, xilogravura); *Sem título*

(2009, gravura em metal); *Sem título* (SD, acrílica sobre cartão) e *Sem título* (SD, acrílica sobre cartão).

Inaugurada no dia 15 de junho de 2023, na Galeria Convergência do Museu de Arte Murilo Mendes, a exposição *Magliani-Gráfica* apresenta mais de 80 obras da artista, a partir das lentes dos curadores Júlio Castro e Sergio Viveiros. A estratégia curatorial da dupla em questão foi “apontar a forte ligação que a artista teve ao longo de sua carreira com os recursos gráficos em sua linguagem, que podemos perceber não só nas gravuras, mas também no seu desenho e na sua experiência como ilustradora nas diversas redações onde trabalhou” (Castro *et al.*, 2023). Dessa maneira, a “moldura” ou o “enquadramento” privilegiado pelos curadores afeta de forma “significativa a maneira de visualizar e pensar a arte.” (Carvalho, 2012)

Embora o esforço interpretativo dos curadores ao trazer para comunicação e para debate a obra de Magliani, na tentativa de “percorrer o longo fio de sua obra, como no recorte de 2022 realizado pela Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre” (Castro *et al.*, 2023), é evidente a iniciativa de difundir o acervo preservado pelo Estúdio Dezenove, responsável pela salvaguarda de todas as obras em exposição. Tal afirmação não busca invalidar a proposta curatorial, mas sim demonstrar o agenciamento da exposição que se transforma em um evento “discursivo”, capaz de criar relações entre as obras, além de instaurar e defender ideais: a exposição configura-se como uma ação propulsora das obras então expostas da artista, do acervo mencionado, do museu que as acolhe e da relação estabelecida com o público.

Dessa maneira, o empenho dos curadores e da instituição mostrou-se na possibilidade de apresentar ao público a produção gráfica de Magliani que se concentra nos anos 1980 e no final de sua vida, a partir de 2009. Na maioria dos trabalhos expostos percebe-se um intenso contraste, salientado pelos curadores, ora da tinta preta impressa no suporte branco, ora das impressões e pinturas com cores vivas, que se situam, majoritariamente, no centro do espaço expositivo. O caminho que se segue neste texto é permeado pelo percurso expográfico e pelo discurso curatorial²³ da mostra.

²³ As montagens das exposições realizadas no MAMM contam com a colaboração de dois funcionários especializados em expografia. A autora acompanhou a montagem da exposição, na qual estavam presentes os curadores e o diretor do museu. A Galeria Convergência é um espaço acondicionado com paredes móveis. A

A atual exposição aponta a força e a diversidade da obra gráfica da artista, que, assim como sua pintura, carrega forte carga expressionista. Um olhar atento encontra nela elementos psicanalíticos que a aproximam do irlandês Francis Bacon, do alemão depois naturalizado britânico, Lucien Freud, este sobrinho de Sigmund Freud, e do belga René Magritte. Leitora voraz - era grande admiradora de Dostoiévski -, Magliani era um ser mental por excelência e os personagens que povoam sua produção refletem isso. O MAMM exibiu de maneira inédita o recorte de uma obra fecunda de uma artista que lutou para manter-se fiel a si mesma, um ser sem fronteiras, que encontrou durante alguns anos um acolhimento fraternal em Minas Gerais. (Castro *et al.*, 2023). O discurso curatorial aponta a potência das composições de Magliani. As palavras de Castro e Viveiros, dispostas na entrada da galeria, recepcionam o público e apresentam a intensidade e complexidade da artista. Todos são convidados a experienciar sua produção.

A xilogravura *Alfabeto* (impressão póstuma de 2023) (Figura 5.1), inaugura a intermediação do espectador com as obras de Magliani e, através da figuração de um objeto - o *soutien*, anuncia um tema relevante para a artista: o corpo (feminino).

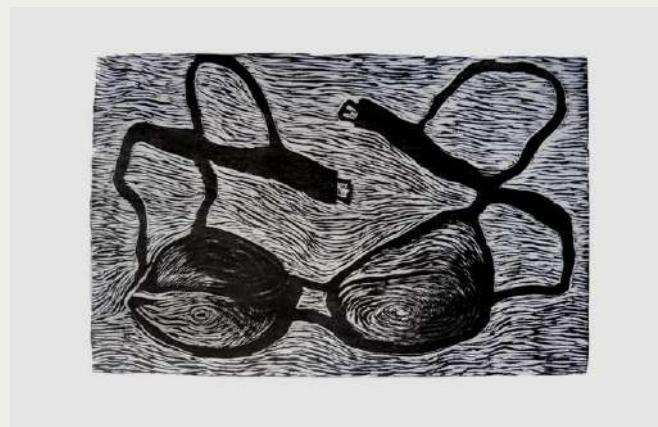


Figura 5.1. *Alfabeto*, Sem data. Xilogravura sobre papel Rives Tradition 240 g/m³. 30,3 X 45,5 cm. Impressão póstuma 2023 – impressor Julio Castro. Fonte: Acervo Estudio Dezenove, Rio de Janeiro.

museografia é composta por paredes fixas e móveis, além de vitrinas que formam o espaço expográfico, sugerindo um sentido para o caminhar do público. O percurso da mostra é didático e cronológico. A autora também realizou uma palestra na abertura da exposição e participou de mesa de debate junto dos curadores da mostra e da curadora Denise Mattar.



Figura 5.2. *Pin Up*, 1980. Linoleogravura. 21,5 x 13,5 ed. 8 /20.

Fonte: Acervo Estudio Dezenove, Rio de Janeiro

Sua produção durante os anos 1980, apresenta uma concentração nos estudos e representações de corpos femininos, “grotescos”, carnais. Sua ampla produção pictórica dessa fase não está presente nesta exposição, mas temos um exemplar da linoleogravura *Pin Up*, de 1980 (Figura 5.2), disposta no corredor de entrada. O grotesco aparece como uma estratégia estética e discursiva, a fim de sublevar, deslocar e desviar os processos de subjetivação. Na gravura em questão, vemos um corpo feminino grande, recortado, sem a cabeça e pendurado em um cabide - que pode ser uma metáfora do “expor para consumir”, ou representado como o gancho que ela utiliza em outras obras, que se assemelham à maneira como a carne é pendurada no açougue. As linhas expressivas que formam volumes a partir da movimentação da goiva pela/sobre a matriz na fatura da artista, deixa também um aspecto bidimensional, em especial na parte superior, acima dos seios, como se fosse um corpo recortado em papel e posicionado sobre o fundo texturizado. O corpo objeto, vestido apenas com meias, liga e sapatos de salto, revela a sensualidade e o fetiche sexual, pois a mulher não tem braços nem cabeça: ela serve, é submissa, é objetificada. Segundo Nadia da Cruz Senna e Mirian Tavares, no texto *Visualidades femininas pelas artistas brasileiras e portuguesas*: “Em Magliani o espaço do corpo é percebido como lugar limite do sujeito. A carnalidade é investigada pelo seu viés

estético e social, sendo, frequentemente, o próprio corpo da artista o objeto dessa experimentação". (Senna; Tavares, 2018, p. 41).

Outra gravura do mesmo período que segue a trajetória da exposição é *Retratos Falados*, de 1981 (gravura em metal, água-forte). É neste momento em que o trabalho de Magliani se reveste de novas e significativas características. Segundo o texto da curadora Denise Mattar (2022) para o catálogo da exposição da artista na Fundação Iberê Camargo,

A mudança veio a partir de uma série de desenhos realizados com lápis de cera nos quais a artista começou a usar a cor, que foi adquirindo força e se tornou imperiosa. Magliani abandona então os tons sépia, passando a usar cores vibrantes e ácidas, mescla lápis de cor, de cera, pastel, grafite, e até materiais de maquiagem, como corretivo e delineador, e muda também o tratamento da pintura, usando a tinta acrílica e adotando pinceladas ágeis e gestuais, como traços de desenho, num processo que imprime movimento ao trabalho. As obras retratam figuras em close-up, que invadem a tela inteira, nas quais rostos e detalhes são vistos de uma distância em que nada escapa ao olhar. Uma proximidade reveladora que confirma a visão do poeta de que "de perto, ninguém é normal" (Mattar, 2022, p. 21).

Tanto o catálogo da exposição na Fundação Iberê Camargo (2022), quanto o Núcleo Magliani (com sede no Estúdio Dezenove) compilam relevante fortuna crítica da época abordada. A partir de tais fontes é possível afirmar que durante os anos 1980, houve uma grande repercussão junto à crítica, com matérias de Angélica de Moraes, Maria Amélia Bulhões e Carlos Scarinci, que escreveu um longo texto, com o expressivo título: *Um animal debaixo da pele, fora da jaula* (Scarinci, 1987)²⁴, analisando os vários momentos da obra da artista. João Carlos Tiburski realizou uma entrevista com a artista, publicada no Boletim do MARGS (Boletim Informativo do MARGS, nº 32, jan/mar, 1987)²⁵, incluindo perguntas do público, de Milton Kurtz e de Armando Almeida, um importante documento sobre o pensamento de Magliani. O corredor de acesso da Galeria Convergência conta ainda com uma série de linoleogravuras produzidas em 1980, que serviram de capa e ilustrações para o livro de poesias *O Círculo do Suicida*, de Eduardo San Martin (Porto Alegre, 1953).

Trazendo elementos comuns à sua poética, a série de imagens de pequena dimensão e de cortes nervosos mas precisos foi impressa em delicado e fino papel de arroz. Nelas, com a dramaticidade do contraste do preto e branco, encontram-se

²⁴ Ver: <https://www.estudiodezenove.com/carlos-scarinci.html>

²⁵ Ver: <https://www.estudiodezenove.com/boletim-margs-1987.html>

representadas mesas de bar, amarras, giletes, expressões de grito e figuras retorcidas em tormento. (Salvatori, 2019, p.934).

A obra de Magliani é intensa: dramáticos contrastes de preto e branco, explosões de cor, manchas e grafismos presentes em representações de rostos e corpos dilacerados, amarrados, sufocados, martirizados. Cabecas transformadas em serrotas, plantas, vasos, guarda-chuvas, entre outros. Nas pinturas, Magliani exibe um trabalho de pesquisa: trabalha com a relação entre cores complementares e contrastantes (Salvatori, 2019).

O percurso expositivo lança aos espectadores a energia das cores da artista com a obra *Os outros* (2009) (Figura 5.3). Compondo a parede de fundo da galeria, a primeira produção colorida parece orientar o percurso.



Figura 5.3. *Os Outros*, 2009. Tinta acrílica sobre papel, 8 módulos de 31,5 x 45 cm. Acervo Estúdio Dezenove, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: Autoria própria

Em algumas gravuras, como as da série de xilogravuras que compõem o álbum *Procura-se* (Figura 5.4), Magliani apresenta composições em formatos de retratos onde os torsos ostentam objetos varidos no lugar das cabeças, quando não uma cabeça virada, que se assemelha a uma máscara, ou mesmo uma cabeça transpassada por um serrote. Esses mesmos elementos se repetem em diversas obras da artista. A substituição da cabeça por um objeto como um guarda-chuva, um serrote, plantas e um bule denotam a tal produção Magliani um “efeito surrealista” utilizado, por exemplo, por Magritte.



Figura 5.4. Gravuras do álbum *Procura-se*, 2012. MAMM/UFJF, 2023.

Fonte: Autoria própria.

O saguão adjacente exibe ainda um outro agrupamento de gravuras de Magliani. As produções: *Sem Título* (2009) - da série *Cartas* (20x15cm), *Sem Título* (2009) - da série *Cartas* (9,5x14,5cm) e *Retratos de Ninguém* (2009) angariam atenção especial do público por integrarem um conjunto que exibe, também, as matrizes utilizadas no processo de impressão das obras, proporcionando uma aproximação com o método operacional da artista (Figura 5.5).

É possível ver a repetição de elementos-chave em diversas gravuras e nas pinturas de Magliani, que se concentram no centro do espaço dedicado à exposição: cadeiras, óculos escuros, flores, tesouras, soutiens, corpos de mulheres recostadas

(como a representação das vênus na tradição ocidental), fios com tomadas, sapatilhas, criando uma iconografia ou um alfabeto próprio. Essas figuras aparecem nas composições aliadas às imagens dos rostos de mulheres em posições reclinadas, em perspectiva, quase um escorço, com recortes e enquadramento claustrofóbico.



Figura 5.5 Gravura e placas de impressão. MAMM/UFJF.

Fonte: Autoria própria

Em *Sem Título* (2010) (Figura 5.6), pintura em acrílica, a pincelada tracejada e fragmentada parece simular a movimentação da goiva na xilogravura. As cores são sobrepostas, não em veladuras aguadas, mas em cores sólidas, como se matrizes diferentes fossem impressas no mesmo suporte.

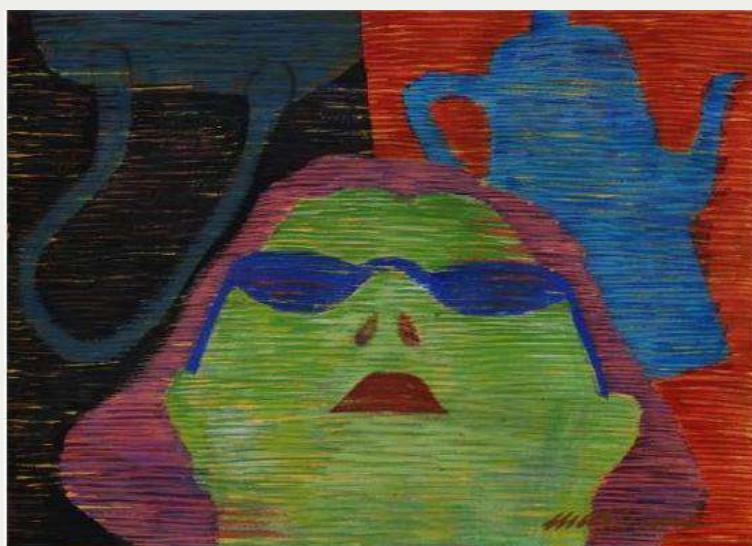


Figura 5.6. *Sem título*, da série *Cartas*, 2010. Acrílica sobre papel. 26 x 36 cm.

Fonte: coleção particular, Rio de Janeiro.

Em três das quatro pinturas em acrílica sobre papel que integram a série, a composição é realizada com poucos elementos, com destaque para as cabeças das mulheres com rostos e cabelos em cores vibrantes, em um fundo bidimensional do qual saltam objetos (cadeiras, bules, tesouras, corpo recostado). Não se sabe para onde olham essas mulheres: duas estão com óculos escuros e a terceira, sem óculos, é pintada com os “olhos ausentes”.

Na quarta pintura, *Sem título* (2011) (Figura 5.7), os elementos parecem flutuar sobre um fundo escuro. Não há hachuras, mas cores chapadas, remetendo a um universo estético da *pop art* e seus desdobramentos nos países latino-americanos, peculiares à década de 1960 e 70. Uma mulher de costas, de pele verde, com soutien aparente, como se descoberto pelo vestido, encontra-se no canto direito superior, de cabeça para baixo. Um homem de terno vermelho é a figura centralizada, no plano de fundo. Ao redor, objetos do seu vocabulário próprio parecem circular no espaço pictórico. A tesoura, a cadeira, o bule, a sapatilha, todos em órbita.

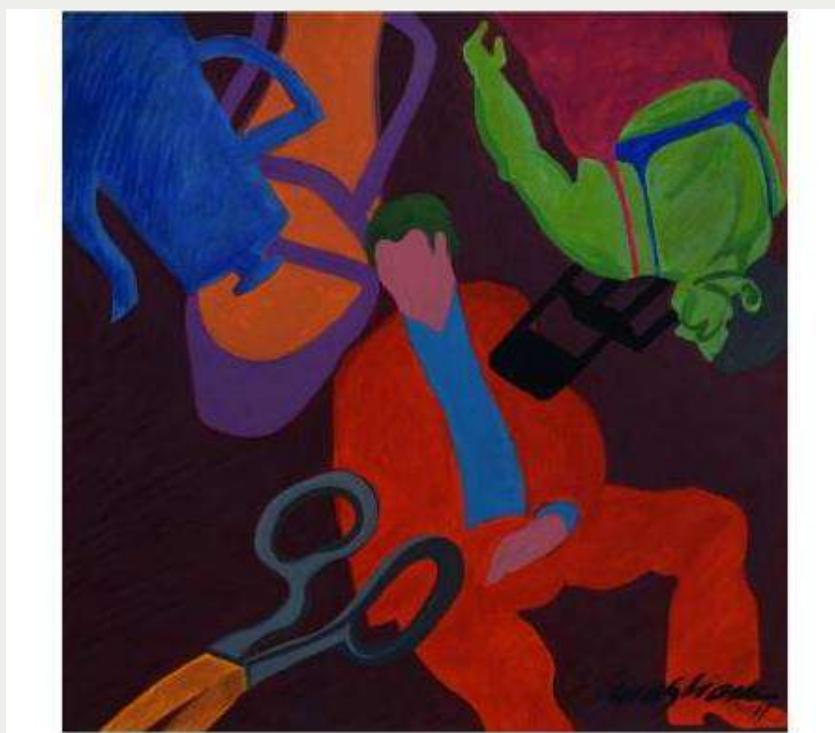


Figura 5.7. *Sem Título*, da Série *Cartas*, 2011. Acrílica sobre papel. 40 x 40 cm.
Coleção particular, Rio de Janeiro

Um outro elemento de destaque no trabalho de Magliani são os rostos humanos. A série *Todos* (2004) ganha espaço privilegiado ao exibir, conjuntamente,

diversas e coloridas fisionomias - em formato de máscaras, revelando feições diversas, de múltiplos personagens, anônimos (Figura 5.10).



Figura 5.8. Série *Todos* (2014). MAMM/UFJF.

Fonte: Autoria própria.

A história de Maria Lídia Magliani ilustra, através de uma linha do tempo, o desfecho da mostra. De seu nascimento, em 1946, à exposição no Museu de Arte Murilo Mendes, em 2023, alguns aspectos de sua trajetória são evidenciados, assim como são exibidos exemplares publicados a respeito da vida e produção da artista, como catálogos de exposições anteriores, folders e livros.

Notas de saída

Magliani nos indaga e nos confronta incessantemente. Seu traço, aliado aos elementos recorrentes em sua poética, não trazem qualquer conforto. Ao buscar pistas sobre os elementos, a artista produz imagens que transmitem a solidão, a opressão política e social da época e a vulnerabilidade da condição humana e da condição da mulher. Apesar de não se considerar feminista, Magliani denuncia a sociedade patriarcal, machista e, principalmente, misógina.

Embora a arte latino-americana tenha alcançado crescente reconhecimento desde os anos 1990, substancialmente como repercussão de políticas curatoriais e projetos de pesquisa que examinaram seus desenvolvimentos históricos, poéticos e conceituais, os artistas afro-latino-americanos - especialmente as mulheres - estiveram quase invisíveis até muito recentemente (Giunta, 2021).

Apesar da emergência - e de um certo reconhecimento - de algumas artistas negras a partir da década de 1960, como a própria Maria Lídia Magliani, Maria Auxiliadora da Silva (Campo Belo, 1935 - São Paulo, 1974), e Maria Adair (Itiruçu, 1938), entre outras, ainda é evidente um apagamento de tais artistas no âmbito das exposições arte. Giunta destaca que no final da década de 1980, algumas mostras brasileiras começaram a dar visibilidade às artistas negras e a inseri-las no cenário artístico do país:

A título de cronologia incompleta, pode-se citar a exposição 'A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica' (1988), por ocasião do centenário da abolição da escravatura no Brasil, organizada pelo artista e curador brasileiro Emanoel Araújo (Santo Amaro da Purificação, 1940 – São Paulo, 2022) no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), com obra das artistas Maria Adair e Maria Lídia Magliani. (Giunta, 2021, s/p).

Os últimos anos têm sido marcados por iniciativas curatoriais e institucionais consistentes com o objetivo de tornar mais visíveis os artistas afro-brasileiros, tanto aqueles de toda a longa história do país quanto entre as gerações mais jovens. Mirtes Marins de Oliveira destaca que as exposições passam a ser observadas como um recorte, uma escrita ou como “jogos de montar e esconder a partir de elementos espaciais e temporais. É parte do desempenho institucional e curatorial mostrar o que é importante e o que é possível, retirar de cena o que pode comprometer ou desviar a ideia central” (Oliveira, 2021, p. 214). O MAMM/UFJF segue o propósito de destacar, portanto, um recorte da história da arte brasileira capaz de subverter o privilégio da tradição canônica, dando visibilidade e voz às produções de Maria Lídia dos Santos Magliani.

Agradecimentos

Agradeço ao Museu de Arte Murilo Mendes, em especial ao Aloísio Castro, diretor, e ao Vantencir Almeida, conservador, e à Universidade Federal de Juiz de Fora, pela possibilidade de trocas, parcerias e conversas no nosso MAMM. Agradeço aos

curadores da exposição, Julio Castro e Sergio Viveiros, pela confiança, pelas trocas e pela gentileza. Agradeço à minha esposa Amanda Mazzoni, interlocutora constante, pelas conversas sobre arte e exposições e pelo apoio constante. Agradeço à Paula Guerra, pela possibilidade de publicação deste trabalho.

Referências Bibliográficas

- Avelar, C. A. (2023). *Por teu olho, minha mão: Clivagens de gênero e raça na obra de Maria Lídia Magliani* (Dissertação de mestrado). Instituto de Estudos Brasileiros e Universidade de São Paulo.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Bohns, N. (2020). À flor da pele. Magliani vive aqui. *Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. UFPEL/CBHA. Recuperado de <http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Neiva%20Maria%20Fonseca%20Bohns.pdf>
- Carvalho, A. M. A. de. (2012). A exposição como dispositivo na arte contemporânea: Conexões entre o técnico e o simbólico. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(2), 47.
- Castro, J., & Viveiros, S. (2023). *Magliani gráfica: Recorte de uma obra singular*. Recuperado de <https://www.estudiodezenove.com/magliani-graacuteifica-mamm-jf.html>
- Cypriano, F., & Oliveira, M. M. de (Eds.). (2016). *História das exposições: Casos exemplares*. Educ. Estúdio Dezenove. (2023). Apresentação Estúdio Dezenove. Recuperado de <https://www.estudiodezenove.com/>
- Giunta, A. (2021). Afro-Brazilian artists in the transition between two centuries. *Aware Women Artists*. Recuperado de <https://awarewomenartists.com/en/magazine/artistes-afr-bresiliennes-dun-siecle-a-lautre/>
- Lopes, M. A. de O. (2023). Uma leitura racializada e generificada da arte de Maria Lídia Magliani. *Revista Crítica Histórica*, 13(25). <https://doi.org/10.28998/rchv13n25.2022.0004>
- Mattar, D. (2022). Maria Lídia Magliani Desesperada Mente. In D. Mattar & G. Possamai (Eds.), *Magliani: Volume I* (2^a ed.). Fundação Iberê Camargo.
- Oliveira, M. M. de. (2021). Binais e os giros epistemológicos: Pandemia e decolonialidade. *MODOS: Revista de História da Arte*, 5(2), 212–220. <https://doi.org/10.20396/modos.v5i2.8665703>
- Salvatori, M. (2019). Idioma-imagem na gravura de Magliani. *GAMA*, 7(13). Gale Academic OneFile. Recuperado de <https://link.gale.com/apps/doc/A593919323/AONE?u=anon~bd92647a&sid=googleScholar&xid=8291737f>
- Scarinci, C. (1987). Um animal debaixo da pele, fora da jaula. *Diário do Sul*, p. 11.

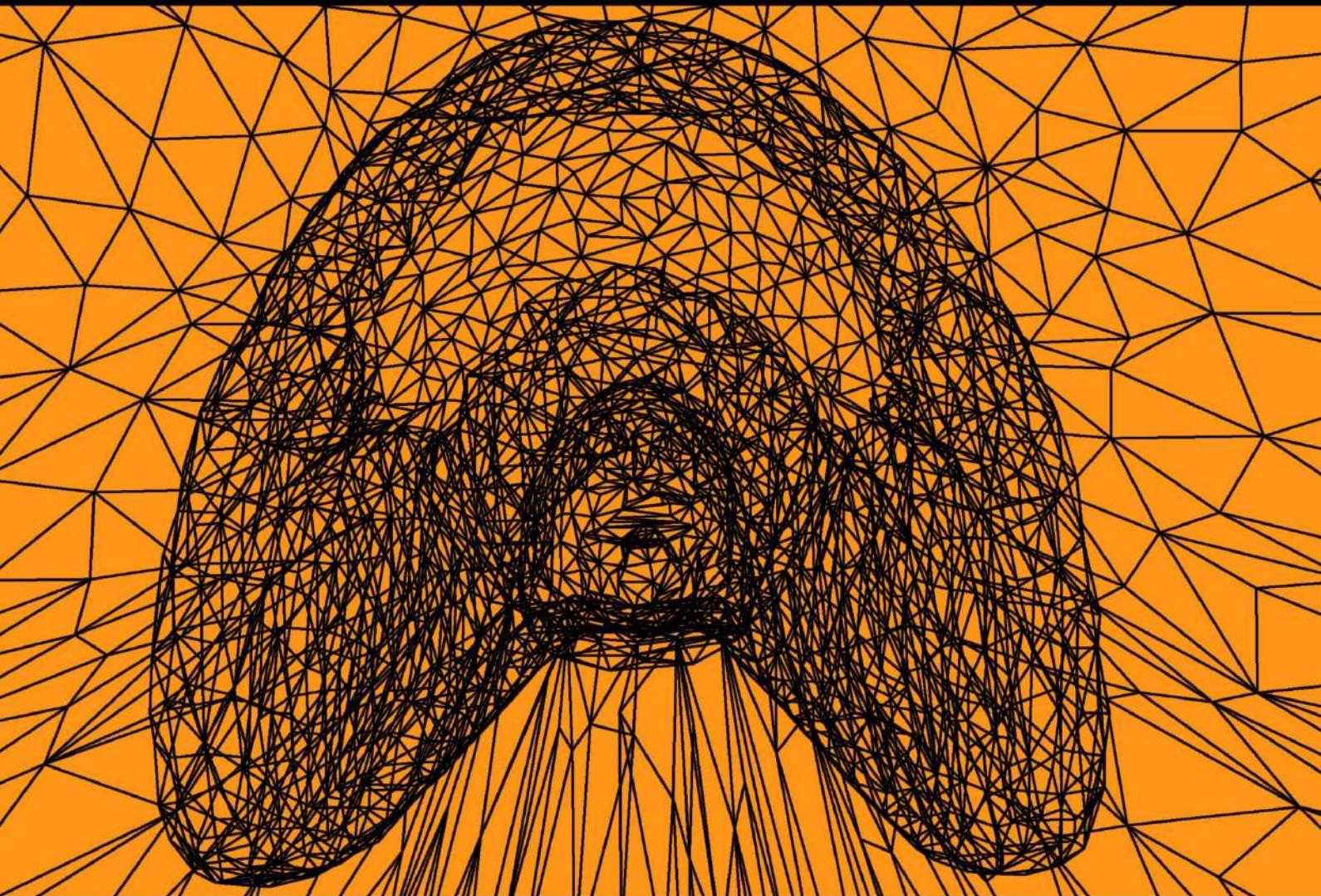
- Senna, N., & Tavares, M. (2018). Visualidades femininas pelas artistas portuguesas e brasileiras. In *Transgressões de Pandora: Subjetividades e polifonias* (pp. 34–53). UFPel.
- Simioni, A. P. C. (2022). *Mulheres modernistas, estratégias de consagração na arte brasileira*. Edusp.
- Trizoli, T. (2018). *Atravessamentos feministas: Um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 50 e 70* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo.
- Vargas, R. (2020). Magliani, metáforas da solidão. *Chiricú Journal: Latino Literatures, Arts and Cultures*, 4(2), 131–143. Indiana University Press.
- Zago, R. (2020). História da arte como história das exposições: As Bienais de São Paulo (2006–2016). Arte Além da Arte. Recuperado de <https://1simposioirsablog.files.wordpress.com/2018/09/anais-arte-alc3a9m-da-arte.pdf>



CAPÍTULO 6

ABRIR CAMINHOS. MEMÓRIA E ARQUIVO ENQUANTO PRÁTICAS ARTÍSTICAS

SOFIA SOUSA



Capítulo 6 - Abrir caminhos. Memória e arquivo enquanto práticas artísticas

Pave the way. Memory and archive as artistic practices

Sofia Sousa

O início da caminhada

O mote para este livro é a perspetiva das mulheres como guardiãs dos lugares, ou seja, pressupõe questões ecológicas, feministas e de certo modo ativistas. Quando pensámos numa análise sobre práticas artísticas, tendencialmente constrói-se um plano imaginário, através do qual as criações artísticas são analisadas por elas mesmas, ou seja, em função dos seus significados ou até a partir dos processos artísticos e ferramentas mobilizados.

Partimos desta ideia de, efetivamente, pensar o território como um produto e simultaneamente enquanto produtor artístico, e apresentámos uma análise sobre o projeto *Clear the Path!* (2014-2020) de Virgínia de Diego. Este projeto é uma investigação foto-arqueológica sobre o istmo da Curlândia, situado na Lituânia, com especial enfoque na antiga cidade de Nida. Entre os séculos XV e XVIII, nesse território, deu-se um processo de deflorestação da região nunca visto, e isso fez com que as dunas se começassem a mover e engolir as pequenas aldeias que estavam localizadas no istmo. Assim, Virgínia fala-nos de uma impossibilidade da arqueologia dos lugares, isto porque a documentação e os artefactos referentes a essas aldeias desapareceram junto com as aldeias.

Afinal, a memória relaciona-se com que objetos? Esta foi uma das questões que lançaram luz para a elaboração deste capítulo, dado que pretendemos apresentar as práticas artísticas, nomeadamente a da fotografia, enquanto mecanismo de recuperação de uma memória histórica, individual e coletiva, mas de igual modo, o papel que essa prática artística desempenha na criação de uma *outra* memória que foi construída pela artista. O fulcro deste capítulo é o de demonstrar que as práticas artísticas podem ser vistas enquanto instrumentos protecionistas dos territórios físicos, nomeadamente das suas memórias, mas também se assumem

enquanto práticas disruptivas capazes de dar luz sobre novos olhares emergentes, quer no campo artístico alargado, quer no campo científico²⁶.

Para a elaboração deste capítulo partimos de uma metodologia qualitativa, assente na aplicação de técnicas como a entrevista semiestruturada à artista e à análise visual e de conteúdo das suas produções artísticas. A entrevista foi realizada em 2022, e na mesma abordaram-se vários temas tais como a imigração feminina, o ativismo e as carreiras artísticas contemporâneas, porém, o nosso enfoque será nas questões relacionadas com os seus trabalhos artísticos e na relação da artista (enquanto migrante) com os territórios e com processos criativo-arqueológicos²⁷. O capítulo estrutura-se em três secções subsequentes a esta, de caráter introdutório. Na secção seguinte abordaremos o conceito proposto pela artista, mais especificamente o de arqueologia dos lugares, bem como nos apoaremos numa conceção relacional com o conceito de ativismo vocacional (Castañeda, 2014) arqueológico que, não tendo sido referido diretamente pela artista em entrevista, na nossa conceção, acrescenta uma importante perspetiva que se articula com uma visão sociológica alargada do objeto artístico em análise. Na terceira secção, discorremos sobre os conceitos de arquivo e de memória artístico-arquivística. Em ambas as secções serão apresentados registos visuais do projeto *Clear the Path*, bem como será feita uma análise de conteúdo visual (Bell, 2012; Bock *et al.*, 2012), partindo do discurso e textos produzidos pela artista. Por fim, na última secção, estabelecemos algumas reflexões finais, bem como descrevemos caminhos futuros, uma vez que este capítulo se enquadra numa produção científica mais abrangente (Sousa, 2023).

Porém, antes de avançarmos com a nossa abordagem teórico-conceitual e empírica, considerámos pertinente apresentar - ainda que breve e sucintamente - a artista responsável pelo projeto em análise. Virgínia de Diego é natural de Espanha, mais precisamente de Madrid, e vive em Portugal há cinco anos. Em termos académicos e profissionais, sempre atuou na área do design gráfico. Desenvolveu o projeto *Clear the Path* enquanto vivia na Lituânia, pois obteve uma bolsa para

²⁶ Aliás, esta relação está patente no percurso de Virgínia, que além de atuar como artista e curadora, também atua no campo académico enquanto professora universitária, na área científica da arqueologia.

²⁷ A entrevista foi analisada a partir da sua transcrição manual e posterior categorização (Drisko & Maschi, 2016; Kleinheksel *et al.*, 2020).

estudar na Universidade de Belas Artes do país. O que é interessante é que, mesmo a residir noutro país, o projeto ainda se encontra em desenvolvimento; aliás, uma das exposições/instalações sobre o projeto foi realizada no INSTITUTO, na cidade do Porto, em Portugal. Nas suas palavras,

Este projeto foi desenvolvido na Lituânia porque há uma zona totalmente cheia de areia tipo dunas, que durante 200 anos estiveram a mover-se e enterraram 20 pequenas cidades. As pessoas que moravam ali, recomeçaram noutro sítio a apenas 3 km mas a duna movia-se e este era um processo recorrente. Logo, na segunda vez que a aldeia mudou de local, foi novamente enterrado um povo debaixo da areia. É uma zona que fica na fronteira com a Rússia e é uma zona politicamente muito complicada porque foi ocupada pela Polónia, pela Alemanha e depois pela Rússia. (Virgínia de Diego, artista, Espanha e Portugal).

Através do excerto acima apresentado, obtemos o mote para desenvolvermos as secções seguintes deste capítulo, desvendando o potencial sócio histórico e político das práticas artísticas contemporâneas e migrantes, em contextos geográficos distintos.

(Re)construção de uma arqueologia dos lugares

Antes de avançarmos com uma abordagem diacrónica do conceito avançado por Virgínia, sobre a impossibilidade de uma arqueologia dos lugares, interessa-nos estabelecer algumas considerações sobre a sociologia dos lugares (Duarte, 2017), ao passo que criámos uma ponte com o tema deste livro: os territórios. Autores como Gieryn (2000) afirmam que, nos estudos de tradução sociológica, os lugares, nas sociedades contemporâneas, acabam por assumir uma característica fantasmagórica (Giddens, 1990). Aquilo que Gieryn (2000) argumenta é que, à medida que o ser humano vai construindo mais lugares, tais como centros comerciais, jardins, subúrbios, etc; estes novos espaços/lugares acabam por ser clones de outros lugares. Tal deve-se ao facto de a construção e o desenho espacial partirem de vivências, e esse processo, na opinião do autor, faz com que os lugares percam a sua marca distintiva e os seus significados.

Mantendo esta premissa em mente, Gieryn (2000) destaca que os lugares são pontos únicos no universo, isto é, representam a distinção entre o *aqui* e o *ali*. Os lugares também possuem uma finitude e retratam física e logicamente limites e fronteiras. Aliás, estas conceções estão patentes no projeto artístico em análise. Mais, para o autor, um lugar pode ser uma cidade, um país, mas também uma cadeira

ou uma sala (Gieryn, 2000, p.464). Pensando no projeto *Clear the Path!*, a prática artística de Virgínia e a exposição do seu trabalho podem ser também interpretados como lugares, no mesmo sentido da região de Nida, ainda que com simbologias e significados distintos.

Para abordarmos o tema das arqueologias dos lugares, importa discorrer acerca dos processos de construção (Martín, 2021) dos lugares, mais especificamente no que concerne aos processos de identificação, de designação, desenho e construção (Gieryn, 2000, p. 468). Aquilo que se destaca em termos conceituais, e em relação ao projeto artístico em análise, diz respeito ao entendimento da importância dos lugares na percepção de mudanças na vida social e mudanças históricas (Lyman & Scott, 2017). Ao referir a impossibilidade da arqueologia dos lugares, a artista fala da falta de certezas e do desaparecimento quase total de documentação e de artefactos, bem como de dificuldades linguísticas, uma vez que o istmo é pautado pelo alemão, polaco e russo, devido aos múltiplos períodos de colonização. Fala-nos de uma “arqueologia especulativa” (entrevista a Virgínia de Diego), que surgiu após ter encontrado um mapa alemão de 1914 que significava, de forma literal, “onde nos disseram que havia uma cidade”.

Para Sennett (1994), os lugares possuem características que permitem a reunião de agentes sociais, numa lógica de copresença corporal que, por seu turno, dá origem a duas dinâmicas de relacionamento: envolvimento ou distanciamento. As condições que levam à adoção de uma dinâmica em detrimento da outra, são a base da discussão sociológica sobre os lugares. Então, fazendo a ponte com o projeto artístico e com a sua componente arqueológica, podemos questionar até que ponto a prática artística adotada, mais concretamente a da fotografia, veio incentivar uma revisitação do conceito de comunidade (Hamilakis *et al.*, 2009). O facto de a cidade se ter movido, juntamente com as dunas, leva-nos a questionar o efeito-lugar e as suas ligações com a geografia física e humana. Aquilo que queremos referir é que o projeto artístico em análise (ver Figura 6.1) permite pensar também sobre as impossibilidades geográficas de concretização de uma comunidade.



Figura 6.1. Fotografia da exposição *Clear the Path*, no INSTITUTO, na cidade do Porto, em 2022.

Fonte: Cedida por Virgínia de Diego.

Na figura acima apresentada, vemos quatro fotografias que foram tiradas durante a concretização do projeto, e que representam os locais onde a cidade antiga de Nida estava localizada. Segundo nos refere a artista em entrevista, as mesmas foram assinaladas através do uso de um compasso, e são o resultado preciso das coordenadas correlativas da nova cidade de Nida.

Estas imagens retratam o processo de procura pela cidade antiga de Nida por parte da artista, sendo que o seu principal objetivo era o de a traduzir e materializar, artisticamente. A mesma, segundo nos refere em entrevista, utilizou meios científicos e exo-científicos, tais como bússolas, amostras, medições, etc, e começou a mapear caminhos de areia que vão da atual cidade de Nida até um ponto, a 3,5 km a sul, onde, segundo relatos, se localizava a antiga cidade. A partir daí começa o seu processo de documentação da região (areia, extratos, plantas, entre outros), que será abordado com maior detalhe na secção seguinte.

Nesta exposição é apresentado o território, composto pela mesma areia que destruiu uma comunidade, ou seja, podemos ver patente a ecologia e os ecossistemas em luta; isto porque a areia das dunas, na perspetiva de Virgínia, “destrói a

superfície fotográfica, mas também faz surgir uma nova paisagem. Destroi e cria simultaneamente”.

A impossibilidade de uma arqueologia do lugar, postulada pela artista, articula-se com as ideias de Fagundes (2009), sobre os modos como a paisagem física pode moldar os espaços sociais e culturais, bem como a diversidade do propósito. Vejamos que os indivíduos possuem a capacidade de modelar as paisagens a partir de processos simbólicos e efetivos, tal como aconteceu com a deslocação da cidade devido aos efeitos das dunas. O projeto *Clear the Path* - como é visível na Figura 6.1 - retrata um processo de compreensão artística do entorno dos lugares de Nida, isto é, retrata e apreende as paisagens naturais de relevo histórico, político e cultural. A fotografia, neste contexto, assumiu-se como uma ferramenta capaz de traduzir - e de conferir - materialidade a uma condição simbólica de esquecimento, de deslocação e até de desaparecimento.

“Toda arte é política”²⁸. E a arqueologia também?

Pegando nesta ideia da utilização de uma prática artística enquanto materialidade da memória e, por conseguinte, enquanto ferramenta mobilizadora de narrativas e de ações, tornou-se possível acrescentar mais uma camada de análise ao presente trabalho artístico e de Virgínia, nomeadamente a da arqueologia enquanto prática ativista (Starzmann, 2008). Aliás, em entrevista, Virgínia refere que não consegue “conceber uma arte que não seja política”. Pyburn (2007) enuncia que os lugares arqueológicos se tornaram elementos determinantes para definir as especificidades das nações. Mas o que acontece em terras de ninguém, como é o caso de Nida? Esta é uma questão que se impõe.

Por um lado, Pyburn (2007) defende que a preservação de património e de lugares arqueológicos pode ser um mecanismo de opressão, porém, com a análise do projeto artístico em questão, podemos aferir que a não-preservação pode desempenhar o mesmo papel²⁹. Aliás, devido à falta de preservação e de

²⁸ Excerto da entrevista de Virgínia.

²⁹ Acerca deste tema, sugerimos a leitura da tese de doutoramento de Butkevičienė (2009), intitulada *Trends in the Lithuanian heritage conservation of many architecture during the soviet period*, onde é abordado o caso específico da Lituânia. Neste trabalho de investigação, é referido que no século XX teve início um processo de manutenção do património histórico, principalmente do ponto de vista arquitetónico. Este trabalho de investigação oferece uma

arquivos/registros documentais sobre Nida, por parte do governo da Lituânia, esta geolocalização tornar-se-ia completamente obsoleta. Na verdade, é neste domínio de intervenção que a prática artística que compôs o projeto *Clear the Path!* entrou em jogo; e também é a partir desta premissa que obtivemos o mote para a secção seguinte deste capítulo sobre a importância dos arquivos.

A este respeito e sobre a conexão entre o conceito/prática ativista e a arqueologia, os contributos de Castañeda (2014) são fulcrais. Por um lado, o autor defende que a introdução de conceitos como o de subjetividade e de técnicas como a etnografia são determinantes para o exercício da arqueologia enquanto ciência (Binford, 2017). Além de estarem patentes estes princípios no projeto artístico em análise, sobretudo sob uma perspetiva histórica, também acrescentámos a necessidade de um olhar/prática ativista, com vista a questionar os lugares e os significados da sua história, sobretudo a partir de um prisma político e cultural.

Castañeda (2014, pp. 62-63), na sua conceitualização, criou uma tipologia de ativismo, baseada em quatro pilares. O primeiro refere-se à ideia de vocação; o segundo, à noção de chamamento; o terceiro, de afeto e o quarto de interpelação. Em complementaridade, autores como Schiller (2011) falam-nos no papel do ativista enquanto um indivíduo cuja criação e investigação contribuem para uma ação política e para a mudança social. Mais, Castañeda (2014) divide o arqueólogo ativista em quatro tipos ideais: 1) ativista profissional (realiza uma prática ativista enq Bofissão); 2) ativista cidadão (prática ativista é um imperativo individual); 3) público intelectual (profissão utilizada a favor de uma prática ativista; ativismo normativo (é visto como atividade extracurricular); 4) ativista vocacional³⁰ (a própria profissão torna-se alvo da prática ativista). É nesta última tipologia que enquadramos a prática de Virgínia com o projeto *Clear the Path!*, isto porque a mesma diz respeito ao modo como os arqueólogos - e artistas, acrescentámos nós - “colocam a sua profissão, conhecimentos e práticas ao serviço das comunidades, da justiça social, da defesa

leitura complementar interessante ao projeto aqui em análise, pois discorre sobre o contexto territorial em que o mesmo teve lugar.

³⁰ Castañeda (2014) elabora esta tipologia com base nos contributos de Foucault (1979) acerca do conceito de intelectual específico.

dos direitos, da restituição do património, dos movimentos sociais, aumento da participação democrática, advocacia, etc.” (Castañeda, 2014, p. 64).

O ativismo vocacional e artístico, aplicado à arqueologia e ao projeto em análise, recoloca a ciência enquanto lugar de envolvimento e alvo de mudança, ao passo que permite o desenvolvimento e aprofundamento daquele que é o registo arqueológico. A fotografia, no contexto deste projeto, afirmou-se como um sistema tangível de identificação do passado. Assim, a passagem destes materiais para o universo e campo artístico, passou a englobar sistemas imateriais, tais como a reativação de memórias e de ideias culturais. Esta premissa articula-se com os contributos de Hayden (1995), especialmente pelo facto de a autora antemurar os modos como os lugares históricos servem para construir e fortalecer uma ideia de memória pública (Houdek & Phillips, 2017; Johnson, 2004) e de comunidade. Nesse sentido, se a esta equação acrescentarmos uma prática ativista [vocacional], encontrámos mecanismos de ação e de re-significação desses lugares, isto é, constroem-se *outras paisagens culturais* de caráter antropológico e sociológico.

Zimmerman *et al.* (2010) advogam que a arqueologia possui um arsenal de ferramentas que permitem investigar o passado e que estas possuem, de igual modo, a capacidade de produzir informações relevantes acerca do presente. Desde logo, pensando no projeto artístico em análise, torna-se possível desvendar novos mecanismos elementares de (re)produção de memórias e de adaptação dos modos de vida. Em consonância, Atalay *et al.* (2014) enunciam que a arqueologia possui uma relação histórica com práticas ativistas, mencionando que já na década de 1970, académicos da América Latina e Europeus mobilizaram a arquitetura em busca de ideologias políticas progressistas. Por exemplo, questionavam para *quem* era a arqueologia. Ou, até mesmo na Alemanha, arqueólogos e ativistas escavaram em torno da Gestapo para saber o que tinha sido enterrado (Atalay *et al.*, 2014). Então, aquilo que Atalay *et al.* (2014) dizem ser essencial para a prossecução de uma prática ativista em relação à mobilização de ferramentas e de conhecimento arqueológico, relaciona-se com pontos de viragem no envolvimento pessoal dos arqueólogos, tal como fora postulado por Castañeda (2014) e aqui mencionado anteriormente.

Apesar do projeto *Clear the Path!* se distanciar um pouco dos princípios atuais de uma prática ativista, nomeadamente ao nível do co-design e cocriação (Pink,

2015) com as comunidades locais - devido a ter sido financiado por uma agência institucional, numa lógica *top-bottom* -, a prática artística de Virgínia e a forma como decidiu levar para o museu e para a galeria a vertente arqueológica do projeto, denotam uma rutura com as convencionais práticas *arqueocêntricas* (Atalay *et al.*, 2014, p.19). Sob esse ponto de vista, estabelecemos uma ponte para os contributos dos autores (Atalay *et al.*, 2014, p.19), pois estes alegam a existência de alguns princípios e práticas fundamentais para a adoção de uma prática arqueológica ativista. Em primeiro lugar, a necessidade de alargar os horizontes da arqueologia a novas infraestruturas, ao passo que se visa criar espaços alternativos de expressão (museus, galerias, universo digital, etc). Em segundo lugar, redirecionar a arqueologia para a promoção de práticas de aprendizagem coletivas (Basar, 2018), sendo este capítulo um espelho dessa abertura e, nesse sentido, a presença deste projeto no espaço digital também é fundamental. Em terceiro e último lugar, a construção de projetos de cariz arqueológico que possuam uma abordagem integradora e multidisciplinar (Strollo *et al.*, 2017).

Vejamos que o ativismo afeto à arqueologia não possui as tradicionais ligações geográficas ou sociopolíticas. Aliás, a arqueologia pode apenas ser perspetivada como uma ferramenta que é mobilizada para alcançar um objetivo ativista, partilhado por uma comunidade. A própria mudança nos mecanismos de análise e de apresentação das descobertas arqueológicas - como se sucedeu com este projeto em análise -, revelam princípios ativistas, pois pressupõem uma mudança estrutural. Logo, a presença de uma prática ativista em relação a uma prática arqueológica, parte da posição sociopolítica do arqueólogo. Os trabalhos de Hale (2008), neste nível, dizem-nos que a arqueologia ativista passa por fazer a pesquisa e o trabalho arqueológico com outros agentes sociais, incentivando a democratização do conhecimento, para que os não-arqueólogos e os não-ativistas ou não-artistas se sintam como parte integrante dos projetos³¹.

³¹ Apesar de reconhecermos esta potencialidade no projeto artístico em análise, considerámos que a mesma ideia deveria ser explorada noutro trabalho, de forma diacrónica e sincrónica.

A arte de reinventar arquivos e memórias

*Eu estive lá em 2014 quando a Crimeia estava a acontecer, e estive a documentar a zona. Os lituanos ainda não fizeram nenhum tipo de arqueologia, porque dizem que não sabem onde ficaram os povos, ou seja, que têm primeiro de **construir a sua identidade nacional, antes de escavar o passado**. É uma questão muito interessante porque fala da invenção da narrativa nacional de um país, e de como a arqueologia pode ser utilizada ou não para essas coisas. (Virgínia de Diego, artista, Espanha e Portugal; destaque nossos)*

O excerto da entrevista com a artista, acima apresentado, revela--se o mote para a construção desta secção do nosso capítulo, na qual pretendemos abordar os conceitos de memória e das práticas artístico-arquivísticas (Witt, 2024; Srathaus & Hediger, 2023) que compuseram o projeto *Clear the Path!*. Na sua conceção, Virgínia elucida-nos sobre a memória - em relação a uma prática arqueológica - estar associada a uma ideia de identidade nacional. Desse modo, o arquivo - enquanto produto e objeto -, assume-se como uma materialização desse processo de (re)construção identitária. Neste contexto, o ato de construir um arquivo fotográfico e documental por parte da artista, também se revelou ser um princípio e uma prática ativista, uma vez que se encontra subjacente um ideal de reflexão, discussão e de mudança naquele contexto territorial. Neste contexto estão em jogo dinâmicas políticas, culturais, económicas, sociais, ecológicas, bem como várias agências e entidades institucionais.

Guerra e Quintela (2024) afirmam que, nas sociedades contemporâneas, existe um imperativo de preservação de memórias individuais e coletivas, no sentido da herança cultural e importância da participação comunitária. O projeto em análise, ao ter uma componente gráfica, visual e de registo, pode ser entendido enquanto um depósito de memórias (Guerra & Quintela, 2024), mas também se assume enquanto um arauto para a possibilidade de (re)construção de processos identitários, e para a ressignificação de paisagens culturais e vivenciais (Guerra, 2020). Sobre o processo de construção do arquivo, Virgínia diz-nos o seguinte:

Eu tirava fotografias nessa área e é um parque natural, é tipo no man's land então eu tinha de ir acompanhada com um guarda e eles ligavam à fronteira russa para pedirem para não disparar porque eu era uma artista e estava lá a fazer um trabalho. Então eles deixavam-me fazer o meu roteiro, tirar fotografias e aprender um bocado, mas eu vi o tempo todo os portavões da Rússia a entrar na fronteira da Europa, e foi um momento muito incrível. E depois começou a questão arqueológica da Crimeia, o roubo de artefactos. Para mim, foi uma maneira de falar de arqueologia, de como construir os discursos políticos identitários nacionais dos países. (Virgínia de Diego, artista, Espanha e Portugal)

Em referência ao projeto em análise, a construção do arquivo foi além da tradicional documentação arqueológica, ou seja, houve uma importância acrescida em relação à materialidade da memória. Esta materialidade (ver Figuras 6.2, 6.3, 6.4 e 6.5) dizia respeito à recolha de amostras de areia, nos vários dias de visita aos territórios onde antes a antiga cidade de Nida se localizava.



Figura 6.2. Instalação de amostras de areia do projeto *Clear the Path!* (2014)



Figura 6.3. Instalação de amostras de areia do projeto *Clear the Path!* (2014)



Figura 6.4. Instalação *There's no place like home*, no âmbito do projeto *Clear the Path!* (2014)



Figura 6.5. Instalação *There's no place like home*, no âmbito do projeto *Clear the Path!* (2014)

Fonte: Cedidas pela artista.

Derrida (1995) diz-nos que os arquivos nascem de duas forças desarticuladas, nomeadamente a da percepção da aproximação do futuro e a do registo do passado. Outros autores (Stoler, 2009) enunciam que os arquivos, no passado, eram vistos como uma fonte de informação e que, com o avanço da ciência e o desenvolvimento das sociedades, principalmente do ponto de vista tecnológico, passaram a ser vistos enquanto sujeitos. Nós acrescentámos que, em relação a projetos desta natureza e fazendo face aos emergentes exercícios ativistas contemporâneos, os arquivos passam a ser interpretados como objeto e prática interpretativa.

Deu-se uma mudança de percepção (Baird & McFadyen, 2014) acerca das funcionalidades dos arquivos, isto é, os mesmos deixam de ser perspetivados enquanto meras fontes primárias de estudo sobre um determinado tema, e passam a ser lidos enquanto tipologia de construção e de formação de conhecimento. Ao referirmos que os arquivos podem também ser lidos como objeto e prática, queremos afirmar que os arquivos - aquando de uma expressão material, como vemos nas figuras acima representadas -, podem assumir-se como fontes de conhecimento primário, como elementos de formação de conhecimento e como agentes de mudança social, cultural, política e até económica, se pensarmos no papel do campo digital (Guerra, 2020).

O arquivo mnemónico, construído a partir da recolha de amostras de areia da antiga localização da cidade de Nida, ultrapassa a ideia tradicional de perspetivar os arquivos enquanto armazéns e fontes de uma simples documentação. Na verdade, este processo dito tradicional, também foi levado a cabo durante o projeto em análise, mas aquilo que é importante reter é que o mesmo ultrapassa esta dicotomia, criando formas de produção de conhecimento arqueológico, e até sociológico e artístico.

Para Olivier (2011) os arquivos resumem uma transferência material mnemónica, que se traduz em formas específicas de organização do próprio arquivo, processos singulares de construção e de categorização; aspetos tanto mais prementes quando pensámos no conceito de práticas artístico-arquivísticas que relacionámos com o projeto de Virgínia. Ao associar as práticas artísticas e os processos criativos à investigação arqueológica, estes aspetos anteriormente referenciados assumem novas configurações e possibilidades de conhecimento sobre a história

sociogeográfica da Lituânia. O que queremos aferir é que as práticas artísticas neste projeto em jogo, tais patentes nas figuras anteriores, deram origem a novos artefactos arqueológicos que seriam - pelas práticas arqueológicas tradicionais - descartados.

Lemay (2009) postula que as abordagens dos artistas contemporâneos aos arquivos são essencialmente orientadas por uma visão crítica, principalmente em relação àquilo que pode ser objeto de documentação. Em suma, projetos e práticas como estes de Virgínia, levam-nos a desenvolver uma perspetiva global acerca do processo arquivístico, ativista e artístico-criativo, dado que esta tríade deixa de ser interpretada enquanto dispositivos pré-determinados de percepção e compreensão visuais. Paralelamente, nas figuras 6.2 a 6.5, a instalação artística pode ser analisada a partir dos contributos de Desaive (2006, p. 35), mais concretamente, aquilo que o autor designa por encenação dos arquivos. Assim, a instalação artística realizada permite explorar os arquivos a partir de vários quadrantes: 1) a importância do território; 2) o dispositivo expositivo; 3) processo de curadoria e de montagem; 4) relacionamentos e receções dos objetos por uma audiência.

Existe ainda a relevância do conceito de memória (Lemay, 2009). Afinal, no contexto do projeto *Clear the Path!*, quem são os guardiões da memória de Nida e suas populações? Aqui começam a surgir vários níveis de poder e de construção de memórias, tais como o nível individual (Virgínia, público da exposição e instalação) ou coletivo (Lituanos, governo da Lituânia, etc). Este processo e produto artístico decorrente do projeto em análise, também perturba a memória, fazendo questionar a estabilidade do arquivo como o conhecemos (documentação, catalogação, apresentação). No texto da folha de sala da instalação e exposição *Clear the Path!* no INSTITUTO, no Porto, podemos ler que existe uma “estética do vazio que se desdobra num poder criativo através de movimentos” (Burgarín, 2022, s/p).

É impossível saber a história de cada grão de areia recolhido (Figuras 6.2 e 6.3) e, diante dessa impossibilidade, como podemos vê-los enquanto pedaços de memória? Tal questionamento articula-se com o valor evocativo (Lemay, 2009, p. 74) das obras artísticas - e dos arquivos, adicionámos -, referente às emoções que essas produções emanam. Para melhor compreendermos o projeto *Clear the Path!* enquanto uma prática artístico-arquivística, em relação ao valor evocativo das suas

criações, devemos retomar o trabalho seminal de Boltanski (1989) intitulado *Archives*, no qual é feita uma recolha de imagens de uma revista especializada em crimes. Foram recolhidas imagens de assassinos e de vítimas, mas sem fornecer informação contextual, o leitor da obra de Boltanski, era obrigado a ver as imagens, dando-lhes sentido. Assim, fazendo a ponte com as ideias da secção anterior, acerca da impossibilidade da arqueologia dos lugares, devido à falta de documentação histórica oficial, esta exposição e trabalho artístico de Virgínia, convidam-nos a atribuir significado ao passado através do presente, ao passo que convida ao questionamento acerca das condições e da natureza dos arquivos. O trabalho vem enfatizar a ideia de que os arquivos podem (e devem) ser objetos e práticas perspetivados e operacionalizados através de dispositivos e sujeitos intermediários. Sem uma apropriação dos arquivos por parte dos agentes sociais e artistas, neste caso, não haveria uma invocação de transformação do conhecimento face a uma identidade nacional e contexto territorial específico. Aqui reiteramos o mote deste livro, o da proteção dos lugares.

Mais próximos do destino

Devido à inerente subjetividade de analisar uma produção artística, estabelecer conclusões fechadas assume-se impossível. Contudo, podemos enaltecer alguns temas que nos parecem preponderantes. Em primeiro lugar, apesar de não ter sido esse o enfoque principal deste capítulo, também devido à sua dimensão, não deixa de ser interessante pensarmos sobre os modos como as práticas artísticas, levadas a cabo por artistas migrantes, estão a introduzir alterações significativas nos processos de criação e de interpretação das sociedades contemporâneas. Através da análise feita neste capítulo ao projeto *Clear the Path!* percebemos essa mudança, até porque Virgínia é de origem espanhola. Mais, se pensarmos neste detalhe, podemos aferir que a migração, principalmente por parte de artistas, vem introduzir novos olhares sobre os territórios e, no caso específico deste projeto, também sobre as práticas de arquivo e arqueológicas, enquanto ferramentas de investigação.

Paralelamente, aquilo que também nos parece relevante diz respeito ao facto de a introdução de uma prática ou olhar artístico-criativo, permite avanços no conhecimento. Instiga a busca por novas sensibilidades e formas de compreensão do

passado e do presente, mas também desvenda caminhos futuros. No caso da arqueologia, que foi aqui objeto de análise, a sua articulação com um olhar artístico revelou a existência de outros campos de atuação. Se recuarmos ao excerto da entrevista de Virgínia, na qual a mesma enuncia que o governo da Lituânia pretendia construir uma identidade nacional antes de escavar o passado, podemos ver que a utilização de um conjunto de práticas artísticas, tais como a fotografia e a instalação, auxiliaram neste processo, mas não de uma forma intrusiva. Dito por outras palavras, a prática artística permitiu desvendar novas e complexas camadas dessa identidade nacional, de foro simbólico; algo que a arqueologia, na sua forma tradicional, não conseguiria fazer, pois haveria um foco no objeto físico.

A estas ideias relacionam-se o conceito de ativismo vocacional (Castañeda, 2014) enquanto princípio que, aliado a um olhar artístico, permitiu um desenvolvimento da ideia do registo arqueológico, colocando a tônica em práticas coletivas de descoberta, de desenvolvimento e de ressignificação da socio-história de um território. Aliás, esta noção de ativismo também pode ser transposta a outras áreas científicas, tais como a sociologia ou até a arquitetura. Enfim, aquilo que se pretende dizer é que, no contexto deste capítulo, o conceito e noção de prática ativista em relação aos temas analisados (memória, arquivo e arqueologia dos lugares), vão além de uma análise de criações ou de produtos. Ou seja, baseamo-nos no conceito enquanto guia ideológico e potenciador de mudanças estruturais nas sociedades contemporâneas.

Por fim, resta-nos reconhecer algumas limitações, tais como o facto de ter havido o enfoque num só projeto artístico. Também é importante reconhecer que a nossa perspetiva possui um pendor sociológico e não arqueológico de base, logo, certamente um arqueólogo/a poderia estabelecer leituras e análises diferentes em relação ao projeto em questão. Por outro lado, também podemos referir que o cruzamento de perspetivas e de áreas disciplinares - transdisciplinaridade - traz consigo elementos importantes em termos de avanço científico, neste caso aplicável em relação à noção e prática arquivística e ativista. Em suma, aquilo que pode ser uma limitação - o enfoque num só projeto artístico - pode servir de base e fomento à pesquisa de outros projetos artísticos semelhantes ou distintos. Aliás, este tem vindo a ser o nosso objetivo (Sousa, 2023), mais especificamente o de, através de

projetos artístico-ativistas de mulheres artistas migrantes, identificar e explorar novas áreas de desenvolvimento de conhecimento científico contemporâneo.

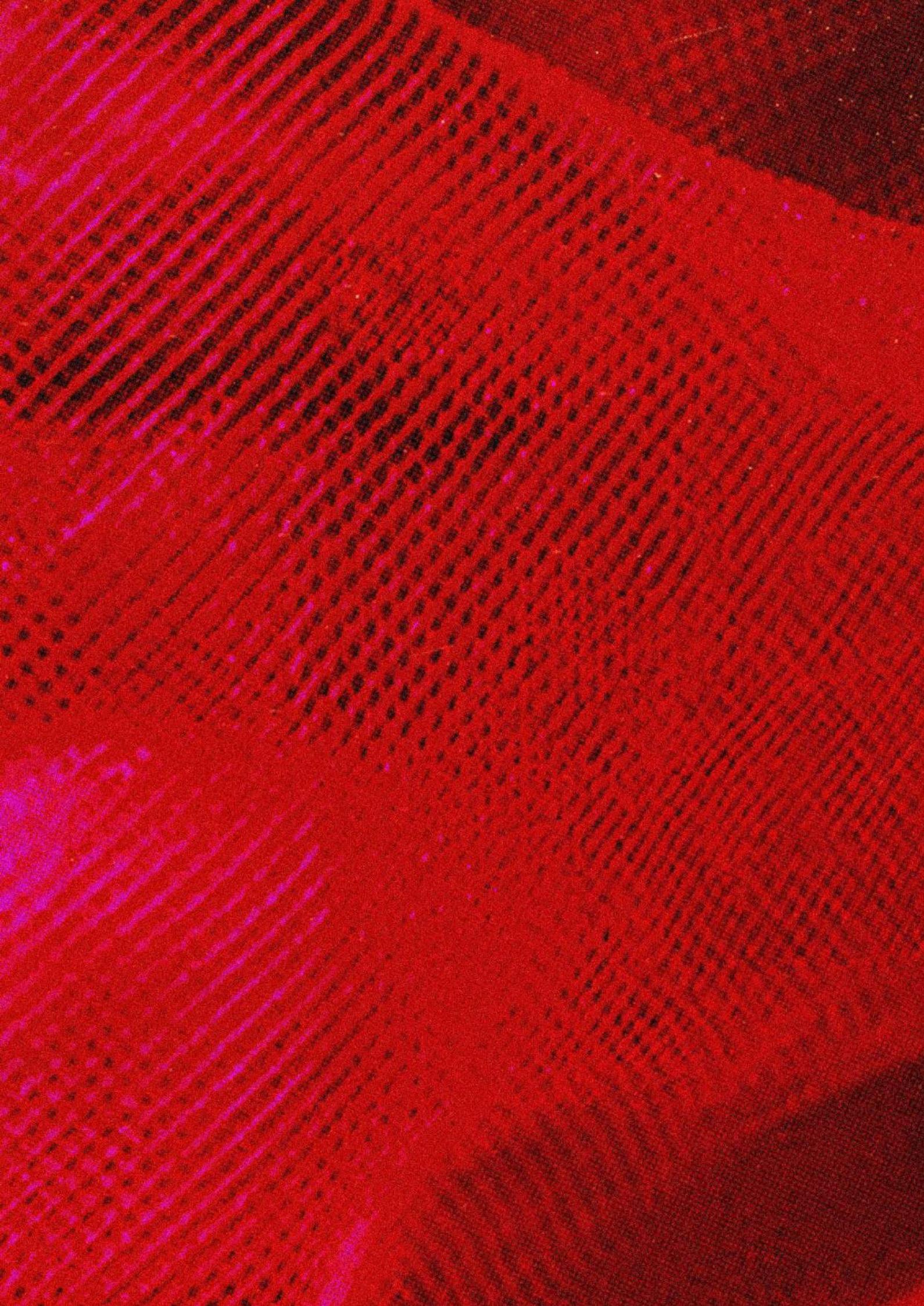
Financiamento

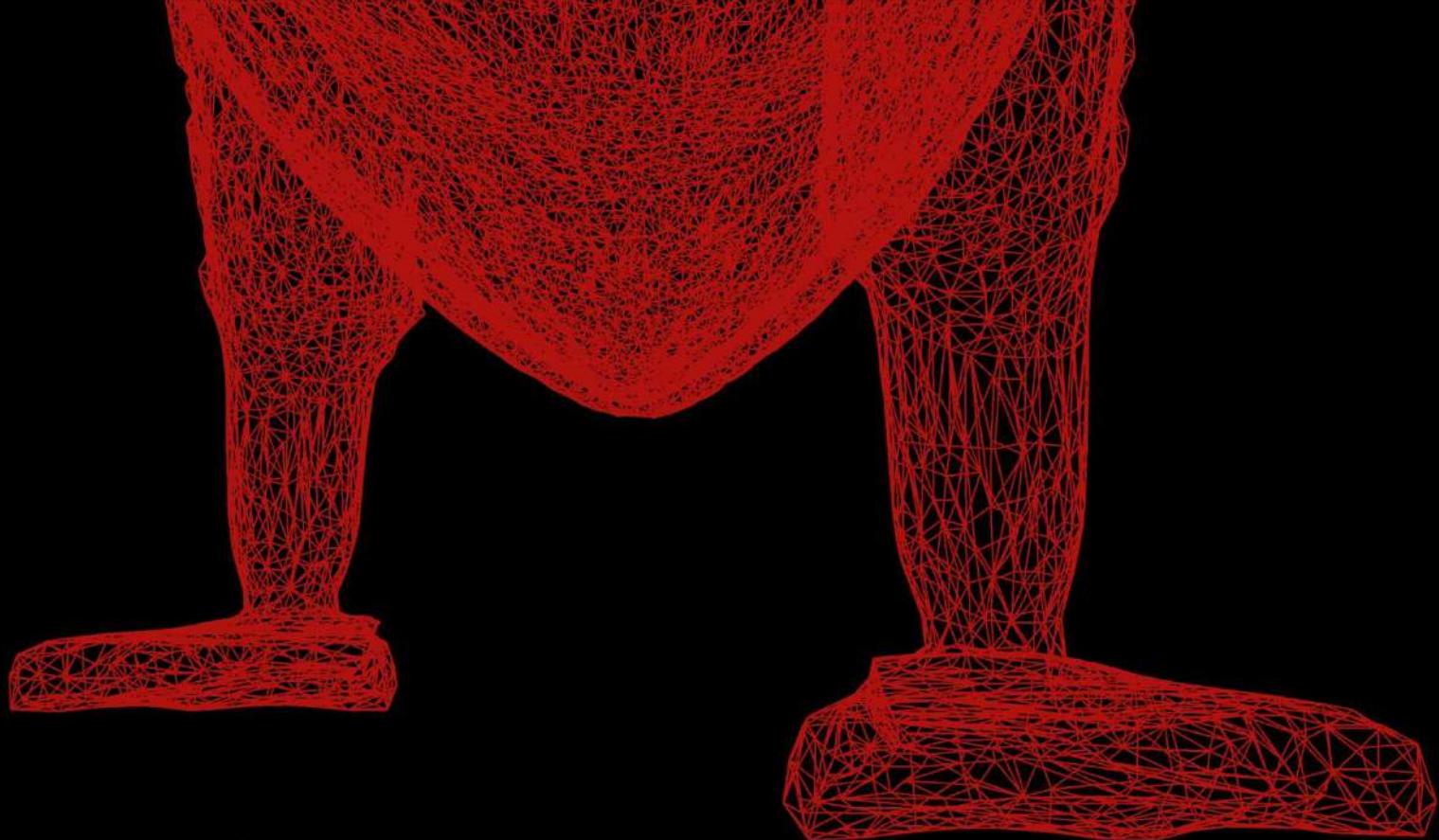
Este capítulo foi produzido no âmbito da bolsa individual de doutoramento, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, correspondente ao projeto “Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e artivismo na contemporaneidade portuguesa” (<https://doi.org/10.54499/2021.06637.BD>).

Referências Bibliográficas

- Atalay, S., Clauss, L. R., McGuire, R. H., & Welch, J. R. (2014). Transforming archaeology: Activist practices and prospects. In S. Atalay, L. R. Clauss, R. H. McGuire, & J. R. Welch (Eds.). *Transforming archaeology: Activism and archaeology* (pp. 28-43). Left Coast Press.
- Baird, J. A., & McFayden, L. (2014). Towards an archaeology of archaeological archives. *Archaeological Review from Cambridge*, 29(2), 14-32.
- Başar, D. (2018). A feminist archaeology of collective memory in Turkey: A retrospective look on works of Movement Atelier with a focus on "AHHval/cirCUMstances". *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture*, 10, 199-216.
- Bell, P. (2012). Content analysis of visual images. In E. Margolis & L. Pauwels (Eds.). *The SAGE handbook of visual research methods* (pp. 31-57). SAGE.
- Binford, L. R. (2017). Methodological considerations of the archaeological use of ethnographic data. In R. B. Lee (Ed.). *Man the hunter* (pp. 268-273). Routledge.
- Bock, A., Isermann, H., & Knieper, T. (2012). Quantitative content analysis of the visual. In L. Pauwels & D. Mannay (Eds.), *SAGE visual methods* (pp. 313-334). SAGE.
- Burgarín, J. (2022). *I dreamed that it no longer existed and I felt good like this*. INSTITUTO.
- Butkevičienė, J. (2010). *Trends in the Lithuanian heritage conservation of masonry architecture during the Soviet period* (Doctoral dissertation). Vytautas Magnus University, Lithuania.
- Castañeda, Q. (2014). Situating activism in archaeology and archaeology in the world: Science values, the activist affect, and the archaeological record. In S. Atalay, L. R. Clauss, R. H. McGuire, & J. R. Welch (Eds.). *Transforming archaeology: Activism and archaeology* (pp. 61-90). Left Coast Press.
- Derrida, J. (1995). Archive fever: A Freudian impression. *Diacritics*, 25(2), 9-63.
- Desaive, P. Y. (2006). Devoir de mémoire, archives et contre-documents. *Cahiers de Mariemont*, 35, 33-36.
- Drisko, J. W., & Maschi, T. (2016). *Content analysis*. Oxford University Press.
- Duarte, F. (2017). *Space, place and territory: A critical review on spatialities*. Routledge.
- Fagundes, M. (2009). O conceito de paisagem arqueológica: os lugares persistentes. *Holos Environment*, 9(2), 301-315.

- Foucault, M. (1979). Os intelectuais e o poder: Conversa com Michel Foucault e Gilles Deleuze. In R. Machado (Org.). *Microfísica do poder* (pp. 69-79). Graal.
- Giddens, A. (1990). *The consequences of modernity*. Stanford University Press.
- Gieryn, T. F. (2000). A space for place in sociology. *Annual Review of Sociology*, 26(1), 463-496.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2024). You can put your arms around a memory: Popular music and archives. In F. Dinis (Ed.), *Performativity and the representation of memory: Resignification, appropriation, and embodiment* (pp. 311-342). IGI Global.
- Guerra, P. (2020). Under-connected: Youth subcultures, resistance and sociability in the internet age. In K. Gildart, A. Gough-Yates, S. Lincoln, B. Osgerby, L. Robinson, J. Street, P. Webb, & M. Worley (Eds.), *Hebdige and subculture in the twenty-first century: Through the subcultural lens* (pp. 207-230). Palgrave.
- Hayden, D. (1995). *The power of place: Urban landscapes as public history*. MIT Press.
- Hamilakis, Y., Anagnostopoulos, A., & Ifantidis, F. (2009). Postcards from the edge of time: Archaeology, photography, archaeological ethnography (a photo-essay). *Public Archaeology*, 8(2-3), 283-309.
- Johnson, N. C. (2004). Public memory. In J. Duncan, N. C. Johnson, & R. H. Schein (Eds.), *A companion to cultural geography* (pp. 316-327). Blackwell.
- Kleinheksel, A. J., Rockich-Winston, N., Tawfik, H., & Wyatt, T. R. (2020). Demystifying content analysis. *American Journal of Pharmaceutical Education*, 84(1), 71-83. <https://doi.org/10.5688/ajpe713>
- Houdek, M., & Phillips, K. R. (2017). Public memory. In *Oxford research encyclopedia of communication*. Oxford University Press.
- Lemay, Y. (2009). Art et archives: Une perspective archivistique. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, Florianópolis/SC, Brasil, 1, 64-86. DOI: 10.5007/1518-2924.2009v14nesp1p64.
- Lyman, S. M., & Scott, M. B. (2017). Territoriality: A neglected sociological dimension. In R. Gutman (Ed.). *People and buildings* (pp. 65-82). Routledge.
- Martín, V. D. (2021). *La ruina como réplica: El instante protocontemporáneo* (Doctoral dissertation). Universidad Complutense de Madrid.
- Olivier, L. (2011). *The dark abyss of time: Archaeology and memory*. AltaMira Press.
- Pink, S. (2015). Ethnography, co-design and emergence: Slow activism for sustainable design. *Global Media Journal: Australian Edition*, 9(2), 1-10.
- Pyburn, K. A. (2007). Archaeology as activism. In H. Silverman & F. Ruggles (Eds.), *Cultural heritage and human rights* (pp. 172-182). Springer.
- Sennett, R. (1994). *Flesh and stone: The body and the city in Western civilization*. Norton.
- Schiller, N. G. (2011). Scholar/activists and regimes of truth: Rethinking the divide between universities and the streets. *Transforming Anthropology*, 19(2), 162-164.
- Sousa, S. (2023). 'Headless women in public art': Migrant activism and do-it-yourself practices in the city of Porto. *DIY, Alternative Cultures & Society*, 2(1), 46-59.
- Zimmerman, L. J., Singleton, C., & Welch, J. (2010). Activism and creating translational archaeology of homelessness. *World Archaeology*, 42(3), 443-454.

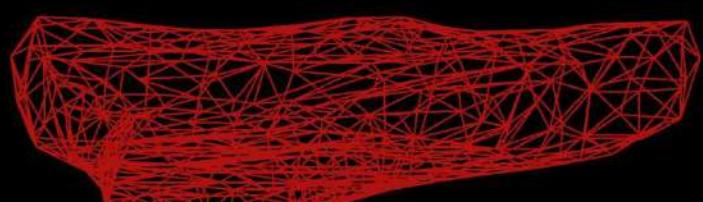
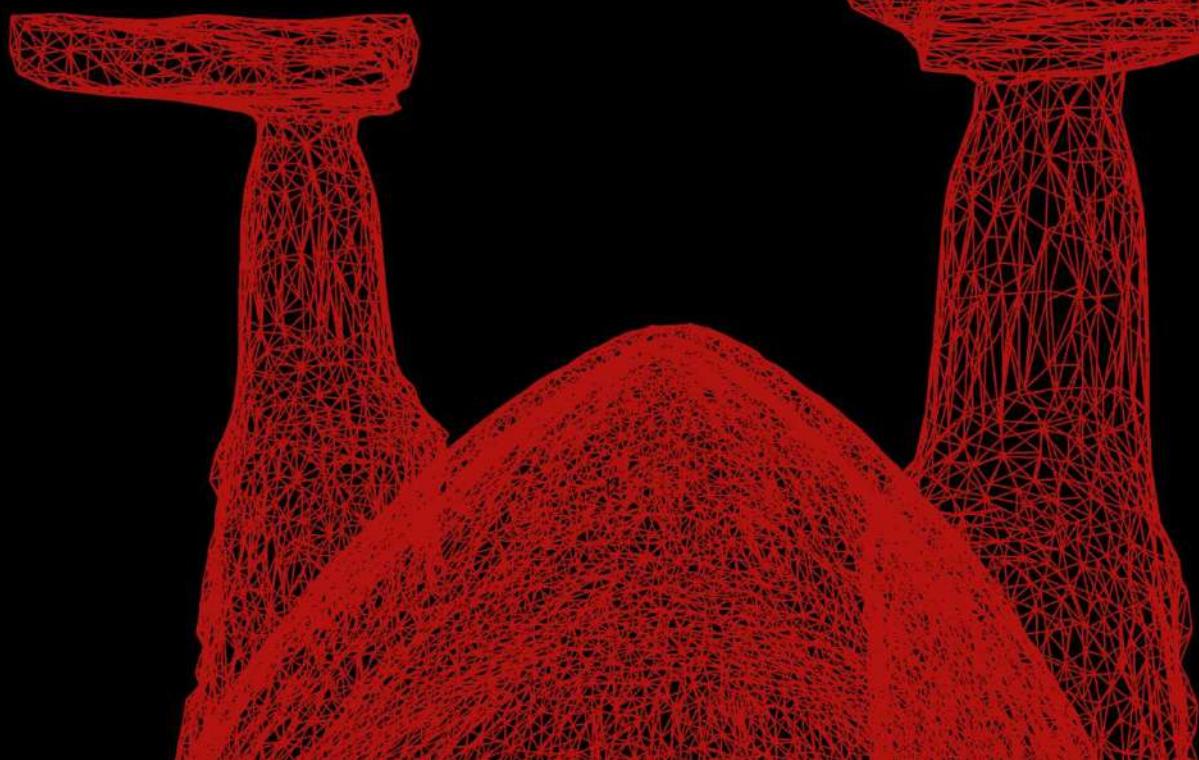




CAPÍTULO 7

REBEL GIRL: UMA ALTERNATIVA À “FLANÊUSE” - AÇÕES EM ESPAÇOS PÚBLICOS ATRAVÉS DO CAMINHAR FEMININO

ALÍCIA MEDEIROS



Capítulo 7 - Rebel Girl: uma alternativa à “flanêuse” - Ações em espaços públicos através do caminhar feminino

Rebel Girl: an alternative to “flanêuse” - Actions in public spaces through female walking

Alícia Medeiros

Introdução

Com a transição da Idade Média para a Moderna, o crescimento urbano tornou-se inevitável, intensificando-se com a Revolução Industrial. Esse processo trouxe novas dinâmicas e transformou as cidades, culminando no surgimento da metrópole e de um estilo de vida urbano. Nesse contexto, surgiu o *flâneur*, um personagem que observa e se encanta com a vida caótica das grandes cidades. O termo, de origem francesa (que poderia ser traduzido como "andarilho" ou até "vadio"), foi empregue por diversos autores, mas é frequentemente associado ao poeta francês Charles Baudelaire. Com as transformações de Paris no período do Segundo Império (Harvey, 2008), a figura desse personagem poético, que vagueia pelas reformas urbanas e pelas multidões da cidade, passa a dominar os escritos de Baudelaire, revelando seu grande fascínio³² pela vida urbana.



Figura 7.1. O personagem flâneur, em ilustração de Paul Gavarni, 1842.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosler-LeFlaneur.jpg>

³² Muitos outros autores também compartilharam do mesmo fascínio, não só em Paris, mas em outras cidades, como fez o norte-americano Edgar Allan Poe ao retratar Londres em seu conto de 1840 O homem das multidões (Jacques, 2012)

A possibilidade de uma mulher também poder ser *flâneur* (Figura 7.1), no entanto, nunca se mostrou possível ao longo do séc. XIX e ainda hoje permanece em debate. Segundo Dreyer & McDowall, a posição das mulheres nas ruas públicas “sempre foi marginal, e suas experiências, limitadas e reguladas”, enquanto o homem continua livre ao transitar pelo espaço urbano. Assim, a “*flâneur* feminina ou *flâneuse* continua a ser uma questão controversa, mesmo em tempos contemporâneos, onde as mulheres, em princípio, são percebidas como sendo livres de discriminação”³³ (Elfriede Dreyer & McDowall, 2012, p. 33).

Walter Benjamin define o *flâneur* como sendo o principal espectador urbano moderno, um detetive urbano e ao mesmo tempo um espectador romântico, uma pessoa alienada pelo capitalismo, a indústria e a metrópole que se sente completamente à vontade no espaço citadino (Benjamin, 1985). É importante salientar que o *flâneur* de Baudelaire (séc XIX) não é qualquer pessoa do gênero masculino, que caminha pela cidade entre casa, trabalho e lazer. Tampouco é um turista, pois a “*flânerie* requer um conhecimento da cidade, e para Baudelaire o *flâneur* só poderia ser um verdadeiro artista se conhecesse a cidade e como usá-la” (Elfriede Dreyer & McDowall, 2012, p. 31).

Para a socióloga e acadêmica Janet Wolff, o *flâneur* do séc. XIX é “necessariamente masculino”, pois ele possui o “privilégio de passar despercebido”, e que o problema principal para as mulheres que ocupavam o espaço público na época era a colocação de um selo negativo do ‘não respeitável’ e sua associação como *streetwalker*³⁴ (Wolff, 2008, p. 19), associadas às prostitutas ou mulheres da classe trabalhadora, julgadas como sendo pessoas sem valor moral. A impossibilidade da existência de uma *flâneuse* no séc. XIX se dá pois, na cidade, mulheres são vistas como parte da arquitetura urbana, algo a ser observado pelo *flâneur*, se tornando

³³ Esta colocação de Dreyer e McDowall é baseada em uma percepção popular de que, após a obtenção do sufrágio e da ascensão feminina no mercado de trabalho, as diferenças entre o gênero feminino e masculino já estariam eliminadas.

³⁴ Wolff usa o termo ‘streetwalker’, que, na língua inglesa, se traduz como ‘prostituta’ ou ‘aquela que solicita na rua’. Sendo que o termo ‘solicitation’ em inglês tem como um dos significados ‘oferecer sexo por dinheiro, geralmente em lugar público’. A sexualização deste termo também pode ser vista em outras línguas. O termo ‘vadio’, que originalmente denota uma pessoa que ‘vaga’ sem destino, no feminino da língua portuguesa (Brasil), vadia tem uma conotação insultuosa para mulheres, sendo usada como um sinônimo para trabalhadoras sexuais ou para mulheres que não seguem os dogmas morais impostos. Já em Espanhol, ‘fulano’ denota um homem qualquer, um ‘perdido’, já o feminino ‘fulana’ descreve uma mulher ‘perdida’, porém ‘sem dono’, também um sinônimo de ‘prostituta’.

assim, parte das mercadorias do espetáculo urbano³⁵ (Elfriede Dreyer & McDowall, 2012, p. 33)³⁶. Dada essa descrição do *flâneur* como um personagem alienado e imerso naquilo que viria a ser a cidade capitalista, James Donald coloca a questão: “para ser franco, por que diabos qualquer mulher desejaria ser um *flâneur*? ”³⁷ (Donald in Wolff, 2008, p. 18).

Ora, culturalmente, a imagem do *flâneur* tem, ao longo dos anos, evoluído para a imagem de um personagem que não só se sente atraído pelo urbano e a vida citadina, mas um personagem que é tanto produto como consumidor deste espaço social. É o ato inevitável de estudo³⁸ da metrópole e da sociedade que a habita. Talvez, se o *flâneur* também por acaso for um artista visual ou escritor, ele pode registrar esses pensamentos em imagens ou palavras (Wolff, 2008, p. 18).

Podemos ver em publicações mais recentes uma tentativa de apropriação da palavra *flâneuse* (no feminino) para colocar a categoria ‘mulher’ em pé de igualdade com seu pronome masculino, *flâneur*. No livro “*Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*”, por exemplo, Lauren Elkin tenta resgatar escritoras e personagens conhecidas pelas suas andanças e explorações do ambiente urbano. Assim, George Sand, Jean Rhys, Virginia Woolf e outras autoras, artistas e personagens são analisadas neste ato da *flânerie* no feminino, pois segundo Elkin, “sugerir que não poderia haver uma feminina do *flâneur* é limitar as formas como as mulheres interagiram com a cidade às formas como os homens interagem com a cidade.³⁹” (Elkin, 2016, p.11)

³⁵ O conceito da ‘sociedade do espetáculo’ discutido por Guy Debord, é amplamente usado em debates sobre o urbano, o que não é de se admirar, inclusive pela sua atuação no Grupo Internacional Situacionista, sua crítica ao urbanismo e a apologia ao exercício da ‘deriva’.

³⁶ Se de fato esta associação negativa do corpo feminino e da feminilidade nos espaços públicos está ligada à ideia do trabalho sexual e às questões de classe do século XIX, ou se estaria ligada à subjugação da feminilidade como um todo que antecede este período, é difícil de se demarcar, mas a verdade é que a presença de mulheres no espaço público urbano do século XIX é invisível, ou marginal, e muitas destas características permanecem até hoje.

³⁷ “To put it bluntly, why on earth should any woman want to be a flâneur?” – tradução livre

³⁸ Enfim, o ato de flânerie se transforma em uma tentativa ideológica de pessoalizar o espaço social urbano e de assegurar que a observação passiva do indivíduo é adequada para o conhecimento da realidade social (Buck-Morss in Elfriede Dreyer & McDowall, 2012, p. 32)

³⁹ “To suggest that there couldn’t be a female version of the flaneur is to limit the ways women have interacted with the city to the ways men have interacted with the city.” (Elkin, 2016, p. 11) – Tradução livre

Segundo Elkin, portanto, a tentativa de apropriação da palavra *flâneuse* (no feminino), nada mais é do que a busca da igualdade na habitação do espaço público pelo gênero feminino. Uma busca por redefinir os cânones pelos quais é feita a leitura do espaço urbano.

No entanto, apesar de eventualmente trazer à tona questões referentes às dificuldades que estas personagens e autoras enfrentaram em suas caminhadas, Elkin prefere, de forma global, ignorar estas questões (e suas origens) e parece simplesmente dizer ‘ando na rua, quero ser uma *flâneuse*, então o serei’. Esse posicionamento nada mais é do que a apropriação de um pensamento romântico e alienado já existente à volta deste personagem. No entanto, também é um pensamento muito enraizado em uma espécie de feminismo-branco-neoliberal que parece seguir à risca o cartaz estadunidense ‘We can do It’. Ora, a questão não é se mulheres gostam ou não de caminhar na rua, ou se o faziam e o fazem, mas sim como o fazem, em que condições e sob quais opressões.

É, portanto, inevitável que esta tentativa de apropriação e redefinição de conceito ainda não tenha atingido uma plenitude para estas *flâneuses* em potencial. A cidade patriarcal ainda é muito dividida no que diz respeito ao gênero. A visibilidade do corpo feminino ou feminizado como objeto de consumo, ainda se encontra muito presente, tanto que o assédio sexual em espaços públicos, transportes, e espaços semi-públicos (como shoppings, galerias, lojas, etc), continua sendo um problema, e persiste como uma das pautas de lutas feministas.

Marchas e manifestações feministas contra o assédio/violência de gênero (e a favor do direito à cidade), como a norte-americana *Take Back The Night* (anos 70), a canadense *Slutwalk* (2011) ou os *Lanternaços* brasileiros, são ações que têm usado do próprio caminhar como ferramenta de visibilização do assédio nas cidades como um problema de segurança pública. Mulheres e pessoas dissidentes de gênero negras, periféricas e imigrantes, principalmente, sofrem com a falta de infraestrutura urbana em seus bairros, o que aumenta a sensação de insegurança e medo de andar na rua. Mesmo para estas pessoas, que transitam na esfera pública entre trabalho e lazer (e não necessariamente praticam a *flânerie* de uma forma consciente), é evidente a percepção de que o espaço público urbano não é, de todo, igualitário.

Para mulheres e pessoas dissidentes de gênero que efetivamente desejam praticar a *flânerie*, é inevitável a sensação de insegurança⁴⁰. Pode-se dizer, portanto, que a suposta flanêuse, pregada por Elkin, é impedida de conseguir atingir uma das premissas da *flânerie*: se sentir à vontade e se deixar levar na sua caminhada em espaço público. Ou seja, “yes, we can do it!”, mas em que condições? De que forma? Queremos nos alienar das problemáticas que atingem nossos corpos e os corpos de outrem?

A *flâneuse*, então, ainda não é um personagem possível no que diz respeito a direitos de ocupação e errância nas cidades contemporâneas. Este personagem permanece em estado de utopia para diferentes pessoas que desejam incorporar esta atividade, e aqui questiono se sequer seria algo que deveríamos almejar.

Não obstante, vemos que várias ativistas, artistas e mulheres em geral continuam a ocupar e caminhar no espaço público urbano, apesar destes obstáculos, vivem e resistem nas grandes metrópoles. Mas se não podemos chamá-las *flanêuses*, que termo seria possível para esta personagem urbana?

Rebel Girl: uma flâneuse possível?

O conceito de *flânerie* é um que, apesar de não muito popular, já está bem estabelecido nos campos das artes e nos espaços acadêmicos. Sendo assim, o personagem *flâneur*, não se limita apenas a uma pessoa que caminha, mas sim, a uma pessoa que caminha sob certas condições (ou privilégios) de desenvoltura, confiança e anonimidade.

Já que a proposta é a redefinição dos cânones, seria um certo contrassenso até mesmo limitarmo-nos com os mesmos conceitos já estabelecidos e ignorar a realidade da violência sofrida por mulheres e outros corpos que não gozam dos mesmos privilégios do *flâneur-homem-europeu-branco-cisgênero*⁴¹. Como se auto

⁴⁰ No artigo *The contemporary flâneuse*, a artista e pesquisadora Helen Scalway fala sobre a visão da flâneuse ser um olhar complexo “envolvendo, para começar, a visão dos olhos na parte de trás da cabeça, a visão periférica (...) e um cálculo constante e mais distante de possíveis rotas de fuga.”(Scalway, 2008, p. 167).

⁴¹ Aqui, não procuro demonizar o personagem *flâneur* por completo ou propor o não uso da palavra, no entanto gostaria de discutir como diversas identidades não têm acesso a privilégios intrínsecos desta persona, o que demonstra que o espaço público não é democrático e que as leituras românticas sobre a esfera pública enquanto um “espaço de todos” não refletem o estado no qual esta esfera se desenvolveu ao longo dos anos, assim como o seu estado atual.

definiria a prática de uma errante mulher? Como se auto definiriam as diferentes pessoas BIPOC⁴² que usam o caminhar como prática?

Se mostra necessária, portanto, a discussão de uma ampliação de vocabulário que melhor descreva identidades (ou personagens) ligadas à prática da errância urbana que têm uma experiência ou prática que ultrapassa ao conceito de *flâneur/flânerie* já estabelecidos, algo que possa transformar a errância em uma prática mais plural. Para iniciar a busca por um termo mais apropriado na definição da prática da errância urbana feminina, decidi que poderia tentar resgatar alguma referência cultural de luta feminista já existente e, de preferência, mais ‘atual’, algo que fugisse um pouco da percepção de *flânerie* associada ao século XIX⁴³.

Na tese “*Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero*” (Medeiros, 2022) explorei a possibilidade ou sugestão do uso do termo *rebel girl* (música e termo popular no movimento punk riot grrrl dos anos 90) para iniciar⁴⁴ uma discussão de uma prática de errância no feminino.

Flâneur	Rebel Girl
XIX - ressoa ainda hoje, principalmente nas esferas acadêmicas (mas também na cultura francesa)	Inicio dos anos 90 - ainda ressoa hoje na cultura popular
Sente-se principalmente confortável no espaço público, é capaz de caminhar e gosta de passear pela cidade com pouco ou nenhum problema.	O Espaço Público é um campo de batalha. Ela é desaprovada socialmente, e muitas vezes tem que lidar com violência sexista (entre outras violências), mas resiste às críticas e tem uma atitude combativa em relação às opressões que ela pode
Gosta de se alienar das questões políticas ao se perder na cidade, tem uma visão muito romântica e individual do espaço público.	Muito engajada politicamente. Vê a cidade como palco de discussões políticas e lutas de diferentes grupos de pessoas, de forma coletiva.
Caminha Individualmente	Inspira a ação coletiva

Figura 7.2. - Principais diferenças entre o personagem Flanêur e a personagem punk Rebel Girl. Imagem original da comunicação "Rebel Girl: a collective alternative to the 'flanêuse'?" apresentada durante a conferência KISMIF (Keep it Simple Make it Fast) em Julho de 2021. Imagem: Alicia Medeiros

⁴² BIPOC – abreviação do inglês ‘Black, Indigenous and People of Color’.

⁴³ Houve também uma preocupação em buscar referências que fossem mais populares e não tão ligadas à academia ou a um certo eruditismo seletivo. Naturalmente, acabei por me concentrar no universo musical popular.

⁴⁴ Digo ‘iniciar’ pois acredito que nem todas as mulheres e pessoas socialmente feminizadas (em uma imensidão de pluralidades e realidades do ‘feminino’) poderão se identificar com este termo ou se verem representadas nesta definição. No entanto, encaro esta proposta como um pontapé inicial de uma possível discussão complexa e coletiva de vocabulários e identidades errantes.

Rebel Girl seria uma garota contestadora e combativa, que apesar das mazelas presentes nas cidades patriarcais, caminha de cabeça erguida e traz a revolução nos passos. Para esta mulher, caminhar e ocupar a cidade é um sinônimo de resistência política. Em suma, por que continuariam a querer ser *flâneuses*, passivas e alienadas pela cidade capitalista e patriarcal, se podemos ser garotas rebeldes e levar a cabo a revolução feminista? A *Rebel Girl* caminha pela revolução e incita as suas amigas a fazerem o mesmo. Ela não se importa se vai ser vista como fufa, puta, exagerada, escandalosa ou louca.

Para mulheres e pessoas socialmente feminizadas, a prática artística através do caminhar está intrinsecamente ligada à vivência diária nos espaços. Vivência esta que está marcada por traumas de violência física e simbólica que acabam por criar gatilhos emocionais durante a prática ou, no mínimo, inspirar e informar esta prática de forma crítica. A consciência de que a cidade não é apenas um reflexo do ‘espetáculo do capital’ (Debord, 1997), como diz a premissa situacionista, mas também um reflexo de espetáculos patriarcais, racistas, coloniais e hetero-cis normativos parece ser algo mais claro para as identidades que se vêem afetadas por estas forças que se autoalimentam e que foram base para a implementação e consolidação do espetáculo capitalista criticado por Debord.



Figura 7.3. Páginas de zines feministas distribuídos durante o movimento Riot Girl.
Fonte: <http://www.modadesubculturas.com.br/2016/05/-historia-do-movimento-riot-grrrl-punk-feminismo.html>

Assim, a necessidade de se pluralizar as análises e narrativas urbanas, sejam estas através de ferramentas artísticas ou investigativas, se mostra necessária e

emergente. A concepção do conceito de *Rebel Girl* (aliada a outras possíveis identidades/personagens nômades não hegemônicos) em derivas, para além de uma alternativa ao conceito de *flânerie*, também poderia ser usada de forma coletiva, uma vez que muitas manifestações feministas também procuram ocupar o espaço urbano e questionam a cultura de violência de gênero⁴⁵.

A seguir, irei abordar algumas marchas feministas que tratam principalmente sobre a ocupação do espaço público, exemplos de manifestações feministas organizadas por diferentes *rebel girls* ao redor do mundo.

Take Back the Night, Slutwalks e Lanternaços: o caminhar como militância e manifestação

A marcha *Take Back the Night* foi uma das primeiras⁴⁶ a reclamar sobre violência de gênero em espaços públicos. *Take Back the Night* (TBTN) ganhou mais força nos Estados Unidos, no fim dos anos 70, principalmente em campus universitários, onde a incidência de violações era muito elevada, o que causava revolta uma vez que não havia resposta das instituições sobre tais violências.



Figura 7.4 - Instalação/performance de Suzanne Lacy e Leslie Labowitz em uma marcha Take Back the Night (São Francisco, EUA, 1978)

Fonte: <https://www.suzannelacy.com/take-back-the-night-1978>

⁴⁵ Inclusive, a relação da prática artística nestes eventos acontece com certa frequência, através de performances, códigos de vestimenta e instalações.

⁴⁶ É difícil dizer as suas origens com muita certeza, podendo ter se originado em 1877, na Inglaterra, ou ainda, segundo Finn Mackay, as marchas *Take Back the Night* (US) e *Reclaim The Night* (UK) foram ambas inspiradas em uma marcha organizada por mulheres em 1976 durante o International Tribunal on Crimes Against Women, na qual mulheres acenderam velas e marcharam pelas ruas pouco iluminadas de Bruxelas, sendo essa, segundo Mackay, a primeira marcha documentada de mulheres à noite (Mackay, 2014).

A marcha TBTN se foca, como o nome já diz, em conquistar ou reclamar o espaço urbano noturno como um espaço seguro para caminhar e ocupar. Muitas vezes, estes eventos são organizados em resposta a picos de violência contra mulheres ou a determinadas “medidas de segurança” colocadas por instituições durante o aumento destes ataques. Em meados dos anos 70, em Leeds (Inglaterra), por exemplo, após uma série de ataques à mulheres⁴⁷, a polícia local decidiu instituir um toque de recolher para mulheres. Segundo Julie Bindel, escritora e ativista feminista inglesa, as mulheres ficaram furiosas, pois estavam sendo castigadas (através do toque de recolher) por serem alvos da violência masculina (Julie Bindel In Henson, 2020).

Estas respostas das autoridades de segurança em relação à violência contra mulheres são atitudes embebidas de sexismo, e não é algo que ficou nos anos 70. Em Janeiro de 2011, em Toronto, um agente policial durante um fórum sobre segurança pública na Universidade de York, disse: “Disseram-me que não deveria dizer isso, mas as mulheres deveriam parar de se vestir como vagabundas para evitar serem vitimadas.”⁴⁸ (Currans, 2017, p. 63). O comentário levantou revolta entre as alunas de York, que sentiram necessidade de organizar uma marcha contra o pensamento machista dos órgãos de segurança locais. A marcha foi então nomeada *Slutwalk*, e buscava questionar a culpabilização das vítimas de violência de gênero baseada em normas de comportamento e vestimenta. Assim, esta marcha acabou ficando conhecida pela vestimenta das suas participantes, que acabavam por usar roupas mais curtas e associadas à ideia coletiva de *slutshaming*⁴⁹.

⁴⁷ Ver a minissérie The Ripper para saber mais sobre o caso.

⁴⁸ “I’ve been told I shouldn’t say this, but women should stop dressing like sluts to avoid being victimized.” – Tradução livre

⁴⁹ Desde o início, as Slutwalks foram criticadas por alguns grupos feministas pela sua abordagem de linguagem, como a reivindicação da palavra *slut*, e todo seu estereótipo visual e comportamental ligado à sexualidade feminina, pois a marcha estaria, segundo algumas feministas, fazendo um ‘desserviço’ ao feminismo e caindo em ‘armadilhas patriarcais’ de autosexualização de corpos feminizados. No entanto, suas organizadoras acreditam que o uso da palavra *slut* é uma forma de empoderamento crítico pois é uma crítica “(...) sobre a política de poder que produz o significado com o qual o termo é imbuído” (Ratna Kapur em Currans, 2017, p. 66). Atualmente, *slut* é um termo que não só é usado de forma vulgar para identificar trabalhadoras sexuais, mas também um termo pejorativo para todas as mulheres em geral, baseado em aparências e comportamentos (sejam estes reais ou presumidos) que estariam, a partir de uma leitura machista, ligados à condutas sexuais reprováveis pela norma patriarcal. Todo esse significado é gerado dentro de uma cultura de submissão da sexualidade autônoma de mulheres.

Essa cultura de submissão, controle e violência contra mulheres e corpos feminizados é uma das principais origens da violência de gênero em espaços públicos, e a prática do *slutshaming* acaba por legitimar e normalizar este tipo de violência. Por isso, muitas marchas e manifestações se focam nesta temática. No entanto, outras manifestações também buscam criticar a infraestrutura de projetos urbanos.

No Brasil, por exemplo, têm se realizado os chamados “Lanternaços”, marchas em bairros periféricos que reclamam da falta de iluminação e manutenção dos espaços públicos, para além de criticar também a falta de policiamento eficaz nestes bairros. Já foram organizados lanternaços em três estados brasileiros - Pernambuco, Rio Grande do Norte e São Paulo -, tentando pressionar o poder público a intervir. Em Heliópolis, bairro periférico de São Paulo, um lanternaço realizado em 2014 reviveu a discussão e luta por iluminação, e graças à mobilização das mulheres⁵⁰, Heliópolis foi o primeiro bairro da América Latina a receber iluminação pública em LED (Ipiranga, 2015).

Estas marchas são caminhadas que reclamam o espaço urbano para mulheres e corpos feminizados, a partir das experiências rotineiras de mulheres nas cidades. A aproximação da vida e da rotina com as artes e a resistência política é algo que também foi abordado pelo grupo Internacional Situacionista (IS), pois estes viam no espaço público urbano um campo de pesquisa e ação essencial para a revolução. É possível dizer que atualmente, o caminhar como prática artística tem atraído cada vez mais *Rebel Girls* para os ambientes públicos urbanos. Estas artistas têm, ao longo de sua práxis, constituído análises de um espaço urbano que, ao mesmo tempo hostil, apresenta outras possibilidades através da ocupação e da ação. A seguir, apresentarei algumas destas análises, a partir de uma série de entrevistas a artistas errantes.

⁵⁰ Em uma pesquisa realizada pela ActionAid com as moradoras do bairro, foi constatado que “(...) 40% das entrevistadas já desviaram o caminho porque ficaram com medo de passar por uma rua escura. Cem por cento delas disseram que a iluminação eficiente dá mais segurança.” (Ipiranga, 2015).

O caminhar e o estar como poética de resistência à violência machista

Ao longo da investigação “Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero” (Medeiros, 2022) conversei com diversas artistas que enfrentaram questões relacionadas à violência de gênero em espaços públicos, ou que temem trabalhar nesta ambição pela possibilidade de violência, a fim de perceber perspectivas sobre a prática, táticas e métodos que poderão traçar um atual estado desta práxis relacionada a um recorte de gênero.

De facto, apesar das dificuldades, muitas artistas ainda se inspiram em movimentos e práticas artísticas (como a *flânerie* ou a deriva) para o desenvolvimento do seu próprio trabalho, mas não sem perceber que existe uma diferença em como um homem ou uma mulher conseguem abordar a ação, muitas vezes também se inspirando na prática de colegas.

A arquiteta e artista Maitê Lopes Bessa acredita que não há muito incentivo, mesmo a nível cultural, para que artistas mulheres se aventurem em espaço público, reforçando que mesmo práticas artísticas populares, como o *graffiti*, se mostram fortemente sexistas:

Até o fazer *graffiti* (...) tinha um lance muito de 'se provar'. De ter a coragem de chegar em um lugar e fazer o seu 'trampo'. Então tem essa coisa que é muito do universo masculino, de provar sua virilidade, sua habilidade de alguma forma. Porque não é só chegar ali e pintar um desenho. É chegar em um lugar que você não conhece, não sabe quem é o dono daquele muro e você vai lá fazer um 'trampo' seu, sabe, sem permissão (...) (Maitê Lopes Bessa in Medeiros, 2022).

No entanto, desde o seu o início, o *graffiti* sempre surgiu de um lugar de luta e manifesto, trazido para as paredes e ruas ao redor do mundo não só como uma expressão artística ou prova de coragem, mas principalmente como uma ação combativa e de denúncia de opressões e críticas ao *status quo*. Para o coletivo *Mujeres Creando*: “Grafitar é, portanto, algo muito sério, é uma ação onde colocamos o nosso corpo na luta histórica para transformar a nossa sociedade. Não colocamos um corpo heróico, nem um corpo militarizado, colocamos um corpo vulnerável, sensível, sensual, criativo, desarmado e não violento”(Creando, 2005, p. 205).

De acordo com o coletivo, a luta trazida por mulheres latino-americanas, neste caso, nada se assemelha à ideia de luta física ou militar, muitas vezes conectada às questões patriarcais de força bruta e dominação de povos, identidades e territórios. É uma luta trazida justamente por um dos corpos mais vulneráveis a ocupar o espaço público. E é isso que leva o coletivo às ruas de La Paz, de acordo com uma das fundadoras, María Galindo: “(...) se trabalhamos na rua não é nem para moda, nem para fazer proselitismo. Trabalhamos na rua porque a rua é, na sociedade latino-americana, na sociedade boliviana, um cenário histórico de revolução, rebelião e mudança social” (María Galindo in Art, 2013).

Segundo a *performer* brasileira Guiga Maria, a aproximação da ação de mulheres em espaço público tem crescido no Brasil, justamente pelo fato de o país se mostrar um campo de batalha para corpos femininos ou feminizados:

(...) aqui no Brasil, o espaço público tem tido essa questão, de levar para a rua as pessoas que sofrem violência na rua, e eu não sei se os caras cis-héteros sentem isso, se eles sentem essa necessidade. Faz tempo que eu não vejo um cara assim (cis/hétero), que faz performance na rua... (Guiga Maria).

Para muitas artistas, é difícil lidar com estas questões relacionadas ao espaço público, pois muitas vezes, uma mulher no espaço público, não consegue passar despercebida. A questão do medo que parece atravessar a prática, contudo, parece muitas vezes ser proveniente de uma vivência ‘fora’ da práxis artística⁵¹, estando mais ligada ao cotidiano. No entanto, isso parece depender do trabalho e da prática adotada por cada artista: uma caminhada para levantamento espacial e uma caminhada performática, por exemplo, podem gerar diferentes sentimentos. Algumas artistas relatam o fato de se sentirem ‘protegidas’ pelo próprio ato da *performance* em espaço público, por exemplo, uma vez que isso gera um ‘estranhamento’ aos transeuntes.

⁵¹ A experiência com violência de gênero pode, então, criar traumas que mais tarde podem afetar a prática artística neste mesmo ambiente. Muitas vezes, a violência experienciada ou a violência percebida como possibilidade tem uma consequência similar, ou seja, uma pessoa não precisa ter vivido uma experiência de violação ou violência física para saber (e temer) que a possibilidade de ser atacada é uma realidade. A própria socialização de gênero, enquanto mulher, traz um terror prévio do espaço público, independentemente da violência sofrida. E mesmo quando uma artista, através da prática, começa a se sentir mais à vontade no espaço público, a violência percebida através de notícias e acontecimentos locais rapidamente nos lembra de como uma mulher pode ser tratada em ambientes públicos.

A prática artística em espaço público demanda um contacto com “o desconhecido e com desconhecidos”, como coloca a fotógrafa Maitê Lopes Bessa, pois estar ou interagir no espaço público enquanto uma identidade feminina pode parecer, dentro de uma sociedade patriarcal, como um ‘convite’ ou ‘abertura’ (na mente de um assediador). Esta percepção de perigo iminente é muito frustrante para artistas mulheres (ou outras identidades feminizadas), pois nunca sabemos o que de fato é um risco real, ou apenas uma sensação de perigo trazida por experiências traumáticas anteriores. Este sentimento cria uma espécie de receio antecipado, o que acaba por fazer com que muitos projetos de mulheres em espaço público, fiquem apenas no plano das ideias, constituindo assim uma espécie de autossabotagem:

Eu sempre tive umas ideias, mas eu sempre me barro muito, por causa disso, por ter medo, por não saber o que pode acontecer (...) e eu acho que há muitas ideias (trabalhos artísticos) que mulheres têm e que nunca vão ser executadas, infelizmente (Guiga Maria in Medeiros, 2022)

Apesar de tudo, as artistas interessadas em trabalhar no espaço público persistem. Muitas desafiando o próprio medo e experimentando os seus limites e os limites do espaço no qual o trabalho está a ser desenvolvido. A maioria das artistas confessam adotar certas táticas para conseguir desenvolver o trabalho sem grandes complicações, recorrendo à ajuda de amigos ou colegas, muitas vezes desenvolvendo o trabalho de forma coletiva ao invés de individualmente, além de fazer uso de signos urbanos para passarem disfarçadas, como coletes refletores ou outros códigos que dão a entender que a intervenção que está sendo feita é ‘permitida’ ou faz parte de uma iniciativa institucional.

No entanto, apesar destas estratégias, todas as artistas entrevistadas insistiram que uma plenitude do caminhar como prática artística para mulheres e pessoas feminizadas só será atingida através de mudanças culturais, sociais e políticas. Nesse sentido, continuar ocupando o espaço público, na condição feminina (assim como de algumas outras minorias), se configura como uma forma de resistência, e a arte que aborda estas questões no espaço público também tem o seu papel nesta luta, apesar de, obviamente, não ser a arte, por si só, que gerará mudança.

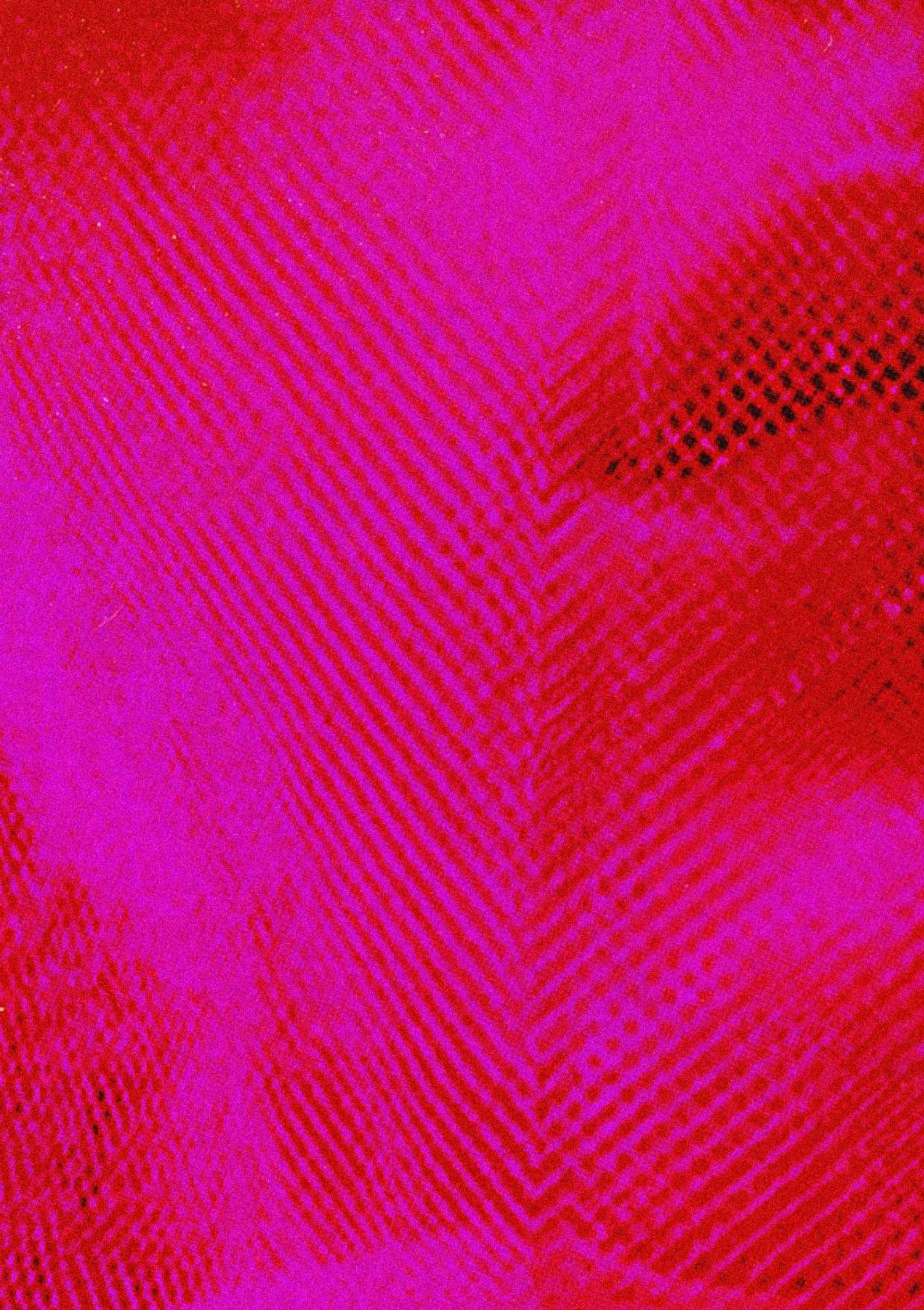
Embora algumas artistas reconheçam que a arte pode ter impacto sócio-político, ainda que limitado a um nível micro ou local, aquelas que têm experiências práticas mais consistentes em espaços públicos tendem a não idealizar esse processo. Isso é relevante porque, além de desconstruir a visão da arte como principal motor de transformação social (uma perspectiva comum dentro do ambiente artístico), permite que as próprias artistas adotem uma abordagem mais interseccional. Assim, elas podem refletir sobre suas opressões e privilégios, questionando e experimentando diferentes aspectos de sua prática artística. A atuação de corpos não hegemônicos nesses espaços públicos tem o potencial de promover uma visão decolonial e crítica, que ultrapassa as discussões políticas sobre os espaços em si. Ela também aborda a forma como os corpos – vistos como públicos e, portanto, passíveis de violência dentro de uma lógica patriarcal, cis-heteronormativa e branca – são tratados. Dessa forma, a prática artística nesses contextos se transforma em uma espécie de ‘antropologia urbana’, porém realizada por aqueles mais vulneráveis e que melhor compreendem as dinâmicas de poder nas cidades.

Ao mesmo tempo em que se busca aqui uma maior clarificação sobre o ato de caminhar, analisando as dificuldades enfrentadas por mulheres, pessoas feminizadas e outros corpos não hegemônicos, é importante também criar representatividade nestas formas de ação artística, pois isso pode ajudar a criar narrativas de possibilidades de ação destes corpos na cidade, e desenvolver perspectivas não romantizadas de leituras do espaço público urbano.

Assim, a proposta de criação de novos personagens que caminham, como foi aqui sugerido com a ideia da *Rebel Girl* (ou como é colocada pelo coletivo *Mujeres Creando* através do termo *Agitadoras Callejeras*) não busca uma elevação desta como um ideal, mas sim uma possibilidade de novos interlocutores e narrativas urbanas, criando assim análises e ações urbanas mais plurais.

Referências Bibliográficas

- Art, T. M. o. C. (2013). *Global Street Art - Mujeres Creando - Art in the Streets* - MOCAtv. Youtube: MOCA.
- Benjamin, W. (1985). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. Verso.
- Creando, M. (2005). *La virgin de los deseos*. Tinta Limón.
- currans, E. (2017). *Marching dykes, liberated sluts, and concerned mothers: Women Transforming Public Space*. University of Illinois Press.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do Espetáculo - Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Contraponto Editora LTDA.
- Elfriede Dreyer, & McDowall, E. (2012). Imagining the flâneur as a woman. *Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research*, 38(1), 30-44.
- Elkin, L. (2016). *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. London: Chatto & Windus.
- Harvey, D. (2008). The Right To The City. *New Left Review*(53), 23-40. Retrieved from <http://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city>
- J. V. Ellena Wood (Director). (2020). "Reclaim the Night" [Television series episode]. In Henson, K. (Executive producer), *The Ripper* (TV series). England.
- Ipiranga, P. d. (2015). Heliópolis é o primeiro bairro da América Latina a receber iluminação LED Portal do Ipiranga. Retrieved from <http://portaldoipiranga.com/index.php/2015/09/30/heliopolis-e-o-primeiro-bairro-da-america-latina-a-receber-iluminacao-led/#.YXBaEmZKi34>
- Jacques, P. B. (2012). *Elogio aos Errantes*. EDUFBA.
- Mackay, F. (2014). Mapping the Routes: An exploration of charges of racism made against the 1970s UK Reclaim the Night marches. *Women's Studies International Forum*, 44, 46-54.
- Medeiros, A. (2022). *Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero*. Universidade do Porto.
- Scalway, H. (2008). The contemporary flâneuse. In A. D. S. T. McDonough (Ed.). *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century*. Manchester University Press.
- Wolff, J. (2008). Gender and the haunting of cities (or the retirement of the flâneur). In A. D. S. T. McDonough (Ed.). *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*. Manchester: Manchester University Press.





CAPÍTULO 8

**FECHAR OS OLHOS
PARA VER MELHOR**

BETE ESTEVES

Capítulo 8 - Fechar os olhos para ver melhor

Close your eyes to see better

Bete Esteves

Na noite profunda e escura da alma, são sempre três horas da madrugada.

- F. Scott Fitzgerald

Três da manhã.

A provocação atravessa o labiríntico do edifício.

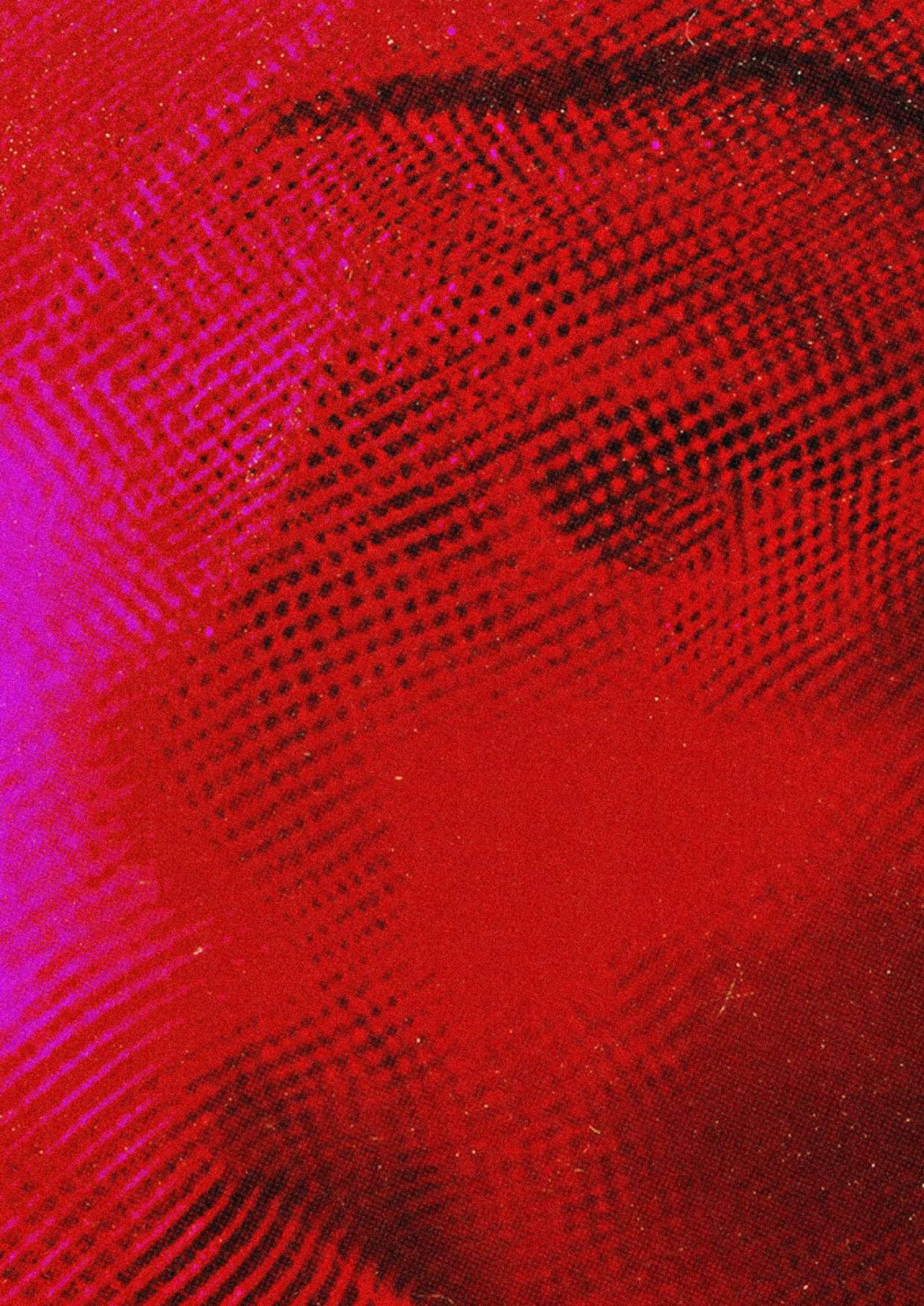
As guardiãs da torre - em vigília durante incontáveis séculos - protegem e convocam a criação do círculo mágico. Ouvem-se rumores da exigência diária: sonhar, construir um túnel, abrir fresta ou alguma saída por dentro da clausura. Na opacidade aparente da torre, ao redor da espiral do Conhecimento, em torno da qual se desenvolve o encadeamento inelutável da duração, milhões de personagens saídos dos incomensuráveis livros, aproximam-se de Armando Passos e demais convidados.

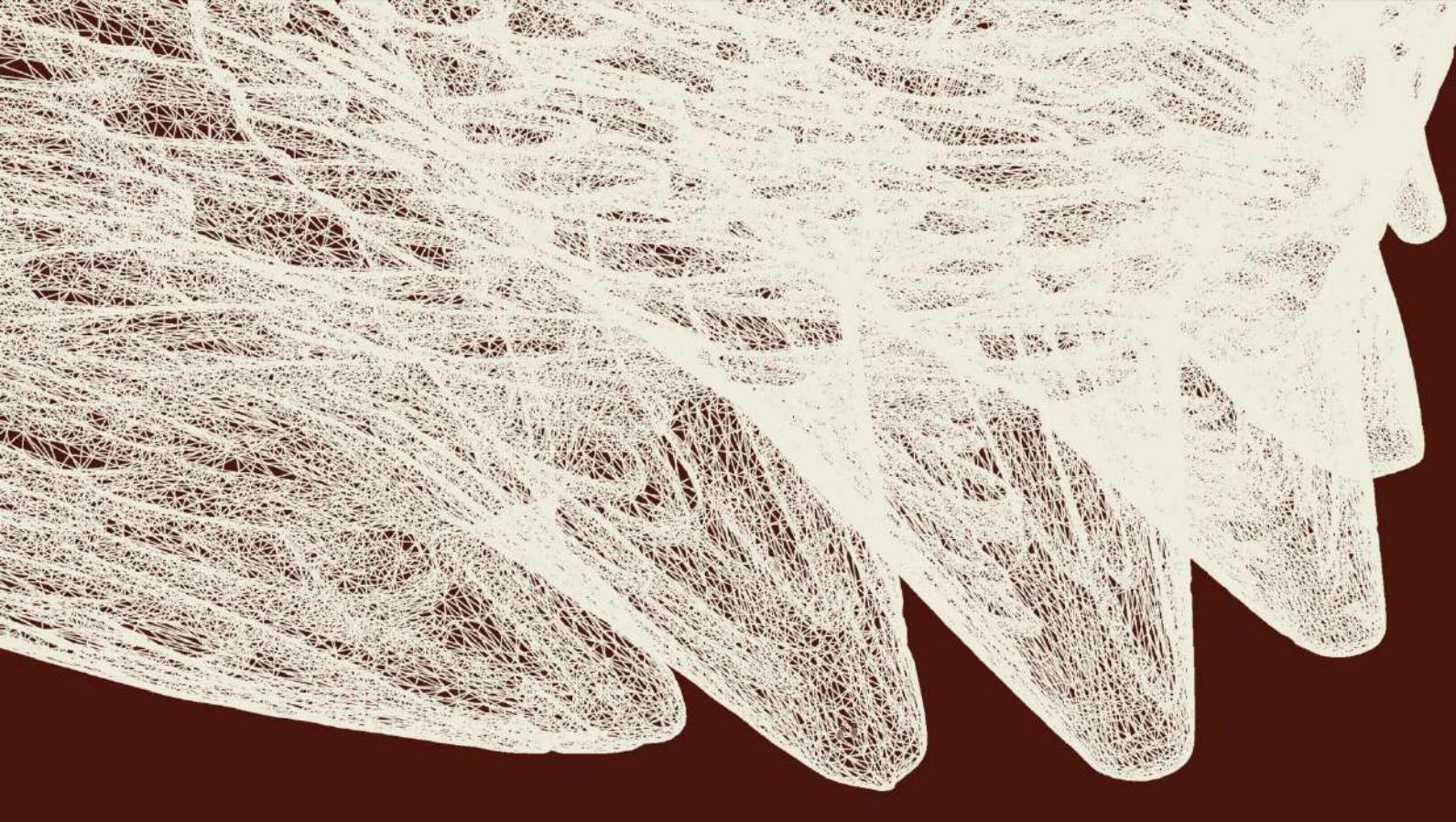
As luzes se apagam. Todos, no entanto, seguimos o rito: encontrar na escuridão alianças com o sensível, com a valorização da experiência para além de formas lineares de conhecimento.

A intervenção parte de dois textos. O primeiro escrito por Isabel Leite a respeito de dois desenhos sobre tela, doados por Armando Passos à Faculdade de Letras por ocasião do 1º centenário da Universidade do Porto. No texto fabulatório de Isabel, as personagens de Armando enchem o espaço simultaneamente de luz e de mistério. O segundo texto - localizado na parede da mesma Biblioteca -, tem como mote a importância da leitura e do conhecimento, vinculando-o ao sagrado. Um tipo de ascese que remete a ideias presentes no iluminismo, na catequização, no idealismo, na colonização e nas formas sistêmicas do saber como centro do conhecimento.

A escuridão adensa véus de assombro, mistério, dúvida, curiosidade, imaginário, certamente, mas, não sacode, também, o instinto, a intuição, as percepções, os sentidos, as sensações? A intervenção *Fechar os olhos para ver melhor* revira os textos mencionados e apostava numa conversa *no e com o escuro*, e

testemunha a possível claridade que surge daí. Acredita na sombra como aspecto que sublinha o conhecimento do grau invariante da vida. Talvez, arriscar encarnar emoções pouco visitadas, alavancadas pelo eclipse, possa ser também uma forma digna de aquisição de conhecimento.





CAPÍTULO 9

**TERRITÓRIOS ALTERNATIVOS
EM DIAS DE DESTRUIÇÃO:
BEATRIZ NASCIMENTO
INTELECTUAL E QUILOMBOLA**

SIMONE AMORIM

Capítulo 9 - Territórios alternativos em dias de destruição: Beatriz Nascimento intelectual e quilombola

Alternative territories in days of destruction: Beatriz Nascimento, intellectual and quilombola

Simone Amorim

O verdadeiro salto consiste em introduzir na existência a invenção

Frantz Fanon

Isolado de seu contexto, o aforismo que serve de título a este texto (fragmento emprestado de um texto da própria Beatriz, *Possibilidade em dias de destruição*⁵²) revela apenas uma parte do conjunto riquíssimo de ideias ousadas daquela que foi uma das grandes intelectuais do pensamento social brasileiro, no século XX. Maria Beatriz Nascimento, artífice de ideias profundamente necessárias, é uma referência no tocante à complexificação do entendimento do quilombo enquanto território físico e existencial. A sua obra atravessa o binômio ‘mulher’ e ‘território’ como quem desafia a construção de uma poética inédita do desterritorializar-se/reterritorializar-se. Ao historicizar a passagem do conceito de quilombo de lugar físico a um princípio ideológico, engatilha novamente o caráter desestabilizador da organização de uma resistência aos sistemas de opressão.

Os quilombos eram frinchas no modelo escravagista, uma instabilidade inerente. E a extração de sua forma-organizativa a um símbolo de resistência, concretizada no modo de uma historiografia insurgente, consolida a ideia da *utopia enquanto disciplina*, no imaginário de um conjunto de pessoas desumanizadas pela colonialidade, atualizada nas estratégias contemporâneas do modelo capitalista de organização das sociedades.

Parte do trabalho de Beatriz, abruptamente interrompido pela sua partida prematura, reconstitui o papel histórico feminino no conjunto das lutas de resistência - inclusive a partir daquilo que entendia como estratégico: inter-relacionar

⁵² Nascimento, 2018.

disciplinas em favor de uma historiografia de tipo novo. Na visão da historiadora, a forma quilombo remete a agrupamento, organização, distribuição e afeto: disciplina necessária em contexto de luta, mas especialmente perigosa em contexto de paz. São muitos e potentes os atravessamentos evocados no pensamento dessa voz atlântica, e resgatar as ideias de Beatriz Nascimento, na ocasião em que se assinalam os 35 anos de uma das suas obras mais reconhecidas - *Orí* - , é uma homenagem, e um lembrete, de que a palavra, a escrita e o pensamento crítico são armas importantes na luta feminista antissistema.

Beatriz foi vítima de um feminicídio e é importante dedicar este texto a todas as vítimas dessa doença sociopolítica que assola o mundo todo na atualidade. Essa doença é uma ferida aberta pela necropolítica capitalista de reprodução da vida, que consome corpos e mentes como se mercadorias fossem, e não admite a possibilidade de outro registro senão a acumulação e a aniquilação do outro enquanto subjetividade total. Beatriz Nascimento, mulher, negra, historiadora, ativista e intelectual teve seu nome incluído no livro de heróis e heroínas da Pátria em 2023 - por meio da Lei 14.712/2023 - o documento que registra o nome dos brasileiros e brasileiras que se dedicaram de forma exemplar e heroica ao país. Seu legado e sua existência jamais serão esquecidos enquanto o movimento de todas nós continuar reverberando as suas ideias.

A práxis da coletividade negra: historiografia insurgente dos quilombos

Uma parte significativa da pesquisa de Beatriz Nascimento consistiu em *escovar a História a contrapelo*, decompor partes de uma história forjada na grande escuridão para reposicionar elementos cruciais ao entendimento da inflexão negra no continente americano. Como uma metáfora de si, uma historiografia insurgente traz elementos que, ao recompor uma narrativa fraturada, movimentam a engrenagem do presente em direção à complexificação das (r)existências negras. O engajamento na recomposição crítica do passado permite a abertura de novas possibilidades no presente. Nessa epistemologia, só existe o passado e é ele a energia vital do presente.

Por norma, as definições oficiais já trazem originalmente a violência semiótica, de estabilização de algo que nem sempre deveria estar cristalizado, como

se ali não houvesse margem para leituras outras. O primeiro ato do projeto científico-político de Beatriz Nascimento consistiu em questionar a definição oficial que o império impôs sobre o quilombo:

Toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles". Essa definição, da Consulta do Conselho Ultramarino de 2 de dezembro de 1740, influencia sobremodo o conhecimento que nos chegou até hoje. (Nascimento, 2021, p.112)

E se essa definição não lhe pareceu suficientemente apropriada, tampouco as reconstituições históricas posteriores recompuseram o mosaico de forma adequada; por muito que buscassem inserir novas camadas ao fenômeno, tropeçaram em ruínas coloniais:

Os escravos rebeldes que não queriam aceitar a escravidão fugiam para a mata virgem, nela acabavam formando aldeias do tipo que haviam deixado na África, escolhiam chefes e "viviam mais ou menos à moda primitiva". Estes aldeamentos [...], no século XVII, chamavam-se de quilombos. (Nascimento, 2021, p.110)

A ideia de uma “vida primitiva” é absolutamente inadequada ao modo de vida africano do século XV ou XVI, haja visto o interesse europeu na importação do conhecimento africano e indígena para o cultivo da terra em território americano. Era preciso continuar reunindo elementos que permitissem complexificar a leitura da História, até ser possível aproximá-la da totalidade da experiência histórica dos quilombos. Nesse sentido, a despeito das leituras anteriores, Beatriz apresenta a contradição da tentativa de homogeneização e do saudosismo de uma vida anterior supostamente desprovida das nuances próprias de cada nação africana trazida para a América:

Vivendo ainda sob o regime escravista oficial, o quilombo ou seus correlatos são tentativas vitoriosas de reação ideológica, social, político-militar sem nenhum romantismo irresponsável. Muito menos a fuga para o mato tem o caráter de vida ociosa em contato com a natureza, com base numa liberdade idealizada e na saudade da pátria antiga. (Nascimento, 2021, p.130)

Todas as vezes em que a História é interpelada, põe a nu uma instabilidade de ideologias artificialmente estabilizadas. É neste momento que Beatriz propõe um resgate daquilo que realmente representou o quilombo na História do Brasil - uma ameaça. E aí reside sua força:

Podemos mesmo afirmar que esses quilombos são o primeiro momento da nossa história, em que o Brasil se identifica como Estado centralizado. (...) Tanto no século XVIII quanto no século XIX, a instituição procede como frinchas no sistema — muitas vezes convivendo com ele pacificamente — que ao serem vistas globalmente, ou seja, em todo o espaço territorial e em todo o tempo histórico, traduziam uma instabilidade inerente ao sistema escravagista. (Nascimento, 2021, p.161)

Compreender a história como uma arena de disputa ideológica e não se conformar com uma narrativa que nos rouba a possibilidade de reconstituir elementos que forjaram a complexidade das humanidades negras nas américas, catapultou a dimensão do trabalho de Beatriz Nascimento diretamente para a luta política do movimento negro brasileiro do século XX.

É no contexto dessa crítica que, em 1970, é fundado Movimento Negro Unificado, reunindo figuras históricas do pensamento social brasileiro no esforço de assumir o discurso sobre si e sobre o país. Na visão de Beatriz:

Foi a retórica do quilombo, sua análise como sistema alternativo, que serviu de símbolo principal para a trajetória desse movimento. Chamamos isso de correção da nacionalidade. A ausência de cidadania plena, de canais reivindicatórios eficazes, a fragilidade de uma consciência brasileira do povo, tudo isso implicou uma rejeição do que era considerado nacional e dirigiu o movimento para a identificação da historicidade heroica do passado. (...) Quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. (2021, p.166)

Na medida em que reúne mais elementos que possibilitam a interpelação da história e consequente reconstituição de fenômenos sociais complexos, tanto mais armas estarão ao serviço da luta política contra as desigualdades estruturantes da sociedade brasileira. É preciso toda uma disciplina teórico-política para restaurar essa fratura original que, por séculos, posicionou a questão quilombola apenas pela lente do império, desconsiderando o acúmulo crítico de uma parcela significativa da população brasileira.

Eu sou atlântica: o indivíduo como um território existencial que se desloca no espaço

Na medida em que trabalhava cada elemento de um grande mosaico de peças dispersas nas duas partes do Atlântico, Beatriz encontra naquele oceano a epistemologia fundacional da existência social de uma coletividade na sociedade brasileira. A ideia do Atlântico como território originário demanda o entendimento de subjetividades forjadas na grande fratura, mas fortalecidas pela componente diversa de seus elementos, assim como advera foi a grande travessia até o entendimento de um grupo de indivíduos como territórios existenciais, espaço-corpo de uma outra forma de vida na sociedade brasileira.

O Atlântico como identidade aporta a componente do entrelugar, da rota, como território de criação e pertencimento. São de Paul Gilroy (2001) as formulações sobre o Atlântico como um espaço da possibilidade de outras fabulações. Para o sociólogo inglês, as culturas do Atlântico negro:

especificam formas estéticas e contra estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto, e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitirá existir (p.13)

A ideia de sermos criaturas atlânticas está presente nas epistemologias desenvolvidas por muitos grupos no continente - e é nela que reside a especulação do entre-lugar daquela identidade que é ela própria território e ocupação. Para onde quer que sejamos desterritorializados, construiremos uma tecnologia de reterritorialização ancestral porque, como bem mencionou Gilroy, somos aqueles que “se abastecem com a energia fornecida pela comunidade”. Essa existência atlântica (Nascimento, 2018), *ameficana/ladina* (González, 2018), da fronteira (Anzaldúa, 2016), é um patrimônio criado pela força daqueles que compreenderam desde muito cedo que a força reside no coletivo e na experiência coordenada da resistência.

Para Beatriz, o quilombo é aquele espaço geográfico onde se tem a sensação de oceano (Nascimento, 2018, p.336). Nele, a relação é mais importante que o ser, porque o ser é o estar, é o permanecer. Desenvolvemos o entendimento de que somos partes de uma ancestralidade complexa, forjada na luta, mas que tem a festa como utopia; fragmentada, mas que sabe reconstruir as suas partes e constituir novas totalidades. A acomodação das identidades negras em uma totalidade atlântica extrapola a soma das partes para criar um novo elemento na história social do território que se convencionou chamar americano. Somos fruto de um amálgama de tradições e conhecimentos que juntos transformaram profundamente aquele pedaço de terra do outro lado do oceano.

Um território existencial que se desloca no espaço é uma potência, porque traz em si a subjetividade da experiência histórica da origem e a força da autonomia em relação à adversidade do espaço de chegada. Foi necessária muita disciplina para a garantia da sobrevivência, do contrário já teriam desaparecido da terra. Não é possível desterritorializar quem se reconhece atlântica porque a matéria de que somos feitas é fluida, movente. Esses elementos conferem a força necessária à resistência e à possibilidade da fabulação da utopia enquanto disciplina. Sem esse componente, um conjunto de pessoas excluídas da modernidade já teria desaparecido, no entanto, resistem.

A importância do desenvolvimento dessa abstração tornou possível, muitos séculos depois, a reconstrução de utopias de resistência no Brasil. Elas se fizeram ouvir no mundo todo, seja por meio do movimento negro, seja por meio da organização de trabalhadores periféricos, seja pela persistência das mulheres que, mesmo tendo a sua existência constantemente ameaçada, continuaram e continuam dedicando suas vidas à reconciliação da história com o compromisso da política.

Feminismo como um território alternativo em dias de destruição

No ensaio *Acerca da consciência racial* (Nascimento, 2022, p.179), escrito provavelmente entre a segunda metade dos anos 1970 e o início da década seguinte, Beatriz nos apresenta Jurema, uma personagem marcante daquilo que viria a se configurar como um ponto de ruptura na sua vida, antecipando no Brasil um debate

que se fortaleceria apenas muitas décadas depois. A autora relembra que certa vez, ao se recusar:

entrar pela entrada de serviço de um edifício, o porteiro justificou a atitude que tomara (quis me obrigar a entrar), dizendo que não adivinhava se eu era empregada doméstica ou amiga da pessoa a quem ia visitar. Do mesmo modo, na infância, a pessoa que levantou meu vestido justificou que não adivinhava se eu era menino ou menina, por causa do meu cabelo encarapinhado. Do mesmo modo, a professora não adivinhava que eu era uma das melhores alunas da escola e que tinha os mesmos direitos das crianças brancas nas mesmas condições
(Nascimento, 2022, p.188)

Este talvez seja um dos textos nos quais Beatriz mais se escancara publicamente entre todos que compõem o conjunto de sua obra - o que é muito difícil, em se tratando da sua prolífica produção. Beatriz é uma intelectual pública com vasta publicação na comunicação social brasileira, marca do seu ativismo e a atividade intelectual orgânica no seio do movimento negro, ainda que no contexto da ditadura empresarial-militar que o país vivia. Trata-se de um texto brilhante, íntimo, potente, desafortunadamente atual. Ele é o expoente máximo do feminismo de alguém que soube, com astúcia, antecipar o debate sobre as camadas sobrepostas de exclusão forjadas para alguns corpos determinados a ficarem pelo caminho.

Beatriz Nascimento não se dedicou ao estudo aprofundado sobre a situação da mulher na sociedade brasileira de seu tempo, tampouco se ocupou em teorizar/historicizar os movimentos das mulheres no Brasil ou no mundo naqueles anos. Mas, inúmeras vezes, debruçou-se com profícua assertividade em temas que, direta ou indiretamente, relacionam-se com as desigualdades de oportunidades que fazem com que a alguns lhes seja negada a possibilidade de uma existência digna. Era neste registro que ela e algumas outras mulheres do movimento negro brasileiro levantaram suas vozes e deram as suas vidas para que uma reflexão incômoda pudesse começar a ser feita no país.

Em recente reflexão acerca do conjunto da militância de sua mãe, Bethânia Nascimento Gomes (2023, p. 358-361), é relembrada a ocasião em que Beatriz foi presa pelos militares. Assim como ocorreu nas famílias de outros intelectuais do período, a sua também se aterrorizou com o que podia acontecer na eventualidade de que estes viessem à sua casa e encontrassem o material de trabalho da

historiadora e ativista - fundadora do grupo de pesquisas André Rebouças e prolífica produtora de conteúdo sobre o movimento negro no Brasil.

Beatriz foi salva porque vivia em um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro e a polícia jamais pensaria que naquele lugar alguém frequentasse a universidade. Sequer cogitaram a possibilidade de que, naquela periferia negra e de trabalhadores pobres, pudesse emergir uma intelectual da estatura de Beatriz. A esse acontecimento, Bethânia vincula a razão de porque raramente os negros, ainda que ativistas, dedicam-se a uma reflexão crítica aprofundada sobre a ditadura empresarial-militar brasileira: porque nestes territórios, e para estas pessoas, a ditadura não acabou de fato, porque eles nunca deixaram de estar sob risco (p.360).

O feminismo de Beatriz não é sobre ou para as mulheres, mas antes, e sobretudo contra as desigualdades sociais presentes na sociedade brasileira racista, patriarcal e ainda então exploradora das classes trabalhadoras. Beatriz foi a primeira militante do movimento negro a receber um convite para visitar um país africano, em uma época na qual o trânsito internacional de militantes e intelectuais negros não era frequente em função da ditadura brasileira (1964 - 1985), que criava uma série de obstáculos para a realização desse tipo de viagens. Não está desvinculada desse pioneirismo e atuação a constatação da ativista e filósofa marxista americana Angela Davis, que, em 2023, em visita ao Brasil, declarou que Lélia González e Beatriz Nascimento foram as fundadoras do feminismo negro no mundo - um movimento político que, segundo ela, nasceu no Brasil.

De volta ao ensaio referido no início desta seção, finalizo este texto com a voz atlântica de Beatriz (2022, p.188) à Jurema. É quase possível imaginar o seu jeito energético, e ao mesmo tempo calmo e grande como o mar: “*eles não sabem que você um dia me disse - continue. Eu continuei (...) de onde você estiver, fazendo das tuas palavras as minhas: “Não deixe que façam isso connosco!*”.

A luta continua

A luta continua porque estou farto da fome

A luta continua porque estou farto da miséria

A luta continua porque estou farto de calúnia

A luta continua porque estou farto de ser estúpido

Há quinhentos anos que sou analfabeto

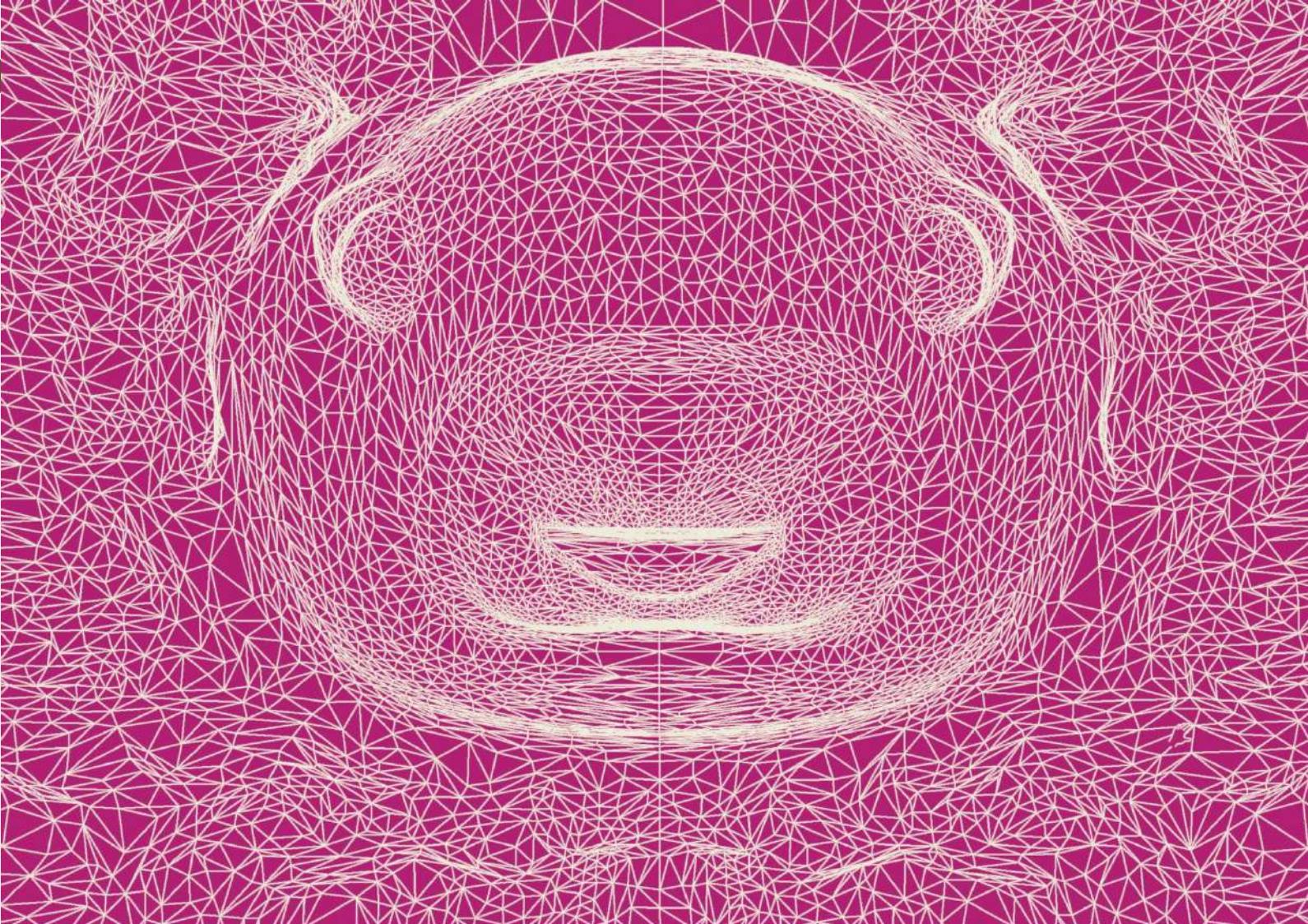
Não sou ninguém

*Não tenho fome
Há quinhentos anos que sou rapaz
Mesmo aos cem anos
Há quinhentos anos que sou espancado
Há quinhentos anos que sou esborrachado
O meu pai chama-se rapaz
A minha mãe ó Maria
O nome da minha irmã é rapariga
A luta continua porque estou farto da fé e do Império
Das civilizações ocidentais
Das religiões hipócritas
Estou farto de ser sub-homem
Estou farto de ser ignorante e ignorado
A luta continua porque estou farto de esperar
Estou farto das migalhas
A minha terra tem maná, leite e mel e não como
Tenho fome de séculos
Já não suporto os ladrões do meu pão
Já não suporto os ladrões da minha força
Já não suporto os ladrões das minhas riquezas
Ainda ontem na minha rua alguém pedia esmola
A luta continua porque do oceano ao leste
A quitandeira ainda grita: laranja, laranja minha senhora
A lavadeira ainda diz: bom dia minha senhora
A luta continua... (Beatriz Nascimento: *Uma história feita por mãos negras*, p. 191)*

Referências Bibliográficas

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*. Capitán Swing.
- Gilroy, P. (2001). *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Editora 34.
- Gomes, B. N. F., Davies, A., & Smith, A. A. (Eds.). (2023). *The dialectic is in the sea: The Black radical thought of Beatriz Nascimento*. Princeton University Press.
- González, L. (2018). *Primavera para as rosas negras*. Diáspora Africana.
- Nascimento, M. B. (2018). *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: Possibilidades nos dias de destruição*. Diáspora Africana.
- Nascimento, M. B. (2021). Ratts, A. (Org.). *Beatriz Nascimento: Uma história feita por mãos negras*. Zahar.
- Nascimento, M. B. (2022). Ratts, A. (Org.). *O negro visto por ele mesmo*. Ubu.
- Ratts, A. (2006). *Eu sou atlântica: Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Imprensa Oficial; Instituto Kuanza.





CAPÍTULO 10

OS NOVOS ESPARTILHOS DA CONTEMPORANEIDADE: CONSTRUÇÕES SOCIAIS DO CORPO

PAULA GUERRA
ALINE MAIA DE FREITAS
EDILARA LIMA PACHECO

Capítulo 10 - Os novos espartilhos da contemporaneidade: Construções sociais do corpo

The New Corsets of Contemporary Time: Social Constructions of the Body

Paula Guerra

Aline Maia de Freitas

Edilara Lima Pacheco

Corpo: o mais belo objeto de consumo

O corpo, sendo um suporte de sentidos, assume a responsabilidade de retratar um espaço social (Guerra, 2017), além de possuir a capacidade de emergir como um lugar de subversão e de resistência face a esse mesmo espaço social que, frequentemente, é imposto imperativamente (Guerra, 2021). O mais belo objeto de consumo (Baudrillard, 1991) é o corpo. A prova disto é por estar omnipresente na publicidade, na moda, na cultura de massas, tornando-se num *objeto de salvação*. A moda reflete o poder das existências entre o corpo, a sua relação com as coisas materiais e as relações sociais: “na sociedade capitalista, o estatuto geral da propriedade privada aplica-se igualmente ao corpo” (Baudrillard, 1991, p.136). Na verdade, o corpo está omnipresente na vida e na teoria social.

Desde os primórdios da humanidade, as vestimentas e os acessórios têm sido utilizados como forma de expressão e de identidade, e é por meio do estudo dessa evolução que se torna possível compreender melhor a complexidade do ser humano e da sociedade em que vivemos atualmente. Durante o século XX, a moda refletiu intensamente as transformações sociais e políticas que ocorriam ao redor do mundo (Guerra & Figueredo, 2019). A definição de moda, além de ser ampla, abrange muito mais do que exclusivamente roupas e acessórios, pois também engloba comportamentos, estilo de vida, valores culturais e até mesmo revoluções sociais (Guerra, 2019, 2022).

A influência de movimentos como o feminismo, os direitos civis e as revoluções culturais pôde ser observada nas roupas e acessórios, que passaram a expressar a

busca por igualdade, liberdade e diversidade (Ribeiro, 2020). Além disso, a moda também refletiu mudanças políticas, como guerras e movimentos de independência, influenciando o modo como as pessoas se vestiam e se identificavam com os acontecimentos históricos de sua época (Alonso, 2023; Moreira, 2021; Trápaga, 2020). A discussão em torno dos novos padrões e designações no mundo da moda, vertente que guia e influencia socialmente ao que é mais moderno e mais belo, é uma temática relevante para análise, pois permitirá observar a reconstrução dos padrões sociais em torno do corpo e da moda, a representatividade que a mesma proporciona e o impacto que detém no consumo e dinâmicas de integração e inclusão social (Gama, 2016).

O corpo é a interface entre o social e o individual

“O corpo é a interface entre o social e o individual, a natureza e a cultura, o psicológico e o simbólico” (Le Breton, 2003: 97). Como um aspeto da natureza, o corpo costumava ser governado de uma maneira fundamental por processos apenas marginalmente sujeitos à intervenção humana (Wittmann, 2019). No corpo está inscrita uma multiplicidade de construções que um agente concretiza ao longo da sua trajetória de vida, consequente da posição em que ocupa no espaço social e de onde exprime a sua vontade de transformar ou de conservar (Guerra, 2017). O retrato mediático do corpo tem poder de estabelecer conexões de identificação, em suas formas, cores, tamanhos, expressões e representações. Por isso, quando consideramos a forma como os média retratam o corpo, especialmente em relação ao peso e à imagem corporal, é possível entender a relevância deste assunto.

Foucault aborda a análise do corpo no contexto mediático, sob uma complexa intersecção entre poder, representação e identidade, sendo um importante ponto de partida para a discussão de como a interpretação crítica influencia a experiência corporal em relação às imagens mediáticas (Foucault & Deleuze, 1979). A representação do corpo não pode ser dissociada das lógicas culturais que a sustentam, devido a isso a importância de se compreender as interações afetivas com as imagens e como estas moldam a percepção do corpo. A glamourização dos corpos, bem como as práticas disciplinares, moldam a subjetividade contemporânea (Franco, 2017). A produção de indivíduos normalizados às tecnologias de poder, mesmo que

evoluam, continuam a restringir a autonomia e a liberdade dos sujeitos. O processo de transição do controle corporal ilustra como o corpo se torna um alvo de correção penal, refletindo as dinâmicas de poder que permeiam a sociedade. A construção do corpo na mídia e as relações de poder que o permeiam, enfatizam a relevância da compreensão das práticas disciplinares e das representações sociais (Foucault & Deleuze, 1979). Os processos de interpretação sob o olhar do outro influenciam na percepção das imagens no corpo (Kyrölä, 2016). Sob uma forma específica, a interpretação corporal tem a capacidade de orientar em relação às imagens, refletindo sobre a complexidade das interações entre o corpo e a mídia.

Ao abranger um contexto feminista pós-estruturalista, Kyrölä destaca que não é possível simplesmente transcender as lógicas culturais de representação que moldam nossas vivências corporais (Kyrölä, 2016). Ao analisar as abordagens teóricas que Kyrölä explora e o impacto emocional que as imagens de corpos gordos têm na audiência, a autora provoca uma reflexão sobre as normas sociais e os padrões de beleza que são perpetuados pela mídia (Kyrölä, 2016). Isso nos leva a questionar como essas representações não apenas moldam a autoimagem, mas também afetam a forma como os indivíduos se relacionam com seus próprios corpos e com os corpos dos outros. Neste aspecto, a docilidade expressa, através do corpo, não apenas que há uma aceitação passiva das normas e controles impostos, mas também que há um espaço para a resistência que emerge quando as estruturas de poder são questionadas (Beheshti & Shafieyan, 2016). Essa perspetiva é crucial para compreender a complexidade das interações entre poder e corpo na sociedade contemporânea.

A visibilidade do corpo é intrinsecamente ligada a três aspectos do poder disciplinar: observação, julgamento normalizador e exame do corpo (Purdy, 2016). Através desses mecanismos, a identidade sexual é não apenas definida, mas também amarrada ao corpo, implicando que a sexualidade deve ser compreendida em relação às normas estabelecidas por discursos sociais. Assim, o corpo feminino é não apenas um objeto de observação, mas também um campo de batalha onde as normas de gênero são negociadas e reforçadas. Foucault identifica o corpo como um local central onde o poder é exercido (Rodrigues, 2003). Foucault, juntamente com Merleau-Ponty, enfatiza um movimento em direção a uma compreensão mais

complexa e contextualizada do ser humano, onde o corpo é visto como uma forma de habitar o mundo, moldado por discursos sociais e culturais (Silveira, 2005). A obra de Foucault é fundamental para compreender as práticas disciplinares e as representações sociais, evidenciando como o corpo é um campo de batalha onde normas de poder e resistência se entrelaçam, moldando a experiência humana de maneira complexa e multifacetada.

Críticas à representação do corpo feminino

A representação do corpo feminino tem sido alvo de críticas ao longo dos anos, principalmente devido ao foco exclusivo em um estereótipo de beleza excessivamente restrito e padronizado (McRobbie, 2008; Pardina, 2011). Foi devido a essa representação padronizada e inalcançável que a marca Victoria's Secret foi acusada de promover um padrão irreal e inatingível de corpo, causando impactos negativos significativos na autoestima e na saúde mental das mulheres. Essas críticas são ainda mais acentuadas devido à falta de diversidade de corpos e etnias em suas campanhas e desfiles, o que gera exclusão e marginalização de grupos que não se encaixam nesse estereótipo inalcançável (Correa, 2024).

A evolução da representação de mulheres gordas e negras na moda enfatiza a importância da diversidade e da responsabilidade social nas campanhas publicitárias. A presença constante da crítica sobre a falta de inclusão e a busca por uma representação mais autêntica e variada são temas centrais que permeiam essa discussão, evidenciando a necessidade de uma mudança significativa na forma como as marcas abordam a publicidade em relação a diferentes tipos de corpo. Salienta-se também a importância da responsabilidade social das marcas de moda, especialmente no que diz respeito à representação de diferentes tipos de corpos em suas campanhas publicitárias (Shakil, 2015).

A ascensão das redes sociais trouxe à tona a necessidade de uma reflexão crítica sobre como essas plataformas moldam a percepção do corpo, especialmente entre jovens (Guedes, 2022). As estratégias publicitárias utilizadas visam gerar insegurança nas consumidoras, explorando suas vulnerabilidades para impulsionar as vendas (Shakil, 2015). Essa tática não apenas afeta a autoimagem das mulheres, mas também perpetua estereótipos prejudiciais sobre o que é considerado belo.



Figura 10.1. A idealização dos corpos em função da média

Fonte: <https://www.ellencocino.com/novidades/redes-sociais-e-idealizacao-corporal>

A análise da representação de mulheres gordas e negras na publicidade da moda, em particular no contexto da marca Victoria's Secret, revela uma série de questões críticas sobre responsabilidade social e diversidade. A reflexão sobre a responsabilidade social das marcas é fundamental, pois a publicidade não apenas influencia a percepção da beleza, mas também afeta a autoestima das consumidoras (Shakil, 2015).

Victoria's Secret: The perfect body

No ano de 2014, a campanha *The Perfect 'Body'*, gerou uma onda de críticas por promover um padrão de beleza restrito e, na maioria das vezes, irrealista. Nessa campanha, a marca apresentava todas as modelos magras em uma única imagem em preto e branco, com o título centralizado e em destaque. A marca recebeu fortes críticas pelo público e pelas escolhas das modelos, que em sua maioria eram brancas e todas magras, causando um grande movimento e colocando a marca numa situação difícil, como foi noticiado pela BBC News à época (Correa, 2024). A campanha foi vista como uma tentativa de reforçar a ideia de que apenas um corpo específico é

considerado "perfeito", o que pode marginalizar mulheres de diferentes tamanhos e etnias⁵³. Após as duras críticas, a resposta dada pela marca Victoria's Secret foi a modificação na redação das campanhas futuras para algo mais sutil e positivo, demonstrando uma tentativa de se alinhar com uma abordagem mais inclusiva, embora a mudança tenha sido vista por alguns como uma ação reativa em vez de um compromisso genuíno com a diversidade⁵⁴.



Figura 10.2. Imagem da Campanha de 2016

Fonte: <https://blogs.brighton.ac.uk/lm131/2017/01/09/victoria-secret-perfect-body-campaign/>

Em 2016, a marca já demonstrava estar em conflito com os movimentos sociais, principalmente com o feminismo, para além da forma como gerenciava a crise de imagem em detrimento da falta de representatividade interseccional. Isto apenas reforçou o desconhecimento no que diz respeito aos movimentos sociais ao adotar uma perigosa abordagem por associar modelos de corpos inalcançáveis a lutas feministas.

A campanha *The Perfect Body* da marca exemplificou essa problemática, levando a uma reação negativa que resultou em mudanças na forma como a marca

⁵³ Cfr. <https://exame.com/marketing/victoria-s-secret-celebra-corpo-perfeito-e-irrita-mulheres/>

⁵⁴ Cfr. <https://abcnews.go.com/Lifestyle/victorias-secret-controversial-perfect-body-slogan/story?id=26735138>

se comunica, devido ao impacto negativo que a representação limitada das mulheres na mídia pode ter sobre a autoimagem e a saúde mental (Mansikka, 2019).

Avançando para 2017, Jones discute a campanha *I'm No Angel* da Lane Bryant, que procurou desafiar a falta de diversidade na representação de corpos na moda. A campanha promoveu a apreciação de mulheres de tamanhos maiores e a positividade corporal⁵⁵(Ouellette, 2019). Ela se destacou por apresentar seis modelos plus size diversas em anúncios impressos, comerciais e outdoors em locais icônicos como a Time Square, e foi uma resposta direta à falta de diversidade de tamanhos e formas de corpo nas campanhas da Victoria's Secret.

Em 2018, ocorreu o último desfile da marca, com uma queda significativa nos números de audiência registrados, e em seguida, em poucos dias, a campanha saiu do ar. No final de 2018, o diretor de marketing da Victoria's Secret, Edward Razek, deu uma entrevista polêmica, afirmando que mesmo perante as mudanças do mercado, a marca não incluiria modelos transgênero no desfile da Victoria's Secret, o que culminou em sua demissão e causou no público uma revolta em grande escala. A declaração polêmica só intensificou a crise que a marca já sofria, e as redes sociais foram tomadas por manifestações com pedidos de boicote - quase levando a empresa à falência. Devido a isso, o show do ano de 2019 foi cancelado sem qualquer perspectiva de data para retorno da marca às passarelas. Em 2020, o jornal *The New York Times* tornou público o relato de 30 funcionários da Victoria's Secret que denunciaram assédio sexual que sofreram por parte do ex-diretor de marketing, Edward Razek quando ainda trabalhava com a marca (Correa, 2024).

A falta de representação de corpos diversos, especialmente de mulheres gordas, negras e de diferentes etnias nas campanhas da Victoria's Secret, é uma crítica recorrente que destaca a necessidade de uma mudança mais significativa dentro da indústria da moda (Hooks, 1989). Tal déficit na representatividade se estende também às modelos na publicidade de moda, com foco particular na representação de mulheres plus size (Jones, 2017).

Além disso, a incongruência entre os tamanhos dos modelos e o tamanho médio da população feminina é um ponto crucial que enfatiza a necessidade de uma representação mais fiel e inclusiva na publicidade de moda (Jones, 2017). Apesar de

⁵⁵ (<https://www.buzzfeed.com/sheridanwatson/im-no-angel>)

um movimento em direção a representações mais diversas e inclusivas das mulheres na publicidade promovam uma representação das mulheres na mídia, especialmente nas plataformas de redes sociais, o seu impacto na autoimagem e na insatisfação corporal, particularmente entre mulheres, se dá devido à predominância de uma imagem que não reflete a realidade da maioria das mulheres, especialmente aquelas que não se encaixam nos padrões tradicionais de beleza, como mulheres gordas e negras. A evolução da representação feminina na publicidade, onde novas construções de agência feminina estão emergindo, tem tido avanços, mas ainda assim, essas representações muitas vezes permanecem limitadas e estereotipadas (Mansikka, 2019). Por isso, a análise da representação de mulheres gordas e negras e transgêneros no mundo da moda, especialmente no contexto da marca Victoria's Secret, revela uma série de questões críticas sobre responsabilidade social e diversidade.

Retorno da marca e reposicionamento

Nos anos que seguiram esta crise, a marca anunciou grandes mudanças, fundadas num reposicionamento, visando uma era mais inclusiva. Para dar vida a essas mudanças, contratou sete mulheres, cada uma com trajetórias únicas e conhecidas por suas lutas feministas, como por exemplo a jogadora de futebol Megan Rapinoe e a modelo transgênero Valentina Sampaio. No final de 2023, a marca lançou o seu documentário *The Tour*, um show que explorava o desenvolvimento da nova coleção, com suas novas propostas, e também o lançamento de um fundo de impacto, cujo objetivo é impulsionar suporte e recursos a organizações que lutam pela equidade de gênero, além de buscar criar oportunidades e plataformas para mulheres e artistas emergentes pertencentes a quatro regiões: Tóquio, Londres, Bogotá e Lagos (Correa, 2024).



Figura 10.3. Imagem da Campanha de 2024

Fonte: <https://www.npr.org/2024/10/15/nx-s1-5153717/victorias-secret-2024-fashion-show-returns>

E assim, em outubro de 2024, a marca retomou seus desfiles e realizou o Victoria's Secret Fashion Show 2024. O desfile contou com a participação de modelos negras renomadas, como por exemplo Tyra Banks, que retornou à passarela. A inclusão de modelos *plus size* foi notável, contando com a estreia de Ashley Graham e a participação especial de Paloma Elsesser, representando uma diversidade de tamanhos nas passarelas. O desfile também destacou supermodelos veteranas, incluindo Kate Moss, que fez sua estreia no desfile aos 50 anos, Carla Bruni, de 56 anos, e Eva Herzigova, de 51 anos, enfatizando a inclusão de diferentes faixas etárias, além das precedentes *Angels*, que agora têm mais de 40 anos e percorreram um longo caminho pela marca, como Adriana Lima, Alessandra Ambrósio, entre outras.

O ápice do desfile contou com a diversidade de identidade de gênero representada pela participação de modelos transgênero como Valentina Sampaio, a primeira modelo trans da marca, e Alex Consani (Correa, 2024). A mudança notável no *casting* que compôs o último desfile da marca sinaliza uma mudança significativa que vai ao encontro da inclusão e representatividade no mundo da moda. Este historial das campanhas e do trajeto da Victoria's Secret realça a principal questão desta abordagem de investigação: as representações sociais do corpo considerando o facto de que este é objeto de uma construção social incessante.



Figura 10.4. Os modelos transgênero, Alex Consani e Valentina Sampaio, no desfile da campanha da Victoria's Secret Fashion Show 2024

Fonte: <https://www.justjared.com/2024/10/15/alex-consani-valentina-sampaio-make-history-as-first-trans-models-to-walk-in-victorias-secret-fashion-show/>

Novos Espartilhos da Sociedade

A pressão da sociedade e dos movimentos feministas, como por exemplo a terceira vaga do feminismo, que aborda discursivamente como as imagens do feminino são construídas, linguisticamente reiteradas e ancoradas no tecido social, tem levado a Victoria's Secret a enfrentar a necessidade de revisar sua abordagem em relação à representação do corpo feminino (Hong, 2024). Em resposta a essas críticas significativas, a marca está gradualmente adotando uma postura mais inclusiva e realista. Isso inclui a contratação de modelos de diferentes tamanhos, etnias e origens, refletindo assim uma maior diversidade presente em nossa sociedade.

A visibilidade gerada pelos desfiles e campanhas promove a quebra de barreiras e estereótipos, contribuindo para a construção de uma sociedade mais inclusiva e diversa (Zhang, 2023). A presença dos modelos trans no cenário da moda auxilia na luta pela igualdade e no fortalecimento da autoestima e identidade desse grupo. A representatividade trans nas passarelas de moda tem proporcionado empoderamento para modelos transgêneros, oferecendo a oportunidade de se verem representados e reconhecidos na indústria (Reddy-Best *et al.*, 2022).

Compreender os motivos que impulsionaram essa mudança, os desafios enfrentados pelos modelos trans, bem como os impactos positivos gerados,

contribuirá para um melhor entendimento da importância da diversidade e inclusão na moda, além de fornecer insights para tendências futuras (Gil, 2023; Moreira, 2020). A evolução dessa representatividade enfatiza a importância da diversidade e da responsabilidade social em todas as abordagens do mundo da moda. A crítica direta à falta de inclusão e a busca por uma representação mais autêntica e variada são temas centrais que permeiam essa discussão, evidenciando a necessidade de uma mudança significativa na forma como as marcas abordam a publicidade em relação a diferentes tipos de corpo.

A representação do corpo feminino é fundamental para garantir a autoestima e a confiança das mulheres, bem como para promover a aceitação e a diversidade em nossa sociedade. Somente reconhecendo a importância de retratar corpos reais e diversos, da inclusão e do empoderamento feminino, que será possível desafiar os padrões prejudiciais e os estereótipos que há tanto tempo dominaram a indústria da moda, e assim, criar um ambiente no qual todas as mulheres se sintam representadas, valorizadas e amadas por quem elas são, independentemente de qualquer padrão imposto pela sociedade. Ao abraçar a diversidade de tamanhos, etnias e origens, a marca está quebrando barreiras e abrindo caminho para uma indústria da moda mais inclusiva e igualitária. Ao conscientizar o público sobre a importância de uma representação corporal verdadeira e diversa, contribui para uma mudança significativa nos padrões de beleza vigentes.

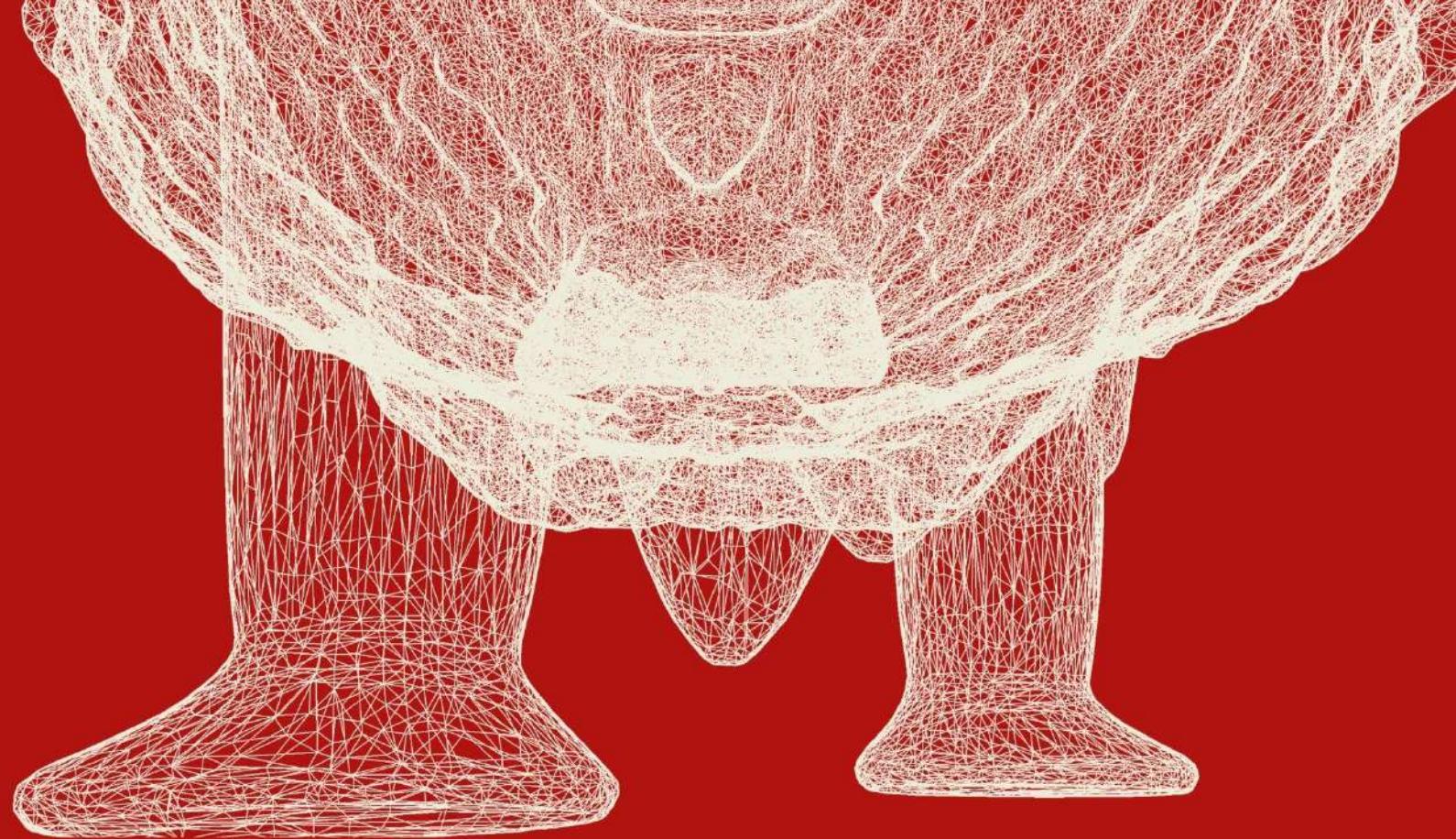
Referências Bibliográficas

- Alonso, M. R. (2023). A trajetória de Coco Chanel: Como uma menina órfã revolucionou a maneira das mulheres se vestirem e se comportarem no século 20. *Idé*, 45(76), 59–64.
- Baudrillard, J. (1991). Sociedade de consumo. Edições 70.
- Beheshti, R., & Shafieyan, M. (2016). Foucauldian docile body in Dennis Lehane's Shutter Island. *Theory and Practice in Language Studies*, 6(10), 2052–2059.
- Correa, B. G. (2024). Sem angels: A crise de 2019 da Victoria's Secret e sua gestão (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Foucault, M., & Deleuze, G. (1979). Os intelectuais e o poder. *Microfísica do poder*, 17, 69–78.
- Franco, G. P. M. (2017). Ethics and the evolving deployments of disciplinary practices: A Foucauldian analysis of the glamorization of bodies. *Budhi: A Journal of Ideas and Culture*, 21(1), 1–50.

- Gama, C. O. da. (2016). *A influência dos padrões contemporâneos de corpo para estudantes do ensino médio* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
- Gil, M. C. M. C. (2023). *Vestuário e género: Uma abordagem referencial para um entendimento da performatividade* (Prova de Mestrado). Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto.
- Guedes, M. C. (2022). *O impacto das redes sociais nas organizações: Caso Victoria's Secret Fashion Show* (Dissertação de Mestrado). Universidade Católica Portuguesa.
- Guerra, P. (2017). *Corpo, historicidade e moderna teoria social*. Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Guerra, P. (2019). Angels with dirty faces: Punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 12(26), 123–149.
- Guerra, P. (2021). Sons, corpos e lugares: Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSOnline-Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, (33), 171–197.
- Guerra, P. (2022). Teenagers from outer space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. *dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, (34), 19–63.
- Guerra, P., & Figueiredo, H. G. (2019). Today your style, tomorrow the world: Punk, moda e imaginário visual. *Modapalavra e-Periódico*, 12(23), 73–111.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2018). O resto ainda é Hebdige. In D. Hebdige. *Subcultura: O significado do estilo* (pp. 10–71). Lisboa: Maldoror.
- Hong, Q. (2024). "Don't call me angel": The construction of female representation from a postfeminist perspective. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, 40, 18–23.
- Hooks, B. (1989). *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. South End Press.
- Jones, B. (2017). *Model diversity in fashion advertising: The influence of self-model congruity on body appreciation* (Tese de Doutorado). University of Minnesota.
- Kyrölä, K. (2016). *The weight of images: Affect, body image and fat in the media*. Routledge.
- Le Breton, D. (2003). *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Papirus Editora.
- Mansikka, E. (2019). One size fits most? – Visual representation of women in Brandy Melville's Instagram images (Dissertação de Mestrado). Universidade de Helsinki.
- McRobbie, A. (2008). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. SAGE Publications.
- Moreira, T. L. (2020). *Moda agênero: Ativismo e consumo na indústria cultural contemporânea* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Ceará.
- Moreira, E. F. G. P. (2021). *Moda transgressora no século XX: Percursos insólitos de mudança cultural no Ocidente* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Minho.

- Ouellette, M. A. (2019). And nothing she needs": Victoria's Secret and the gaze of "post-feminism. *Visual Culture & Gender*, 14, 6–17.
- Pardina, T. L. (2011). De Simone de Beauvoir a Judith Butler. *Pasajes*, 37, 101–107.
- Reddy-Best, K. L., Streck, K., & Farley Gordon, J. (2022). Visibly queer-and trans-fashion brands and retailers in the twenty-first century: The production and distribution of binders, packers, underwear, lingerie, and bras. *Dress*, 48(1), 33–53.
- Ribeiro, A. S. P. (2020). *Teorias sociológicas feministas: Uma breve introdução*. Editora Intersaber.
- Rodrigues, S. M. (2003). A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault. *Psicologia em Revista*, 9(13), 109–124.
- Shakil, F. (2015). Social responsibility of the fashion brands for the visually obsessed consumers (Dissertação de Mestrado). Universidade de Tampere.
- Silveira, F. d. A. (2005). *Corpos sonhados-vividos: A questão do corpo em Foucault e Merleau-Ponty* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo.
- Trápaga, L. V. (2020). Coco Chanel e a construção da figura feminina: Um estudo sobre a transição entre La Belle Époque e o século XX (Dissertação de Mestrado). Universidade do Porto.
- Zhang, E. (2023). "She is as feminine as my mother, as my sister, as my biologically female friends": On the promise and limits of transgender visibility in fashion media. *Communication, Culture & Critique*, 16(1), 25–32.
- Wittmann, I. (2019). O "corpo nasce de uma identidade": Reflexões sobre a construção do corpo em experiências transgênero. *Cadernos de Campo*, 28(2), 86–107.





CAPÍTULO 11

NOTAS DE SEMEADURA

MERCEDES LACHMANN

Capítulo 11 - Notas de Semeadura

Sowing Notes

Mercedes Lachmann

Semeadura

Sem as plantas não há sobrevivência para a quase totalidade dos seres vivos que, como nós, humanos, dependem do oxigênio para viver. “Nosso mundo é um fato vegetal antes de ser um fato animal”, sintetiza Emanuele Coccia em seu profundo e poético livro *A vida das plantas*⁵⁶.

Em torno de 12 mil anos atrás, as comunidades de caçadores-coletores fixaram-se aos territórios, deixando de ser nômades. Começaram a cultivar a terra e manipular alguns tipos de plantas e animais, e aos poucos foi acontecendo o que o historiador israelense Yuval Noah Harari chamou de “revolução agrícola”, uma mudança radical no estilo de vida e organização social desses grupos.

Como eram as mulheres que preparavam o alimento e cuidavam dos mais novos, dos mais velhos e doentes, foram elas que desenvolveram maior contato e intimidade com as plantas. Com o passar do tempo, a prática e a experiência propiciaram às mulheres uma proximidade e um profundo conhecimento das ervas. Elas aprenderam a distinguir quais plantas agregam melhor sabor aos alimentos, quais servem para tecer, vestir, abrigar, combater os males do dia a dia, curar os feridos, além daquelas que têm usos mágicos e que passaram a ser utilizadas em determinados períodos e rituais.

Ainda hoje, cabe especialmente a nós, mulheres, a função do cuidado. Cuidamos da casa, das tradições, dos rebentos, do corpo, da nutrição, dos afetos, das relações, dos doentes, dos bichos, das plantas... Estamos intimamente ligadas à vida e à morte porque vivemos de ciclos que começam e terminam, porque geramos vida, passando por perigosas metamorfoses. Esta ligação essencial com a vida nos

⁵⁶ Emanuele Coccia. *A vida das plantas — Uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. Trad. Fernando Scheibe.

faz desenvolver uma percepção não verbal aguçada, nos conecta às magias e aos mistérios deste mundo.

Como uma mulher brasileira, sou naturalmente miscigenada e latino-americana, filha e neta de argentinas por parte de mãe, neta de uma paraense e de um dinamarquês por parte de pai. Reconheço que o feminino que habita em mim vem das múltiplas experiências com mulheres de diferentes etnias, bagagens culturais e idades, bem como das minhas heranças mais antigas.

Perdi minha mãe cedo, e não tenho certeza se fui amamentada, mas cresci imaginando que sim, pela força do vínculo que mantive com ela. Ainda hoje confundo a palavra mãe com mar, pois era na conexão com a natureza que a encontrava, nas águas marítimas em que me criei e cresci, onde me sentia envolta em um tipo de útero. Talvez a água seja o vínculo que aproxima a minha ancestralidade, o mundo vegetal e as redes de mulheres que tenho integrado, e onde acontece a transmissão de conhecimento. Venho aprendendo e trocando com mulheres sensíveis e competentes e por suas mãos avanço para além de mim.

A água é um elemento seminal na minha poética, e tem conduzido meu processo artístico nos últimos dez anos. Inicialmente me interessei pelo elemento em si, e explorei suas propriedades de maleabilidade, peso, impermanência, transparência, translucidez e distorção. Com o tempo, a água foi aportando outras camadas de reflexão sobre a origem da vida, os trânsitos migratórios, a respiração da terra, o clima, os rios voadores, a conexão com o mundo vegetal, e tantas outras questões. O problema da falta de água revelou-se com toda sua gravidade e urgência. Aprendi que plantar árvores é como plantar água – essencial para irrigar a terra e enriquecer a biodiversidade. Aos poucos, fui tomando consciência da questão do desmatamento, do profundo dano que vem com a destruição das matas. A água me levou até as árvores, que me conduziram para as florestas, e das florestas cheguei no reino polissêmico das plantas.

Conheci Patrícia Carvalho, erveira da Serra da Mantiqueira, e com ela comecei a estudar as ervas medicinais junto a outras mulheres enquanto aprimorava a sensibilidade para estabelecer uma comunicação com as plantas. Passei a aprender com a troca de conhecimento que acontece nas vivências, nos grupos de estudos e

nas rodas de conversas. Aprendi a fazer tinturas com Patrícia e as utilizo nas esculturas que faço em vidros selados a fogo. A força das plantas é extraordinária! Dos vidros que guardam as tinturas, emana a alma das plantas e, ali, esse tempo se eterniza. Estabeleci um paralelo entre a propagação de propriedades e a luz das estrelas – “o brilho das estrelas ou as ondas de rádio que atingem hoje as antenas ou as lentes dos telescópios modernos são viajantes que iniciaram sua jornada pelo tempo e pelo espaço também há milhões ou bilhões de anos”⁵⁷.

O encontro com o mundo vegetal marcou o meu ser e o meu trabalho. Percebo a sua presença nos meus sonhos, pensamentos e, conceitualmente, meus projetos. As plantas me revelam uma exuberância de formas, cores e sentidos, e essa influência tem me levado a unir pessoas diversas, integrar iniciativas e diferentes materiais à minha gramática plástica, tornando meu trabalho menos minimalista, mais misturado, e com novas possibilidades de leitura.

A Biblioteca

O convite da Professora Paula Guerra e da curadora Bia Petrus para ocupar a Biblioteca Pública da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a FLUP, em homenagem ao Dia Internacional das Mulheres de 2024, fez-me refletir sobre como eu honraria a presença feminina em mim e no mundo. Escolhi elaborar um projeto com as plantas por entender que elas, como as mulheres, fazem mundo. Procurei pensar as plantas abordando-as como discurso e componente invasor na biblioteca, mas também como metáfora poética, tema para abrigar o feminino, elemento mágico e chave da ancestralidade. Minha homenagem às mulheres sem dúvida seria mediada por elas, as plantas, promovendo um diálogo entre natureza e cultura, razão e sensibilidade, oralidade e tradição escrita, visibilidade e invisibilidade, transgredindo e misturando o espaço natural com o espaço civilizado.

A Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto tem seis andares, todos eles interligados por uma escada helicoidal. Minha primeira intenção foi cobrir as laterais da escada de cima a baixo com trançados de ervas aromáticas

⁵⁷ Eduardo Neves. *Sob os tempos do equinócio*. São Paulo: Ubu e Edusp, 2022 (p. 17).

e plantas da região norte de Portugal feitos por uma grande rede de artesãs locais. A escada, enquanto fato arquitetônico, seria completamente alterada, transformando-se num jardim vertical, e a biblioteca estaria temporariamente “perfumada” com o aroma das plantas, contagiando e inebriando os visitantes. A dimensão do projeto mostrou-se desafiadora demais, não tínhamos apoio e nem tempo suficiente para realizá-lo dessa forma, então procurei pensar a presença das ervas na biblioteca de forma mais intimista e próxima das pessoas que transitam por lá diariamente. Imaginei diversas maneiras de intervir no espaço da biblioteca, em como interferir no trajeto das pessoas que entram e saem, nos seus sentidos, pensei em maneiras de interromper os momentos de concentração com a força das ervas insubordinadas que surgem de forma espontânea em locais e momentos inesperados. O objetivo era proporcionar aos usuários daquele espaço uma aproximação com as plantas e ervas aromáticas, de forma que a interação com elas promovesse uma quebra da rotina e da pressão do tempo do relógio.

Correspondendo-me com Bia Petrus, que estava no Porto, pude trabalhar à distância, do Rio de Janeiro, planejando um processo de trabalho que seria concluído no prazo determinado e com o menor custo possível. Bruno Almeida, artista, educador e ilustrador, além de uma pessoa incrível, aceitou o convite para trabalhar como assistente e produtor no projeto, e Nuno Moutinho, da Associação A Soalheira, entrou como apoiador. O desejo de trabalhar com as plantas nos ajudou a pensar como elas: tudo aconteceria de forma colaborativa, com a participação de muitas pessoas e diferentes organizações, em um processo conjunto que envolveria múltiplas negociações.

Propus à equipe a produção a instalação de trançados de plantas com quatro metros de comprimento, que seriam dispostas como uma cortina a ser atravessada em um dos acessos à sala de leitura da biblioteca. Sugeri também a confecção de diversas guirlandas de plantas e ervas que se interporiam a textos e livros selecionados da biblioteca, que ficariam expostos nas vitrines e mesas da recepção, além de estarem espalhados em determinados lugares junto a um texto que convidasse os visitantes a usarem as guirlandas durante o estudo, e se deixarem contagiar por elas. Desejava que os estudantes experimentassem usar as guirlandas perfumadas e testar o que aprendi em uma viagem à Grécia. Disseram-me que, na

Grécia Antiga, os espaços ao ar livre onde as “aulas” aconteciam eram cercados por jardins de ervas aromáticas como o manjericão, o alecrim e a lavanda. As primeiras duas espécies despertam a atenção, promovem o foco, trazem ânimo e maior facilidade de concentração, enquanto a terceira acalma, tranquiliza e diminui a ansiedade. Os gregos conheciam o poder das ervas, e pude comprovar que, ainda hoje, essas plantas estão presentes em seus sítios arqueológicos.

Planejamos ainda um tapete feito de plantas e coberto de ervas para repousar os pés e a alma, e também a exibição do vídeo *O dia fora do tempo* (2023) em uma tela na receção da biblioteca. Além disso, criamos quatro ações performativas a serem feitas com a participação dos frequentadores através de encontros semanais, onde eu estaria presente, convidando os visitantes a gestos participativos que provocassem experiências mediadas pelas plantas. A primeira ação performativa aconteceria no dia 8 de março, data da inauguração da intervenção, quando eu levaria material para fazer as guirlandas com os alunos, e pediria que perambulassem pelos andares e corredores da biblioteca. A segunda ação seria a preparação de um banho de ervas na biblioteca. A ideia era travar uma conversa enquanto as plantas e flores fossem colocadas na bacia. Na terceira ação, propus preparar um chá de ervas, convidando os estudantes a se juntarem a mim e compartilharem aquele momento. A quarta ação seria a preparação de bastões de defumação e, por fim, fariámos guirlandas e caminhariámos pelos andares da biblioteca.

Em toda ação performativa, busca-se ativar um estado sutil de suspensão da fisicalidade, com o intuito de promover a ampliação dos sentidos, a capacidade de concentração, e o desejo de colaboração e troca. Acredito que, de forma subjacente, temas relacionados ao feminino e suas qualidades de estabelecer pontes, convívio, reunião e comunicação se tornam visíveis na proposta de nos reconectarmos com o mundo vegetal e com os saberes ancestrais a ele associados. Inserida em um contexto do cotidiano acadêmico, e instaurando um estranhamento do ambiente habitual, minha intervenção evocaria nossa lembrança do semear, partilhar, escutar, sonhar e afetar, propondo uma aproximação da natureza e do sentido da vida viva.

Encontros para Semear

Bia Petrus vem trabalhando com a Associação A Soalheira há alguns anos, colaborando com suas iniciativas e, mais recentemente, propondo a elaboração de programas que aproximam arte, meio ambiente e partilhas sociais. A Soalheira é um projeto social, ambiental e cultural sediado numa aldeia dentro da cidade do Porto, a Quinta de Noeda. Naquele território, o solo é cultivado a partir dos conceitos da horta biodinâmica e da permacultura, no propósito de ligar as pessoas à terra, reunindo parceiros e vizinhos em uma espécie de comunidade que produz de forma colaborativa, e partilha a colheita levando para casa comida saudável. A associação enfrenta hoje uma luta para que suas terras não sejam desapropriadas pela Câmara do Porto em prol da expansão da cidade, e resiste com o melhor que sabe fazer: produzindo alimentos e projetos, aproximando pessoas, integrando saberes.

A alegria de pertencer, de ver o resultado do esforço pela colheita e de sentir-se duplamente alimentado ao consumir algo que vingou através do trabalho coletivo é perceptível quando se visita a Soalheira, terreno bem servido de água e insolação. Pude reconhecer a mesma energia em Nuno Moutinho, proprietário e responsável pelo projeto, bem como em seus colaboradores. A Soalheira embarcou na nossa proposta como fornecedora das plantas e ervas que usamos na ocupação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, bem como oferecendo um local para trabalharmos. Chamei a ocupação de *Encontros para Semear*, imaginando a circularidade do projeto e a influência que a presença das ervas, seus perfumes e potências, somadas aos encontros mediados pelas ações performativas, poderiam produzir ali. Pensei nos encontros como veículos para “reflorestar pensamentos”, termo forjado pela ativista e jornalista Eliane Brum, ao falar da necessidade de imaginarmos novos futuros para combater a catástrofe climática.

Nuno e Bia conheciam artesãs tradicionais, e desde o início pensamos em desenvolver o material da ocupação reunindo redes de mulheres. Começamos uma conversa com a Fátima, uma experiente artesã que nos apresentou a Madalena e, com ela, desenvolvemos os primeiros protótipos e nos demos conta de que precisaríamos de muitas mãos para preparar os trançados, as guirlandas e o tapete. Bia sugeriu a organização de oficinas e fomos criando um processo para dar forma e

força ao conceito. Contratamos a Catarina Magalhães, que já havia ministrado cursos na Soalheira, para coordenar duas oficinas: uma de guirlandas e outra de trançados. O convite foi compartilhado nas contas de Instagram da Bia Petrus e da Soalheira e repostado por toda equipe. A proposta era que os participantes emprestassem suas guirlandas para a ocupação na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e que depois, pudessem tê-las de volta, se quisessem. Em poucos dias fechamos um grupo de trinta pessoas, em sua maioria mulheres de diferentes idades.

No dia 17 de fevereiro de 2024, um sábado de inverno ensolarado, aconteceu a primeira oficina. A energia da troca, a alegria de criar algo e de compartilhar um saber contagiou a todos. A Soalheira brilhou e fez tudo brilhar – aquele sábado nos encheu de ânimo e da certeza de estarmos no caminho certo! A próxima oficina aconteceria no sábado seguinte, dia 24 de fevereiro, mas o tempo virou e a conhecida chuva do Porto não quis se retirar. O frio e chuva intensa não permitiram a realização da segunda oficina no galpão da Soalheira – o mau tempo perdurou até o fim de fevereiro e durante todo o mês de março. Nessas condições, não foi possível terminar a produção contando com as oficinas, o que trouxe preocupação e tensão a toda equipe – faltava espaço físico e abrigado para trabalhar, havia poucas mãos para muitas peças, e o prazo ficou curto. Catarina se exigiu demais, entristeceu, Bia foi além do que podia, adoeceu, e eu, de longe, ia tateando as delicadezas sem perceber com clareza o que se passava por dentro, qual a dimensão de esforço e exaustão da equipe.

Encontro: Mulheres sem começo nem fim

Cheguei no Porto no fim da tarde do sábado, dia 2 de março, Bia e Bruno me entregaram todo o resultado do trabalho que conseguiram fazer junto com Catarina e outros parceiros – estava tudo lá, a ocupação ia acontecer! Iniciamos a montagem na segunda-feira, dia 4 de março. A equipe da Biblioteca – Isabel Pereira Leite e Ana Carolina Avilez – foi impecável, e não poupou esforços para que realizássemos o que havíamos planejado. Bruno criou uma identidade visual para a ocupação composta de um folheto e de etiquetas com uma ficha técnica para cada trabalho, que traziam um pequeno texto convidando os visitantes a interagirem. Isso foi muito importante para dar um caráter de conjunto a tudo que estava exposto nos diversos

espaços da biblioteca, tornando mais fácil para o público compreender o conceito proposto. Bruno sugeriu ainda a produção de marcadores de livros com três ilustrações diferentes: uma com a lavanda, outra com o louro e a terceira com o alecrim. No verso, incluímos um pequeno texto sobre cada erva, o nome da ocupação e meus contatos. Quem passava pela biblioteca e pegava um livro durante a ocupação ganhava o marcador da sua escolha, levando uma mensagem de *Encontros para semejar*. Desde o início, o nosso desejo com a ocupação era que as pessoas viessem aos encontros através dos chamados públicos ou da interação com as peças presentes na biblioteca, estabelecendo, assim, uma relação comigo ou com o projeto, realimentando a semeadura.

Faço referência a um trecho do livro de Anna L. Tsing - *O cogumelo no fim do mundo* - para introduzir meu relato sobre o dia 8 de março, dia de abertura do evento *Mulheres sem começo nem fim*, idealizado pela Professora Paula Guerra, que incluía a inauguração da ocupação *Encontros para Semejar*: “Somos contaminados por nossos encontros; eles transformam o que somos na medida em que abrimos espaço para os outros. Ao mesmo tempo em que a contaminação transforma projetos de criação de mundos, outros mundos compartilhados – e novas direções – podem surgir”.

Naquele dia cheguei cedo na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto para realizar a primeira ação performativa, que não era apenas a primeira de um ciclo, mas também minha primeira performance como artista. Estava nervosa, insegura e frágil – ali começava um trabalho totalmente novo para mim, e o abracei com coragem e ciente do risco assumido. Percorri o refeitório da Faculdade de Letras com os sentidos abertos, como se estivesse entrando em um bosque desconhecido, em busca de um sinal, com um olhar interessado para me aproximar e lançar o meu convite, perguntando às pessoas se gostariam de fazer uma guirlanda e, se eu tivesse sorte, caminhar comigo pela biblioteca. Já havia sido alertada para a possível resistência dos portugueses a esse tipo de convite, o que me deixava ainda mais tímida, mas uma jovem estudante de Letras sorriu para mim, e com ela pude estabelecer o primeiro vínculo. Sentei-me ao seu lado e juntas fomos conversando e montando nossas guirlandas. Por fim, convidei-a para caminhar comigo pela biblioteca com as coroas sobre nossas cabeças, mas a gentil menina se esquivou. Era tímida e não tinha muito tempo. Agradeci a sua

participação e, fortalecida por aquele encontro, fui em busca de novos colaboradores. Deparei-me com pessoas receptivas à ideia, mas sem tempo para aderir; era hora do almoço, e logo voltariam à sala de aula. Pousei a guirlanda em minha cabeça e caminhei determinada por entre as mesas do refeitório. Me dirigi à biblioteca, atravessei a recepção, subi e desci as escadas passando pelos diferentes andares, percorri as mesas de estudo atravessada por olhares de estranhamento, deambulei pelos estreitos corredores e dei-me por satisfeita – o primeiro contágio havia sido feito, de forma precária e instável, e ali eu terminava a minha primeira ação performativa.

No fim da tarde, voltei à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para a abertura da ocupação. Foi um acontecimento costurado por muitas falas femininas em rodas de conversas, e houve um momento especialmente bonito em que Bia Petrus narrou para todas um conto sobre honrar a memória das mulheres que vieram antes de nós, e convidou cada uma dos participantes a falar em voz alta o nome de uma mulher importante em sua vida. Passamos muitos minutos em um jogral sonoro homenageando e lembrando as presenças que, de alguma forma, marcaram as nossas vidas. Foi difícil interromper o fluxo das vozes que pulsavam no coração, e pareciam honrar o nome do evento: *Mulheres sem começo nem fim*.

A preparação de um banho de ervas foi a minha segunda ação performativa. A recepção, cercada de guirlandas de ervas enlaçando livros outrora banidos, emanava o conhecimento sobre o céu, as plantas, os ciclos da natureza e do universo feminino que alguns séculos atrás levaram tantas mulheres à morte com extrema violência. Ali organizei um singelo laboratório e pousei sobre a mesa os objetos e a seleção de plantas que cuidariam de nós naquela tarde. Do jardim afetivo de Ana Duarte, colhi calêndulas recém-abertas, hortelã selvagem e folhas de limoeiro; das mãos de Nuno Moutinho vieram o louro e o alecrim, e eu trouxe uma rosa branca para nos abençoar com a paz e tranquilidade. Preparei-me para estar vazia de mim, para receber o outro, para ter espaço para sentir, perceber, escutar, encontrar. Respirei fundo e, assim, me dirigi às áreas de estudo. Caminhava vagarosamente pelas mesas atenta às feições das pessoas, passava pelos corredores alerta a algum sinal, como fiz quando fui em busca das ervas para o banho. A escolha é mútua, eu estava em colheita estendida! Thays e André gostaram do convite para uma pausa,

depois vieram Margarida, Luiza, Inês, Rui e uma menina de longos cabelos verdes. Não guardei o seu nome, mas achei lindo que seus cabelos fossem verdes. Enquanto macerávamos as ervas que íamos desfolhando e colocando na bacia com água, conversávamos sobre aquele ato, as propriedades de cada espécie, o que era de fato um banho de ervas, crenças e descrenças. Estava emocionada de ter comigo um buquê de pessoas consumando com a força das mãos e de suas intenções um ato mágico-alquímico. Ato mágico porque envolveu a energia de quem veio, das plantas que se doaram, associado a uma tradição antiga que mais uma vez se realizava. O que é magia senão o amor em ação? O pensamento associado ao desejo e à imaginação – sim, tínhamos feito magia! Todas as pessoas quiseram levar um pouco do banho para casa, tudo o que foi levado foi usado, o círculo se fechou e seguimos os nossos caminhos. Estava feliz pela forma com que aquele encontro para semear tinha acontecido, e pouco depois observei que um extremo cansaço tomou conta de mim. Visualizei uma onda, um fluxo de sensações que percorriam meu corpo enquanto vivenciava o encontro – pensar a ação, planejar cada detalhe, preparar o ambiente e a mim mesma, esvaziar-me de expectativas, lançar-me ao acaso, colher pessoas, encontrar, trocar, e voltar a esvaziar. Como tudo no universo pulsa, uma expansão havia de ser seguida por uma contração. Tinha comigo a solução para o meu restauro – um potente banho de ervas, e com ele voltei para casa.

Uma semana depois, retornei à biblioteca para a segunda ativação: a preparação de um chá de ervas frescas colhidas na Soalheira, e um convite para inaugurar o tapete *Re-Pouso*, que foi tramado em um tear com o cuidado e a determinação de Penélope por Catarina Magalhães. Sobre esse tapete coloquei uma farta camada de alecrim, louro e tomilho, que traziam para o ambiente um perfume agradável. Imaginei reunir um grupo de pessoas que partilhariam ideias enquanto tomavam um delicioso chá, com pés descalços pousados sobre o tapete. Preparei a infusão com as ervas sabidas da Soalheira, tão poderosas, banhadas de muito sol, fartura de água e todo o cuidado humano empregado. Enquanto escrevo, dou-me conta de que nunca havia feito um chá daquela maneira, ciente da qualidade das ervas e seus poderes. Este chá continha o encantamento de um território onde há uma simbiose real entre as plantas e quem as maneja – são seres íntegros, que conhecem sua potência e a saúde que promovem.

Havia algo inaugural naquele ato para mim: eu tomava consciência de tudo o que fora aportado àquela infusão, preparava uma bebida que visava revigorar em cada ser a disposição para o encontro. Fiz minhas intenções, respirei e adentrei as veredas da biblioteca, dando início à minha próxima “colheita”. Arthur, um amigo de amigos, veio participar, colhi Fernanda, que trouxe Henrique, então chegou a Cristiana, o Duxryo, a Marisa, e depois outro Arthur. Começamos a beber o chá, e com ele fomos tecendo uma conversa profunda e complexa que começou com as plantas, passou para os jardins como espaço de beleza e descanso, e tocou na importância do ócio, na saudade dos quintais, aquele espaço que havia em todas as casas, onde brincávamos com bichos e plantas, e apanhávamos frutas das árvores. Fernanda nos contou sobre sua conexão com as ervas no dia a dia, falou da Umbanda, da sua ancestralidade. Henrique é estudante de linguística e nos dizia como as línguas indígenas expressam a união do homem e da natureza, não há separação, um é o outro e o outro é um. Discutimos as trapaças do capitalismo, falamos de como tudo é colonialismo, do controle dos corpos femininos, do feminicídio, viajamos para a África pela erudição de Arthur, que nos introduziu ao conceito de Pan África... o tempo não passava, ao menos ninguém se importava com ele.

Não tive sucesso no convite para o Re-Pouso, percebi que, para os portugueses, tirar os sapatos em um espaço público e mostrar os pés nus não é tão simples como no Brasil. O tapete não foi pisado, mas penso que foi voadio. Esteve ao nosso lado como uma presença encantada, oferecendo abrigo para aquele encontro, enquanto viajávamos pelos cantos do mundo divagando, plenos, semeando pensamentos do alto de nossas ideias, sem vontade de pousar.

O terceiro encontro-ativação na biblioteca foi um convite para a preparação de bastões de defumação. Na recepção da biblioteca, havia duas telas projetando vídeos. Em uma delas, passava uma sequência de imagens de um imenso bastão de defumação queimando e, na outra, o filme *O dia fora do tempo*, um trabalho de vídeo filmado em 2021, e editado em 2023, feito em colaboração com o Círculo de Mulheres Erveiras da Mantiqueira. Durante o primeiro semestre de 2021, ainda na pandemia de Covid-19, propus às erveiras que preparássemos juntas um grande defumador, com mais de vinte tipos de ervas medicinais e aromáticas, para amenizar as dores da humanidade. Seguindo rituais femininos sagrados, o defumador foi

preparado, e queimou por mais de dez horas no dia 25 de julho, o “dia fora do tempo” segundo o calendário Maia. A biblioteca já estava simbolicamente defumada, e com aquele encontro iríamos dar mais um passo, dando às pessoas a chance de produzir seus defumadores para que pudessem utilizá-los sempre que sentissem necessidade de benzer algo, alguém ou a si mesmos. Rafael Prado, artista amigo que estava em residência no Porto, veio ao encontro, Fernanda Lima voltou para mais uma conversa, o que encheu meu coração, e a nós juntaram-se Janice e sua amiga Beatriz. Éramos todos imigrantes em Portugal, sentindo-nos ao avesso no exílio, localizando em nós o estranhamento, identificando a ausência a partir da qual erguemos pontes para novos encontros, sendo um eterno ser estrangeiro, aqui ou lá. Enquanto íamos construindo nossos bastões, com as mãos ainda desajeitadas tateando as ervas, partilhamos memórias afetivas, falando das saudades dos familiares, dos cheiros da terra natal, da casa da mãe, das sutilezas de cada língua, da música, da comida. Pensando com as mãos, defumamos estórias, estabelecemos cumplicidades e semeamos relações. Estábamos ali cultuando o feminino em nós e no mundo, inventando formas de encontros, reuniões e contato. Éramos do Brasil, de Angola, do Cabo Verde e, com as nossas diferenças, estávamos nos enriquecendo. Dei-me conta de que estávamos próximos do dia 25 de abril de 2024, data em que Portugal completaria cinquenta anos do fim da ditadura de Salazar. Muita coisa mudou no país desde então, especialmente para as mulheres, que abriram imensos espaços para se expressar. A liberdade de escolha é a chave de tudo, para todos. Os bastões foram surgindo, cada um à sua maneira, pequenos, longos, chatos. Era bonito ver a alegria estampada nos rostos sempre que um deles ficava pronto!

Florestas emergem de encontros

A última ativação na Faculdade de Letras da Universidade do Porto foi um encontro para fazer guirlandas, encerrando de onde começamos – com as coroas, círculos de ervas que representam o ciclo eterno da vida. Como não lembrar e homenagear todas as mulheres que cederam suas guirlandas para que essa ocupação pudesse acontecer? Como não sentir seus gestos e amor envolvido em cada uma delas? Havia guirlandas espalhadas por toda a biblioteca: aproximando os livros para intercambiar saberes, ornando as vitrines, convidando os estudantes a pousar uma delas sobre suas cabeças e experimentar uma sessão de estudo mais perfumada, ou inspirada pelas potências

que sussurravam. Ornar a cabeça, laurear, me faz lembrar da lenda do amor entre Apolo e Dafne. Eros, o cupido, deus do amor, decidiu atingir Apolo com uma flecha de ouro e a Ninfã Dafne com uma flecha de chumbo. Ao se encontrarem, Apolo caiu apaixonado pela ninfã e passou a perseguí-la em busca de seu amor. Dafne, desesperada, tomou aversão de Apolo, e para fugir transformou-se em um Loureiro. Apolo passou a usar a coroa de louro como símbolo do seu eterno amor. Posteriormente os romanos adotaram a coroa de louro para ornar os vitoriosos, e ela tornou-se o símbolo das conquistas.

A indeterminação que antecedia os encontros esvaziava minhas certezas, e me abria para o risco, para o novo. Um estado especial onde não há promessa, não há garantia, mas que pulsa potência. Com a experiência das ativações, fui ampliando a sensibilidade para juntar pessoas, entendendo que compartilhar tempo é estar em comunhão, fazer comunidades momentâneas que nos dão alegria e força. Dessa vez eu não precisei deambular nos espaços da Faculdade de Letras da Universidade do Porto em atividade de colheita, tive a felicidade de receber novamente Fernanda Lima, Janice Cruz e Beatriz para mais um encontro. Chegaram também Fernanda Venâncio, Fernanda Vaqueiro, Catarina Magalhães, Arthur e mais outras pessoas. Não dei conta de registrar seus nomes, percebi que durante as ativações minha atenção oscilava entre o plano geral dos acontecimentos e a interação específica que estou estabelecendo com alguém ou algo.

Há um limite de abrangência, tudo acontece como em um fluxo contínuo, e certas coisas sobram, ficam à margem, parcialmente percebidas. Em uma das boas conversas que tive com Bruno Almeida, ele fez um paralelo entre a escultura e a performance, dizendo: na primeira se constrói algo com o espaço, retirando ou acrescentando matéria, enquanto na segunda, é o encontro com o outro que nos esculpe. Suas palavras ecoaram em mim. Passei muito tempo ruminando o que seria ser “esculpida” pelo outro, que sensações seriam essas, e como todas as ativações me afetariam? Depois de me lançar de corpo e alma aos diferentes encontros para semear, intuo que estes me plantaram: fui semeada pelo que recebi de cada pessoa que abriu uma fresta, uma breve fissura para minha presença, para as ervas, e tudo que havia e acontecia naquele momento e lugar.

“Florestas emergem de encontros”⁵⁸, escreve a antropóloga americana Anna Tsing, e tudo o que fizemos desde as primeiras conversas sobre ocupar uma biblioteca foi plantar a intenção de reflorestar. Com esse termo, queríamos reunir pessoas e construir juntos algo que traria valor e alegria para todos na forma de um legado — a ação individual sendo ampliada e fazendo brotar nas pessoas novas formas de se imaginar em um mundo que indica ter se esgotado. As conversas iniciais com Bia Petrus eram expansivas, parecia que nós crescíamos de tamanho, e certamente, a visão do projeto seguia a mesma direção. Novas pessoas foram chegando, muitas mãos se juntaram às nossas, construímos um conceito, coisas lindas de plantas e ervas brotaram na biblioteca perfumando o ambiente, alterando a experiência daquele lugar. Fizemos dali um laboratório de alquimia, uma sala de alta magia, um confessionário de emoções invisíveis ou ainda não reconhecidas, uma cúpula de discussão dos problemas do capitalismo, um salão de belezas, um espaço de acolhimento de fragilidades e delicadezas, de impregnações proibidas, invasões silenciosas, muitas contaminações.

Eu agradeço profundamente a oportunidade e o privilégio de ter sonhado, caminhado, pensado, trabalhado, e me ampliado nos encontros (Figura 11.1) com cada uma e todas as pessoas que acolheram o chamado do projeto nesse ciclo de seis meses. Continuo a elaborar o que aconteceu dentro e fora de mim, e posso afirmar que fui semeada e afetada por tudo o que vivi. Essas notas são o testemunho disso! Sinto-me floresta. Muito obrigada a todos que me deram as mãos e, por que não dizer, o coração.

⁵⁸ Anna Lowenhaupt Tsing, *O Cogumelo no fim do mundo — sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

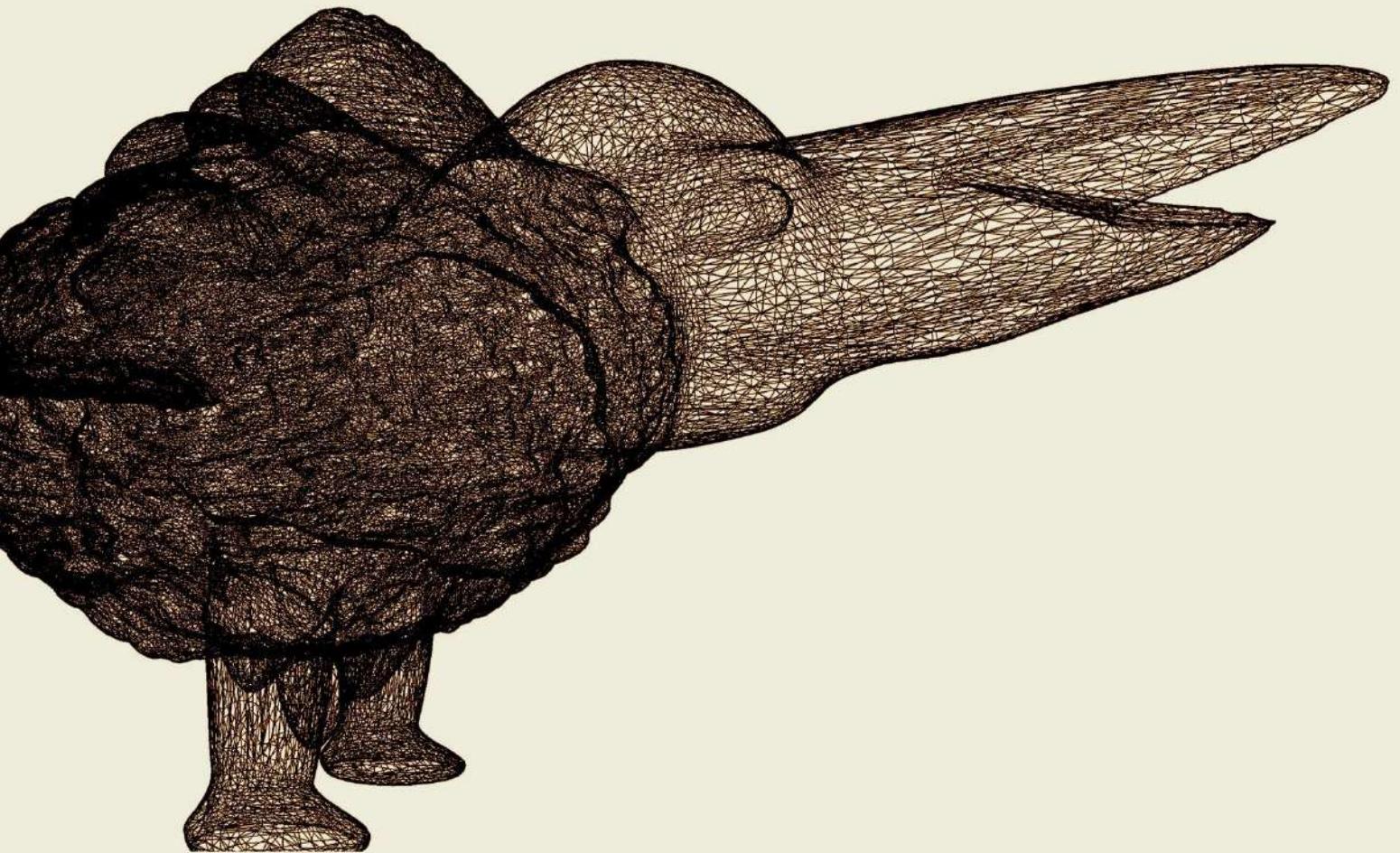


Figura 11.1. Artwork da Exposição.

Fonte: Esgar Acelerado

DOI <https://doi.org/10.21747/9789899193475/mula11>





CAPÍTULO 12

**À FRENTE DE UM GRANDE
HOMEM SEMPRE EXISTIU UMA
GRANDE MULHER. OU NÃO?**

AMANDA MAZZONI MARCATO

Capítulo 12 - À frente de um grande homem sempre existiu uma grande mulher. Ou não?

At the head of a great man there has always been a great woman. Or not?

Amanda Mazzoni Marcato

Affonso Eduardo Reidy, o arquiteto que dispensa apresentações

Affonso Eduardo Reidy fez parte do grupo de arquitetos responsável por colocar a arquitetura moderna brasileira em relevância no contexto internacional, juntamente com Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Reidy, por sua vez, ganhou destaque por trabalhar com “a enquadração urbanística da arquitetura e com a feição social da arquitetura e urbanismo” (Bonduki, 2000, p.11). Seu período de atividade (1929 - 1964) foi marcado pela quase exclusividade de seu serviço ao poder público, já que foram poucas as produções dedicadas à iniciativa privada, marcando um de seus traços mais emblemáticos: o de servidor público.

Reidy, nascido em Paris em 1909, mudou-se para o Brasil durante a infância, onde se estabeleceu como uma figura central na arquitetura moderna brasileira. Sua educação e carreira ocorreram em um período marcado por intensas mudanças culturais, políticas e sociais, tanto no Brasil quanto globalmente. Reidy iniciou seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro, uma das instituições mais prestigiosas de sua época. Ele se formou em arquitetura em 1930, em um momento em que aspectos do modernismo europeu começavam a ganhar força no Brasil. Durante sua formação, foi influenciado por professores e colegas que estavam engajados com as ideias modernistas e com o desejo de criar uma arquitetura que fosse ao mesmo tempo funcional e esteticamente inovadora:

A descoberta da arquitetura moderna levou Reidy a um processo conflituoso no desenvolvimento de sua formação, passando a desacreditar no ensino acadêmico que recebia e a buscar fora da escola uma formação alternativa (Bonduki, 2000, p.12).

No início do século XX, o Brasil vivia um período de rápida modernização e urbanização. O Rio de Janeiro, onde Reidy cresceu e estudou, era o centro dessas transformações. A cidade estava se convertendo de uma capital colonial em uma

metrópole moderna, com significativos projetos de infraestrutura e desenvolvimento urbano. Esse período também foi caracterizado pelo surgimento do movimento modernista no Brasil, que se manifestou em diversas áreas, como literatura, artes plásticas e arquitetura. Os modernistas brasileiros buscavam romper com os estilos acadêmicos e tradicionais, promovendo uma estética nova que refletisse a realidade contemporânea e as especificidades culturais do país.

O ano de 1930 foi decisivo para Reidy. Exatamente no ano de sua formatura, estourou a Revolução de 30, que levou Getúlio Vargas ao poder no bojo de um processo de transformação estrutural da sociedade brasileira. O novo governo, de tendências autoritárias, iniciou um processo de modernização que gerou uma industrialização e urbanização aceleradas, fortemente induzidas pelo Estado, ele próprio reestruturado para enfrentar os desafios da transformação. A nova conjuntura teve enorme impacto nas demandas colocadas para os arquitetos, que foram decisivas para a carreira de Reidy (Bonduki, 2000, p.13).

Após sua formação, Reidy tornou-se arquiteto da Prefeitura do Distrito Federal, através de concurso público, em 1932. Sua experiência profissional, entretanto, tem início em 1929, através de um estágio com o urbanista francês Alfred Agache, que havia sido convidado pelo prefeito Antônio Prado para elaborar um Plano Diretor para a Capital. Segundo Nabil Bonduki⁵⁹ (2000), Agache foi responsável por incorporar uma nova maneira de se pensar o urbanismo, conciliando a proposta global de ordenamento da cidade (zoneamento, saneamento, legislação e sistema viário) com um plano de remodelação e embelezamento (aspectos estéticos). A Revolução de 30 não permitiu que o urbanista francês continuasse a trabalhar no Rio de Janeiro⁶⁰ e Affonso Eduardo Reidy permaneceu em seu escritório, em constante contato com seus projetos e trabalhos, até a data de seu fechamento, em 1931. Foi

⁵⁹ Nabil Bonduki é urbanista, arquiteto e professor, conhecido por sua contribuição significativa aos estudos sobre a arquitetura e o urbanismo no Brasil. Sua importância para a pesquisa sobre Afonso Eduardo Reidy, um dos mais destacados arquitetos brasileiros do século XX, é evidenciado na organização do livro *Affonso Eduardo Reidy – Série Arquitetos Brasileiros* (Bonduki, 2000), obra fundamental para a compreensão da vida e obra do arquiteto. Nesse livro, Bonduki reúne ensaios, análises e documentos que traçam um panorama detalhado da carreira de Reidy, destacando suas principais obras e sua influência no modernismo brasileiro.

⁶⁰ A Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder e encerrou a Primeira República no Brasil, provocou transformações profundas nas esferas política, econômica e social, afetando vários setores, inclusive o urbanismo. O urbanista francês Alfred Agache, contratado para desenvolver um plano diretor para o Rio de Janeiro, teve seu trabalho interrompido devido à instabilidade e às novas prioridades emergenciais do governo. A revolução causou uma reestruturação administrativa e uma redireção dos recursos públicos, desviando o foco das grandes intervenções urbanísticas previamente planejadas. Além disso, o governo de Vargas priorizou projetos voltados para a industrialização e o desenvolvimento econômico imediato, relegando o plano de Agache, que era mais amplo e de longo prazo, a um segundo plano. Dessa forma, a Revolução de 1930 impediu Agache de continuar seu trabalho no Rio de Janeiro, deixando seu plano diretor inacabado e subvalorizado pelas novas diretrizes governamentais.

Reidy que, já empossado na Prefeitura, ficou encarregado de desenvolver ou adaptar algumas das propostas de Agache.

Durante este primeiro período de trabalho na Prefeitura, um dos únicos projetos do arquiteto que foi de fato construído foi a Escola Primária na zona rural do Distrito Federal. Esta obra é relevante para a trajetória de Reidy e para o desenvolvimento deste texto, por ser a primeira construção também dirigida pela engenheira municipal Carmen Portinho, que mais tarde se tornaria companheira do arquiteto no serviço público e na vida privada:

A dupla Carmen-Reidy nunca mais se desfez. De temperamentos diferentes, ela mais expansiva e política, ele mais tímido e reflexivo, a combinação da engenheira com o arquiteto gerou algumas das mais importantes obras de arquitetura brasileira, projetadas por Reidy, construídas por Carmen: os conjuntos do Departamento de Habitação Popular, Pedregulho e Gávea; o Museu de Arte Moderna; as casas de Jacarepaguá e de Itaipava, onde viveram vários anos (Bonduki, 2000, p.15).

Carmen Velasco Portinho (1903-2001) foi a terceira mulher a se formar em Engenharia Civil no Brasil, concluindo seus estudos na Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1926. Ao longo de sua carreira, teve uma atuação significativa na Prefeitura do Distrito Federal, onde contribuiu para o desenvolvimento de projetos urbanísticos inovadores e de habitação social. Além de seu trabalho na engenharia, Carmen foi uma figura fundamental no cenário cultural do Rio de Janeiro, desempenhando um papel crucial na construção e direção do Museu de Arte Moderna (MAM) e, mais tarde, à frente da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Sua contribuição para o urbanismo, a arte e o design, bem como sua participação nos primeiros movimentos feministas organizados no país, fazem dela uma personalidade importante para a história brasileira, como será destacado ao longo deste texto.

Reidy começou a trabalhar no Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Rio de Janeiro, onde teve a oportunidade de participar de vários projetos urbanos significativos. Sua atuação no serviço público permitiu-lhe desenvolver uma visão abrangente sobre a arquitetura e o urbanismo, sempre com foco no problema da habitação. No Departamento de Habitação Popular, setor dirigido por Carmen Portinho, o arquiteto que até a segunda metade dos anos de 1940 era respeitado profissionalmente, mas não tinha seus projetos viabilizados,

passou a ser chefe de planejamento e logo se dedicou a grandes propostas (Bonduki, 2000).

Segundo Bonduki, uma das principais contribuições de Reidy foi a sua habilidade em integrar os princípios do modernismo internacional com as especificidades do contexto brasileiro. O autor destaca duas obras emblemáticas que ilustram essa capacidade: o Conjunto Residencial do Pedregulho e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nabil Bonduki enfatiza que a filosofia de Reidy era profundamente humanista, sempre preocupada com a qualidade de vida dos usuários dos edifícios: ele defendia uma arquitetura acessível e socialmente responsável, acreditando que o ambiente construído poderia influenciar positivamente a vida das pessoas.

A construção de uma trajetória de sucesso: a parceria Carmen-Reidy

A partir dos estudos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, consideramos a trajetória de um indivíduo como resultado da interação entre *habitus*, campo e capital (Bourdieu, 1984). O *habitus*, conjunto de disposições internalizadas, molda percepções, aspirações e comportamentos com base nas experiências sociais e culturais vividas. Os campos são espaços sociais específicos com regras e hierarquias próprias, responsáveis por definirem as oportunidades e os desafios que um indivíduo enfrenta. E, por fim, o capital (econômico, cultural, social ou simbólico), é capaz de influenciar diretamente a posição e a mobilidade dentro desses campos. A noção de trajetória é, portanto, construída pela maneira como esses recursos e disposições internas são utilizados para transitar e competir dentro dos diversos campos sociais ao longo da vida do indivíduo.

A relação Carmen-Reidy é um exemplo concreto de como as interações pessoais e profissionais podem influenciar a trajetória de um indivíduo, conforme os conceitos de *habitus*, campo e capital propostos por Pierre Bourdieu. A colaboração entre eles não só ampliou as possibilidades de atuação de Reidy no campo da arquitetura, mas também trouxe uma dimensão social e política que influenciou significativamente seu trabalho:

Sem o dinamismo de Carmen, que não mediou esforços para viabilizar do ponto de vista administrativo, financeiro e construtivo empreendimentos de grande vulto e complexidade como Pedregulho e MAM, talvez as obras que projetaram Reidy como um dos principais arquitetos brasileiros nunca tivessem se viabilizado (Bonduki, 2000, p.15)

No campo do urbanismo carioca e da arquitetura moderna brasileira, Reidy se destacou de sua geração - composta também por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer - a partir de sua atuação enquanto funcionário da Prefeitura do Distrito Federal e pela preocupação comum de seus projetos: o tratamento de questões de cunho social, como o caso da habitação no Brasil e o crescimento da população urbana de baixa renda, por exemplo.

O arquiteto Alfredo Luiz Britto, em entrevista para o livro *Capítulos da memória do urbanismo carioca* (2002), evidencia a importância de Carmen Portinho na trajetória de Reidy: “Se ele não a tivesse encontrado, talvez não fosse conhecido além de uma repartição pública” (Britto, 2002, p. 17). O Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho), em Benfica, é citado por Britto como um marco mundial na ideia de habitação de caráter social. Segundo o arquiteto, ainda sobre Pedregulho, é importante lembrar que:

(...) sua concepção não pode ser creditada apenas ao Reidy, porque foi a Carmen Portinho quem primeiro vislumbrou essa questão. E é ela quem estimula e dá uma dose extraordinária de gás ao Reidy, para que ele ponha todo o seu talento, sua intuição e sua visão sobre a organização social, da modernidade e da arquitetura num projeto como aquele (Britto, 2002, p. 22).

A partir do final dos anos 1920, a arquitetura deixou de ser um campo centrado no indivíduo e passou a focar na sociedade e na cidade. Devido à multiplicação das favelas e ao surgimento de novas epidemias, a habitação social tornou-se um tema de discussão global. Enquanto as favelas cresciam lentamente no Rio de Janeiro, São Paulo experimentava uma rápida explosão demográfica, tornando o problema mais evidente. Foi a partir da Segunda Guerra Mundial, que o tema da habitação social ressurgiu no contexto do poder público carioca, com a criação do Departamento de Habitação Popular, ligado à Secretaria de Viação e Obras Públicas, sob a direção de Carmen Portinho. Simultaneamente, foi criado o Departamento de Urbanismo na mesma secretaria, sob a direção de Affonso Eduardo Reidy, fortalecendo significativamente esses dois campos e viabilizando, cada vez mais, a parceria Carmen-Reidy (Pereira, 2002).

Foi graças à Carmen que ele (Reidy) conseguiu realizar seu primeiro grande projeto, o conjunto do Pedregulho, para funcionários da prefeitura. Como diretora do Departamento de Habitação Popular da prefeitura, cabia-lhe escolher o arquiteto que projetou o conjunto, e ela chamou o Reidy (Leitchic, 2002, p.45).

Após a Segunda Guerra Mundial, Carmen Portinho passou um período significativo na Inglaterra, onde estudou e se especializou em planejamento urbano e habitação social. Esse tempo no exterior foi crucial para sua formação profissional, permitindo-lhe absorver as mais recentes teorias e práticas urbanísticas que estavam sendo desenvolvidas na Europa. A experiência e o conhecimento adquiridos durante sua estadia na Inglaterra foram fundamentais para seu trabalho subsequente no Brasil, especialmente quando assumiu a direção do Departamento de Habitação Popular no Distrito Federal, ajudando a moldar uma visão progressista e uma nova abordagem em relação à urbanização e à habitação social, influenciando diretamente a implementação de políticas habitacionais no Rio de Janeiro, como visto no Conjunto Residencial Pedregulho:

A origem de sua construção começou quando, de regresso da Inglaterra e imbuída de grande entusiasmo, propus ao secretário de Obras e Viação da Prefeitura do Distrito Federal a criação do Departamento de Habitação Popular, uma vez que aqui, como na Inglaterra daqueles anos terríveis, a moradia popular continuava sendo problema de difícil solução, como ainda hoje em dia (Portinho, 1999, p.103).

Margareth da Silva Pereira, arquiteta, urbanista e doutora em história, caracteriza Reidy como o arquiteto moderno que mais marcou a cultura visual e o espaço urbano carioca. Por se destacar a partir de uma maior influência do urbanismo, quando comparado aos outros arquitetos de sua geração, Reidy deixou marcas que ainda sobrevivem na cidade do Rio de Janeiro, como o Aterro, Pedregulho e, finalmente, o Museu de Arte Moderna (Pereira, 2002).

Carmen foi diretora executiva adjunta do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 1951 a 1966, conciliando seu trabalho na Prefeitura com as responsabilidades do Museu: “O meu gabinete no Departamento de Habitação Popular ficou sendo um prolongamento do museu. Foi lá que nasceu o traçado do futuro MAM carioca” (Portinho, 1999, p.117). Segundo relatos de Portinho, o projeto da obra do museu foi, em um primeiro momento, pensado para ser entregue a Oscar Niemeyer, mas o então prefeito João Carlos Vital, que fazia parte do Conselho do museu, interferiu alegando que a prefeitura, que já havia doado o terreno, também

ofereceria um de seus arquitetos para projetar a sede (idem). Para Margareth Pereira, foi clara a escolha do nome de Reidy: “A Carmen era muito amiga da Niomar Muniz Sodré e conseguiu que o MAM fosse entregue ao Reidy. Ele projetou e ela fiscalizou a construção” (Pereira, 2002, p. 46).

A parceria entre Carmen Portinho e Affonso Eduardo Reidy na construção do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro é, assim como no caso de Pedregulho, um exemplo de como essa relação influenciou projetos culturais e arquitetônicos. Carmen, principalmente a partir de vias administrativas, foi fundamental no planejamento e na articulação institucional dos projetos, enquanto Reidy, com seu conhecimento arquitetônico e urbanístico, concebeu projetos importantes da arquitetura moderna brasileira. O MAM, inaugurado em 1958 no edifício sede projetado por Affonso Eduardo Reidy, destacou-se pela sua estrutura e pela integração harmoniosa com o Parque do Flamengo, refletindo uma abordagem inovadora ao espaço expositivo e público.

A sinergia entre Portinho e Reidy resultou na execução de diversos projetos (assim como exemplificado aqui pelo caso Pedregulho e MAM) e foi crucial na construção e solidificação da carreira do arquiteto. Como apresentado até aqui, a experiência em planejamento urbano, a forte rede de relações e os contatos administrativos e institucionais de Carmen, foram cruciais para proporcionar a Reidy não apenas um ambiente colaborativo, mas também visibilidade e suporte institucional em seus projetos. É a partir deste contexto que procuramos aqui questionar a lógica binária estruturante do pensamento moderno, objetivando deslocar sua construção hierárquica e expor, a partir do caso Carmen-Reidy, as barreiras responsáveis pelo avanço desproporcional das mulheres nas carreiras quando comparadas aos homens e, no caso de Carmen, o comum esquecimento de suas contribuições.

Uma grande mulher

Uma rápida investigação envolvendo o nome de Carmen Portinho resulta, sem outros caminhos alternativos, em poucas pesquisas e produções bibliográficas. Uma biografia escrita por Ana Luiza Nobre e a autobiografia *Carmen Portinho - Por toda a minha vida* são os dois resultados principais que se dispõem a trabalhar a vida da

engenheira. Reidy, entretanto, figura nos mais diversos trabalhos a respeito da arquitetura moderna brasileira. A principal obra,⁶¹ em termos de divulgação e documentação da produção do arquiteto, foi resultado, como aponta o próprio organizador Nabil Bonduki, do esforço direto de Carmen Portinho em resgatar sua obra e pensamento.

Ambos os profissionais deixaram, portanto, marcas profundas na arquitetura e no urbanismo do Brasil, mas suas trajetórias e reconhecimentos diferiram em vários aspectos, que ainda ecoam. Por muito tempo as relações sociais, os padrões de dominação sexual e a moral burguesa não foram discutidos. Assim como Margareth Rago (2012) identificou a consolidação da construção cultural e social das diferenças sexuais a partir dos estudos de gênero, a historiadora Joan Scott (1995) ressaltou a conexão existente entre as relações sociais e as relações de poder. A análise pelo gênero é, portanto, via significante de domínio e, também, elemento responsável pela constituição das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos (Rago, 2012). É a partir desta premissa que a análise da construção histórico/social de símbolos culturais referentes às mulheres é feita e normas de estruturação social são determinadas e difundidas.

Judith Butler (2016), em seu trabalho *Problemas de gênero*, discute as relações de poder para além de uma negociação elementar entre homens e mulheres, já que esses sujeitos podem atuar na própria construção do conceito de gênero e na produção de categorias binárias. Para a autora, gênero diz respeito a uma prática contaminada de atos sociais, desenvolvida a partir da ideia de repetição, já que os sujeitos constroem, vivenciam e afirmam suas funções sociais como mulheres ou homens no mesmo instante em que processos de emancipação são determinados (Butler, 2016). A estrutura social é, como aponta Butler, baseada em modelos patriarcais, resultantes de uma prática reguladora heterossexual e compulsória, responsável pelo movimento de dominação masculino (idem). A necessidade das pesquisas que se dedicuem à compreensão dos símbolos culturais que subscrevem as mulheres e suas respectivas construções e contextos - como proposto aqui - é, como

⁶¹ Bonduki, N. (2000). *Affonso Eduardo Reidy - Arquitetos Brasileiros*. Portugal: Ed. Blau/Inst. Lina Bo e P.M. Bardi.

defendido por Joan Scott, eminente. A autora justifica tal demanda como caminho questionador das categorias sociais e do processo de naturalização da hegemonia masculina.

É nessa sociedade patriarcal que a construção da mulher como sujeito histórico inferior ou limitado foi concebida. Simone de Beauvoir (1970) postula que os homens acreditaram ser útil preservar e nutrir o estado de dependência da mulher, estabelecendo seus códigos neste fim e constituindo-as enquanto seres inferiores, o Outro (Beauvoir, 1970, p. 179). A legitimação da dominação masculina foi dotada, ao longo dos anos, por argumentos de cunho religioso, psicanalítico, científico, médico, etc. Essa dominação obteve coerência ao longo dos anos e as mulheres foram, portanto, silenciadas e/ou reconhecidas tardiamente como agentes históricos.

Os estudos feministas deram origem aos primeiros questionamentos acerca do papel do homem na sociedade e a maneira como a superioridade masculina foi estruturalmente formada e desenvolvida nos vários contextos. As contínuas teorias e debates são essenciais devido à crescente necessidade de repensar os papéis sociais, seu desenvolvimento histórico e a realidade atual. Quando Butler redefiniu gênero como performance e performatividade, questionou a produção e a reprodução do sistema sexo/gênero normativo e binário, concluindo que, assim como o sexo e a sexualidade não são expressões de uma identidade essencial, mas sim efeitos de um discurso sobre o sexo, o gênero também não é uma manifestação do sexo (Butler, 2016). A partir deste cenário, entendemos que o estabelecimento da hierarquia do poder masculino é resultado das estruturas de dominação que sempre influenciaram as relações entre homens e mulheres, configurando um fenômeno de continuidade de valores até os dias atuais.

Pierre Bourdieu interpreta a dominação masculina através do conceito de dominação simbólica, onde tanto os opressores (aqueles que dominam) quanto os oprimidos (dominados) absorvem e reproduzem a ordem social que favorece os homens. Para Bourdieu, a dominação simbólica funciona de maneira invisível e discreta, mediante práticas culturais, crenças e normas sociais que validam a superioridade masculina e a subordinação feminina. Esse fenômeno se sustenta não apenas pelo poder visível dos homens, mas também pela aceitação inconsciente das

mulheres, que veem essas normas como naturais. Assim, a dominação masculina se perpetua ao ser continuamente reafirmada e normalizada nas interações diárias e nas instituições sociais, criando um ciclo difícil de romper (Bourdieu, 2021). É importante lembrar que a formação histórica do Brasil teve um impacto significativo na produção do modelo de masculinidade construído e disseminado, responsável por sugerir uma supremacia dos homens sobre as mulheres.

Este mecanismo descrito por Bourdieu (2021) é, portanto, perpetuado por normas sociais e práticas culturais que não apenas privilegiam os homens, mas também são internalizadas. Desta forma, mesmo em contextos em que homens e mulheres têm capacidades e méritos similares, a tendência é que os homens recebam mais reconhecimento e visibilidade, enquanto as contribuições das mulheres são subestimadas ou ignoradas. Carmen Portinho teve uma carreira de sucesso, destacando-se no campo da engenharia, da arquitetura e urbanismo, das artes e como feminista pioneira no Brasil, tendo um papel crucial na implementação de políticas urbanas inovadoras e na promoção dos direitos das mulheres. No entanto, devido à dominação masculina descrita por Pierre Bourdieu, sua visibilidade e reconhecimento foram limitados. A dominação simbólica enraizada nas estruturas sociais e culturais são responsáveis por fazer com que as conquistas das mulheres sejam frequentemente subestimadas ou ignoradas. Assim, mesmo com suas contribuições significativas, Portinho não recebeu o destaque merecido, pois a sociedade tende a valorizar mais os feitos dos homens e a invisibilizar as realizações das mulheres.

Agradecimentos

É com grande gratidão que este texto é escrito para integrar o livro *Mulheres: Guardiãs dos Lugares*. Escrever sobre mulheres é de extrema relevância, pois permite ampliar o reconhecimento e valorização das suas trajetórias, contribuições e perspectivas únicas que frequentemente são subestimadas ou negligenciadas. Este projeto oferece uma oportunidade significativa para explorar e celebrar as experiências das mulheres como guardiãs de espaços, sejam eles físicos, sociais ou simbólicos.

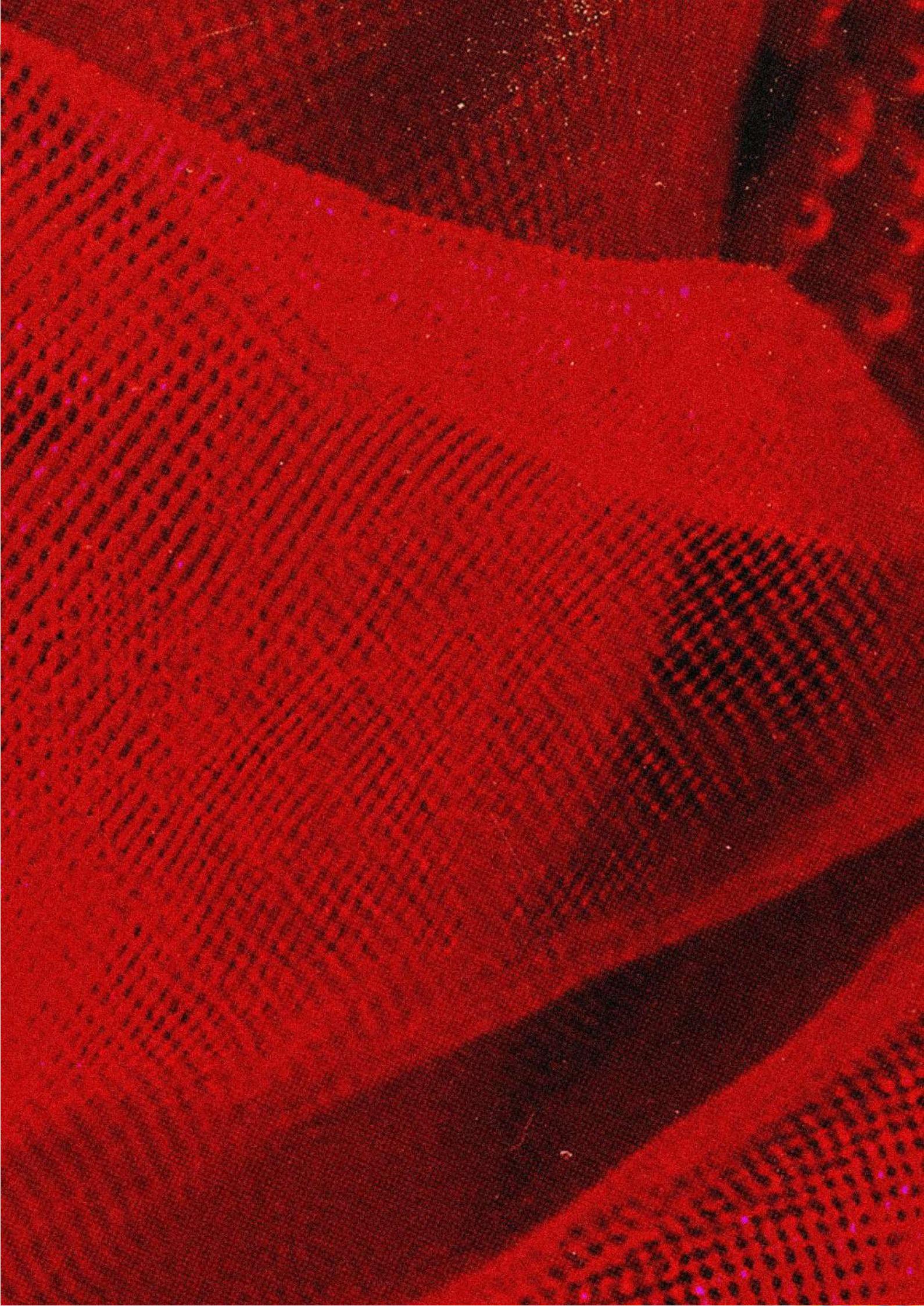
Agradeço também à professora Paula Guerra pelo convite para fazer parte deste projeto inspirador. A iniciativa de destacar o papel das mulheres na preservação e construção de lugares é crucial, não apenas para promover a diversidade e a igualdade de gênero, mas também para enriquecer nosso entendimento das dinâmicas sociais e culturais que moldam nossas comunidades. É inspirador poder contribuir com este esforço coletivo de reconhecimento e valorização das mulheres e seus legados.

Financiamento

O texto apresentado é resultado de um recorte da minha pesquisa de doutorado, ainda em andamento, e, desta forma, se configura como parte de um estudo mais amplo. Esta é uma pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Referências Bibliográficas

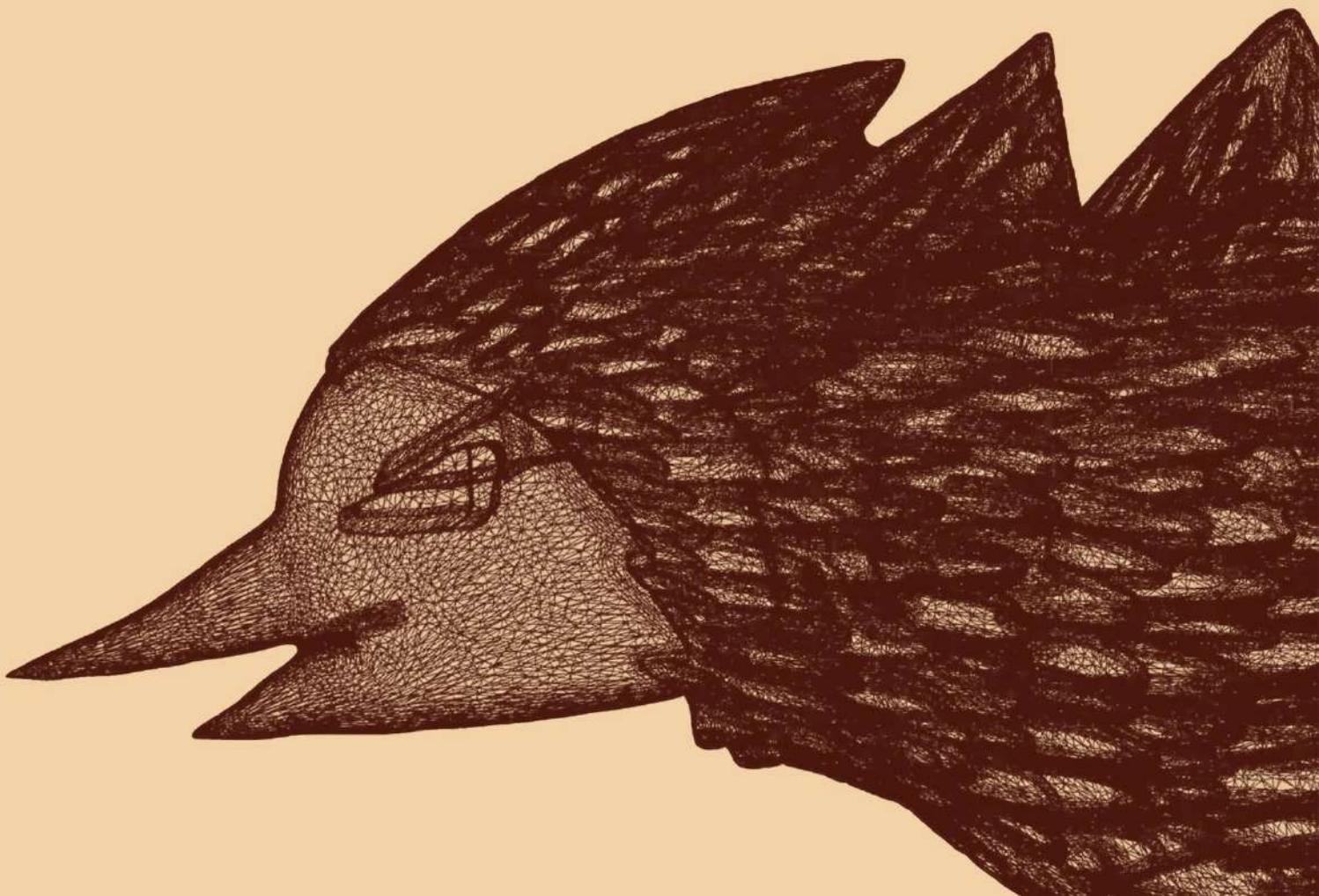
- Beauvoir, S. de. (1970). *O segundo sexo: fatos e mitos* (S. Milliet, Trad.; 2^a ed.). Difusão Europeia do Livro.
- Bonduki, N. (2000). *Affonso Eduardo Reidy - Arquitetos Brasileiros*. Ed. Blau/Inst. Lina Bo e P.M. Bardi.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (2021). *A dominação masculina* (M. H. Kuhner, Trad.; 19^a ed.). Bertrand Brasil.
- Britto, A. L. (2002). Entrevista. In A. Freire & L. L. Oliveira (Orgs.), *Capítulos da memória do urbanismo carioca*. Fundação Getúlio Vargas.
- Butler, J. (2016). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Civilização Brasileira.
- Freire, A., & Oliveira, L. L. (Orgs.). (2002). *Capítulos da memória do urbanismo carioca*. Fundação Getúlio Vargas.
- Leitchic, B. (2002). Entrevista. In A. Freire & L. L. Oliveira (Orgs.), *Capítulos da memória do urbanismo carioca*. Fundação Getúlio Vargas.
- Nobre, A. L. (1999). *Carmen Portinho: O moderno em construção*. Relume-Dumara.
- Pereira, M. da S. (2002). Entrevista. In A. Freire & L. L. Oliveira (Orgs.), *Capítulos da memória do urbanismo carioca*. Fundação Getúlio Vargas.
- Portinho, C. (1999). *Por toda a minha vida: depoimento a Geraldo Edson de Andrade*. EdUERJ.
- Rago, M. (2012). *Epistemologia feminista, gênero e história*. Cnt Compostela.
- Scott, J. W. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), 71-99.



CAPÍTULO 13

**A VOZ QUEER:
UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO
DO JORNALISMO COM
O ARTIVISMO QUEER**

MARGARIDA LEITE GONÇALVES



Capítulo 13 - A voz queer: uma análise da relação do jornalismo com o artivismo queer

The Queer Voice: an analysis of the relationship between journalism and Queer Artivism

Margarida Leite Gonçalves

Introdução

Atualmente, Portugal dispõe de uma das legislações relativas à proteção e reconhecimento dos direitos da Comunidade LGBTQIA+ mais avançadas do mundo. Porém, a legislação não se traduz em reconhecimento e aceitação social (Guerra, 2022), e neste campo, o país ainda se encontra arreigado a normas e convenções de género e sexo conservadoras. Um exemplo disso é o relatório anual do Observatório da Discriminação Contra Pessoas LGBTI+ da ILGA Portugal (intervenção lésbica, gay, bissexual, trans e intersexo) que, entre 2020 e 2022, recolheu 469 denúncias relativas a preconceito, discriminação e violência relacionadas com identidade de género, expressão de género, orientação ou características sexuais das vítimas (ILGA Portugal, 2023).

Os movimentos pelos direitos das pessoas LGBTI+ são o grande motor de mudança na sociedade portuguesa. O ativismo praticado por este movimento é designado de ativismo sincrético (Santos, 2018), visto possuir uma agenda multifacetada e que atua em várias frentes. Além disso, estes movimentos não operam segundo relações restritas e hierarquizadas, sendo notória a cooperação entre organizações não-governamentais, grupos informais e artistas (Santos, 2018; Tanques, 2012).

A arte é uma poderosa ferramenta de crítica social (Upton-Hansen *et al.*, 2020) e, quando se encontra ao serviço do ativismo, é designada por *artivismo*. Este neologismo entrou no mundo académico no início do século XXI e remete para a criação artística não só consciente, mas com um posicionamento político (Raposo, 2015). No caso do artivismo, as artes impõem-se como mecanismo de resistência ao

status quo e estão ao serviço de uma cidadania ativa e da intervenção política característica das sociedades contemporâneas (Guerra, 2022a).

Guerra destaca que o palco dos artivistas é o espaço público (2022), e as cidades são o espaço de eleição para os artivistas. Todavia, Martins e Campos argumentam que a luta e resistência no espaço público, no caso de artivistas, e artivistas *queer* assume também outra dimensão, o corpo (2024). Os corpos *queer*, tal como os corpos de outros grupos minoritários, são alvos de opressão e estigma. E, por isso, ter soberania e desfrutar de um corpo que a sociedade deseja subalterno e reprimido é um ato político. A dimensão performativa do corpo, a roupa, maquilhagem, tatuagens e postura transmitem mensagens (Hebdige, 1979) que expressam as afiliações sociais, valores e ideais dos indivíduos. A luta pela libertação do corpo *queer* é concomitantemente individual e coletiva. Por fim, recuando ao que é dito inicialmente sobre a falta de aceitação social de pessoas queer na sociedade portuguesa. Este estudo, baseado na investigação para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, versa sobre a mediatização do artivismo *queer* nos órgãos de comunicação portugueses.

Perdura a conceção, em Estudos de Jornalismo, de que o jornalismo é o “Quarto Poder”, ou seja, que em relação aos três outros poderes (executivo, legislativo e judicial) o jornalismo é quem os controla e escrutina, atuando como elo entre a opinião pública e as instituições governamentais (Traquina, 2007). Entre os pensadores deste ramo académico, existe também quem argumente que a imprensa deve ser o instrumento de reforma da sociedade, que agita e impulsiona as reformas sociais (Traquina, 2001). Posto isto, importa perceber se os média são de facto órgãos impulsionadores de mudança ou não. Stuart Hall argumenta que os órgãos de comunicação possuem um poder transformador enquanto órgãos legitimadores e promotores de aceitação social (1993). Ou seja, numa sociedade organizada segundo códigos e normas cisgênero e heteronormativas, pessoas *queer* com identidades não-binárias não cumprem os códigos, saem da norma (Heck, 1972). Considerando que os média são os definidores do “senso comum”, importa perceber de que forma enquadram e mediatizam o trabalho de ativistas, e artivistas *queer*. Se, de facto, atuam enquanto catalisadores de reformas sociais, ou se veiculam a ideologia dominante.

Nota metodológica

Em Portugal, o campo dos estudos *queer* e da produção artística associada ao artivismo é um ramo ainda pouco explorado. Além disso, tal como Guerra enfatiza, estudos realizados sobre desigualdades de género e artivismo, depositam o foco essencialmente nas desigualdades experienciadas por mulheres, ignorando, ou inserindo na mesma categoria, as desigualdades que afetam pessoas *queer* (Guerra, 2022a). Contudo, as desigualdades que afetam indivíduos *queer* são distintas das que afetam mulheres e, por isso, as suas formas de resistência e luta também o são.

Estudar o papel dos média neste ecossistema é crucial. Enquanto órgão legitimador, definidor do “senso comum” (Hall, 1993), os média detêm um papel essencial na promoção de igualdade e aceitação social, possibilitando a desconstrução de noções baseadas no preconceito. Analisar a mediatização de dinâmicas artivistas pode trazer descobertas relevantes para os Estudos de Género e Estudos *Queer*, assim como para o ramo dos Estudos de Jornalismo. A pesquisa foi norteada por uma metodologia de perfil predominantemente qualitativo, dado o tema da investigação ser complexo; e para uma compreensão aprofundada do mesmo, foi necessário cruzar diferentes abordagens metodológicas e materiais empíricos distintos (Cresswell, 2007; Denzin & Lincoln, 2011). A artivista Filipe Sambado foi escolhida como estudo de caso, assim como a mediatização do seu trabalho.

Filipe Sambado é uma artivista, criadora, compositora e produtora de música portuguesa, contando com uma carreira de mais de dez anos na indústria. Sambado tem 39 anos e é uma pessoa não-binária, utilizando preferencialmente pronomes femininos ou neutros. Apesar de ter assumido publicamente a sua identidade não-binária apenas em 2020, a artista sempre teve uma expressão não-normativa e a sua “queerness sempre influenciou o seu trabalho artístico”⁶². A escolha desta artista como estudo de caso prendeu-se não só com o facto de ser uma artista *queer*, mas também com o facto de possuir uma carreira extensa no mundo da música e ter assumido publicamente a sua identidade não-binária recentemente, permitindo avaliar qual a reação dos órgãos de comunicação.

⁶² Excerto da entrevista realizada a Filipe Sambado em maio de 2024

A metodologia adotada consistiu em análise de conteúdo temática-categorial (Bardin, 2012), em que se procedeu à recolha de notícias sobre, ou que mencionassem, Filipe Sambado em três jornais portugueses (*Público*, *Expresso* e *Observador*). Foi elaborado um *corpus* de análise constituído por 141 artigos e foram analisadas as temáticas mais recorrentes em cada artigo, a relação entre elas e de que forma eram tratadas. Os dados resultantes foram cruzados com uma entrevista semidiretiva à artivista.

Caracterização do corpus analítico

O material empírico desta investigação resultou da recolha nos *websites* dos três jornais de todos os artigos sobre, ou que mencionassem, Filipe Sambado entre dezembro de 2019 e março de 2024. Através da recolha sistemática constituiu-se um *corpus* empírico de 141 artigos distribuídos desigualmente pelos três órgãos de comunicação: *Público* (54 artigos), *Expresso* (33 artigos) e *Observador* (54 artigos). No caso do jornal *Expresso*, o número de artigos recolhidos não corresponde ao total de notícias produzidas por este órgão de comunicação, visto o acesso ao arquivo do jornal estar comprometido desde o ataque informático que o grupo IMPRENSA foi alvo no início de 2022 (*Expresso*, 2022; Pereirinha, 2022). Pelo exposto, apenas foi possível ler e analisar quatro dos artigos publicados neste jornal entre 2019 e 2021.

Das notícias recolhidas, foi possível apurar que a maioria (50,4%) apresenta uma dimensão média (entre 3 a 6 parágrafos). Além disso, o género jornalístico dominante é a notícia, contando 118 dos 141 artigos. De se destacar também que a maioria do *corpus* empírico (72,3%) diz respeito a Filipe Sambado de forma indireta, ou seja, a maior parte dos artigos faz menção à artista na sua condição de produtora, colaborações musicais, participações como convidada, ou até, ao ser referida como inspiração por parte de outros artistas. Por fim, um tema que se tornou relevante pela sua recorrência na amostra foi o Festival RTP da Canção. Filipe Sambado participou no Festival RTP da Canção em 2020 e 21,3% do material empírico está relacionado com este concurso musical e a participação da artista (e consequentes aparições e atuações como convidada).

Não é só roupa: códigos de ação queer, processos de reconstrução identitária e queerness

A primeira categoria da análise temática-categorial debruçou-se sobre códigos de ação *queer* e como estes eram retratados nos jornais selecionados. Foram considerados códigos todos os comportamentos, elementos estéticos, questões de identidades não-normativas e linguagem associadas a formas de auto expressão e resistência à heteronormatividade. Nos jornais, os códigos mais vezes identificados em notícias associadas a Filipe Sambado foram: estética *queer*, experiências/vivências não normativas e identidades de género não-binárias. Para uma análise em profundidade foram selecionados três artigos, um de cada jornal, sobre a estreia do novo álbum de Sambado, *Três Anos de Escorpião em Touro*, lançado no final de setembro de 2023.⁶³

Os três artigos eram longos e exploravam as inspirações de Sambado, falavam com a artista sobre a sua vida pessoal e sobre o lançamento do novo álbum. A referência a sua identidade não-binária é feita nos artigos, porém com diferenças. No jornal *Expresso* é notória uma preocupação em explicar ao leitor o que é uma identidade não-binária: “Ou seja, que não se identifica exclusivamente com o género masculino, nem apenas com o feminino, e que prefere para si os pronomes neutros ou femininos” (Mendonça & Fernandes, 2023). No caso do jornal *Público* esta explicação não é clara e é, contudo, feita referência ao processo de descoberta e transformação da identidade de Sambado. Já no jornal *Observador*, a questão identitária não é explorada: é feita referência à “reafirmação de género” e ao facto de Sambado ser uma pessoa não-binária, mas o artigo fica por aí.

Além disto, nos artigos do *Expresso* e do *Público*, é feito um enquadramento interessante: a coragem. Sambado é retratado como uma pessoa que “deixou de ter

⁶³ Artigos utilizados: Rocha, M. & Fieschi, M. (2023, 29 de setembro). Como Filipe Sambado deixou de ter medo de ser. *Público*. <https://www.publico.pt/2023/09/29/culturaipsilon/entrevista/filipe-sambado-deixou-medo-2064511> ; Mendonça, B., Ribeiro, J., & Fernandes, J. (2023, 20 de outubro). Filipe Sambado: “Não grito no café ‘sou uma pessoa não binária! Nós queremos é que nos tratem bem e que possamos ver a bola juntos. *Expresso*. <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2023-10-20-Filipe-Sambado-Nao-grito-no-cafe-sou-uma-pessoa-nao-binaria-Nos-queremos-e-que-nos-tratem-bem-e-que-possamos-ver-a-bola-juntos-e0f0b031> ; Farinha, R., & Amorim, F. (2023, 27 de setembro). “Três Anos de Escorpião em Touro”: a hyperpop de Filipe Sambado. *Observador*. <https://observador.pt/2023/09/27/tres-anos-de-escorpiao-em-touro-a-hyperpop-de-filipe-sambado/>

medo" (Rocha & Fieschi), como um exemplo de coragem e bravura. Todavia, este enquadramento pode ser problemático na medida em que desfoca a questão do preconceito e discriminação contra pessoas *queer* como sendo um problema da sociedade, colocando a tónica numa coragem ilusória de que pessoas *queer* necessitam ter para se poderem expressar livremente e ocupar o espaço público.

Considerando, tal como Marina Heck, que a ideologia é um sistema que codifica a realidade e é a lente através da qual percecionamos o mundo, qualquer discurso, científico ou jornalístico, pode ser submetido a uma leitura ideológica (1972). Ora, é interessante analisar o título da notícia do *Expresso* nesta perspetiva: "*Não grito no café 'sou uma pessoa não binária! Nós queremos é que nos tratem bem e que possamos ver a bola juntos*" (Mendonça & Fernandes, 2023). O título é retirado de uma citação proferida pela artista, porém, impõe-se a questão: por que este título que faz referência a uma atividade profundamente masculinizada e heteronormativa? Uma identidade não-binária não se insere na estrutura dominante, não respeita a ideologia vigente, Hall chama a isto uma "problematic situation" (1993, p.72), ou seja, uma circunstância em que as normas vigentes não conseguem definir nem inserir na sua estrutura esta identidade. A referência de destaque ao futebol pode ser encarada como uma tentativa de inserir ou aproximar Sambado dos códigos ideológicos vigentes, de a tentar inserir numa estrutura que esta rejeita. Por fim, a estética de Sambado é um elemento central tanto da sua identidade queer como do seu trabalho enquanto artivista. Nos seus espetáculos e videoclipes, Sambado dança, usa saias, pintas as unhas e os lábios, e a isto, junta elementos da cultura popular e religiosa portuguesa (Guerra, 2023a).



Figura 13.1 - Frame do Videoclipe *Jóia da Rotina*, de Filipe Sambado (2020)
Fonte: Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=iSLmp7itNSk>

Através do corpo, servindo-se da performance e da estética, Sambado reivindica um espaço para pessoas queer (Martins & Campos, 2024) numa indústria criada para a fruição de homens e mulheres heterossexuais e cisgênero (Guerra, 2022b). A estética é central no trabalho artivista de Sambado, mas nos artigos analisados não lhe é dada relevância, sendo encarada como meras escolhas estéticas.

Um “homem de saia” ou uma pessoa não binária: a relação do artivismo queer com os média

A segunda categoria de análise consistiu em analisar quais as notícias do *corpus* de análise faziam menção ao artivismo presente na obra de Sambado, ou seja, se era estabelecida uma ligação entre a estética disruptiva (Guerra, 2023b), as sonoridades experimentais e as letras das músicas como uma forma de reivindicação, denúncia e resistência - não era necessário a palavra *artivismo* estar presente no artigo.

Dos artigos analisados, apenas 12,8% exploravam a vertente artivista da obra de Sambado. Porém, como elucidado por Hall e Heck, os média não são isentos de presença ideológica e desempenham um papel crucial enquanto definidores do “senso comum”, das relações sociais e dos problemas políticos (1993; 1972). Relembrando que a ideologia é um sistema que codifica a realidade, e, por isso, é autónoma em relação à consciência e intenções dos agentes (Heck, 1972). Urge olhar não apenas para o conteúdo da mensagem, mas a forma como esta é transmitida, o que é dito e de que forma é feito.

Seguindo o argumento de Ana Cristina Santos, de que existem três enquadramentos possíveis para assuntos relacionados com temas da Comunidade LGBTQIA+ (entretenimento, fonte credível ou enquadramento homofóbico e/ou transfóbico) (2018), em artigos relacionados com Sambado, o que prevalece é o enquadramento do entretenimento, sendo recorrentemente mencionada em notícias sobre novos lançamentos, concertos, espetáculos, intimamente ligadas com a sua produção cultural, mas não existindo profundidade na exploração do trabalho. Este aspecto tem um destaque notório no *Expresso*.

Contudo, mesmo em artigos que falam do trabalho da artista de forma mais extensiva, a faceta artivista e política da sua obra é ignorada ou pouco explorada. O ativismo de Sambado materializa-se de forma individual (Guerra, 2023b), no palco

e, apesar de não constituir o “convencional” ativismo, como as manifestações, é uma importante vertente da resistência. Ao estar num palco, a cantar sobre a sua experiência *queer* individual, Sambado reivindica um espaço na esfera pública e denuncia os preceitos transfóbicos e homofóbicos da sociedade portuguesa. Este tipo de ativismo individual através das práticas artísticas coloca os indivíduos numa posição mais frágil visto estarem a dar a cara pelas causas (Guerra, 2022a).

Teóricos como Hall e Martins e Campos põem em evidência que estas formas alternativas de fazer política, por oposição a processos eleitorais e partidos, são cada vez mais comuns nas camadas mais jovens da sociedade, principalmente em grupos minoritários, como a Comunidade *Queer*, que numa democracia pluralista são mantidos à margem pois não defendem a continuação da estrutura política vigente (Hall, 1993; Guerra, 2025). Talvez por isso, é que esta faceta do trabalho de Sambado permanece pouco explorada nos media.

Além disso, Sambado salientou também, na entrevista para esta investigação, as diferenças de tratamento das quais foi alvo após ter assumido publicamente a sua identidade não-binária:

Embora ela [queerness] já estivesse latente no meu trabalho, não era uma coisa assumida ou afirmada. É interessante como me parece que é mais fácil para as pessoas aplaudirem um homem de saia do que uma pessoa não-binária, e até ao momento em que experienciei isso, achei que poderia ser um exagero.

Estamos novamente perante o que Hall descreve como “problematic situation” (1993, p.72), porque enquanto um homem de saia é “aplaudido” por ser aparentemente subversivo, continua a ser um homem que pertence a uma estrutura dominante que o beneficia. Um homem de saia não perturba as normas estabelecidas. Pelo contrário, uma pessoa não-binária não “joga segundo as regras” e, por isso, constitui um problema, visto não existir conhecimento prévio, significados ou interpretações onde possa ser inserida (1993).

[...] situações desconhecidas, problemáticas ou ameaçadoras: onde não há “sabedoria tradicional”, nem redes firmes de influência pessoal, nem cultura coesa, nem precedentes para ação ou resposta relevante, nem maneira direta de testar ou validar as proposições à nossa disposição para confrontar ou modificar seu poder inovador (Hall, 1993, p.72).

É neste vazio de conhecimento que os media assumem um papel crucial como órgão legitimador e definidor da realidade (Hall, 1993). No caso de Sambado, ela

avança que, após ter assumido a sua identidade não-binária publicamente e esta estar mais evidente na sua música, o seu trabalho passou a gerar mais controvérsia: “Da mesma forma que foi muito mais efervescente na forma como foi recebido [o novo álbum, *Três Anos de Escorpião em Touro*] pelas pessoas, foi também muito mais odiado”.

Festival RTP da Canção e “mais um grão de areia na engrenagem”

Para esta última categoria de análise vale a pena recordar o excerto de uma entrevista de Sambado ao jornal *Observador*, a 23 de janeiro de 2020, sobre a sua participação no Festival RTP da Canção (FRTPC):

“Aliciou-me... [baixa o tom da voz] o dinheiro. E a visibilidade que aquilo pode dar. O Rui Miguel Abreu, que foi júri o ano passado, disse-me uma coisa que me ficou na memória: aproveita para ir e pôr mais um grão de areia na engrenagem. Lá assumi que ia participar e quando fiz a canção decidi que ia escrever uma letra sobre a forma como encaro o festival”.
(Sambado in Correia, 2020)

Ora, ao longo da análise do *corpus* empírico, destacou-se um padrão claro: a associação de Filipe Sambado ao Festival RTP Da Canção. Este festival surge em 1964, por vontade da Rádio e Televisão Portuguesa em participar no concurso musical internacional, Festival Eurovisão da Canção (Lopes, 2017). O Festival RTP Da Canção é o concurso musical mais longo da história da televisão portuguesa e detém um elevado potencial mediático. Sendo uma competição de canções e não de artistas, o certame afigura-se como uma oportunidade de artistas emergentes alcançarem novos públicos.

No decorrer das últimas seis décadas, o Festival RTP Da Canção tem sido uma ferramenta de divulgação e promoção de composições originais. Ademais, tem impulsionado compositores, intérpretes, artistas, letristas e outros profissionais da área da música, estimulando a produção musical original (Lopes, 2016).

Mas o Festival RTP Da Canção e, consequentemente, o Festival Eurovisão da Canção, vão para além da música. A canção vencedora no Festival RTP Da Canção representa Portugal no certame internacional e, para os diferentes países concorrentes, este *display* mediático representa uma oportunidade de construir uma imagem para transmitir ao resto da Europa (Gonçalves, 2019).

Dado que desde o seu começo o Festival Eurovisão da Canção é um reflexo das mudanças na Europa e no mundo (Rosenberg, 2020), a análise das canções a concurso, e as diferentes canções que cada país levou ao certame internacional ao longo dos anos, afiguram-se um bom fio condutor da análise das transformações geopolíticas, económicas e sociais ao longo dos anos. No caso português, até ao final dos anos 1960 as canções que representaram o país estavam intimamente ligadas com os valores do Estado Novo. Porém, no final dessa década, é notório um esforço e uma abertura do país para se aproximar da produção cultural do resto da Europa, levando ao certame, em 1969, o tema *Desfolhada*, representado por Simone de Oliveira (Lopes, 2015). A partir da Primavera Marcelista, um período de relativa modernização e liberalização do regime, os artistas portugueses aproveitaram o palco do Festival Eurovisão da Canção para expor e criticar os problemas do país (Gonçalves, 2019).

Apesar do Festival Eurovisão da Canção possuir uma vasta audiência queer e, ao longo dos anos, ter vindo a acomodar códigos e representações queer (Baker, 2017), ao nível nacional não existe nenhum artista assumidamente queer que tenha representado Portugal no concurso internacional (RTP Arquivos, s/d). Filipe Sambado participou no Festival RTP Da Canção em 2020, como o tema *Gerbera Amarela do Sul*. Apesar de ser a canção favorita do júri, os votos do público selecionaram *Medo de Sentir*, da artista Elisa Silva. A participação de Sambado no concurso valeu-lhe relativa exposição mediática, sendo que, da totalidade do *corpus* empírico, 21,3% dos artigos diziam respeito ao Festival RTP Da Canção. Repetindo o procedimento já realizado em categorias anteriores, foram selecionados alguns artigos-exemplo⁶⁴ a fim de serem analisados em profundidade.

A performance de Sambado é recorrentemente descrita como “moderna”, as roupas que utilizou durante a atuação são classificadas como “elaboradas” ou “excêntricas”. Em Sambado, a encenação e a imagética são formas de representação da sua identidade queer (Guerra, 2022), além disso, na sua atuação no Festival RTP

⁶⁴ Nogueira, R. (2020, 23 de fevereiro). Bárbara Tinoco, Elisa, Filipe Sambado e Throes+The Shine na final do Festival da Canção. Público. <https://www.publico.pt/2020/02/23/culturaipsilon/noticia/barbara-tinoco-elisa-filipe-sambado-throes-the-shine-final-festival-cancao-1905244>

Correia, G., & Cipriano, R. (2020, 29 de fevereiro). Conheça todos os oito finalistas do Festival da Canção. Observador. <https://observador.pt/2020/02/29/ acabou-a-segunda-semifinal-conheca-todos-os-finalistas-do-festival-da-cancao/>

Da Canção, a ironia, o *kitsch*, eram elementos com uma presença muito forte. As vestes negras enlutadas que ilustram a melancolia tão inerente à cultura portuguesa, a maquilhagem com uma lágrima no rosto, as joias pesadas e até os curtos calções de vinil preto revelados no final, que desafiam as normas do “bom gosto”. Todas estas escolhas estéticas e o constante diálogo entre a tradição e modernidade - que nos remete para o trabalho de António Variações (Guerra, 2017) - são símbolos, mensagens (Hebdige, 1979) que passam despercebidos, ou são ignorados pelos média, sendo descartados como mera excentricidade e exuberância.

Por fim, a música que Sambado levou a concurso era política e a artista criticou abertamente a sociedade contemporânea, cada vez mais polarizada e orientada pela “ciência de opinião”⁶⁵. Tal como descrito no excerto no início desta secção, o fator monetário foi relevante para a participação da artista no concurso, mas “pôr mais um grão de areia na engrenagem” (Sambado *in* Correia, 2020) foi uma das razões que levou Sambado a participar.

O intuito da artista com a sua participação no Festival RTP Da Canção foi político, desde a canção à performance. A participação no concurso permitiu que a sua mensagem alcançasse outros públicos, mais vastos, que de outra forma não conseguiria alcançar. Esta tática utilizada por artivistas é evidenciada por Paulo Raposo, que destaca que o diálogo e a cooperação, por parte de artivistas, com os média *mainstream*, tem como último propósito chegar a audiências mais vastas, disputando e questionando as narrativas hegemónicas e heteronormativas veiculadas pelo poder.

Conclusão

Em suma, a investigação explorou a complexa relação entre os média portugueses e o artivismo *queer*. O estudo de caso reteve-se apenas a uma artista e na cobertura jornalística sobre a mesma na imprensa escrita. Esta investigação almeja ser um ponto de partida para o cruzamento entre Estudos dos Média e Estudos *Queer*,

⁶⁵ Festival da Canção. (2020, 7 de Março). Filipe Sambado- “Gerbera amarela do sul” | Grande Final | Festival da Canção 2020. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JlInM2EE6hU>

demonstrando que os discursos dos média têm impacto nos artivistas *queer* e na forma como estes são percecionados pela sociedade.

Em Portugal, a aceitação social das pessoas da comunidade LGBTQIA+ ainda está muito aquém do seu reconhecimento legislativo. Como discutido, os média detêm o papel de órgão legitimador da sociedade e perante a falta de aceitação social e discriminação que pessoas queer são alvo são uma ferramenta crucial de ampliação das suas vozes.

Apesar de conter algumas limitações, nomeadamente o facto de se restringir a uma artista e a apenas três órgãos de comunicação de imprensa escrita, a investigação qualitativa permitiu apurar que, de facto, Filipe Sambado recebe atenção mediática por parte da imprensa escrita, porém existe uma tendência a minimizar a vertente política e artivista da sua obra. Algo que ilustra este facto é a sua participação no Festival RTP Da Canção, levando a palco uma canção política e, apesar de lhe ter sido dada atenção mediática por conta da sua atuação, a mensagem política da música foi recorrentemente esquecida.

Finalmente, apesar de a identidade não-binária de Sambado ter sido respeitada, após a artista a ter revelado publicamente, foi notório em alguns artigos uma tentativa de aproximação da artista a um espetro masculino, pondo em destaque referências a atividades como o futebol, por exemplo. É importante também não esquecer o testemunho da própria artista, que revela que o facto de possuir uma identidade não-normativa, e a expressar abertamente no seu último álbum lhe valeu alguns atos discriminatórios por parte de colegas de trabalho e órgãos de comunicação. Posto isto, é possível concluir que, apesar de os média darem espaço mediático a artivistas *queer*, analisando o que é dito e a forma como é feito (Heck, 1972) é possível constatar que é veiculada uma ideologia e códigos heteronormativos. Para o jornalismo executar o seu papel como órgão transformador, é necessário que a cobertura mediática vá além da superficialidade e reconheça as questões políticas que movem os artivistas *queer*.

Referências Bibliográficas

- Baker, C. (2015). Gender and geopolitics in the Eurovision Song Contest. *Contemporary Southeastern Europe*, 2(1), 74–93.
- Baker, C. (2017). The ‘gay Olympics’? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging. *European Journal of International Relations*, 23(1), 97–121.
- Bardin, L. (2012). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- Boubia, A. (2015). “Artivism” in the Arab world: A major driving force towards democracy. *Papers IEMED*, 320–323.
- Butler, J. (2017). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Editora Orfeu Negro.
- Craig, S. L., McInroy, L., McCready, L. T., & Alaggia, R. (2015). Media: A catalyst for resilience in lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer youth. *Journal of LGBT Youth*, 12(3), 254–275.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches*. Sage Publications.
- Denzin, N. K. (2009). The elephant in the living room: Or extending the conversation about the politics of evidence. *Qualitative Research*, 9(2), 139–160.
- Expresso (2022). O ataque ao Expresso e à SIC: 11 esclarecimentos aos nossos leitores espectadores. Expresso. <https://expresso.pt/sociedade/2022-01-05-o-ataque-ao-expresso-e-a-sic-11-esclarecimentos-aos-nossos-leitores-e-espectadores>
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality. Volume I: An introduction* (Vol. 1). Pantheon Books New York.
- Giffney, N. (2009). Introduction: The “q” word. In N. Giffney & M. O’Rourke (Eds.). *The Ashgate research companion to queer theory* (pp. 2–13). Routledge.
- Gonçalves, M. M. de O. V. (2019). O Festival RTP da Canção e a participação de Portugal no Festival Eurovisão da Canção no Telejornal (1969 e 2017).
- Guerra, P. (2017). António e as variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, 53(3). <https://doi.org/10.4013/csu.2017.53.3.11>
- Guerra, P. (2022a). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia USP*, 65(2), <https://doi.org/10.11606/1678>
- Guerra, P. (2022b). Os desacordes do fado e do folclore na modernidade tardia. Um trajeto pelos artivismos musicais do Fado Bicha e de Filipe Sambado. In *A(r)tivismos urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências* (pp. 221–250). Editora Sulina.
- Guerra, P. (2023a). Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. *MODOS: Revista de História da Arte, Campinas*, 7(1): 212–249.
- Guerra, P. (2023b). DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: ‘This city is my sister’. *DIY, Alternative Cultures & Society*, 1(3), 299-311.
- Guerra, P. (2025). Artes feministas para alegrar becos tristes: gênero, DIY e outras cenas artísticas no sul global. *Estudos de Sociologia, Araraquara*, v. 30, n. 2, 577-596.

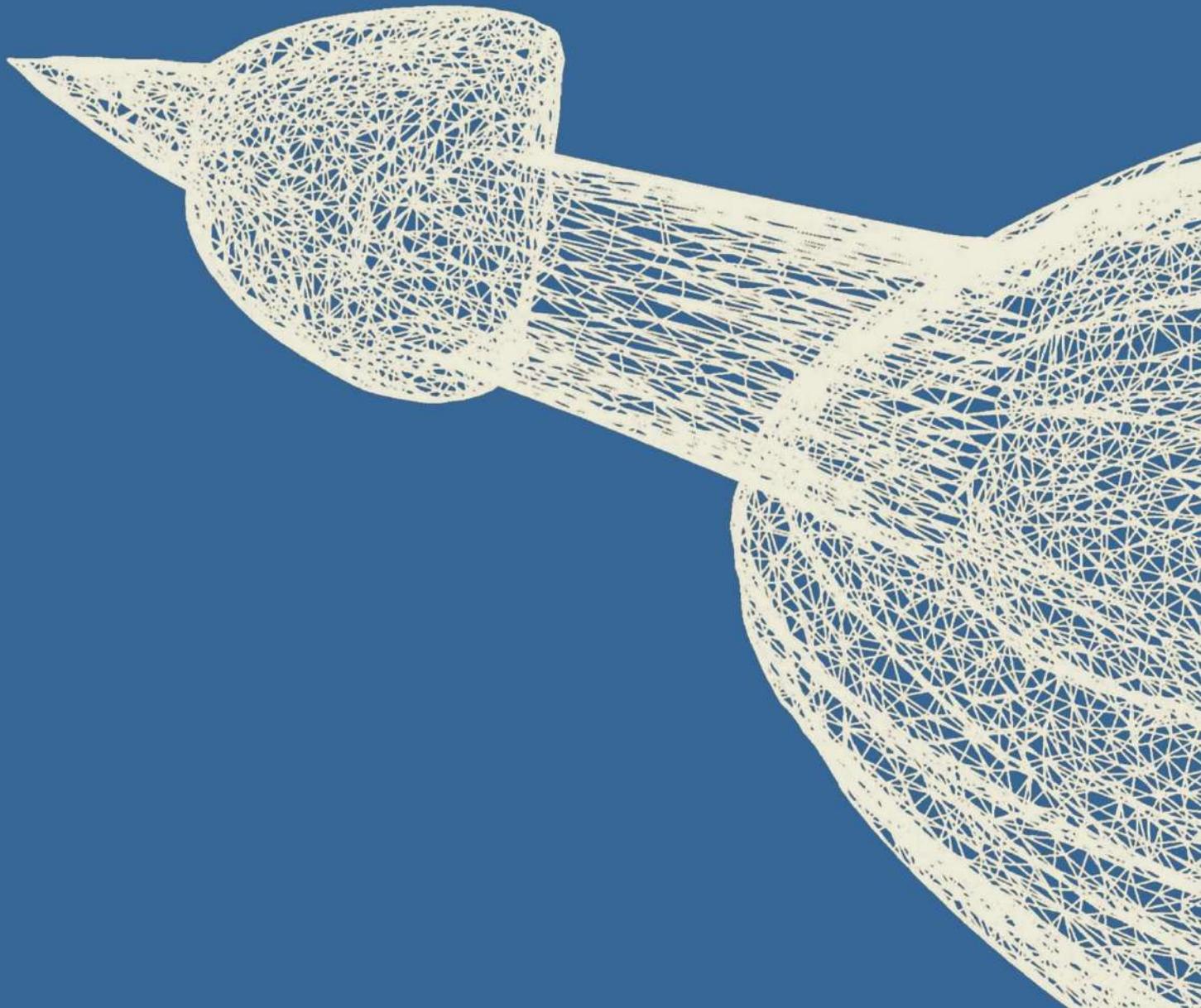
- Hall, S. (1993). Deviance, politics and the media. In H. Abelove, M. A. Barale, & D. M. Halperin (Eds.), *The lesbian and gay studies reader* (pp. 62–91). Routledge.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Routledge.
- Heck, M. C. (1972). The ideological dimensions of media messages. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language* (pp. 110–116). Routledge.
- ILGA Europa. (2023). *Annual review of the human rights situation of lesbian, gay, bisexual, trans and intersex people in Europe and Central Asia*.
- ILGA Portugal. (2023). *Observatório da discriminação contra pessoas LGBTI+ em Portugal: Relatório anual 2020-2022*. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7966730>
- Lopes, S. I. F. V. (2016). “... E ergueram orgulhosas bandeiras...”: Portugal e a Europa no Festival RTP da Canção. http://media.wix.com/ugd/b80448_6fcf8829c02e4cedad8f63dde8ba21ef.pdf
- Lopes, S. V. (2017). Portugal no coração: Música e performance no Festival RTP da Canção enquanto veículos de narrativas identitárias. In R. Ribeiro, V. de Sousa, & S. Khan (Eds.). *A Europa no mundo e o mundo na Europa: Crise e identidade. Livro de Atas* (pp. 150–165). CECS.
- Martins, J. C. F., & Campos, R. M. de O. (2024). The body as theme and tool of artivism in young people. *European Journal of Cultural Studies*, 27(2), 232–252.
- Oliveira, Â. F. C. (2023). *Representação da comunidade LGBTQIA+ nas séries de ficção nacional da RTP*.
- Pereirinha, T. (2022). Ataque informático destruiu arquivos do Expresso e da SIC. *Observador*. <https://observador.pt/2022/01/05/ataque-informatico-destruiu-arquivos-do-expresso-e-da-sic/>
- Raposo, P. (2015). “Artivismo”: Articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3–12.
- Rosenberg, T. (2020). Rising like the Eurovision Song Contest: On kitsch, camp, and queer culture. *Lambda Nordica*, 25(2), 94–113.
- RTP Arquivos. (2023, março). *Festival RTP da Canção*. RTP. <https://arquivos.rtp.pt/colecoes/festival-rtp-da-cancao/page/1/#filters>
- Santos, A. C. (2018). Luta LGBTQ em Portugal: Duas décadas de histórias, memórias e resistências. *Revista TransVersos*, 14, 36–51.
- Traquina, N. (2007). *O que é jornalismo*. Quimera Editores.
- Tanques, F. J. (2012). *Movimento LGBT de Portugal e Espanha: Um estudo comparativo*.
- Tavares, P. M. G. (2022). *Cenários de insegurança: Contributos do interaccionismo simbólico para uma análise sociológica da construção mediática do desvio*.
- Upton-Hansen, C., Kolbe, K., & Savage, M. (2021). An institutional politics of place: Rethinking the critical function of art in times of growing inequality. *Cultural Sociology*, 15(2), 171–190. <https://doi.org/10.1177/1749975520964357>
- Wolfreys, J. (2004). *Critical keywords in literary and cultural theory*.



CAPÍTULO 14

**BARBIE (2023):
GINO-MITOS DE CRIAÇÃO**

ANA CUNHA



Capítulo 14 - Barbie (2023): Gino-mitos de criação

Barbie (2023): Gyno-creation myths

Ana Cunha

2001: Odisseia no Espaço e o Estatuto Universal

O filme Barbie, de 2023, abre com uma sátira à primeira cena do filme *2001: Odisseia no Espaço*. No filme original, temos uma vinheta da terra do passado, povoada por primatas, e do momento em que estes, inspirados por um monólito misterioso, materializado de forma inexplicável no meio da planície - providencial, extraterrestre - descobrem o potencial das ferramentas na amplificação do efeito da sua violência. É isto que o filme propõe, os torna naquela que virá a ser a espécie dominante da terra: os homens. É o potencial emancipador da violência, ampliada pela tecnologia, que libertará estas criaturas do primitivismo, e os levará à conquista de novas fronteiras, como o shot final da conversão do osso em nave espacial, encapsulando toda a evolução da espécie humana, sugere a obra.

Na versão de *Barbie*, o ícone providencial é a boneca original que saiu em 1959. Ao invés de primatas, a planície é povoada por jovens meninas aborrecidas que brincam com bonecas bebés, que alimentam, vestem e embalam, entediada, mas conformadamente. A chegada de Barbie, como a narradora indica, vem libertá-las das constrições das fantasias maternais a que as bonecas bebés as obrigavam, possibilitando-lhes fantasiar sobre o futuro que desejarem - ser enfermeiras, políticas, astronautas, etc. Imediatamente, as crianças são inspiradas a estraçalhar os bebés de brincar, destruindo com eles os serviços de chá e as miniaturas de cadeiras e berços.

Desde a primeira cena do filme, Greta Gerwig deixa claro que esta é uma história sobre a natureza providencial e o potencial emancipatório da Barbie junto de jovens raparigas e mulheres. Não é a violência que as empodera (apesar da capacidade para a violência não ser de desprezar, como as feministas de todas as vagas nos mostraram), mas a capacidade de se imaginarem além das suas condições e de se insurgirem contra as narrativas que as mantêm agrilhoadas. A cena final da

conversão do osso em nave é também emulada, desta vez, de boneco de louça no logótipo da Barbie.

Há um outro objetivo que esta cena concretiza. Sendo Greta Gerwig uma reconhecida e muito vocal admiradora de cinema, e sobretudo dos grandes clássicos dos anos 60 e 70, ela é também uma das muito poucas jovens realizadoras mulheres com sucesso comercial e aclamação crítica na indústria no momento presente. A sua cinematografia, à semelhança da de uma Sofia Coppola, é marcada por uma assumida feminilidade, focada em torno das angústias e alegrias da mocidade, juventude e maturidade feminina. Por outro lado, Kubrick é um exemplo paradigmático do cinema institucional, masculino, evocado como um estudosos da natureza humana, universal, objetiva, por oposição à cinematografia feminista, *queer* ou racializada, de narrativas individuais, das margens, subjetivas. A discussão sobre os sujeitos a quem é permitido identificarem-se como *Eu* e aqueles a quem só é acessível o estatuto de *Outro*, vem já dos inícios da 2^a vaga, quando é popularizada por Simone de Beauvoir, no *Segundo Sexo*⁶⁶.

A par desta discussão, vem o debate sobre se o objetivo do movimento feminista deve ser igualar as mulheres ao estatuto do homem ou construir-lhes uma outra posição, igualitária, mas exterior ao patriarcado⁶⁷. É esse legado que Greta Gerwig traz para o *mainstream* em 2023⁶⁸, inserido num filme constantemente em debate sobre os sucessos e os falhanços dos movimentos feministas - encapsula com excepcional capacidade pela boneca Barbie (Ho, 2023; Tang, 2023; Yakalı-Çamoğlu, 2012).

⁶⁶ "She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute— she is the Other." (Second Sex, 1949: XVI)

⁶⁷ "Rather than adopt the masculine as the norm and argue that women are capable of fulfilling it, second wave feminists sought new sources for ethics that would be inclusive of women and women's concerns." (Feminism: a beginner's guide, 2010: 91)

⁶⁸ Isto é possibilitado também por um ambiente cultural muito específico. O filme da Barbie começou a ser preparado pela Mattel em 2009. Teve já outra realizadora, outro guião, outra atriz principal; e, no entanto, foi necessário um ressurgimento de interesse pela 3^a vaga no Tiktok, a reivindicação do termo "bimba" e um fazer de pazes com a feminilidade que a 2^a vaga excomungou, para que o zeitgeist necessário à melhor receção do filme se construísse nos últimos dois anos. Uma análise mais ampla do contexto cultural que rodeia o filme não cabe neste trabalho, mas ela é absolutamente essencial para se entender a resposta do público ao mesmo.

A cena de abertura de Gerwig vem apropriar-se do estatuto de Kubrick, satirizando essa mesma presunção, *campificando-a*, reclamando esse caráter universal, humanista, neutro, para os filmes “para mulheres”⁶⁹, também. Tudo isto engrandece o significado dessa primeira cena enquanto meta afirmação sobre o impacto do filme na cultura e o estatuto que reclama.

Há uma outra instância deste mecanismo quando Barbie vai pedir conselhos à Weird Barbie. Esta é uma personagem mística, deformada por uma criança que brincou de forma demasiado agressiva com ela, a quem resta ajudar outras Barbies a que não sofram o mesmo destino. Quando Barbie lhe relata as disfunções que tem sentido - o medo da morte, a vergonha, o mau hálito matinal, os pés lisos - Weird Barbie encena a escolha entre *red pill* e *blue pill* do filme *Matrix*, aqui segurando um salto alto rosa e uma Birkenstock. *Matrix* é outro exemplo de um filme emblemático, de culto, quase bíblico para o público masculino. A metáfora do *red pill* foi, inclusive, adotada pelo discurso da masculinidade alfa e da extrema-direita, sendo “*redpillado*” um termo corrente no Brasil para referir homens que se insurgem contra o sistema que, creem, privilegia mulheres.

Contrariamente, a Neo Barbie escolhe imediatamente o sapato de salto rosa, o comprimido azul. Porém, não há realmente uma escolha, e a dualidade serve apenas para que Barbie tenha alguma ilusão de controlo, como lhe explica a Weird Barbie⁷⁰.

Esta cena e a quebra do guião original têm, portanto, múltiplos significados: reclamam o estatuto que *Matrix* e o seu herói têm na cultura, desafiando o público e a crítica e atribuir o mesmo estatuto a filmes de e com mulheres e satirizam o *tropo* da escolha do herói, uma vez que se o herói não escolhesse aventurar-se não haveria história, piscando o olho ao facto de que na vida real as escolhas que fazemos

⁶⁹ Chamar a Barbie um filme “para mulheres” não exclui espetadores masculinos, tanto quanto chamar ao Godfather um filme para homens não implica que o seu público não tenha incluído um número significativo de mulheres. Implica apenas que foi feito com um público com sensibilidades femininas em mente, ou, dito de outra forma, para o *female gaze*.

⁷⁰ O arco narrativo de Weird Barbie é muito significativo por ser ela quem organiza a resistência aos Kens, depois da instalação do patriarcado, e quem motiva Barbie para continuar a luta. Este é um espelho perfeito do papel que as mulheres queer tiveram no movimento feminista: marginalizadas e desvalorizadas pelas feministas heterossexuais, estiveram sempre presentes como aliadas, conhecendo, melhor do que ninguém, a experiência de ser subordinada a uma classe opressora.

nunca serem realmente livres - uma realidade profundamente conhecida a cidadãos de segunda categoria, como as mulheres, as pessoas racializadas e *queer*.

Imagética bíblica

O enredo do filme leva a que Barbie abandone o mundo das Barbies, onde tudo é perfeito, e visite o mundo real, em busca da Mattel, onde espera encontrar respostas para os seus problemas. Dentro da empresa, Barbie conhece uma senhora idosa que lhe oferece conselhos e a ajuda a lidar com a angústia do envelhecimento, da saída de casa, do abandono daqueles que precisam de nós e das sensações de insuficiência que todos sentimos. Esta mulher, que fala como uma mãe, é Ruth Handler, a criadora da Barbie. Nesse encontro da criadora com a criação, há um filmograma em que as mãos de ambas se tocam, ao passar uma chávena de chá, a uma mesa de cozinha, um gesto ritual da matrilinearidade, naquilo que me parece uma evocação da *Criação de Adão*, de Miguel Ângelo.

Esse filmograma permite-nos notar que, tal como o Criador criou Adão à sua imagem para reinar sobre a Criação (Gn 1:28), Ruth Handler criou a Barbie à imagem da sua filha para reinar sobre todas as outras bonecas. Tal como o Criador criou Eva para acompanhar Adão (Gn, 2:18), Ruth Handler criou Ken para acompanhar Barbie. Tal como Adão e Eva, consumidos pela vergonha e conscientes da sua mortalidade, são obrigados a abandonar o Paraíso (Gn, 3:22), Barbie e Ken abandonam a Barbieland à procura de respostas para as súbitas sensações de “*Crippling Shame*” e “*Irrepressible Thoughts of Death*” (Gerwig, 2023: 39). Isto dá-se porque cada Barbie da Barbieland está intrinsecamente ligada à criança que brinca consigo no mundo real. Porém, a criança de Barbie, Sasha, cresce, e a sua mãe, Gloria, começa, nostalgicamente, a entreter-se com ela. É ela quem começa a imaginar uma Barbie com celulite, medo da morte e ansiedade, projetando em Barbie aquilo que ela mesma sente. Se considerarmos que as Barbies são feitas para ajudar quem brinca com elas a encontrar o seu caminho, esta Barbie é a Eva daquela mãe, criada para a acompanhar, e, tal como “o homem deixará pai e mãe para se unir à sua mulher” (Gn, 2:24), Barbie deixa Barbieland para se unir a Gloria, acabando por se tornar, como entendido, “ossos dos seus ossos, carne da sua carne” (Gn,2-23) quando se transmuta em humana no final do filme. Podemos até entender que a queda do

íconico calcanhar da Barbie simboliza a sua queda da Graça, agora mais longe do Céu.

Estes paralelos fazem particularmente sentido no contexto da cultura americana que nasce acompanhada por um discurso de um novo mundo, um novo Éden, povoados por novos Adões e Evas, na pessoa dos primeiros peregrinos americanos, que partem consciencializados da missão divina que transportam consigo através do Atlântico⁷¹. Esta mitologia começa nos discursos proferidos a bordo dos barcos de passagem (“*Devemos considerar que seremos como uma cidade sobre um monte. Os olhos de todos estão sobre nós*”⁷²), é fortificada pelos pais fundadores quando estes se dedicam a criar uma literatura e uma cultura que seja originalmente americana (cf. Ruland & Bradbury, 1991), e é fortemente enriquecida pelas subsequentes gerações de intelectuais que por ela se interessam. Sobretudo entre 1820 e 1860, grandes autores do cânone americano como Hawthorne⁷³, Whitman⁷⁴, Emerson ou Melville, referem-se afetuosamente à ideia do homem americano enquanto novo Adão como “*the matter of Adam*”.

Esta inspiração bíblica, é importante notar, começa e termina no livro de Genesis, i.e. A América está eternamente a reinventar-se (Lewis, 1955: 129) e, nesse sentido, interessa-lhe a liturgia de criação, não de manutenção. Dito isto, há uma diferença central entre a figura bíblica (o velho Adão) e a americana (o novo Adão): o herdeiro nunca chega a cair. Apesar de a literatura deixar claro que a América é algo novo e não uma continuação da história do velho continente, este novo Adão está como que inconscientemente avisado, e não comete os erros do seu predecessor. É como se, no consciente americano, a queda do primeiro Adão abrisse caminho para uma salvação mais meritoriamente conquistada e uma felicidade mais perfeita nesta segunda tentativa:

⁷¹ “The American myth saw life and history as just beginning. It described the world as starting up again under fresh initiative, in a divinely granted second chance for the human race, after the first chance had been so disastrously fumbled in the darkening Old World. (...) It was not surprising, in a Bible-reading generation, that the new hero (in praise or disapproval) was most easily identified with Adam before the Fall.” (The American Adam, 1955:5

⁷² “We must consider that we shall be as a city upon a hill. The eyes of all people are upon us.” “A Model of Christian Charity”, Governador John Winthrop, 1630.

⁷³ Cf., por exemplo, The New Adam and Eve (1843)

⁷⁴ Cf. Leaves of Grass (1855)

“Foi esse mesmo pecado — no qual Adão se precipitou e a toda a sua raça — foi o meio destinado pelo qual, ao longo de um longo caminho de trabalho e tristeza, devemos alcançar uma felicidade mais elevada, mais brilhante e mais profunda do que aquela que nos foi dada pelo nosso direito de nascença perdido?” (The MarbleFaun as citen in The American Adam, 1955: 125).

Tal como Hawthorne reinventa a narrativa adâmica no *Marble Faun*, Gerwig apresenta a sua própria reescrita da narrativa com Barbie e Ken. Também eles existem inconscientemente informados da queda original e não cometem nenhum erro. Nem por isso deixam de ser expulsos do jardim, talvez porque essa expulsão seja, efetivamente, no plano inefável do Criador, necessária a “uma felicidade mais elevada, mais brilhante e mais profunda” (*a higher, brighter, and profounder happiness*), como a que Barbie encontra quando se converte em humana no final do filme.

Há outra cena que apropria imagética bíblica: neste universo vigoram as leis dos brinquedos para crianças, *i.e.*, água e comida são de plástico, as casas são abertas para que possamos ver sempre o seu interior, os carros andam devagarinho, ferimentos curam-se imediatamente, etc. Por isso, faz todo o sentido, dentro da mecânica deste universo, que, quando Barbie desce pelo escorrega que liga o piso de cima de sua casa à piscina, aterre de pé, e caminhe sobre a água, que é de plástico. Contudo, para um público aculturado na matriz judaico-cristã, esta cena contribui para a construção de Barbie como uma figura salvífica, à imagem do Cristo que caminha sobre as águas, sugerindo a potencialidade de um destino redentor com o desenrolar do filme. Dito isto, esta cena não tem um desenvolvimento notável. Podemos arguir que Barbie é a porta-voz da palavra da sua Criadora, como Cristo é de Deus, espalhando o evangelho da emancipação feminina; e que é sacrificada na medida em que são os falhanços da humanidade em aplicar os princípios que ela representa que conduzem ao seu sofrimento e eventual ressurreição. Por outro lado, enquanto Adão avança só um pouco além da ignorância da infância, tal como Barbie, Cristo já nasce sábio, o que não se dá com a boneca. Em conclusão, parece-me que a imagem do caminho sobre as águas é mais uma forma de reclamar o prestígio das instituições de poder masculinas do que um indicador narrativo. Se a Barbie pode ser o que ela quiser, não poderá ela também ser Cristo?

Pigmaleões e Galateias

Há uma outra referência que nos parece fértil a esta análise - a história de Pigmaleão nas *Metamorfoses* de Ovídio. Num primeiro nível, Ruth Handler é Pigmaleão que, aborrecida com o destino degradante das mulheres à maternidade, tal como Pigmaleão se insurge contra a condução das Propoetides à prostituição⁷⁵, esculpe Barbie, a sua mulher ideal. Barbie ganha vida em Barbieland, mas, ao visitar o mundo real, apercebe-se que é incapaz de cumprir o destino que o seu criador desejou para si, suscitando inseguranças e traumas nas mulheres, ao invés de as inspirar a cumprir os seus sonhos. Perto do fim do filme, Barbie apercebe-se⁷⁶ que tem de ser ela mesma a definir o seu propósito e, para esse efeito, decide tornar-se humana, afirmando ““Quero fazer parte das pessoas que criam significado, não daquilo que é criado. Quero ser quem imagina, não a ideia em si.””⁷⁷ (Gerwig, 2023: 112).

Uma experiência semelhante dá-se com Ken, ao entrar em contacto com o mundo real. Tendo vivido sempre dentro do ginocentrismo de Barbieland, Ken contacta com o patriarcado pela primeira vez quando visita o mundo real. Evidentemente, o seu contacto é reduzido e exagerado para efeitos cómicos, mas, de um ponto de vista emocional, Ken descobre a possibilidade de ser homem com sentido de propósito, vida própria e ambições individuais. Ken descobre que, nesta realidade, também os homens, e não só as mulheres, são médicos e banqueiros, se juntam em comunidade e amizade para ir ao ginásio ou ao bar - espaços de socialização masculina - e têm identidades que lhes pertencem, não estando dependentes das mulheres ou companheiras.

Ken é desenhado por Ruth Handler como um adereço para Barbie, exatamente como uma mala ou um par de sapatos. Ele não serve nenhuma função nem tem nenhum propósito que não seja ser o namorado de Barbie - o que não é verdade no

⁷⁵ Curiosamente, a boneca popularizada por Handler em 1949 é inspirada numa sex doll alemã da altura. Sendo um factóide histórico, acaba por acrescentar ao paralelo da retirada da mulher da degradação (percecionada) do trabalho sexual para patamares mais elevados de existência.

⁷⁶ Tal como a Galateia de George Bernard Shaw, Eliza Doolittle, cuja adaptação analisaremos mais à frente.

⁷⁷ “I want to be part of the people that make meaning, not the thing that's made. I want to be the one imagining, not the idea itself.”

sentido contrário, Barbie não é nunca a namorada de Ken, Barbie é sempre Barbie. Esta dedicação, esta absoluta disponibilidade é-nos confirmada pela narradora:

"A Barbie tem um ótimo dia todos os dias. Mas o Ken só tem um ótimo dia se a Barbie olhar para ele.", pelas didasescálias do guia "KEN, que parece existir apenas quando a Barbie está prestando atenção nele, corre para as ondas" e pelo próprio Ken "Mas é a Barbie E o Ken [sic]. Não existe apenas o Ken. É por isso que fui criada - eu só existo no calor do seu olhar." (Gerwig, 2023: 7, 8 e 105)

Ao ilustrar a importância que a representação positiva de pessoas que se parecem consigo tem em Ken, que, a partir daí, começa a questionar a sua identidade e a amplitude do seu potencial, Greta Gerwig simplifica o argumento da representação positiva de minorias para um público que tem dificuldade em empatizar com adversidades que não experienciam. De certa forma, Greta Gerwig desresponsabiliza os homens individuais pelo mal sistémico do patriarcado, sugerindo que, se as condições tivessem sido diferentes, as mulheres teriam construído um sistema tão opressivo quanto o patriarcado. Este argumento parece-me bastante mal conseguido, na medida em que, tal como Barbie nota no seu primeiro contacto com o mundo real⁷⁸, o patriarcado é sustentado pela ameaça de violência, expressa ou subentendida, contra aqueles que dele divergem, enquanto o ginocentrismo/matriarcado da Barbieland subcategoriza os Kens/homens, mas sem nenhum traço de agressão. Os exemplos que nos são dados formam um falso paralelismo.

Ken também se rebela contra o seu destino quando decide instituir o patriarcado em Barbieland, deixando de servir o propósito que Handler/a Criadora/a Escultora definiu para si, ambicionando o estatuto de personagem principal, agente do seu próprio destino, como os homens que encontrou no mundo real.

Há, porém, uma questão ulterior que devemos analisar. O filme sugere (e o guião confirma-o) que a motivação de Ken inclui, mas não se limita, ao seu desejo de autodeterminação. Um importante fator nas ações de Ken é a sua vontade de que Barbie repare nele e o deseje como ele deseja a ela. Ken ainda acredita que a sua identidade é inseparável da de Barbie, e deseja ser um parceiro com mais poder na

⁷⁸ "KEN I feel appreciated but not ogled. Mine has no undertone of violence.BARBIE Mine very much has an undertone of violence." (Gerwig, 2023: 30)

relação. A vontade de Ken fazer ciúmes a Barbie com o seu plano é sugerida desde o início no guião: “Ken está secretamente emocionado por ela ter aparecido. Ele queria que ela visse do que ele era capaz. Ele tenta disfarçar com indiferença.”, “Ken se vira triunfantemente para Barbie, mas também meio que querendo a aprovação dela.” e “Ken desaba em uma poça de emoção.”⁷⁹ quando cruelmente acaba a sua relação (Gerwig, 2023: 69, 75 e 76).

Quando Barbie vem ter com ele, depois da sua grande discussão, Ken tenta agir com *nonchalance*, mas vemo-lo ansioso e preocupado em garantir que está bonito, inclusive ouvimo-lo gritar de entusiasmo na sala ao lado quando Barbie sugere que voltem a ser namorados. É Barbie quem explica a Ken, no fim de todas as tribulações, que a sua identidade não tem de estar dependente da sua namorada, do seu trabalho ou da sua casa, e que Ken já tem tudo para definir o seu próprio destino, sozinho.

Esta narrativa é já bastante distante da de Galateia e de Adão. Galateia não se revolta para fazer ciúmes a Pigmaleão e Adão não sai do Paraíso em jogos amorosos com o Criador. Porém, na adaptação ao cinema dos anos 60 da peça de George Bernard Shaw, vemos estes mesmos elementos⁸⁰. A adaptação transforma o escultor num professor de fonética de classe alta, e a estátua numa vendedora de rua de classe baixa, que este deve transformar numa mulher da alta sociedade, ensinando-a a falar e a comportar-se como uma duquesa. Concluída a transformação, Eliza/Galateia foge da casa do professor/escultor em busca de um destino próprio que lhe permita ser independente. Porém, contrariamente à personagem da peça, que abandona a casa do mestre e persegue os objetivos que lhe interessam⁸¹, a

⁷⁹ “Ken is secretly thrilled she showed up. He'd been wanting her to see what he was capable of. He tries to cover with nonchalance.”, “Ken turns triumphantly to Barbie, but also kind of wanting her approval.” e “Ken collapses in a pool of emotion.”

⁸⁰ Havia já uma adaptação no fim dos anos 30, e há uma outra nos anos 80, mas a versão com Audrey Hepburn é aquela que o público melhor conhece.

⁸¹ Esta questão é delicada, na medida em que o posfácio de Shaw indica que Eliza se casa com Freddie, mas está dependente da generosidade do Coronel para se manter durante uns anos, até se tornar completamente autossuficiente. Este parece-me ser mais um comentário de Shaw à sociedade de classes inglesa do que ao mito pigmaleônico, pelo que não me parece redutor considerar que Eliza abandona a vida que Higgins define para si, a de dama de alta sociedade casada com uma alta figura da nação, e acaba dona da sua pequena loja de flores, casada com um rapaz simpático e sem meios. A questão romântica entre Eliza e Higgins é deixada muito clara por Shaw quando nos diz que “Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable” (“Galateia nunca gostou de Pigmalião: sua relação com ela é muito divina para ser totalmente agradável”) (Shaw, 1916: 157)

personagem do filme regressa depois da grande discussão sobre a diferença de planos que ambos têm para a sua vida, indicando que parte da sua motivação passava também por se ver valorizada na sua ausência e desejar ser tão desejada como ela própria deseja. Isto é exatamente o que se passa com Ken. Barbie é a Galateia de George Bernard Shaw e Ken a da Warner Brothers (realizadora do filme de 1964).

Um *Female Gaze* sobre Adão

Voltando à alegoria bíblica, a grande diferença entre a narrativa de Adão e a narrativa de Barbie é que a primeira é *male gazed*, i.e., escrita para leitores masculinos, enquanto a da Barbie é *female gazed*, i.e., filmada para uma audiência feminina. Por isso, o Deus de Adão é um deus proibitivo e castigador, enquanto a figura Criadora da Barbie é maternal e leniente. À Barbie é-lhe permitido regressar a Barbieland quando quer; e quando pede autorização à sua Criadora para se tornar humana, Ruth explica-lhe que nenhuma autorização é necessária, acrescentando: “Nós, mães, ficamos paradas para que nossas filhas possam olhar para trás e ver o quanto evoluíram” (Gerwig, 2023: 113). Esta ternura, abnegação e autossacrifício são características de Mãe, enquanto a rigidez, a fúria e o caráter castigador são características de Pai. Greta Gerwig reescreve a narrativa da Criação, como reescreve a cena de abertura de 2001: *Odisseia no Espaço*, realocando o neutro, recontextualizando a experiência humana, refazendo o mundo e as suas dinâmicas numa estética da feminilidade que se auto-determina digna de atenção. Aqui cito outro filme de Gerwig, *Ladybird*, homônimo da personagem principal, a quem é dito “*Don't you think maybe they are the same thing? Love and attention?*” (Você não acha que talvez sejam a mesma coisa? Amor e atenção?”).

Uma nota pessoal

Frequentemente, a perturbação na ordem e o início dos desafios para o herói são uma metáfora para a puberdade. A mudança de dinâmica entre Ken e Barbie, de uma relação filial de apoio mútuo (ainda que a carência de Ken desequilibrasse um pouco a relação) para uma hostilidade aberta de apropriação de bens, expulsão de casa e colonização das amizades, não me foi nada fácil de assistir. Sobretudo porque elicitou memórias recentes de quando o meu irmão entrou na puberdade e

abandonou, quase de um dia para o outro, as suas amizades femininas, tornando-se-lhes repulsivas, criando intrigas e incorrendo em maldades para com elas. Esta mudança, parece-me, coincide com a descoberta pelas crianças do patriarcado e da legitimação das guerras de género que este promove na mocidade. Esta mesma experiência é partilhada por Bell Hooks no seu livro dedicado à necessidade de ruptura da masculinidade com o patriarcado, *The Will to Change*:

"Em sua juventude, nosso irmão era uma presença amorosa em nossa casa, capaz de expressar emoções de admiração e deleite. À medida que o pensamento e a ação patriarcais o dominavam na adolescência, ele aprendeu a mascarar seus sentimentos amorosos. Ele entrou naquele espaço de alienação e comportamento antissocial considerado "natural" para meninos adolescentes. Suas seis irmãs testemunharam a mudança nele e lamentaram a perda de nossa conexão" (hooks, 2004: 26).⁸²

Barbie não deixa de ser um filme sobre como criar os nossos rapazes. As raparigas têm o feminismo que lhes diz que não há uma maneira errada de ser mulher e legitima as suas angústias e ansiedades, mas os rapazes são, no melhor dos casos, deixados ao abandono no campo emocional, e, no pior dos casos, forçados a afogar os seus sentimentos para serem aceites. bell hooks di-lo melhor:

O primeiro ato de violência que o patriarcado exige dos homens não é a violência contra as mulheres. Em vez disso, exige de todos os homens que se envolvam em atos de automutilação psíquica, que matem suas partes emocionais. Se um indivíduo não consegue se incapacitar emocionalmente, pode contar com homens patriarcais para promulgar rituais de poder que atentarão contra sua autoestima. (hooks, 2004: 91)⁸³

O abandono a que as Barbies remetem aos Kens cria um vazio que o patriarcado vem preencher. Essa é uma das falhas do feminismo para que o filme nos chama a atenção.

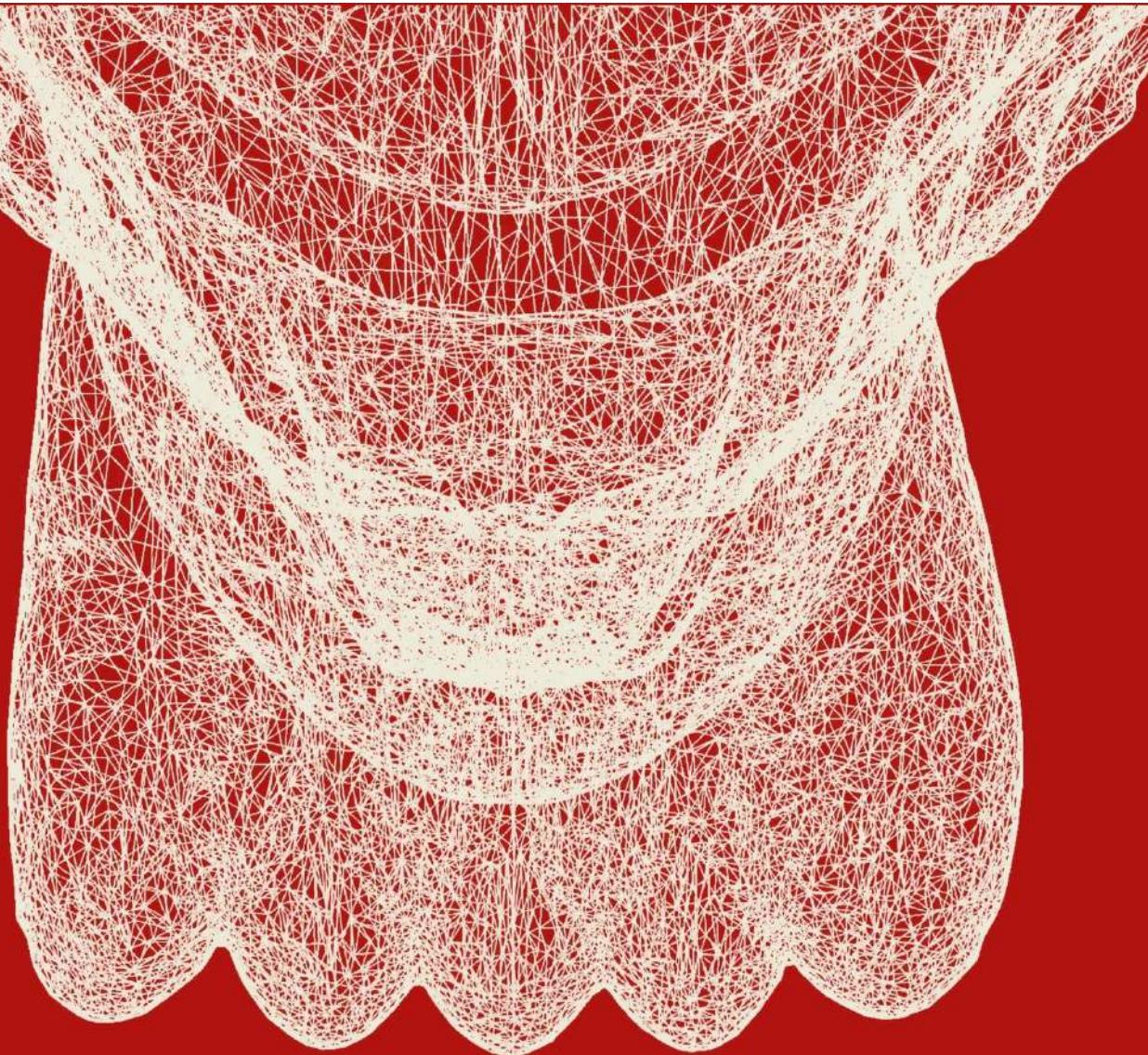
⁸² "In his younger years our brother was a loving presence in our household, capable of expressing emotions of wonder and delight. As patriarchal thinking and action claimed him in adolescence, he learned to mask his loving feelings. He entered that space of alienation and antisocial behavior deemed "natural" for adolescent boys. His six sisters witnessed the change in him and mourned the loss of our connection" (hooks, 2004: 26).

⁸³ The first act of violence that patriarchy demands of males is not violence toward women. Instead patriarchy demands of all males that they engage in acts of psychic self-mutilation, that they kill off the emotional parts of themselves. If an individual is not successful in emotionally crippling himself, he can count on patriarchal men to enact rituals of power that will assault his self-esteem. (hooks, 2004: 91)

Referências Bibliográficas

- Beauvoir, S. (1968). The Second Sex. The Modern Library Bíblia Sagrada. (1991). Difusora Bíblica
- Gerwig, G. (Director). (2023). Barbie [Filme]. Warner Brothers. Guião disponível em <https://8flix.com/assets/screenplays/b/tt1517268/Barbie-2023-screenplay.pdf>
- Hesíodo. (2006). Theogony and Works and days.
- Ho, R. (2023). Barbie: For Better or Worse. Santa Clara University.
- Lewis, R. W. B. (1955). The American Adam: Innocence Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century. The University of Chicago Press
- Ovid, 43 B. C-17 A. D. or 18 A. D. (2004). Ovid metamorphoses (A. S. Kline, Trans.). <https://quotebanq.com/wp-content/uploads/2018/08/Ovid-Metamorphosis.pdf>
- Ruland, R. & Bradbury, M. (1991). From Puritanism to Postmodernism. Penguin Books. Scholz, S. (2010). Feminism: a Beginner's Guide. One World Publications.
- Shaw, G. B. (1912). Pygmalion. Penguin Books
- Tang, T. (2023). Read the female values from the movie Barbie in Advances in Education, Humanities and Social Science Research.
- Winthrop, J. (1630). A Model of Christian Charity. <https://teachingamericanhistory.org/document/a-model-of-christian-charity-2/>
- Yakalı-Çamoğlu, D. (2012). Barbie: Is She a Postfeminine Icon Now? In Masculinity/Femininity: Re-Framing a Fragmented Debate. Inter-Disciplinary Press.





CAPÍTULO 15

**DEVANEIOS ATIVISTAS
EM FORMA DE MULHER.
A INTERRUPÇÃO VOLUNTÁRIA
DA GRAVIDEZ EM PORTUGAL
E ODETE SANTOS**

MARIA DOS SANTOS CARDANTE

Capítulo 15 - Devaneios ativistas em forma de mulher – A Interrupção Voluntária da Gravidez em Portugal e Odete Santos

Activist daydreams in the form of a woman – The Voluntary Termination of Pregnancy in Portugal and Odete Santos

Maria dos Santos Cardante

Introdução

A história da militância vanguardista em Portugal é profundamente marcada por violência e repressão, feridas que se cicatrizaram na forma de invisibilidade e esquecimento. A obliteração histórica da luta portuguesa pela liberdade nas suas mais variadas formas tem sido um processo para o qual contribuem de forma absoluta e inequívoca as instituições defensoras do status quo, que, não surpreendentemente, são compostas por indivíduos cujas ideologias, ações e discursos contribuem largamente para que fenómenos como o conservadorismo, o fascismo, o racismo e o machismo triunfem socialmente e com uma força crescente.

A liberdade da qual usufruímos hoje, embora escassa, tem caras e nomes vários, esquecidos ao longo do tempo, mas que hoje se pretende reavivar no imaginário geral. Não só no que toca à luta feita em abril de 74, essa indubitavelmente marcante na definição da sociedade portuguesa como a conhecemos hoje, mas também na militância republicana do início do século XX, bem como nas lutas travadas no pós 25 de abril e que subsistem até à realidade que vivemos.

Dizer os nomes daqueles que tiveram um papel ativo e decisivo na construção da República, na construção da democracia e na conquista dos direitos dos quais usufruímos (apesar de sob constante ameaça) é um ato só por si revolucionário, principalmente porque é incompreensível que os nomes Manuel Buíça, Alfredo da Costa, Jaime Serra e José Dias Coelho não sejam um sinónimo de liberdade como o é Salgueiro Maia. E a verdade é que, se já estes homens são apagados da história apesar do seu papel nos movimentos revolucionários e em várias fações da nossa vida, o papel das mulheres ao longo dos últimos séculos tem sido não só escrito a

lápis, como também apagado no segundo a seguir. Aida Magro, Margarida Tengarrinha, Carolina Loff, as Mulheres do Couço - de seus nomes Maria da Conceição Figueiredo, Maria Custódia Chibante, Maria Galveias, Maria Madalena Castanhas, Olímpia Brás - e Odete Santos, são - ou deveriam ser - símbolos de resistência trabalhadora e antifascista, mas eles não ressoam como tal a não ser em contextos específicos igualmente ligados ao antifascismo e à causa dos trabalhadores.

Com estas mulheres, de forma mais ou menos direta, vieram várias conquistas que nos influenciam como seres sociais, através da sua participação ativa na resistência ao Estado Novo e na construção de um Portugal pós-fascista. A título de exemplo, as Mulheres do Couço foram as primeiras mulheres a serem torturadas pela PIDE, desconstruindo, desde logo e da pior forma possível, a ideia de fragilidade associada à mulher dona de casa, obediente ao marido de quem depende para a sua defesa física. Margarida Tengarrinha quebra com esta mesma percepção da mulher reduzida a mãe e esposa quebradiça ao, após o assassinato do seu marido⁸⁴, emigrar para a União Soviética e continuarativamente a sua luta (comunista) a partir de Moscovo e, mais tarde, regressar a solo à clandestinidade em Portugal com esse mesmo propósito de continuidade de auxílio na luta.

Luta à volta de abril

O combate ao fascismo salazarista teve um grande cunho do Partido Comunista Português. A organização nasce, não exclusiva, mas decisivamente, do decorrer de uma série de lutas reivindicativas dos trabalhadores portugueses e do crescimento exponencial do sindicalismo (crescimento que se articula também com a criação da Confederação Geral dos Trabalhadores, cujo número de membros atingiu rapidamente os 100.000) a partir de 1919. Em coordenação com o movimento internacional consequente da Revolução Russa de 1917, a organização de reuniões com sindicatos e grupos de trabalhadores culminou na iniciação da construção das bases do que é hoje o Partido Comunista Português, a 6 de março de 1921 (Editorial Avante, 1982).

⁸⁴ José Dias Coelho, assassinado pela PIDE em 1961.

A dissolução do Parlamento em 1926 e a instauração daquilo que o próprio partido chama “a noite fascista” (Partido Comunista Português, 2021) são o início de meio século de perseguição violenta aos militantes comunistas, trabalhadores e agricultores. Este não foi, contudo, motivo suficiente para o cessar da militância, e os simpatizantes e aderentes da organização procuraram, a partir daí, fortalecer a sua luta, focando-a no antifascismo e recorrendo, frequentemente, à vida e resistência na clandestinidade.

Os 48 anos do Estado Novo foram particularmente obscuros para os discordantes do sistema, mas os 48 anos seguintes não foram particularmente agradáveis. O golpe de 25 de novembro, apenas meio ano depois da Revolução dos Cravos, acabou por reinstalar as hierarquias, ultrapassadas em abril, nas forças armadas e por derrubar o VI governo provisório, com a motivação do combate ao extremismo, isto é, fomentada pelo medo de um triunfo da chamada extrema direita e chamada extrema esquerda.

A verdade é que o resultado foi a instauração do medo à época e a abertura das portas ao revisionismo histórico perante o processo pós-revolucionário a que estamos hoje a assistir, particularmente por parte da direita portuguesa - “25 de novembro sempre, fascismo nunca mais, comunismo nunca mais” é o que se ouve regularmente nos ajuntamentos da Iniciativa Liberal, e o Chega propôs, recentemente, a criação de um feriado nacional neste dia: «Deputados defendem que, “pela defesa da liberdade e da democracia”, é “tão importante celebrar o 25 de abril, como é celebrar o 25 de novembro”» (Veiga, 2024), lê-se no *Diário de Notícias*.

Os seis meses que separam a revolução da contrarrevolução foram meses de intensa alfabetização da população portuguesa, reorganização habitacional, de soluções para as camadas mais pobres e, no geral, de satisfação das necessidades populares, ignoradas durante quase 50 anos. A associação destas ações em prol da população portuguesa à esquerda, ao comunismo, à União Soviética ou ao marxismo é mais uma das muitas estratégias populistas aplicadas pela facção de direita da política portuguesa, de forma a reescrever e apagar, mais uma vez, a história da vanguarda política.

O processo de alfabetização popular é crucial, como o é toda a educação, para o crescimento do sentimento comunitário e cooperativo social que conduz a uma melhoria generalizada do quotidiano. O trabalho feito pelo Movimento das Forças Armadas em Portugal foi, senão, o mais importante realizado nos últimos séculos da história do país, apesar de insuficiente, já que foi interrompido pela reação em novembro e não chegou a áreas mais periféricas precisamente por essa lacuna. Este foi um processo já começado ao longo da clandestinidade pelo Partido Comunista Português, com uma noção bastante presente da importância do acesso à informação, e impulsionado particularmente pelas mulheres do partido.

As mulheres comunistas na clandestinidade

Gina de Freitas realizou, em 1976, uma coletânea de memórias daquilo que foi a participação vitalícia das mulheres na militância e na vida na clandestinidade dos filiados ao Partido Comunista Português.

A Força Ignorada das Companheiras, título que em grande parte inspirou este pequeno texto, reúne os testemunhos de 28 mulheres cuja experiência foi mordazmente escrita pela violência fascista contra elas mesmas ou os seus entes queridos. A vida de mãe, esposa, comunista e trabalhadora exigiu, segundo estas dezenas de relatos, inúmeras cedências.

As biografias destas mulheres expõem, desde logo, uma dependência do masculino na iniciação à militância - no caso de Ainda Magro, por exemplo, descreve-se uma herança, do pai, exilado de Portugal pela sua não conivência com Salazar, da sua revolta contra o sistema fascista instalado à altura. Cresce em Angola, onde é testemunha das inúmeras atrocidades cometidas contra o povo negro, testemunho que acresce à sua vontade de luta. Recessada a Portugal, reencontra-se com o seu amor de infância (se é que se o pode chamar a um casamento marcado entre primos desde os seus 1 e 3 anos de idade), com quem estabelece uma relação que acaba por ser vitalícia, e é com ele que principia a sua jornada no Partido Comunista Português. O seu relato revela uma circunscrição do papel que teve na resistência, particularmente na clandestinidade, ao estado do marido: por um lado, o nascimento da sua filha atrasa a sua ida para a clandestinidade, situação para a qual vai com uma criança de três meses ao colo, com 500 escudos por mês, dos quais 50 eram

desde logo reservados para o tabaco de Zé Magro e 90 para o leite da filha, acabando por, nas suas próprias palavras, passar fome. As prioridades, pelo menos monetárias, da vida em refúgio eram a filha e o marido - fortalecendo, mesmo dentro da resistência vanguardista, a ideia de mulher como mãe e esposa. Mais tarde, depois de abdicar do seu papel de mãe⁸⁵ e de alguns anos de prisão política, acaba por retomar o papel de mãe e esposa, saindo da clandestinidade e amenizando a sua atividade política de forma a poder cuidar de Zé Magro, à época preso, e da sua filha, cuja trajetória foi marcada por anos de distância dos pais. A sua militância passou também pela organização do Movimento Feminino cujo papel foi de alfabetização e formação política de mulheres, movimento esse que era controlado - choque-se - por Zé Magro (Freitas, 1975, pp. 13-20).

A experiência desta mulher resistente, indubitavelmente honrosa, importante, vitalícia para a democracia, revela determinados aspetos que ainda hoje sentimos na pele, particularmente associados às expectativas para as pessoas capazes de gravidez - uma mãe que abdica de agir de acordo com os seus ideais para os cuidados dos filhos, que coloca o tabaco do marido em frente da sua própria alimentação; ademais, revela também a preponderância do homem sobre a mulher dentro dos próprios movimentos femininos que foram cruciais para a emancipação das mulheres.

Em adição, o exemplo que aqui se dá integra-se numa coletânea de histórias que foram apagadas da história. As cedências feitas pelas camaradas para que os seus companheiros pudessem realizar a luta de forma mais livre foi ignorada, bem como a luta feita pelos companheiros.

Conquistas de abril em forma de mulher

Apesar das fragilidades da resistência e das muitas ideias estereotipadas que se reproduziram por parte dos camaradas, o 25 de abril, feito também por eles, acarretou uma diversidade de conquistas. Não foi só a liberdade de expressão e a melhoria das condições de vida na sua generalidade, mas também as vitórias para as mulheres.

⁸⁵ Entregando a filha aos pais.

A condição feminina de 1926 e 1974 era decadentemente circunscrita por autorizações, por interdições e pela interpretação, de alguns, do livro sagrado cristão. Esta circunscrição ditatorial e feita no masculino resulta numa diferenciação exponencial entre homens e mulheres na sociedade portuguesa em vários campos. No que diz respeito à vida política, por muito obsoleto que fosse o voto em Portugal, ele era especificamente vetado às mulheres, a quem estava também interdita a diplomacia ou exercício de funções na magistratura. A mulher devia, constitucionalmente, conservar o seu papel de dona de casa, sendo necessária a autorização do “chefe de família” - pai ou marido - para o exercício de uma profissão, para sair do país ou sequer para abrir uma conta bancária.

A Revolução de Abril trouxe consigo conquistas importantíssimas - no mínimo a nível jurídico-legal - para as mulheres, tendo sido quase imediata a proibição constitucional da discriminação de género, o sufrágio feminino e a participação ativa das mulheres em manifestações, fazendo ouvir as suas exigências. A partir de abril, as trajetórias começaram a escrever-se também no feminino, abrindo as portas laborais, culturais, artísticas, políticas e cívicas para este grupo.

Uma das importantes lutas que se travaram no processo pós-revolucionário foi a luta pela autonomia corporal, começando pela popularização da pílula e dos produtos de higiene menstrual, e culminando por uma luta pela descriminalização do aborto.

Linhos históricos do aborto

Começamos esta subsecção do capítulo com uma breve nota face à linguagem que será utilizada no seu decorrer. Partimos da clara noção de que nem todas as pessoas capazes de gestação são mulheres ou serão mães e procuraremos ultrapassar o binarismo que nos é incutido socialmente. No sentido de preservar o rigor histórico-científico (no campo das citações e da transcrição de leis, por exemplo), serão utilizados termos que consideramos ultrapassados, como “mulher grávida” ou “mãe”, mas que fizeram parte da trajetória da luta pela descriminalização do aborto. Seria da nossa parte pouco criterioso falar do aborto como se fosse um fenómeno da contemporaneidade. À semelhança de muitos outros fenómenos

ignorados ao longo dos séculos, o aborto sempre existiu, com mais ou menos segurança ou aceitação.

Na Grécia Antiga, por exemplo, já Aristóteles e Platão traziam o assunto à tona, quando à época o aborto não era juridicamente tratado, tampouco socialmente julgado; da mesma forma, na Roma antiga não se relatam escritos jurídicos acerca da interrupção da gravidez. Oliveira (2022) comprehende este fenómeno pela perspetiva do feto como uma parte da pessoa gestante, não tendo, por isso, autonomia, caindo sobre a pessoa que o carrega a tomada de decisões. Apenas a partir do Sétimo Severo o aborto aparece como juridicamente relevante, sendo criada legislação penalizadora do mesmo; contudo, isto acontece não no sentido que hoje vemos - de preservação ou não da vida do feto - mas porque o aborto era um atentado à figura do pai. Com o advento do cristianismo, que fortaleceu grandemente as ideias de preservação da vida, começa a perspetivar-se o aborto como um homicídio, perspetiva que até hoje está bastante presente quando se toca no tópico. Posteriormente, no século XX, às moralidades cristãs fortemente marcadas na sociedade, acresce-se a problemática da diminuição da natalidade, vista como negativa, e que faz com que a gravidez se desloque da esfera privada para a esfera pública, até mesmo para um problema de índole nacional e estatal.

Mudanças começaram a sentir-se com a Revolução Russa de 1917. Em 1920, a União Soviética descriminaliza o aborto, sendo este permitido no primeiro trimestre da gravidez em hospitais públicos. Mais tarde, na segunda metade do século, os movimentos feministas conquistaram, em vários países, alguns avanços no que diz respeito aos direitos reprodutivos. Através da lógica de “políticas do corpo” (Galeotti, 2007, p. 130), as feministas iniciaram um processo de educação social face ao aborto, argumentando que a criminalização desta prática não significava a não realização, mas um incentivo à procura de vias clandestinas para a sua realização.

Aborto em Portugal

A nível jurídico podemos traçar, vagamente, três fases legislativas do aborto em Portugal: a primeira de 1852 a 1982, acumulando 150 anos de penalização à autonomia reprodutiva; a segunda de 1982 a 2007, 25 anos de tentativas proativas

de descriminalização das práticas de interrupção voluntária da gravidez; e, por fim, a partir de 2007, ano em que de facto o aborto deixou de ser crime em Portugal.

O código penal de 1852 traça o aborto como um crime autónomo, distinguindo-o do crime de homicídio; em 1856, com as revisões legislativas, adiciona-se em detalhe que qualquer motivação para o aborto é um ato criminoso, não havendo distinção entre abortos feitos a favor ou contra a vontade da pessoa gestante, havendo ainda penalização para pessoas que vendam/distribuam substâncias para esse efeito. Esta legislação manteve-se em vigor até 1982, ano em que o Partido Comunista Português apresenta três projetos de lei face à maternidade e à gravidez: os projetos 307/II, 308/II e 309/II, com o intuito de reforçar os direitos das “mulheres grávidas”, criar deveres estatais que garantam apoios às famílias e auxílio no planeamento familiar e viabilizar a interrupção da gravidez. Contudo, este conjunto de projetos de lei previa que o aborto fosse um “último recurso” para a gravidez indesejada (Oliveira, 2022, pp. 67-70).

O projeto 307/II tinha como foco principal a maternidade livre, consciente e responsável, apelando à participação estatal na melhoria das condições de vida não só da criança, mas também do progenitor, apelando à gratuitidade de exames pré-natais e o alargamento das licenças de maternidade (Oliveira, 2022, p. 68). O projeto 308/II, por sua vez, era referente à educação sexual e à participação do estado neste âmbito, nomeadamente nas escolas (Oliveira, 2022, pp. 68-69).

O projeto 309/II abordava especificamente a Interrupção Voluntária da Gravidez. O Partido Comunista Português tomava como uma grande preocupação social o volume de abortos clandestinos em Portugal - que, segundo Vasco Prazeres, sexólogo, antes do 25 de abril atingiu os 100 000. Propuseram os deputados comunistas que as pessoas grávidas pudessem realizar, em serviços públicos ou privados, a interrupção da gravidez até às 12 semanas de gestação, com um prazo de reflexão correspondente a sete dias; contudo, a proposta previa também uma pena de um ano de prisão para quem realizasse um aborto fora do prazo previsto para a legalização ou fora das justificações legalmente aceites.

O debate parlamentar passou pela influência da igreja e da moralidade católica e, assim, pelo debate acerca da autonomia ou não do feto, e por uma

contraposição da moralidade e da realidade. A proposta acabou por ser rejeitada com votos contra do CDS-PP⁸⁶, PPM⁸⁷, PSD⁸⁸ e ASDI⁸⁹.

De curiosa menção será o voto de uma única deputada do PSD - Natália Correia - a favor desta proposta, única na sua bancada. Advogada fervorosa pelo direito ao aborto, declama, em plenário da assembleia da república, um poema dirigido a um deputado do CDS - João Morgado - antiaborto, lendo-se: “*Já que o coito - diz Morgado -/tem como fim cristalino, /preciso e imaculado/fazer menina ou menino;/e cada vez que o varão/sexual petisco manduca, /temos na procriação/prova de que houve truca-truca./Sendo pai só de um rebento,/lógica é a conclusão/de que o viril instrumento/só usou - parca ração! -/uma vez. E se a função/faz o órgão - diz o ditado -/consumada essa excepção, /ficou capado o Morgado.*”. Houve ainda votos contra de personalidades que ainda hoje estão presentes na política portuguesa, como Pedro Santana Lopes.

Em 1983 o Partido Comunista apresenta novamente a sua proposta que é igualmente rejeitada. No mesmo ano o PS⁹⁰, com a coautoria do PSD, elabora uma proposta face à educação sexual e aos direitos maternais com contornos semelhantes à proposta apresentada pelo PCP, e também motivados pelo aumento do número de abortos clandestinos, mas com o propósito de “enquadrar a dimensão das ações protetoras à capacidade económica e financeira da sociedade e das empresas” (Oliveira, 2022, p. 78).

A década que se seguiu não foi de grandes avanços legislativos; a reforma do Código Penal de 1995 não apresenta inovações no que toca às situações em que o aborto não é punível, mas alarga as conceções de liberdade sexual e, consequentemente, das suas violações. Sendo o aborto não punível em caso de a gravidez ser resultado de uma violação, com esta revisão penal não era mais exigido que se comprovasse o facto com apresentação de queixa, mas a apresentação de

⁸⁶ Centro Democrático Social – Partido Popular.

⁸⁷ Partido Popular Monárquico.

⁸⁸ Partido Social Democrata

⁸⁹ Ação Social Democrata Independente

⁹⁰ Partido Socialista

fortes indícios. Por fim, eliminou-se o aborto como um crime contra a integridade da mulher, mas apenas contra a vida intrauterina (Oliveira, 2022, pp. 90-92).

Em 1996, o Partido Comunista continua a sua luta pela despenalização, mas com novas motivações: por um lado, pretendia aproximar o país das legislações europeias, que já haviam iniciado o processo para a legalização e regulamentação da interrupção da gravidez. Propõem, então, que o aborto se legalize até às 12 semanas de gestação por vontade da pessoa gestante, em estabelecimento e condições adequadas ao procedimento e sugerem também o alargamento do prazo de 12 semanas em situações específicas. A proposta do partido demonstra também o abandono das justificações socioeconómicas para a realização do aborto, optando por dar total autonomia e independência à pessoa grávida (Oliveira, 2022, pp. 93-97).

Em 1998, legislatura seguinte, o PCP reapresenta essa proposta, que é novamente rejeitada, e o PS acaba por reapresentar um projeto de lei que prevê «a impunibilidade da interrupção voluntária da gravidez, a pedido da mulher, nos casos de “preservação da integridade moral, da dignidade social e da maternidade consciente». Este projeto apresentado pelos socialistas é aprovado em assembleia, contudo, não sem a contestação do Partido Social Democrata, que apresenta um projeto de resolução, acabando por levar a proposta a referendo nacional, onde o “não” ganhou. Finalmente, em 2007, o Partido Socialista propõe a legalização da interrupção voluntária da gravidez até às 10 semanas, proposta levada a referendo e aprovada pelos cidadãos portugueses.

Odete Santos e o aborto

Vimos, com clareza, que o Partido Comunista Português demonstrou grande e resiliente interesse em resolver os problemas associados ao aborto clandestino. Uma das figuras mais marcantes desta luta travada pelo partido foi Odete Santos.

Odete Santos foi formada em direito e militante do PCP desde 1974. Durante a ditadura sofreu perseguição policial pela sua militância ativista em grupos culturais dos quais fazia parte. Admiradora de poesia, via esta forma de arte como uma arma de intervenção. Foi deputada municipal em Setúbal e deputada da Assembleia da

República entre 1980 e 2007, bem como dirigente do Movimento Democrático de Mulheres (Partido Comunista Português, 2023).

No parlamento, travou lutas pelos direitos dos trabalhadores e das mulheres, tendo sido uma das suas principais e mais marcantes bandeiras o tratamento social do aborto clandestino e a despenalização da interrupção voluntária da gravidez. Fê-lo frontal e diretamente, abordando de forma inequívoca os vários problemas e a rejeição dos projetos de lei apresentados pelo partido na assembleia:

A um ano do debate sobre a Interrupção Voluntária da Gravidez, introduzido mais uma vez pelo P.C.P., pioneiro no tratamento dos graves problemas com que se defrontam as mulheres portuguesas, importa situar algumas questões que, colocando-se a toda a Assembleia, devem, no entanto, ser endereçadas, com especial premência, às senhoras Deputadas e aos senhores Deputados que contribuíram para a rejeição do diploma do Partido Comunista Português. Aliás por uma diferença tão pequena de votos, que bastaria ter sensibilizado 9 das pessoas que votaram contra para se ter conseguido a aprovação do Projecto. E as questões são as seguintes: Os graves problemas sociais das mulheres que as empurram para o aborto clandestino, continuam ou não a existir? Continuamos ou não a ter um grave problema de saúde pública decorrente do aborto clandestino? (Odete Santos, fevereiro de 1998)

Abordou diretamente aqueles que, rejeitando ou mantendo-se neutros, colocaram em causa a segurança e liberdade das mulheres em Portugal, relembrando-os das reais consequências das suas posições:

A um ano de distância as palmas que se esboçaram com a rejeição das alterações da lei soam como estranho requiem sobre as cidadãs deste país, culpabilizadas por todos os que negam às mulheres o exercício pleno de elementares direitos: o direito a uma maternidade consciente, o direito à vida e à liberdade, o direito à saúde, à sexualidade e à intimidade da vida privada, o direito à dignidade! (Odete Santos, fevereiro de 1998)

Relembrou a tirania adjacente à penalização do aborto:

Porque nós não impomos a ninguém as nossas convicções. A lei que despenalize o aborto não obriga ninguém a recorrer à IVG. Mas aqueles que se opõem à despenalização, esses querem impor a toda a sociedade as suas convicções pessoais, esses querem obrigar as mulheres aos riscos do aborto inseguro! É por isso que este combate é um confronto entre a tolerância e a intolerância. Um confronto entre os que defendem o pluralismo da sociedade, e os que aceitam como único modelo, aquele que lhes ensinaram, e que transforma em crime e pecado toda a conduta que viole as únicas regras de convivência em sociedade que admitem. (Odete Santos, fevereiro de 1998)

Advogou pelo direito das mulheres à liberdade e autonomia corporal e sexual:

*A decisão compete única e exclusivamente à mulher, pelo que se considera inadequado regredir no que se encontra já hoje legislado, admitindo a possibilidade de vir a ser ouvido quanto à decisão, o outro progenitor. Esta admissão representaria um constrangimento insuportável em muitos casos, e uma inadmissível pressão sobre a mulher que não sofre de qualquer *capitis deminutio*. Tenham confiança nas Mulheres. Competindo a decisão única e exclusivamente às mulheres, a passagem prévia por qualquer centro de aconselhamento, sujeitá-las-ia a uma insuportável devassa da sua privacidade.*

E traçou claramente uma linha interseccional nesta luta, relembrando os agravamentos que a situação de classe acarreta no que diz respeito ao acesso ao aborto seguro:

Para além do que, sendo tais centros inacessíveis às mulheres de zonas periféricas, elas continuariam a fazer "desmanchos" nas piores condições. Seriam ainda as mulheres menos favorecidas economicamente, a ser penalizadas.

Apagar Odete da história

Eu tenho uma especial responsabilidade. Alguns já não se lembrarão, mas eu lembro-os: quem teve a ideia deste referendo fui eu. Em outubro de 96, durante dois anos lutei, era António Guterres primeiro-ministro, era o PS governo, não queria o referendo, não havia referendo, agora está toda a gente feliz com o referendo e eu sinto-me muito feliz. (Marcelo Rebelo de Sousa, janeiro de 2007)

Foram estas as palavras de Marcelo Rebelo de Sousa, à altura membro do conselho de Estado, atualmente Presidente da República, acerca do referendo de 2007 sobre o aborto.

Marcelo é membro do Partido Social Democrata desde 1974; este partido, como previamente referido, votou repetidamente contra as propostas realizadas pela esquerda parlamentar face à despenalização da interrupção voluntária da gravidez. É no mínimo irónico que depois de mais de uma década de posições contrárias à liberdade reprodutiva, este indivíduo venha a tomar como seus os méritos da legalização do aborto.

Ainda mais mordazmente irónico é a felicidade face a um referendo que retardou em pelo menos uma década o acesso ao aborto gratuito e seguro. Tomando aqui as palavras de Odete Santos face ao primeiro referendo invocado pela bancada social-democrata:

O P.S.D. não pode fugir ao debate, invocando uma Proposta de referendo que apresentou há um ano apenas para obstaculizar a discussão das propostas então apresentadas. Rejeitados os projectos, o P.S.D. desinteressou-se do referendo, prova de que o usa não como uma forma de consulta popular, mas apenas como um meio de impedir que a Assembleia legisle com plena legitimidade. Como um meio de adiar a resolução de um grave problema de saúde pública das mulheres. (Odete Santos, fevereiro de 1998)

Uma última camada de ironia em toda a situação, este discurso de Marcelo Rebelo de Sousa enquadrava-se na apresentação de um website, de seu nome *Assim não*, cujo propósito era questionar a forma ou as situações em que o aborto era realizado. Nada melhor do que a transcrição do próprio para entender:

Arranca o Assim não, um site, da minha iniciativa com o apoio de centenas de jovens. Estaremos com informação para provocar o debate, mas a resposta é simples: Assim não. (...) De um lado da balança temos a vida, do outro lado da balança temos uma livre escolha da mulher por nenhuma causa justificativa – um incômodo momentâneo, uma mudança de residência, uma depressão ligeira, um estado de alma inconstante... (Marcelo Rebelo de Sousa, janeiro de 2007)

O que aqui é transmitido pelo Presidente da República é que, caso a pessoa gestante não tenha o que o próprio considera uma causa justificativa para abortar, ela não deve poder abortar, isto é, que a “livre escolha da mulher” é insuficiente para a interrupção da gravidez.

Tomar-se como o responsável por um referendo, felicitando a despenalização do aborto, quando foi um dos responsáveis pelo retardar deste direito fundamental, apagar a luta centenária de mulheres e tomar esses louros é de uma hipocrisia patriarcal sem comparação.

Marcelo Rebelo de Sousa é um dos muitos que procura apagar o papel da luta feminista em Portugal; e ocultar a luta feita no parlamento por Odete Santos a favor da liberdade reprodutiva, por exemplo, é apenas a perpetuação de uma longa tradição, aqui descrita, de escrever a história da militância das mulheres - ela própria, com perpetuações de estereótipos de género, como é o caso do papel destas na clandestinidade - a lápis.

Conclusões

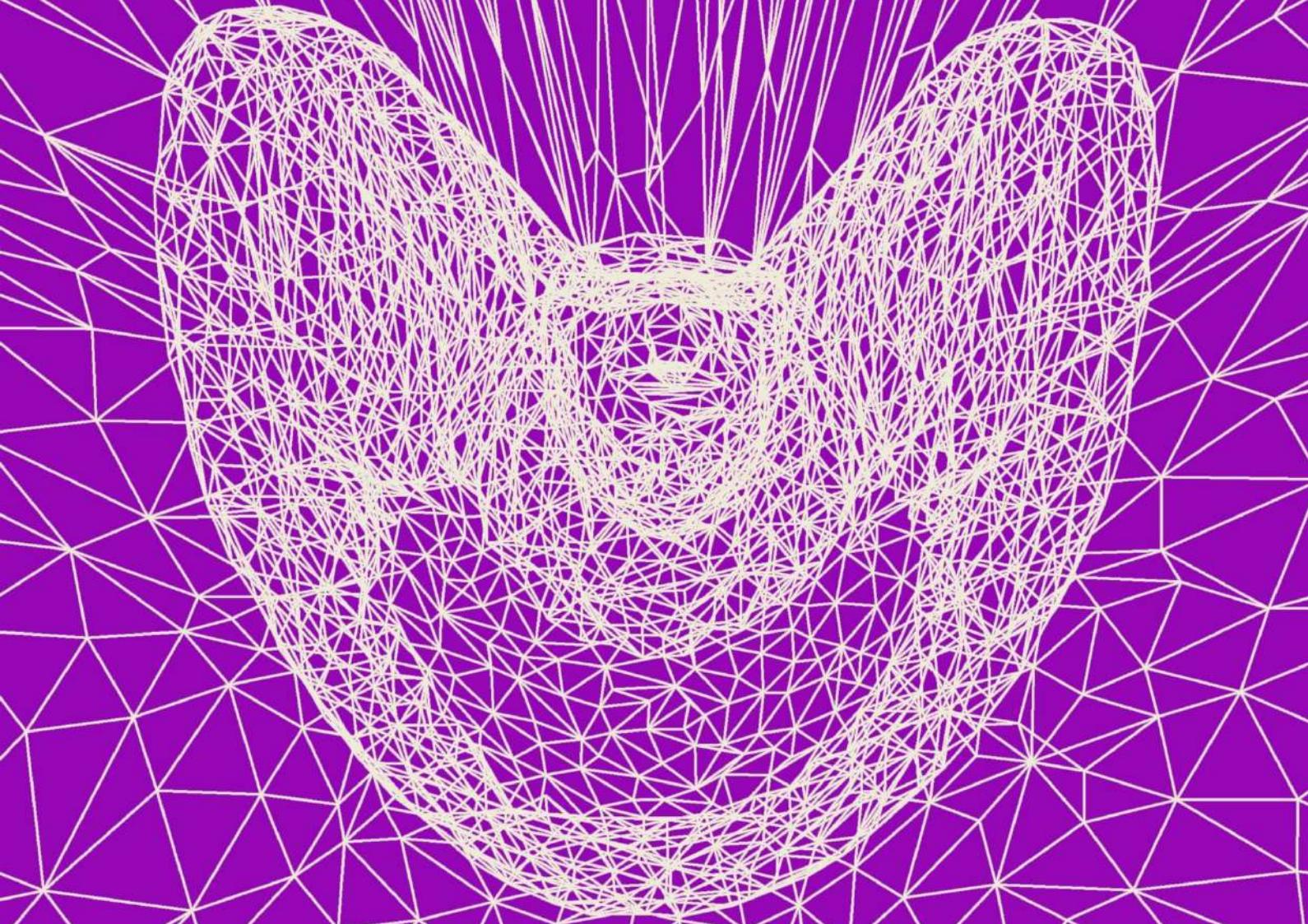
Pintamos aqui um quadro daquilo que é ser ativista em Portugal, atravessando a história com uma lente interseccional, procurando compreender o que é e foi ser mulher e ativista neste país, complementando com o exemplo do apagamento da luta de Odete Santos por parte do presidente da república.

Estes devaneios ativistas têm a forma de uma mulher, porque é à sua resiliência que devemos a nossa liberdade. Concluo, portanto, lembrando Odete, a sua vida, luta e poder.

Referências Bibliográficas

- Editorial Avante. (1982). *60 anos de luta*. Editorial Avante.
- Freitas, G. d. (1975). *A força ignorada das companheiras*. Maia, Porto, Portugal: S.A.R.L.
- Galeotti, G. (2007). *História do aborto* (S. Escobar, Trad.). Edições 70.
- Oliveira, B. (2022). *A interrupção voluntária da gravidez em Portugal: Perspetivas legislativas e jurídico-constitucionais*. Coimbra.
- Partido Comunista Português. (2021). *100 anos de luta*. Obtido em maio de 2024, de Partido Comunista Português: <https://www.pcp.pt/100anos#seccao-19211926-a-formao-do-pcp>
- Partido Comunista Português. (27 de dezembro de 2023). *Faleceu Odete Santos*. Obtido em junho de 2024, de Partido Comunista Português: <https://www.pcp.pt/faleceu-odete-santos>
- Santos, O. (4 de fevereiro de 1998). *Sobre a interrupção voluntária da gravidez - Intervenção da Deputada Odete Santos*. Obtido em junho de 2024, de Partido Comunista Português: <https://www.pcp.pt/actpol/temas/ivg/a9802041.html>
- Veiga, N. (6 de maio de 2024). *Chega propõe instituir feriado nacional no dia 25 de novembro*. *Diário de Notícias*.





CAPÍTULO 16

**TEM UM POUCO DE FICCÃO
EM TUDO QUE FAÇO -
MAKE FEMININE**

LETÍCIA MAIA

Capítulo 16 - Tem um pouco de ficção em tudo que faço - MAKE FEMININE

There's a little fiction in everything I do - MAKE FEMININE

Letícia Maia

Introdução

Este texto é um desdobramento da pesquisa desenvolvida em minha dissertação de mestrado⁹¹ na qual traço algumas reflexões, sobre relações entre *performance arte* e feminismos críticos contemporâneos, promovidas por minha prática artística, onde a noção de docilidade é tomada como estratégia poética e onde o corpo está implicado como mote propulsor para a criação e realização dos trabalhos. Neste escopo, tendo como principal meio de expressão a *performance arte*, em sua dimensão interdisciplinar com outras linguagens artísticas.

A fim de dar corpo a desdobramentos de reflexões mais recentes sustentadas pela prática artística, apresento este texto, que cruza a experimentação artística e a reflexão crítica. Seu caráter processual vem da criação e realização da série de performances *MAKE FEMININE*, vinculada ao projeto *tem um pouco de ficção em tudo que faço*⁹². A intenção deste texto é contribuir para reflexões em torno de processos de criação em *performance* e seus possíveis diálogos com feminismos críticos contemporâneos.

Interessa compreender como esse diálogo pode colaborar para o desenvolvimento de práticas, estratégias e procedimentos de trabalho que orientem processos criativos comprometidos com a crítica ao sistema hegemônico. Práticas artísticas que consideram a dimensão política do corpo e a importância da centralidade de marcadores sociais - de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, nacionalidade, dentre outros -, e que, de maneira interseccional, situam os corpos.

⁹¹O presente texto é composto por alguns excertos de minha dissertação e por reflexões posteriores que se desdobraram da pesquisa iniciada no mestrado. Ver: (MAIA, 2023)

⁹²O projeto tem um pouco de ficção em tudo que faço, que se desdobrou na ocupação artística *MAKE FEMININE*, composta por exposição e o ciclo de performances, com curadoria de Cristiana Tejo, aconteceu entre 22/05/24 e 22/06/2024 no Maus Hábitos - espaço de intervenção cultural na cidade do Porto, Portugal. O projeto contou com o apoio da DGArtes – Programa de Apoio a Projetos de Criação 2023.

Abordagens críticas como os feminismos interseccional, decolonial e *queer*, possibilitam reconhecer o corpo como uma produção sociopolítica, posicionado ao mesmo tempo, como eixo central de disputa das relações de poder e principal meio de resistência. Ao atentar para a dimensão política do corpo nos processos de criação e realização de performances artísticas, é possível reconhecer e problematizar as relações que perpassam sua construção. Considero que a prática artística da performance indica potenciais caminhos experimentais para acionar produções artísticas comprometidas com a crítica, incluindo o questionamento de relações de opressão e desigualdade fundadas em gênero e sexualidade, naturalizadas como verdade.

Seguindo a perspectiva dada por epistemologias feministas que propõem marcar os lugares de enunciação, buscando evidenciar os saberes localizados e conhecimentos situados (Haraway, 1995), é importante que eu situe a posicionalidade do meu discurso. Categorias sociais, frutos de um sistema biopolítico *moderno-colonial de gênero*⁹³, (Lugones, 2020), me marcam como mulher, cis, branca, pansexual, brasileira, imigrante, trabalhadora etc. Tais marcadores mediam o modo como vejo e sou vista, concedendo contextualmente posições de opressão e/ou privilégio nas relações com o outro.

Ao enfatizar esse ponto de vista localizado, busco ressaltar que as reflexões elaboradas aqui não pretendem operar como discursos totalizantes, evidenciando possíveis preconceitos e privilégios que carrego. Compreendo meu trabalho artístico como uma maneira de questionar, mover e *perturbar* os significados atribuídos ao meu corpo e os modos como me construo e desconstruo, atravessada por marcadores sociais que, de maneira interseccional, produzem experiências de gênero e modos específicos de *fazer mulher*.

⁹³ Segundo Maria Lugones as categorias sociais de identidade são fruto de um sistema biopolítico, que a autora nomeia como sistema moderno-colonial de gênero, que responde a lógica hegemônica que rege nossa sociedade. (LUGONES, 2020).

O corpo como território de disputa - diálogos entre performance arte e feminismos



Figura 16.1. Letícia Maia, *adiposa*, 2024
Foto: Betina Juglair.

Desde sua emergência enquanto prática artística nos anos 60/70, a performance produziu uma série de efeitos que problematizaram relações tradicionais de produção e recepção de arte. Processo esse que desestabilizou princípios e dicotomias históricos, como a separação entre sujeito e objeto, entre arte e vida, e entre artista, obra de arte e espectador, promovendo um repositionamento relacional e intersubjetivo que radicalizou possibilidades da arte, explicitando sua dimensão social e política.

Desde este período, artistas mulheres - e outros artistas não-normativos - tomaram frente com uma produção abundante, radical e arrebatadora. Parte dessas artistas, estavam interessadas em implicar seus corpos para confrontar *regimes de poder e normas sociais estabelecidas* (Taylor, 2016, p.6). Contestação de opressões e hierarquias sociais históricas fundadas em gênero e sexualidade, tanto na vida quanto na arte, evidenciando seus corpos - generificados, sexuados e racializados - como culturalmente construídos. Elas “[...] investigaram a temporalidade, eventualidade e instabilidade do corpo e exploraram a ideia de que a identidade,

mais do que ser uma qualidade inerente, se representa dentro e além das fronteiras culturais.” (Warr, 2010, p. 11).

A noção defendida pelo movimento feminista de que o pessoal é político traz à tona a consciência de que “[...] as experiências corporais têm um aspecto inescapavelmente social, e que todo compromisso político inevitavelmente implica um componente corporal.” (Jones, 2010, p. 33). Para Amelia Jones, tal enunciado ressoa como um mote propulsor das práticas artísticas corporais, principalmente para artistas que não correspondem à lógica normativa do dito “sujeito universal” - homem/masculino, branco, cis heteronormativo, ocidental/europeu, burguês, etc.

Apesar das performances artísticas terem influência direta dos movimentos sociais do período, diferente das reivindicações dos movimentos políticos feministas norte-americanos de segunda onda⁹⁴, essas artistas estavam interessadas em contestar a naturalização e essencialização da “feminilidade”. “O corpo feminino aparece, assim como efeito da repetição ritualizada das normas de gênero que a performance, como instância pública e visível, vai revelar de maneira consciente.” (Preciado, 2004, p-8-9). Para Paul Preciado, tais artistas apontam para a feminilidade como uma construção por meio de hábitos, condutas e comportamentos ritualizados e obrigatórios.

⁹⁴ Eses movimentos, reconhecidos como “feminismo hegemônico/branco”, foram criticados por movimentos feministas posteriores por implementarem um sujeito mulher que se pretende universal, mas é bastante limitado, restringindo-se a representação de mulheres cisgênero, brancas, heterossexuais, de classe média e etnocentradas. (PISCITELLI, 2008).



Figura 16.2. Letícia Maia, procedimento.b, 2024
Foto: Betina Juglair.

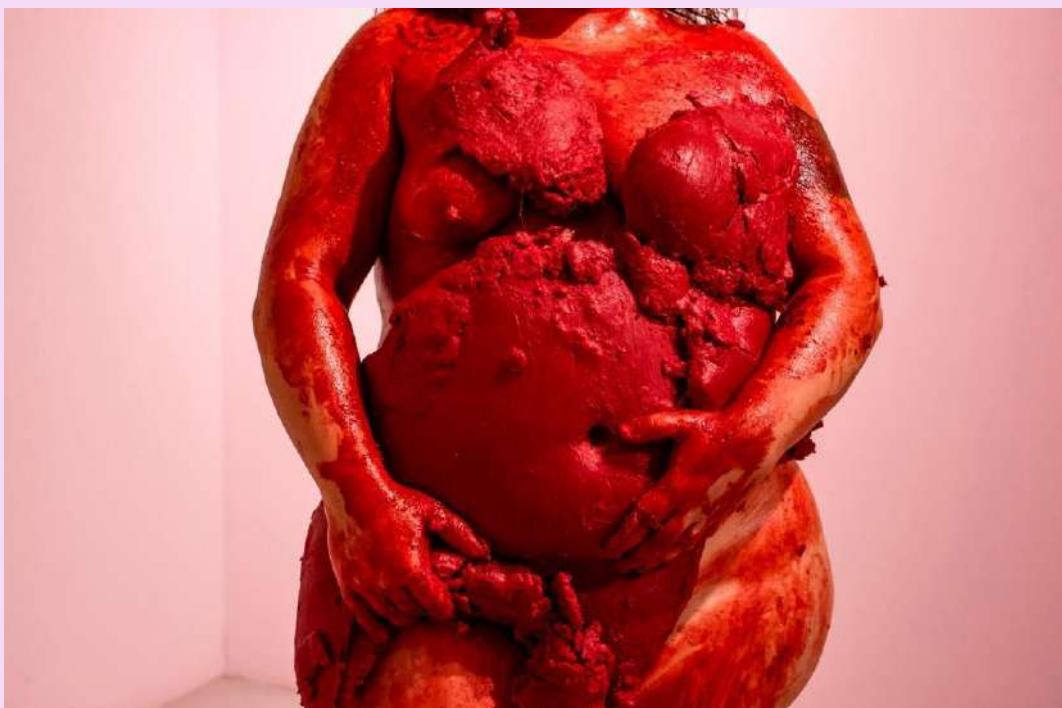


Figura 16.3. Letícia Maia, procedimento.b, 2024
Foto: Betina Juglair.

Seis décadas após sua emergência, a performance⁹⁵ parece ainda nos indicar caminhos experimentais para produções artísticas críticas ao pensamento hegemônico. Dentre elas, crítica às relações de opressão e desigualdade fundadas em gênero e sexualidade, naturalizadas como verdade⁹⁶. Houve também inúmeras expansões e desdobramentos de concepções sobre corpo e gênero. É certo que, quando falamos em feminismos, se faz necessário situar de quais recortes estamos tratando, visto que os feminismos contemporâneos abrangem um conjunto amplo e heterogêneo de saberes e práticas.

Abordagens como os feminismos interseccional, decolonial e a teoria *queer* permitem reconhecer que o gênero não pode ser analisado como uma categoria isolada, pois as diferentes formas de opressão social, desigualdades e marcadores de diferenciação, como gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, idade, nacionalidade etc., atuam de maneira articulada sobre os corpos e processos de subjetivação dos indivíduos⁹⁷. Tal articulação é operada por relações de poder estruturais, naturalizadas e perpetuadas pelo *sistema moderno-colonial de gênero*, racista, heteropatriarcal, cisheteronormativo e capitalista⁹⁸. Também é preciso considerar que o gênero não é uma identidade substancial estável ou uma realidade ontológica natural estabelecida pelo determinismo biológico, mas uma construção performativa produzida, regulada e naturalizada pela incorporação de normas de gênero, reiteradas e atualizadas cotidianamente em nossos corpos⁹⁹.

A contribuição desses saberes e práticas fez avançar discussões acerca das relações de poder¹⁰⁰, permitindo reconhecer que diferentes relações de poder-saber atuam como forças produtoras do corpo, situando-o como principal território de

⁹⁵ Embora as práticas e noções que rondam a performance tenham se expandido e se modificado, difundindo-se e reverberando em parte como efeito performativo na arte contemporânea. Ver: Fischer-Lichte, Erika. Estética do Performativo (2019).

⁹⁶ Ao longo de minha dissertação, cito alguns autores que destacam um renovado interesse de artistas e pesquisadores em “performances artísticas feministas” e as interrelações entre performance e feminismos. Para mais informações ver: MAIA, 2023.

⁹⁷ Sobre as discussões acerca de feminismo e interseccionalidade ver: Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. Adriana Piscitelli (2008).

⁹⁸ Sobre as discussões acerca de feminismo decolonial, ver: Colonialidade e gênero. María Lugones (2020).

⁹⁹ Sobre as discussões acerca de feminismos e teoria queer ver: Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade - Judith Butler (2018)

¹⁰⁰ Como aquelas iniciadas por teóricos como Michael Foucault, desdobradas posteriormente de modo crítico por teóricas como: Donna Haraway, Judith Butler, Paul Preciado, dentre outras.

disputa. Tal abordagem traz à tona a noção de que o corpo está posicionado, simultaneamente, como centro nevrálgico de cruzamento das relações de poder¹⁰¹ e como lócus central de produção de modos de resistência, subversão e agência frente a essas relações.

Jones destaca que o corpo pode ser compreendido como “(...) um lócus do eu e lugar onde o domínio público coincide com o privado, onde o social se negocia, se produz e adquire sentido”. (Jones, 2010, p.20). A implicação e evidenciação do corpo, que Jones nomeia como “corpo/self” “(...) com todas as suas aparentes identificações raciais, sexuais, de gênero, de classe e outras identificações aparentes ou inconscientes na obra (...).” (JONES, 1998, p.13), traz à tona a dimensão política do corpo atravessado por marcas, relações e conflitos que o posicionam socialmente.

São diversos os pontos de articulação entre performance e feminismos e este texto não pretende esgotar essas relações. Mas eu gostaria de destacar algumas características na performance que nos ajudam a visibilizar algumas afinidades: o investimento na corporeidade; o interesse em aspectos biográficos; nas experiências vividas “encarnadas”; na evidenciação e problematização de características e particularidades do corpo situado; na ênfase da não separação entre arte e vida; na noção de pessoal como político; na desarticulação do sujeito universal cartesiano na arte; no questionamento da relação tradicional sujeito/objeto; na desabituação do que está naturalizado como norma; na criação de alianças e coletividades ainda que temporárias; etc.

Isso não significa que performance e feminismos podem ser lidos como coextensivos um do outro, pois interessa aqui reconhecer *efeitos e afetos feministas na performance* (Bacellar, 2016)¹⁰², buscando mapear possíveis desdobramentos desse diálogo no presente. Proposição que fomenta reflexões para o reconhecimento e elaboração de procedimentos de criação em performance comprometidos com a crítica ao pensamento hegemônico. Evitando sedutoras análises abstratas e generalistas sobre “a performance arte”, as reflexões partem de minha experiência

¹⁰¹ Sendo o gênero, a sexualidade e a identidade elementos primordiais de investimento para onde essas forças se direcionam.

¹⁰² Algumas das relações entre performance e feminismos foram desenvolvidas pela pesquisadora Camila Bacellar no texto *Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada*. (BACELLAR, 2016).

como artista e pesquisadora, atentando para algumas estratégias de criação que experimento em meu trabalho artístico.

Tem um pouco de ficção em tudo que faço - MAKE FEMININE

O projeto *tem um pouco de ficção em tudo que faço*, realizado entre 2023 e 2024, foi composto por proposições artísticas, situadas no diálogo interdisciplinar entre *performance*, fotografia, vídeo e escultura. O título do projeto funcionou como enunciado para a criação dos seis trabalhos, dentre eles quatro performances, que integraram a ocupação artística *MAKE FEMININE*, composta por residência artística, exposição e ciclo de *performances*. Por uma questão de recorte, dou foco ao processo de criação e realização da série de performances.



Figura 16.4. Letícia Maia, adiposa, 2024
Foto: Betina Juglair.

O projeto nasceu de inquietações sobre identidade e desidentificação produzidas por desconfortos com práticas e padrões normativos de gênero, com a associação entre a noção de feminilidade e o ideal normativo de “boa aparência”, implicando em obrigações com a beleza e a sedução, produzindo distorções da autoimagem. O contexto digital de alta circulação de imagens estereotipadas e da viralização de procedimentos estéticos, promovem uma homogeneização estética dos corpos, intensificando a busca por esses padrões.

Tais desconfortos relacionam-se com a construção normativa da feminilidade hegemônica, que atravessam minha experiência de gênero e com a qual tenho constantes conflitos. Passam também pela sensação de inadequação que me leva a exercer um certo fracasso de gênero, dado pelo abandono voluntário de práticas em relação a feminilidade normativa.

Do ponto de vista do feminismo, apostar no fracasso tem sido melhor do que apostar no sucesso. No contexto em que o sucesso da mulher é sempre medido a partir de padrões para o homem, 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, p.8, 2020)



Figura 16.5. Letícia Maia, peludinha, 2024

Foto: Betina Juglair.

Como uma mulher que, apesar de branca e cisgênero, não corresponde ao padrão normativo e não performa a feminilidade e sexualidade da maneira “adequada”, me aproximo da posição de king kong de que fala Virginie Despentes (2016), estando mais interessada pelos fracassos de gênero e pelos modos dissidentes de fazer mulher do que pela contínua e incessante busca pelo excelente desempenho da boa moça.

MAKE FEMININE refere-se a um jogo de palavras que aponta tanto para a ideia de uma “maquiagem feminina” quanto para o feminino como um fazer performativo ou “fazer mulher”. Como nos elucida a frase de Simone de Beauvoir, “Não se nasce mulher, torna-se”, retomada por Judith Butler (2018) para enfatizar que esse tornar-se mulher nunca chega a se concretizar completamente, pois se trata de um fazer performativo, que se faz fazendo.

Aquilo que se considera “natural” na relação compulsória entre sexo/gênero/desejo é, na verdade, efeito de um processo de naturalização que continuamente esconde sua origem. São *ficções culturais punitivamente reguladas* (Butler, 2018, p.192), ou uma *ficção somato política* (Preciado, 2018), artifício naturalizado e, por meio de atos de coerção, assumido como verdade essencializante, categorias sociais criadas e perpetuadas para sustentar uma série de relações de poder, desigualdades, hierarquias e opressões sociais.

Nós agimos como se ser homem ou ser mulher fosse uma realidade interna, uma verdade sobre nós, mas o gênero não possui realidade ontológica ou substância para além de seu processo de representação (Butler, 2018). A performance de gênero seria então uma imitação sempre fracassada de “gêneros originais” que só existem como idealização, criações fantasiosas impossíveis de serem incorporadas, uma imitação para a qual não existe original e que imita o próprio mito da originalidade.

O gênero será então descrito como uma máscara atrás da qual se oculta outra máscara, uma imitação atrás da qual se esconde outra imitação. O original aparece assim como uma naturalização retrospectiva da máscara. Uma naturalização que nada mais é do que o efeito de um processo político de normalização. A matriz sexo-gênero repousa sobre um número indefinido de máscaras que giram sem outra fixação senão aquela produzida pela ansiedade e pelo temor político. (Preciado, 2004, p.5).

É possível compreender, então, que o gênero é composto por um conjunto de usos e sentidos do corpo, um *estilo da carne* (Butler, p.191, 2018). Nós reconhecemos os corpos como homens e mulheres a partir de uma série de práticas, técnicas e tecnologias corporais, um conjunto de signos e atos que corporificam isso que nomeamos como homem e mulher (Vieira, 2022). Essas práticas estão carregadas de signos culturais que operam como próteses de sentido e dão significado aos corpos. Em *MAKE FEMININE*, proponho olhar para tais ficções encarnadas, buscando

problematizar os modos como as práticas de gênero performativamente constroem minha identidade a partir da reiteração cotidiana de um certo *fazer mulher*.

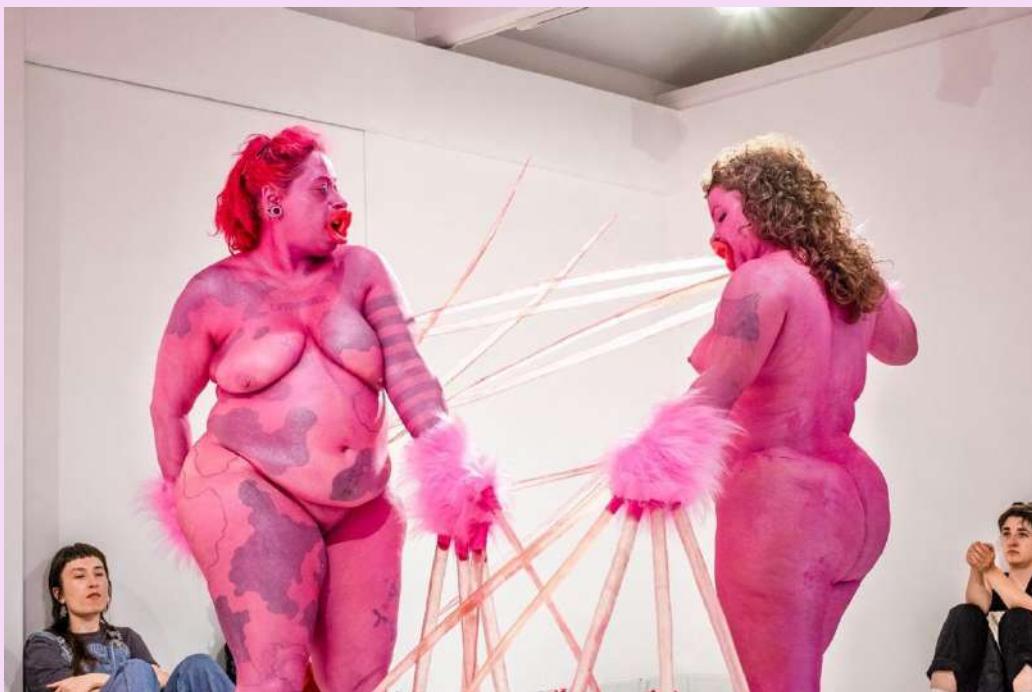


Figura 16.6. Letícia Maia, postiça, 2024

Foto: Betina Juglair.

Modos de fazer - questões, procedimentos e estratégias

Minha prática artística flerta, ao mesmo tempo, com a autobiografia, a autoficção e a auto experimentação, nas quais a relações entre arte e vida estão, de diversos modos, interligadas. Nos atravessamentos que borram as fronteiras entre arte e vida, as problematizações em torno das relações entre corpo, gênero e poder têm sido as principais linhas de força que guiam os processos de criação de trabalhos, onde a *docilidade*¹⁰³ é tomada como estratégia poética.

Tenho experimentado acionar a *docilidade* - no amplo sentido de seus significados, conceituais, metafóricos e literais - como um

¹⁰³ Aproprio-me da palavra/conceito docilidade, flexionando o termo e suas variantes, como metáfora para nomear os processos – em algum nível, sempre fracassados – de produção e normatização dos corpos em relação a gênero, sexualidade e identidade; apontando, também, para expectativas de gênero historicamente associadas à feminilidade. Considero que a apropriação da docilidade, em seu uso desviado, pode ser tomada como estratégia de questionamento e subversão desse processo. Ver: MAIA, 2023.

truque/artifício/disfarce/artimanha. Estratégia essa que se vale da utilização de uma aparência de *docilidade* expressa por meio de conduta, atitude, gesto, ato, comportamento e/ou materialidade combinada com elementos que produzem uma contraposição a essa aparência. A estratégia poética da *docilidade* se relaciona diretamente ao uso da blasfêmia, da ironia e da ambiguidade, apontando para tensões que residem na contradição, contestando a fantasia reguladora e normativa das *performances gênero*.

A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis, porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constitui também uma estratégia retórica e um método político. (Haraway, 2019, p.151)

A explicitação e apropriação de características e particularidades, a subversão da norma e do insulto, assim como a *apropriação* e *desvio* de um conjunto de atos, gestos, códigos, atributos, performances sociais, tecnologias e próteses de gênero, também são alguns aspectos que compõem estratégias de criação de meus trabalhos e permearam o processo de criação de *MAKE FEMININE*. Meu processo parte de relações e situações cotidianas e está permeado por um procedimento que nomeio como *cartografia micropolítica do corpo*¹⁰⁴, consistindo em uma atenção específica ao corpo para a realização de um mapeamento de suas características e particularidades - físicas, subjetivas e identitárias.

¹⁰⁴Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Camila Bacellar usa expressão semelhante como sinônimo para nomear procedimento de criação nomeado por ela como autópsia. Ver: Bacellar, 2019.



Figura 16.7. Letícia Maia, *peludinha*, 2024

Foto: Betina Juglair.

O uso das palavras *cartografia* e *micropolítica* remetem para noções trazidas por Suely Rolnik, que propõe uma atenção à produção do desejo e processos de subjetivação. "Para os geógrafos, a cartografia - diferentemente do mapa, representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis". (ROLNIK, 2016, p.23). Cartografar, para Rolnik, tem a ver com traçar territórios existenciais, mapear campos de força, linhas de desejo e modos de subjetivação, captando forças que operam para além do visível.

Uma *cartografia micropolítica do corpo* no processo de criação artística consiste em uma atenção sobre si para mapear uma série de forças que atuam e compõem o corpo e os afetos que o atravessam na relação com o mundo e com os outros corpos. Procedimento que funciona como estratégia de análise crítica e auto reflexiva. A partir desse processo *cartográfico*, é possível olhar para *perturbações*¹⁰⁵

¹⁰⁵ Utilizo a palavra perturbar para me referir àquilo que promove uma perturbação dos sentidos tanto em uma relação corporal fenomenológica, psíquica, sensorial e preceptiva, quanto para me referir a perturbação de sentidos e significados cristalizados, de sistemas de representação, relações e produções normativas, naturalizadas como verdade. (Maia, 2023, p.77)

que habitam essas relações, atentando para tensões, conflitos, incômodos, revoltas, desconfortos, mas também para desejos e prazeres que compõem o corpo. Assim, é possível formular importantes questionamentos sobre como essas relações nos atravessam, nos *perturbam* e de que modos podemos agir com e sobre elas.

Como problematizar atravessamentos e marcas que, performativamente, constituem a materialidade, significação, posicionamento e reconhecimento social do meu corpo? Como desarticular e desnaturalizar processos de *docilização* do corpo dado por modos hegemônicos de *fazer corpo* aos quais estou implicada?

A partir dessa cartografia, para a criação de *MAKE FEMININE*, realizei pesquisas para o levantamento de um *repertório*¹⁰⁶ composto por um conjunto de normas, códigos, performances e materialidades circunscritas em ideais normativos de gênero, que estabelecem aquilo que reconhecemos como feminino, a fim de mobilizar estratégias de *apropriação* e *desvio* de seus usos e sentidos.

Em *MAKE FEMININE*, interessavam as práticas, produtos, procedimentos estéticos e de “beleza”, práticas de manutenção, construção e modificação da aparência, tais como: maquiagem, adornos corporais, indumentária, próteses, extensões capilares, unhas, cílios e peitos postiços; procedimentos estéticos caseiros e cirúrgicos, produtos de beleza, higiene, cosmética, dentre tantas outras práticas normativas e códigos de gênero. Processos utilizados para atender demandas de adequação dos corpos a uma aparência normativa e que operam também como próteses de gênero (Preciado, 2014).

A série de performances desdobrou-se da *apropriação* e *desvio* desse *repertório*, processo que permitiu a elaboração dos *programas performativos* (Fabião, 2013) de *procedimento b.*; *peludinha*; *postiça* e *adiposa*, onde experimento procedimentos estéticos de produção da aparência, como potenciais modificadores corporais.

¹⁰⁶ A elaboração desse repertório pode ser composta por inúmeros elementos como imagens, materialidades, anotações, listas, desenhos, mapas mentais, memórias, experiências pessoais, práticas cotidianas, sonhos, referências artísticas, leituras, colagens, etc. Ou qualquer outro recurso que colabore para o reconhecimento de referências e para o levantamento de um imaginário social normativo em torno da problemática reconhecida.



Figura 16.8. Letícia Maia, *procedimento b.*, 2024

Foto: Betina Juglair.

Em *procedimento b.*, o batom vermelho, historicamente vinculado à beleza, feminilidade e sedução, é tomado como matéria que integra o objeto performativo materializado a partir do molde do meu torso. Na performance, a silhueta composta por uma grossa camada de cinco quilos de batom é sobreposta ao meu corpo e, por meio do uso de um aquecedor elétrico, a matéria do batom sensível à temperatura lentamente se deforma, produzindo uma maquiagem pastosa que se cola na pele e modifica o corpo através do excesso de material, contradizendo assim os usos e sentidos normativos atribuídos a este elemento.

Na performance *peludinha*, uma cera quente de açúcar para depilação é utilizada como uma espécie de cola para a adição de pequenas mechas e tufo de cabelo em diferentes regiões do meu corpo. Tanto a cera como o pelo funcionam como próteses de modificação e construção do corpo, convertendo a depilação em adição, sobreposição e acúmulo, ao contrário da subtração para o qual é destinada. Tal inversão abre espaço para revelar afetos comumente associados à sobreposição de pelos em um corpo feminino, como o estranhamento, a abjeção e o nojo. A incorporação dos cabelos, fundidos à materialidade doce e pegajosa da cera,

possibilita experimentar corporeidades que vão se revelando ao longo do tempo a partir das regiões cobertas e da sobreposição de novas camadas.

Em *postiça*, dois pares de próteses de extensão de unhas com cerca de 115 centímetros de comprimento são utilizados por mim e pela artista convidada, Priscilla Davanzo, para acariciar o corpo uma da outra. A ação realizada durante a *performance* é muito simples e consiste em acariciar/tocar o outro corpo com as hiperextensões produzidas em fibra de vidro com pontas afiadas. Na performance, as unhas funcionam como ampliações protéticas do corpo. O peso, o comprimento, a forma e a textura produzem efeitos variados, prolongando o toque ao mesmo tempo que dificultam a sensibilidade, mobilidade e destreza das mãos. O uso das próteses, assim como os demais elementos - luvas de pelúcia, sapato de salto alto, brilho corporal e boca de silicone - produz movimentos desengonçados dos quais não é possível ter total controle, solicitando constante atenção e delicadeza para acariciar sem ferir o corpo da outra. *postiça* aposta no exagero como modo de reconfigurar o uso corriqueiro de extensões de unhas, convertendo-as em dispositivo relacional de produção de prazer.

Adiposa explora a produção pictórica dada pela marcação médica utilizada em procedimentos cirúrgicos de retirada e reconfiguração da gordura corporal como a lipoescultura e a lipoaspiração. Na performance, o desenho de marcação pré-cirúrgica que circunda acúmulos de gordura no corpo é retraçado por meio da tatuagem sem a adição de tinta, enfatizando regiões do corpo que sofreriam a intervenção cirúrgica para corresponder às noções normativas de padrão de beleza e “boa forma”. Em *adiposa*, a tatuagem realizada com a colaboração da artista convidada Sarah Gelinski enfatiza o desenho de demarcação como seu único fim. Aquilo que é considerado acúmulo e excesso no corpo toma visibilidade pela incisão da agulha de tatuagem, produzindo um efeito de adição e destaque ao invés da lógica de subtração operada por tais procedimentos, desfuncionalizando e contradizendo seus fins estético-normativos.

A partir da realização da *cartografia micropolítica do corpo*, da matéria e do contexto e por meio do uso da *docilidade* como *truque/disfarce/artimanha/façanha*, tal repertório foi apropriado e desviado de seus usos, funções, sentidos e contextos originais, transferido e recombinado com referências de contextos distintos para

serem recompostos na formulação das *performances*. Tais desvios funcionam como citações performativas fora de lugar e podem ser operados por meio de diferentes estratégias como: imitação, repetição, excesso, simulação, paródia, transposição, exagero, deslocamento, inversão, acumulação, etc.



Figura 16.9. Letícia Maia, *postiça*, 2024

Foto: Betina Juglair.

Em *MAKE FEMININE*, jogo com o artifício, a ficção, a representação, o estereótipo, a simulação, a inversão, o clichê, o monstruoso, o exagero hiperbólico, o fracasso, o erro, o erótico, a abjeção, a blasfêmia, etc. Dinâmica que aciona situações para frustrar um ideal normativo hegemônico, enfatizando o caráter fictício da naturalização do gênero, a fim de promover uma reflexão crítica sobre identidade, reconhecimento, representação e desidentificação.

Conclusão

Compreendo que o diálogo com abordagens queer e feministas colabora com o desenvolvimento de uma consciência crítica acerca da produção sociopolítica do corpo, posicionando-o como território político de disputa, questionamento, agenciamento, negociação e criação. Essa tomada de consciência contribui significativamente para o desenvolvimento de procedimentos que orientem processos criativos comprometidos com o pensamento crítico.

Dado o contexto de retrocesso político e social em que vivemos, essa tomada de consciência é de extrema importância para as leituras e reflexões que se pode fazer sobre performances artísticas e a prática artística em geral. No processo de criação e realização da série de performances *MAKE FEMININE*, pude experienciar diferentes processos de estranhamento e desidentificação com práticas e relações cotidianas que me atravessam de maneira transpessoal.

Performances agem justamente *perturbando* nossas sensibilidades e imaginários normativos de modo a desorientar mapas sensíveis e nos convocando a articular novos caminhos. Movimento que tem o efeito poético-político de operar processos de desidentificação, desnaturalização e perturbação de certezas, hábitos, relações, significados e sentidos estabelecidos e naturalizados como norma.

Compreendo que, por meio de uma atenção aguda para os modos de *fazer corpo* e suas problemáticas, é possível operar processos de hackeamento, reapropriação, subversão, desvio e desconstrução de usos e sentidos dados ao corpo, para então desenvolver processos criativos que permitem lançar um ponto de vista crítico e contestador sobre opressões sociais, desigualdades e modos de discriminação, posicionando o corpo como um território político de questionamento,

agenciamento, negociação e criação, espaço primordial de resistência poético-política. Estratégia essa que parece dialogar diretamente com práticas e saberes *queer* e feministas.

Agradecimentos

O projeto *tem um pouco de ficção em tudo que faço* contou com o apoio da DGArtes

- Programa de Apoio a Projetos de Criação 2023. A ocupação artística *MAKE FEMININE*, foi composta por exposição e o ciclo de performances, com curadoria de Cristiana Tejo e aconteceu entre 22/05 e 22/06 de 2024 no Maus Hábitos na cidade do Porto, Portugal. Agradeço à Adelaide Xavier, Betina Juglair, a curadora Cristiana Tejo, Daniel Pires (e equipe do Maus Hábitos), Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (em especial Alcides Rodrigues e Rute Rosas), Gabriela Rodrigues (Casa Odara), Natacha Cutler (Casa Fúria), Isabel Dores, Isabeli Santiago, Ivan Sales, Ricardo Leite (raw.filmes), Sarah Gelinski e Tales Frey pelo apoio e colaboração no desenvolvimento e realização do projeto.

Apoio: República Portuguesa - Cultura / Direção-Geral das Artes

Referências Bibliográficas

Bacellar, C. (2019). *Para habitar o corpo-encruzilhada*. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Bacellar, C. (2016). Performance e feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. *Revista Urdimento*, 2(27). Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8637>. Recuperado em setembro de 2024.

Butler, J. (2018). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.

Despentes, V. (2016). *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 edições.

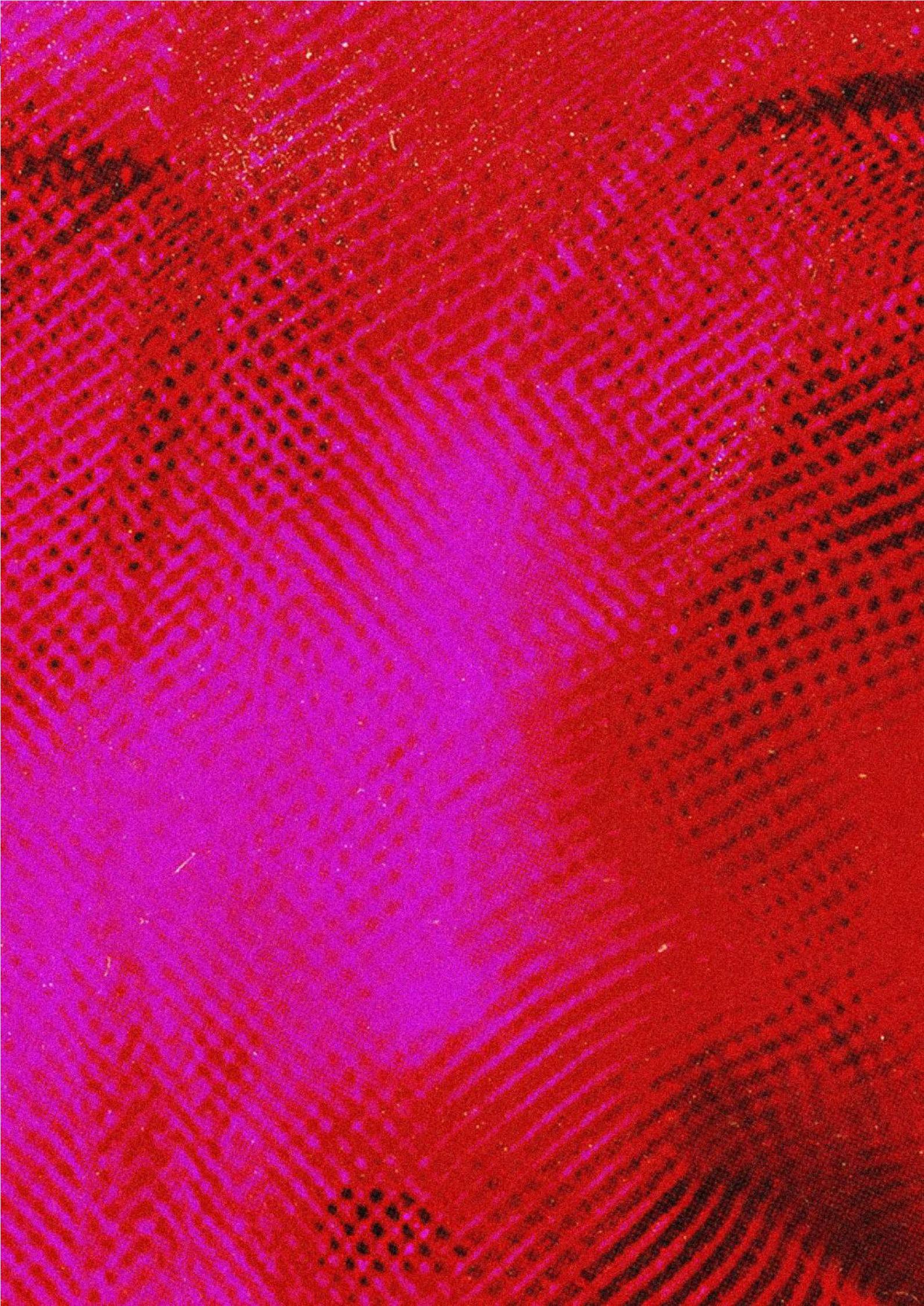
Fabião, E. (2013). Programa performativo: o corpo em experiência. *ILINX - Revista do Lume*, 4, 1-10.

Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.

Halberstam, J. (2020). *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe Editora.

Haraway, D. (2019). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In H. B. de Hollanda (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (pp. 151-203). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

- Haraway, D. (1995). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, 5, 7-41.
- Jones, A., & Warr, T. (2010). *El cuerpo del artista*. Phaidon Press.
- Jones, A., & Warr, T. (1998). *Body art/performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Lugones, M. (2020). Colonialidade e gênero. In H. B. de Hollanda (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (pp. 52-83). Bazar do Tempo.
- Maia Borges Sales, L. (2023). *DÓCIL: corpo, gênero, poder e performance*. Reflexões a partir do uso desviado da docilidade como estratégia poética de subversão à normatividade de gênero em performances artísticas contemporâneas (Dissertação de mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Piscitelli, A. (2008). Interseccionalidades. *Sociedade e Cultura - categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras*, 11, 263-274.
- Preciado, P. B. (2018). *Testo junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. N-1 edições.
- Preciado, P. B. (2014). *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. N-1 1 edições.
- Preciado, P. B. (2004). Género y performance 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans. *Zehar: revista de Arteku-ko aldizkaria*, 54, 20-27.
- Rolnik, S. (2016). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da Ufrgs.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Assunto Impresso.
- Vergès, F. (2020). *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu.
- Vieira, H. (2022, setembro 5). Aula resolvendo problemas de gênero. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/h-eDyu5ml1c?si=w-lha3FfIASLtUR3>. Recuperado em setembro de 2024.



CAPÍTULO 17

O BRADO DE NATÁLIA

MARIA JOÃO LIMA



Capítulo 17 - O Brado de Natália

The Natalia's Shout

Maria João Lima

Natália Correia, uma das mais proeminentes escritoras portuguesas, destacou-se como uma voz feroz e assertiva contra a ditadura de António de Oliveira Salazar, utilizando as suas obras literárias como armas contra o regime. Nascida em terras açorianas, sem figura paterna e criada por uma mãe de ideologias libertárias, “Natalinha” como era comum e carinhosamente chamada, cresceu a ouvir sussurros de opositores ao regime de tirania vigente. Uma menina como a “Natalinha”, que cresce sem pai e cercada por “libertários”, nasce já a fugir às ideias tradicionalistas do Estado Novo. E assim continuará a desafiar as normas e políticas nacionalistas durante o resto da sua vida, como uma chama incansável que se nega a apagar diante a opressão.

Num livro cujo nome é *Mulheres: Guardiãs de Lugares*, falar da ilustre Natália Correia faz todo o sentido, visto que toda a sua *persona* é sobre a luta contra a repressão. Natália reflete, nos seus escritos, a sua sede por uma libertação e emancipação sexual e financeira das mulheres, bem como reflexões profundas sobre a condição da mulher num país onde a tirania é imperatriz. Os confrontos com a justiça que servia o regime fascista marcaram a vida pessoal e profissional da autora, tornando-a num exemplo das várias mulheres que surgem como um farol de bravura no meio da escuridão da repressão do regime, cuja voz ressoa como um eco da resistência feminina contra o fascismo.

O fardo de ser menina-mulher

Num cenário onde o tiranismo imperava no país, as mulheres e as suas histórias eram empurradas para o esquecimento, confinadas ao papel de donas de casa, esposas e mães - eram estes os requerimentos a serem preenchidos para ser considerada uma “boa mulher”. As horas de labuta árdua de várias mulheres eram relegadas ao olvido, as opiniões das nossas companheiras eram abafadas, sendo excluídas da esfera política, e condicionadas a uma atuação discreta na esfera privada. Segundo os

valores do Estado Novo, “nascemos” para realizar o trabalho doméstico. Num palco onde a opressão é protagonista desde 1933, Natália cresce a ver e a sentir as políticas da ditadura reduzirem a sua história e a de tantas outras mulheres ao órgão sexual feminino e ao seu papel de servir o homem.

O embate entre “Natalinha” e o Estado Novo começa desde os seus primórdios, enquanto pequena mulher e pessoa. A poetisa chegou a ser expulsa da escola por recusar-se a fazer o caderno diário¹⁰⁷, cuja sua explicação foi, e citando as suas palavras: “Não aceitei essa disciplina que me era imposta de fora, não aceito nenhuma que me seja imposta, sem que me demonstrem a razão dela” (Correia, 1955: 20).

Desde cedo, Natália mostra esta espécie de repulsa aos rituais nacionalistas, o que faz com que adote no liceu um perfil de voo de ave migratória. Apesar deste controlo acérrimo e prematuro exercido pelos ideais tradicionalistas do Estado Novo, em 1936, a poetisa viu-se diante de mais uma barreira à liberdade. Nesse ano, entrou em vigor nos liceus femininos um modelo pedagógico segregacionista em função dos rígidos e binários papéis de género desenhados pelo regime. Este modelo pedagógico apostava na formação das mulheres como cidadãs do Estado Novo, fadadas a serem mães, esposas e donas de casa, instruindo-as em “Economia e Artes Domésticas, Métodos de Educação Familiar, Higiene e Puericultura, Culinária, Roupa Branca, Vestidos, Transformações, Bordados e Tapeçarias, Chapéus, Flores e Arte Aplicada” (Correia, 1955: 20). Nesta tentativa política de domesticar a mulher, Natália foi transferida para uma escola mista. Contudo, o seu caminho no ensino público acaba realmente aquando da criação da Mocidade Portuguesa Feminina em 1938, pois a mãe da poetisa recusava que as filhas pertencessem à “detestável organização”. É seguro dizer que, desde cedo, Natália emergiu como uma voz de contestação às normas políticas e sociais que a rodeavam.

Porém, foi a partir dos seus 15 anos, quando cruzou caminhos com um professor e escritor “semi-anarquista”, que a sua formação política se consolidou de forma intensa. Fugindo aos moldes do sistema tradicional de ensino, Natália tornou-

¹⁰⁷ “A obrigatoriedade do caderno diário era apenas uma longa lista de deveres performativos dos alunos do Estado Novo, a que se juntavam a saudação da bandeira portuguesa, o cantar o Hino Nacional, a entronização do crucifixo após 1936 e as palmas das mãos à mercê das reguadas” (Martins, 2023)

se aprendiz de Cardoso Marta, que lhe inculcou uma profunda paixão pela poesia trovadoresca e conduzia uma jovem Natália para tertúlias não só poéticas como a fervorosos debates políticos. No auge da sua puberdade, Natália estava já mais do que envolvida na oposição marxista e começava a dar os seus primeiros passos no mundo literário. Contudo, apesar do êxtase revolucionário e contestatório que Natália vivia, a poetisa desde logo percebeu que “a beleza podia ser um empecilho para o cumprimento do seu destino poético, intelectual e ideológico” (Correia, s/d).

Resgatando a expressão de Fernando Pessoa, num país governado por um “tiraninho”, que tinha como objetivo domesticar e silenciar as mulheres, torná-las quase objetos serviçais à mercê da figura masculina, Natália desde cedo tornou-se um alvo das garras do patriarcado e do machismo. A autora compreendeu que a sua jornada literária seria árdua, pois a mentalidade dominante da época não apenas exaltava a aparência física, mas também obscurecia o valor intelectual das mulheres.

A caneta é uma arma contra a burguesia

Em qualquer sociedade humana, a arte emerge como uma arma de luta política, que deteta anomalias e relações desiguais entre os sexos. No contexto ditatorial português, a expressão artística transforma-se numa plataforma de resistência contra um regime que nos tentava manter cativas. Natália Correia começa a fazer da caneta e do papel uma espingarda contra o Salazarismo, durante o seu primeiro casamento, quando tinha 19 anos. Como não finalizou aquilo que seria esperado do sistema educativo tradicional e não teve uma masculina na família que providenciasse meios monetários para a sua sobrevivência, Natália viu no casamento a única alternativa viável à escolarização enviesada do regime. Como mulher em “idade fértil” era esperado que aquando do matrimónio, Natália cumprisse os seus deveres conjugais, ou seja, se tornasse uma “mulher do lar”. Segundo a revista *Estado Novista A Mulher no Lar*, o lugar da mulher casada “é no lar, entregue aos mil e um cuidados inerentes à sua missão de companheira do homem e mãe educadora das gerações futuras” (De Sousa Costa, 1950). O que era pedido às mulheres e, neste caso, a Natália, era que se calassem e fossem submissas e devotas aos seus maridos.

Em virtude da sua personalidade persistente e assertiva, Natália respondeu imediatamente a tais burburinhos do conservadorismo, proclamando que pretendia

ser “árvore em si, existindo para além de frutos” (De Sousa Costa, 1950). A poetisa dizia desconhecer o “sentido de maternidade” e o que ela realmente desejava era trabalhar. Toda esta recusa em aceitar o papel de “dona do lar”, assim como a ardente vontade de trabalhar e afirmar a sua independência, revela que Natália sempre carregou consigo uma voz insurgente contra a opressão patriarcal que vitimizou, e ainda vitimiza, várias mulheres. Como supramencionado, as balas de Natália, materializadas em palavras, surgem fruto deste casamento, mais precisamente, do divórcio. Dado à força da religião no cenário político em questão, e ao modo como se considerava que a fidelidade conjugal e a indissolubilidade do matrimónio cristão eram um mecanismo para atingir a unidade do regime, o divórcio era algo difícil de ser obtido e, como é de esperar, traz consequências ainda mais graves para a mulher. Quando um divórcio era aceite, o homem podia contrair matrimónio passado seis meses do anulamento do mesmo e era incentivado pela sociedade a viver uma espécie de vida boémia que lhe fornecesse o prazer “que necessitava”, enquanto as mulheres, “tinham de aguardar um ano para se voltar a casar” (Pereira, 2019). Natália enfrentou dificuldades para obter o divórcio, e apesar de ter sido vítima de violência doméstica, a mesma só conseguiu o divórcio depois de se declarar culpada por adultério. Estes fatores culminaram no despedimento da escritora do seu emprego como radialista na época, enquanto o seu ex-marido não sofreu nenhuma consequência, social ou económica. Para além da experiência do divórcio a ter convocado para a esfera pública, não só os olhares conservadores ficaram atentos a Natália, como ela conseguiu sentir e ver de perto o papel da mulher e a “subtração de liberdades e direitos” (Martins, 2023: 63), começando a escrever regularmente sobre o tema.

É em 1945, quando “Salazar altera a lei eleitoral e retira o direito de voto a mulheres casadas” (Martins, 2023: 63), que Natália se vê prejudicada por ainda não ter obtido o divórcio, sendo assim impedida de votar naquele ano.

Em modo de protesto, a autora inicia a sua jornada de confrontos intensos contra o regime, desafiando a repressão do mesmo e expondo, a partir da escrita, as incoerências dos instrumentos que sustentam os interesses burgueses do Estado, revelando as falácias que rodeavam uma sociedade construída sobre desigualdades. Assim, em 1945, ela escreve um artigo onde afirma que “supressões de liberdade e os limites impostos à educação feminina eram uma incoerência que merecia ser

denunciada” (Martins, 2023: 63). Natália faz a denúncia desta incoerência de forma mais direta possível, sem medo de enfrentar um processo censório no início de carreira, e escreve o seguinte: “Em vez de dignificar a mulher casada, o governo humilha-a. Será que o matrimónio marca uma fase de apatia mental na futura mãe de família? Será que ao abandonar a sua qualidade de solteira perdeu a capacidade de pensar?” (Correia N., À Volta da Nova Lel Eleitoral nos Parágrafos que se referem à Mulher, 1946).

Simplificando, Natália levanta uma questão provocadora: como pode o governo afirmar dignificar o papel da mulher ao vinculá-la apenas ao matrimónio, insinuando que o seu valor reside pura e unicamente na condição de esposa e mãe? Esta visão contraditória que Natália denuncia revela o modo como o Estado perspetiva as mulheres, isto é, ao casar, a mulher é reduzida a um objeto desprovido de pensamento e autonomia e vive sob a sombra da humilhação. Graças à sua pouca fama por ainda estar em início de carreira, não enfrentou nenhum processo censório por este artigo, que a lançou na esfera pública como uma voz fervorosa pela liberdade da mulher e um verdadeiro reconhecimento da dignidade feminina.

Um ano depois, em 1946, Natália lança mais uma bala contra o regime: estreia o seu nome na capa de um conto infanto-juvenil. *Grandes Aventuras de Um Pequeno Herói* conta a história de uma criança ferida “pelo espetáculo de injustiça social” (Martins, 2023) a quem as forças naturais - Chuva, Sol e Vento - ajudam a derrotar um tirano sob a promessa de que um futuro melhor chegará. O “tirano” da obra era um indivíduo de “nariz aquilino”, e muito dificilmente não seria identificado pelos mais atentos que o vilão representava Salazar.

Torna-se, portanto, evidente que Natália estava mais preocupada em transmitir uma mensagem política do que em contar uma história de embalar às crianças. A autora utilizou uma obra de caráter infanto juvenil para camuflar as suas verdadeiras pretensões, que passavam por defender uma “mobilização de consciências e confirmam a influência de vários pensadores socialistas banidos das livrarias” (Martins, 2023: 77). Apesar de a sátira a Salazar parecer transparente, o facto de ser um livro de temática infantil foi o suficiente para iludir a censura e a obra foi para as livrarias à venda. É digno de nota que os dois primeiros trabalhos de escrita de Natália, embora divergentes nas suas abordagens, constituem críticas

incisivas ao regime opressor que dominava Portugal. Isto revela que, embora jovem, ela não só é uma autora extremamente versátil, como sempre optou por erguer a sua voz contra o fascismo, utilizando o poder transformador da palavra.

E, se ainda não estamos convencidos de que a poetisa é extremamente ousada e corajosa, em 1946, Natália escolhe como terceiro trabalho, um conjunto de artigos denominados *Breve História da Mulher*, nas páginas do seminário do jornal *Sol*. Durante meses, refletiu sobre o papel feminino ao longo dos séculos, desde os primórdios da humanidade até à Renascença. Contudo, ao colocar a mulher no centro do debate, Natália “subverteu um dos mais intocáveis tabus do Estado Novo que, seguindo os princípios da Alemanha nazi, exigia a mulher na cozinha, na sala, e no quarto das crianças” (Martins, 2023: 83). Num dos seus primeiros artigos para esta espécie de crónica, Natália expõe teorias antropológicas que explicam o surgimento de sociedades matriarcais primitivas, citando o trabalho de Lewis Morgan. Num tempo onde toda a produção intelectual era riscada a azul, Natália esteve durante meses a dar a conhecer e defender o conceito de sociedade matriarcal que não significasse apenas uma transferência de poder onde a mulher passaria a ocupar a autoridade que é conferida ao homem nas sociedades patriarcais, mas “um sistema distinto em que a mulher desempenhasse um papel essencial graças às particularidades biológicas do seu sexo” (Driven, 2017).

Ao incorporar teorias científicas sobre o papel da mulher e a condição feminina num país destituído de acesso a variadas informações do exterior - por nós, proclamarmos “Orgulhosamente sós” - a autora estabelece-se como uma pioneira na luta pela emancipação feminina. A escrita de Natália não apenas desafia os limites impostos pelo lápis azul, mas também distingue-se por uma ótica singular que desvia daquilo que seria o feminismo académico da época. Assim, a autora revela uma individualidade, um tanto quanto sublime e, arrisco-me a dizer, nunca antes vista.

Ainda em 1946, Natália lança *Anoiteceu no Bairro*, uma obra que tem a defesa da condição feminina de uma forma militante na sua génese. Nesta obra, aborda as escassas alternativas disponíveis às mulheres durante e após o casamento, fruto de uma reflexão da sua própria realidade, onde foi vítima de um casamento infeliz e abusivo. A escrita de Natália tece um desenrolar entre a realidade e a ficção, o que leva a supor que este trabalho transcende o mero prazer intelectual e teórico. É uma

espécie de desabafo profundo de uma mulher que sentiu na pele a repressão patriarcal. A autora busca constantemente transmitir uma mensagem política, libertadora, quase sempre numa tentativa de “desalienar” outras mulheres. Há em *Anoiteceu no Bairro* um toque autobiográfico, como um apelo à consciência e mobilização das mulheres pela sua emancipação. Embora de teor opositor aos ideais do regime, Natália e a sua escrita sublime escaparam mais uma vez à censura, conduzindo a que esta obra fosse a impulsionadora do nome da autora no meio literário.

Contudo, o sucesso de Natália não passa de uma boa fama no seu “nicho” de intelectuais. Ela submete-se novamente ao matrimónio e vê-se paradoxalmente reduzida à condição de “doméstica”, apesar do seu currículo já extenso. No decorrer de toda a década de 40, a autora escreveu crónicas várias, apresentou obras literárias em nome próprio e, ainda em 1951, apresentou aquela que viria a ser uma das suas obras mais aclamadas - *Descobri Que Era Europeia*. Natália já havia dado todas as provas como cronista, romancista e começava a firmar-se também como poetisa, contudo, “era como dona de casa que o Estado a via” (Martins, 2023: 186). Mesmo dotada de uma riqueza criativa e intelectual extraordinária, a realidade social mantinha a escritora cativa a um status que a reduzia apenas ao papel de dona do lar, através de um anel e um papel assinado. O contraste entre a identidade artística da autora e a limitação imposta pelo Estado devido à sua condição biológica de ser mulher, revela-se sempre presente em cada etapa da vida da poetisa.

No percurso de afirmação da sua voz como escritora e poetisa, Natália deparou-se com vários obstáculos de essência conservadora e tradicionalista, que questionavam a veracidade do seu trabalho, pura e simplesmente por ser mulher. Ela não se deixou abater por todas as limitações que lhe eram impostas, optou por canalizar sua indignação e resistência através da escrita, utilizando-a como uma arma contra as falácia proferidas pelos vogais do regime salazarista. Natália Correia cultivou o seu caminho na luta antifascista, construindo narrativas que não só questionavam o *status quo*, como apelavam a uma mudança. Contudo, confrontos piores com as marionetes do regime estavam por vir.

O prémio de ser assim, sem pecado e sem inocência

É em 1959 que Natália inicia a verdadeira batalha entre a liberdade de expressão e a tirania do lápis azul. Nesse ano, publica *Comunicação*, obra que vai iniciar a longa lista de livros censurados da autora. Embora revoltante, tal ato de repressão não é surpreendente, uma vez que a obra representa uma metonímia poética da pátria. Nesta publicação, *Lusitânia* representa um Portugal imperialista, com uma panóplia de personagens odiosos, como a solteirona, o padre, o patriota e o inquisidor.

Ademais, a obra é permeada por um evidente ataque aos mecanismos censórios do país, onde o “Auto de fé” representava a censura “que cala os bardos, condenando a cidade à aniquilação” (Martins, 2023: 186). A PIDE confisca a obra em 2 de outubro de 1959 justificando que a “libertinagem e falta de senso moral bem verificados, levam, sem sombra de dúvida, a não autorizar a sua circulação” (Martins, 2023: 187). A proibição da obra não abalou a autora, pelo contrário, tornou-se um poderoso catalisador para trabalhos futuros. Para Natália, o lápis azul nada mais era do que uma “tolice” do regime, uma demonstração do medo quando confrontados com a força do pensamento livre. A poetisa sentia uma satisfação quase visceral ao observar os “lacaios do tiraninho” ofendidos pelas suas palavras certeiras, fazendo jus aos seus escritos em “Comunicação”. Todo o alarido do lápis azul em torno das suas obras era para ela “o prémio de ser assim, sem pecado e sem inocência”.

Natália não teve de esperar muito para voltar a erguer a sua voz contra o regime, e foi, inclusive, inspirada pelo assalto ao Santa Maria em 1961. Três revolucionários mal-armados com intenções de desviar a rota do navio para Luanda conseguiram expor a ditadura portuguesa, colocando a comunidade internacional contra Salazar. A onda de humilhação que fragilizava a ríspida imagem de Salazar, deu a Natália o mote para o seu próximo livro - *Cântico do País Emerso* (1961). A imprensa descreve a obra como uma “epopeia sobre os motivos dos nossos dias” (Martins, 2023: 194). Embora começasse a receber algum reconhecimento pelo seu trabalho, o seu objetivo ao publicar *Cântico do País Emerso* transcende a procura por validação e compreensão dos leitores. A autora fazia questão de abraçar as ressonâncias das problemáticas sociais nos seus poemas, colocando-se ao serviço de uma missão maior: transmitir uma mensagem e comunicar. Num período em que o regime se encontrava fragilizado, uma figura como a de Natália, que frequentava

ambientes dominados por “doutores”, “não partilhava quarto com o marido legítimo” e ousava erguer a voz contra o tiranismo de António de Oliveira Salazar, tornava-se evidente que “tudo o que levasse a [sua] assinatura era motivo de queima” (Correia N., *Um Compromisso com a Humanidade*, s/d). Ou seja, durante a década de 1960 a censura proibiu vários livros dos seus livros, incluindo, a obra inspirada no assalto ao Santa Maria.

Em 1965, Natália volta a atacar a autoridade de Salazar, quando escreve *O Homúnculo* (1965), uma paródia sobre a mais alta figura de Estado, que obviamente foi banida. Mas seu maior embate com a censura ocorreu em 1965, com a ousada publicação da *Antologia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965). Mais do que uma coletânea de poemas, o seu trabalho nesta obra passou por reescrever poemas medievais, conferindo-lhes uma nova vida ao atualizá-los à linguagem dos dias que corriam. Era uma espécie de jogo que a obrigaria a adestrar o ponteiro da indecência. A publicação da antologia tinha o fim claro de promover a revolução sexual pelos livros e, segundo a própria, fugir ao puritanismo que serve de guardião de todas as ditaduras. Além de fazer a junção de escritos de poetas medievais e contemporâneos, Natália também escreveu um poema - *Cosmocópula* - ousado, que iria agravar as consequências do seu confronto com a censura:

COSMOCÓPULA

I

*Membro a pino
dia é macho
submarino
é entre coxas
teu mergulho
vício de ostras*

II

*O corpo é praia a boca é a nascente
e é na vulva que a areia é mais sedenta
poro a poro vou sendo o curso da águia
da tua língua demasiada e lenta
dentes e unhas rebentam como pinhas
de carnívoras plantas te é meu ventre
abro-te as coxas e deixo-te crescer
duro e cheiroso como o aloandro.*

A antologia mostrava todas as faces da autora enquanto apologista do prazer feminino, da revolução sexual, antifascista e também enquanto poetisa. Isto é, a obra permite compreender o juízo de Natália sobre a personalidade lírica dos seus contemporâneos. Apesar de a obra refletir todo o seu talento, a 30 de dezembro já todos os livros tinham sido confiscados pela PIDE devido ao seu “caráter pornográfico”.¹⁰⁸ A *Antologia Portuguesa Erótica e Satírica* foi, para os carneirinhos do regime, reduzida a meros contos pornográficos, desprovida de qualquer valor literário e encarada como uma ignominiosa afronta aos valores morais da ordem vigente. Por esse motivo, Natália viu-se envolvida num processo judicial, conjuntamente com outros autores, para defender a obra numa batalha que se estendeu desde o ano da sua publicação até 1973. Durante esses 9 anos, Natália foi chamada várias vezes a tribunal, maior parte das vezes para confirmar burocracias mínimas, na primeira vez que foi chamada em 1967, escreveu o poema “Defesa do Poeta” que desejava ler em tribunal para se defender das acusações, mas que o advogado convenceu a não fazer para evitar consequências maiores. A 21 de março de 1967, Natália foi condenada a noventa dias de prisão substituídos por uma “multa a cinquenta escudos por dia e quinze dias de multa à mesma taxa, a que acresceram os impostos de justiça e de procuradoria de dois mil escudos” (Martins, 2023: 299). Após a sentença, os livros apreendidos foram declarados do Estado para serem destruídos.

Apesar de este ter sido o seu confronto mais árduo com a censura, Natália não pousou a caneta e expurga através da escrita a repulsa que todo o processo judicial provou no seu âmago na secção “Artes & Letras” do *Diário de Notícias*, afirmando que “o país estava entregue à bicharada” (Martins, 2023: 299).

Natália só parou de ser censurada após o 25 de Abril de 1974, até à eclosão da revolução a autora teve pelo menos mais duas obras literárias banidas. Uma delas sendo “A Pécora” (s.d), sátira que denuncia o comércio religioso entre a Igreja e o poder político, era de esperar que ao atacar um dos pilares sagrados do Estado, Natália tivesse o seu trabalho riscado pelo lápis azul. Ainda na década de 60, Natália escreveu *Madona* (1968), talvez uma das suas obras mais feministas, embora a autora não se revisse no sentido académico do termo. A protagonista deste poema extenso

¹⁰⁸ Relatório nº7677 do SNI.

descobre a liberdade sexual, o poliamor e os limites do corpo. Através desta obra, Natália transpôs para o centro da discussão a posição social da mulher e sexualidade feminina. Os críticos literários da época afirmaram que a obra “traduzia uma modernidade que ultrapassava os limites da moral vigente” (Martins, 2023: 309) e que refletia o pensamento de Simone de Beauvoir: “minha querida [...] tu não raciocinas como um ser biologicamente feminino. A tua razão biológica está desnaturada pela mulher que os homens fizeram de ti” (Martins, 2023: 309). São claros os motivos pelos quais a obra foi censurada, num país onde as mulheres eram relegadas ao olvido, Natália coloca a condição feminina, a emancipação da mulher e a liberdade sexual para o centro da discussão, rompendo todas as barreiras morais vigentes da época.

Guardiã de lugares

Se considerarmos a Liberdade como um lugar, Natália surge como uma das suas mais fervorosas guardiãs. Uma menina que cresceu sem pai, rodeada de mulheres solteiras e sustentada economicamente por uma mulher, desde os primórdios da sua vida, ela desafiava as convenções. Casou e divorciou-se várias vezes, sendo vítima de blasfêmias machistas após os divórcios, explorou coletivos marxistas e associações de operários, teve alguns *affairs* públicos sem se submeter ao matrimónio, recusava-se a ser acompanhada por um homem quando vagueava pelas ruas e a condição de dona do lar jamais encontrou lugar no seu espírito indomável. Natália desafiou e confrontou as normas sociais que o Estado Novo tinha cimentado, pura e simplesmente, por ser quem é.

Escolheu a literatura, nomeadamente, a poesia, como arma contra a tirania que imperava na época. As palavras tornaram-se um hino de resistência contra o fascismo e um clamor pela emancipação feminina. Cada obra sua transcendia as barreiras impostas. Durante toda a sua vida, Natália foi uma escritora, mas também uma voz inconfundível em defesa da liberdade.

Enquanto poetisa e uma das autoras mais censuradas durante o Estado Novo, a autora enfrentou vários estereótipos machistas que tentaram calá-la. As suas obras estariam sempre sob o olhar atento da PIDE, pois eram desmerecidas pelo fato de ser considerada uma “mulher histérica”, “pornográfica”, e uma mulher cuja beleza

a tornava em alguém que estava numa busca constante por atenção masculina. Em vida, todas estas polémicas eclipsaram o verdadeiro valor literário da poetisa, mas Natália não se deixou abater e nunca parou de escrever e expressar as suas convicções.

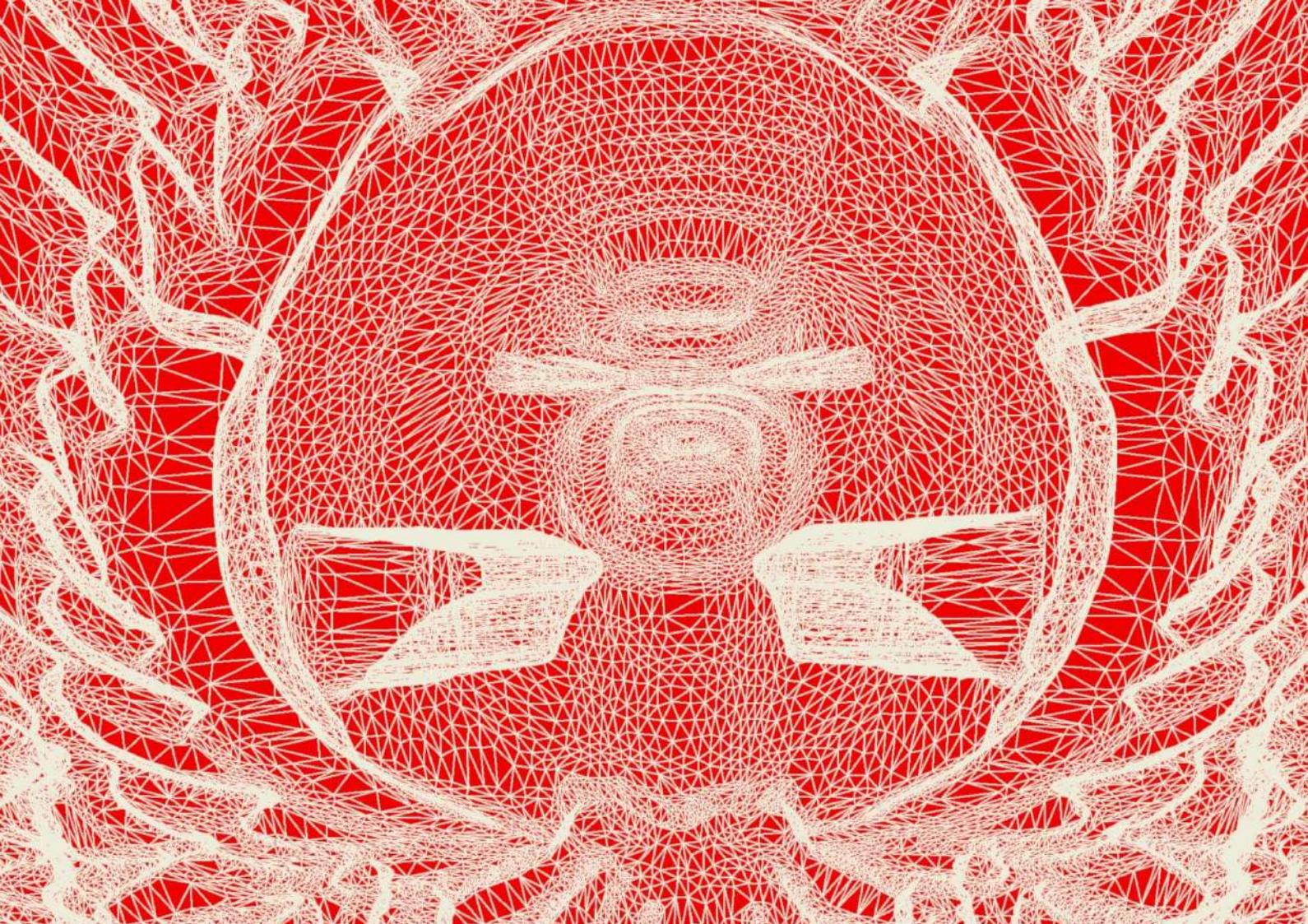
Todavia, e saltando um pouco no tempo para o século XXI, a memória de Natália Correia ainda não ocupa o lugar que lhe é devido. Na maioria das vezes, a poetisa é mais lembrada pela sua personalidade controversa e pela sua beleza estonteante do que pela sua contribuição para a literatura e para a luta pela emancipação das mulheres.

Se Natália pavimentou caminhos vários para que as mulheres fossem capazes de usufruir de uma certa independência, tornando-se uma guardiã da Liberdade, cabe-nos não cair em machismos estruturais e não fazer o mesmo que lhe foi feito em vida. Numa forma de honrar toda a sua luta, devemos reavivar e reconhecer o seu trabalho, pessoal, político e literário, em toda a sua plenitude. Natália Correia é um símbolo de resistência feminina e antifascista, é um farol de inspiração para todas que viveram e vivem nas amarras da opressão patriarcal e desejam uma vida repleta de liberdade.

Referências Bibliográficas

- Correia, N. (10 de março de 1946). À volta da nova lei eleitoral nos parágrafos que se referem à mulher. *Portugal, Madeira e Açores*, 1.
- Correia, N. (1946). *Portugal, Madeira e Açores*.
- Correia, N. (1955). *Poemas* (Edição de autor).
- Correia, N. (s/d). *Natália Correia, um compromisso com a humanidade*. Cultura Governo dos Açores.
- Correia, N. (s/d). Respostas escritas à mão por Natália Correia a uma hipotética entrevista. Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada.
- De Sousa Costa, E. (1950). *A mulher no lar*.
- Driven, R. (11 de dezembro de 2017). Má(tria)-mulher e monstruosidade na ficção em prosa de Natália Correia. *Má(tria)-mulher e monstruosidade na ficção em prosa de Natália Correia*, 4-5.
- Martins, F. (2023). *O dever de deslumbrar: Biografia de Natália Correia*. Lisboa, Portugal: Contraponto.
- Pereira, F. (junho de 2019). A condição feminina: Do Estado Novo até à atualidade. pp. 3-28.





CAPÍTULO 18

**CIRCLUSEAR:
UMA ESTRATÉGIA-
FRIÇÃO-FICÇÃO PARA
OPERAR NO QUOTIDIANO**

BIA PETRUS

Capítulo 18 - CIRCLUSEAR: Uma estratégia-fricção-ficção para operar no cotidiano

CIRCLUSEAR: A friction-fiction strategy to operate in everyday life

Bia Petrus

Ao propor o título *Mulheres sem começo nem fim* para este livro, durante o planejamento do evento realizado em 8 de março na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, criei a imagem de um grupo de mulheres movendo-se em um padrão circular, serpenteante e desviante. Esse movimento, que circunstancialmente nomeei de *CIRCLUSEAR*, visava expressar uma forma de operar que permitisse a ativação de uma abordagem exploratória e contemplativa, marcada por uma observação atenta e uma busca criadora, aberta a novas perspetivas. A expectativa é que, enquanto estivermos *CIRCLUSEANDO*, possamos experimentar múltiplas e novas posições, revisitadas repetidamente a partir de diferentes ângulos, acionando, assim, uma percepção holística e ampliada da observação.

Para alcançar tal estado, é necessário envolver-se em movimentos ritmados e lentos, muitas vezes acompanhados de um cantarolar-ritornelo. Giros e danças repetitivas, comum a muitos rituais, são intensas experiências de vertigens criadoras. Esse processo remete a experiências significativas que a vida me exigiu atravessar, as quais se relacionam, de alguma maneira, com rituais de movimento circular incessante. Embora a essência dessa prática não tenha sofrido grandes alterações ao longo do tempo, o que parece ter mudado foi, talvez, a velocidade com que esses giros se realizam. Na infância, assim como muitas outras crianças, eu rodopiava intensamente até o limite da resistência. Ao cessar o movimento, preparava-me para dar passos vacilantes, em uma postura de resistência ao contraditório desejo de cair, até finalmente sucumbir em uma queda, quase como um desmaio voluntário. A tontura e a perda momentânea de fixidez eram experienciadas como conquistas. Recordo-me, no entanto, do dia em que fui advertida de que já não era mais criança para continuar girando dessa forma.

DESVIO: Uma das primeiras performances que realizei como artista, intitulada *BiBop*, no ano 2000, também incorporava movimentos circulares repetitivos até o

ponto da exaustão. Nesta performance, que seguia comandos randômicos gerados por uma máquina, eu e Sílvio Tavares – estimado amigo e colega artista, que já não está entre nós – transitávamos da inércia à exaustão. Os efeitos dos giros incessantes tornavam-se visíveis em nossos corpos, manifestando-se na forma de instabilidade e confusão. À medida que a repetição dos movimentos nos levava ao limite, chegava um momento em que não conseguíamos mais seguir as instruções, e, incapazes de ouvir ou reagir adequadamente aos comandos, nos tornávamos simplesmente indisciplinados.



Figura 18.1. Vídeo-performance Bibop Bia Petrus & Silvio Tavares, 2000

Foto: Bia Petrus

Daquele período, recordo-me também da presença recorrente de círculos em algumas de minhas pinturas e desenhos, alguns deles compostos exclusivamente por círculos. Sobre uma tela coberta por uma espessa camada de tinta óleo preta, registei o movimento circular de minhas mãos – ora à esquerda, ora à direita, e, por vezes, ambas simultaneamente – alternando entre os sentidos horário e anti-horário. Esses desenhos, contudo, nunca se limitavam à superfície da tela; as mãos se estendiam sem saber onde terminava a arte e começava o mundo, transbordando o espaço físico disponível. Buscava-se, assim, um limite possível, embora improvável. No entanto, o que encontrava era apenas a contínua expansão.



Figura 18.2. 3 MINUTOS (2000). Desenho resultante do movimento de 3 minutos, das mãos direita e esquerda, com ponta seca sobre tela coberta com bastão de pastel óleo

Foto: Bia Petrus

DESVIO: No entanto, devo confessar que o ritual de giro mais familiar, que mantendo até os dias de hoje em diversos contextos, manifesta-se nas breves alquimias que pratico na cozinha, sempre com uma particularidade. Os ingredientes que utilizo são alcançados com o auxílio de muitas mulheres, entre elas Maria, filósofa e alquimista grega que viveu no Egito entre os séculos I e III da Era Cristã. Sua invenção deu origem ao termo "banho-maria". Ao cozinhar, enquanto a fumaça úmida se dispersa, transformando-se em uma bruma que envolve o ambiente – seja numa cozinha, fogão, caldeirão ou em qualquer outro espaço – desperto um estado de potência criadora. E, vale confessar: é de muito tempo, que só cozinho em banho-maria.

Foi durante um banho-maria que, após minha separação do pai das minhas duas filhas, aqueci e transformei na cozinha de nossa casa um conjunto de fotos, bilhetes de amor, desenhos e perfumes. Como elas relatam até hoje, ao entrarem na cozinha, encontraram-me junto ao fogão, envolta em uma fumaça lenta. A intenção era transmutar em ouro uma história de amor que não precisava de um fim definitivo. Ela poderia, simplesmente, se transformar em uma bruma inebriante, fruto da experiência amorosa, espalhando-se por nossa casa e permanecendo viva em nossas memórias. Naquele momento, acreditava que o processo de aquecimento gradual proporcionado pelo banho-maria me permitiria inventar algo novo. Enquanto mexia a mistura com uma colher de pau, girando-a suavemente, cada volta me permitia despedir-me daquele tempo amoroso, uma vez que já ansiava por novos conhecimentos que não se encaixavam mais na vida daquele casal.

Contudo, ao contrário do que eu desejava, parece que o gesto teve outro impacto: anos depois, uma de minhas filhas revelou-me que ficou profundamente impressionada ao ver “o pai derreter na panela”. Talvez, sem intenção, eu tenha criado uma espécie de trauma. No entanto, acredito que, assim como todas as mulheres que, ao girarem lentamente entram em um estado de presença sem começo nem fim, minhas filhas, naquela ocasião, também se conectaram à milenar prática da alquimia.

CÍRCULO: Retomando o termo *circlusear*, ilustrado na história sobre um amor que se dissolve e coagula, reconheço que, embora a palavra possa soar como um neologismo, acredito firmemente que ela foi sussurrada em meu ouvido por outras mulheres em momentos diversos. Sustento, com plena convicção, que essa expressão já existiu, mesmo que nunca tenha sido traduzida. Para mim, certos movimentos cotidianos e ritualísticos de alguns seres vivos só podem ser definidos por ela. Acredito que essa palavra pode ser (re)encontrada em algum dialeto, língua morta ou contexto ancestral. Podemos tentar analisar sua etimologia, no entanto, pessoalmente, prefiro inseri-la neste livro, permitindo que ela se manifeste livremente, mudando de lugar e rodando.

Para propor um caminhar circundante, sem começo nem fim, nossa intenção é encadear textos em círculos e desvios, como devem ter percebido os leitores. Essa estrutura se manifesta também em frases, palavras ou trechos que, ao perceberem uma entrada possível, formam cirandas, volutas e abraços, até que o começo se torne indistinto. Essa operação tem como pano de fundo convocar-nos, mulheres, para uma contínua decolonização de nossos corpos e sentidos, recuperando nossa potência criadora e os saberes incorporados que, por vezes, parecem esquecidos. Como nos aconselha Suely Rolnik (2018), devemos apostar em práticas que promovam a recuperação de nossa vida-viva.

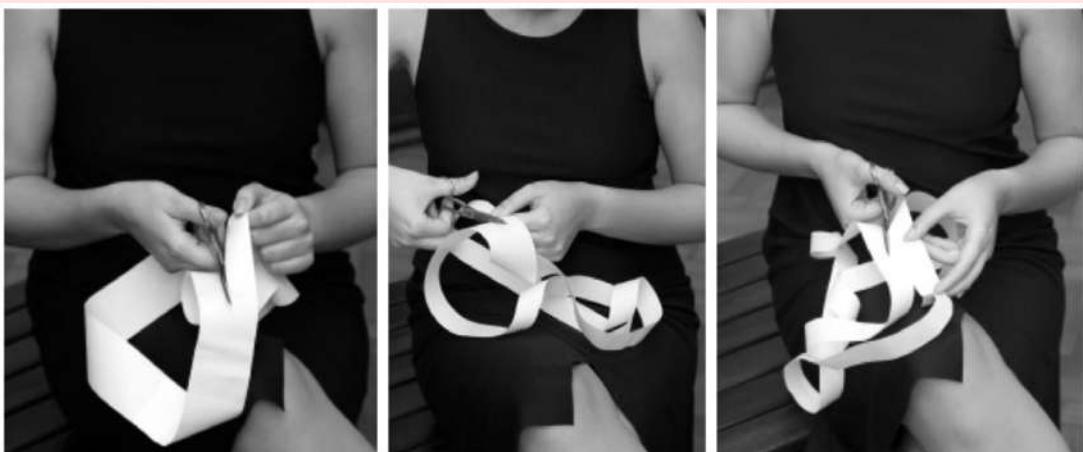


Figura 18.3. *Caminhando*, 1963. Acervo Lygia Clark

Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>

Faça você mesmo um “Caminhando” com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfeie uma ponta na superfície e corte continuadamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. (...) (Clark, 1964, s/p)

Inspiradas pela obra *Caminhando* de Lygia Clark (1963), planejamos um processo de caminhadas-desvios sem fim, que se contorcem na dúvida sobre a corporeidade física. *Caminhando*, mais do que uma simples referência, é um chamado. Propomos operar com “Caminhante” em nosso cotidiano, em deslocamentos incertos que oferecem possibilidades infinitas de desvios, permitindo-nos criar múltiplos e dinâmicos contornos do que nos cerca. Para isso, precisamos suportar o desconforto necessário da desestabilização do caminhar contínuo e desviante, permitindo-nos fabular como forma de reivindicar nosso lugar como corpos-agentes-ativos-vivos a se engajar no ato de *CIRCLUSEAR*.

Preciado, no prefácio do livro de Rolnik, *Esferas da Insurreição* (2018), escreve que, ao enfrentarmos o desafio de fabular em um caminhar sempre experimental e aberto ao novo, conquistaremos transformações significativas em nossos recursos receptivos e sensoriais:

É como uma belíssima larva que cresce no esterco: a ondulação e a suavidade aveludada de seu pensamento, seu riso contagioso, a falta de vergonha e de medo lhe permitem entrar nas camadas mais obscuras do fascismo contemporâneo, nos guiar nos lugares que mais nos aterrorizam e tirar dali algo com o que construir um horizonte de vida coletiva. (Preciado, 2018, p.3).

DESVIO: Nos últimos cinco anos, desde minha chegada à cidade do Porto em 2019, percorri inúmeras vezes um mesmo trajeto a pé, que vai da minha casa até a horta biodinâmica A Soalheira, em Campanhã, e, a partir daí, até a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Esses percursos provocaram uma multiplicidade de imagens e histórias, que se tornaram parte integrante de um diário de pesquisa.

Essas caminhadas não foram meros deslocamentos; elas se converteram em uma prática reflexiva, na qual cada passo revelava novos detalhes do ambiente, instigando a observação atenta da paisagem urbana, das interações sociais e das mudanças sazonais. Cada trajeto me convidava a registrar não apenas o que eu via, mas também as sonoridades e os cheiros que permeavam o ar, construindo um entendimento mais profundo da relação entre o espaço e as experiências cotidianas.

Ao longo desse tempo, a horta A Soalheira tornou-se um espaço de encontro e diálogo, onde pude compartilhar e absorver saberes sobre práticas sustentáveis e a conexão com a natureza.

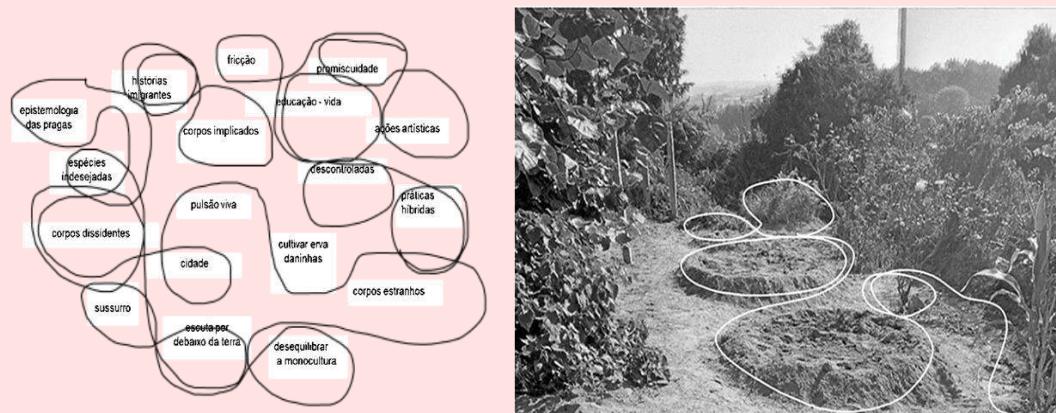


Figura 18.4. Imagem do diário de pesquisa de Bia Petrus, 2021

Fonte: Bia Petrus

As anotações feitas nesse diário não apenas documentaram experiências individuais, mas também refletiram sobre a interseção entre arte, natureza e vida comunitária, contribuindo para uma compreensão mais ampla das dinâmicas que permeiam a vida na cidade. Assim, a repetição desse trajeto transformou-se em uma

ritualização do cotidiano, permitindo-me explorar novas camadas de significado e perceber a riqueza das interações que ocorrem em espaços urbanos híbridos. As ruralidades no urbano nos serviram de base para uma longa pesquisa.

DESVIO: Eu tive o privilégio de ser orientada pela artista brasileira Anna Bella Geiger, em 2000, durante minhas passagens pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, Brasil. No início de sua carreira de docente, Geiger já fazia girar o MAM Rio (Museu de Arte Moderna) desde 1968. É impossível, para mim, falar de mulheres-sem começo-nem-fim sem citá-la, uma vez que fui por ela iniciada nesse rodar em torno da arte. Suas falas, feitas de tantas circularidades, (des)norteavam geograficamente os pensamentos colonizados. Era sempre um convite a se perder entre certezas e incertezas, desmontar crenças, desfazer imposições. Aulas que faziam girar o Parque Lage, como a obra *CIRCUMAMBULATIO*¹⁰⁹ ainda a reverberar nos dias de hoje.



Figura 18.5. *Circumambulatio*, 1972. Remontagem de instalação originalmente realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para a exposição *BRASIL NATIVO/ BRASIL ALIENÍGENA*, MASP São Paulo, 2019
Foto <https://projetos.umpratodos.com.br/sesc/exposicao-anna-bella-geiger/content/txt/texto-circumambulatio.html>

Circumambulatio, termo que significa "andar em torno de" em latim, abrange a atitude que a artista leva consigo ao longo de toda sua trajetória. Seus percursos são circulares, seus movimentos são cílicos e atravessaram diversas fases e contextos, utilizando as mais diversas mídias, em muitas espirais do tempo de sua produção. A artista tensionou a relação entre as fronteiras geográficas e os diferentes

¹⁰⁹ O título da obra, derivou de "circumambulação", ritual de andar em espiral ao redor de objetos sagrados, como ocorre em cerimônias do Budismo, do Hinduísmo e do Islamismo.

territórios culturais, questionando a construção de identidades em um contexto global. Questionou a concepção do Brasil e da América Latina como regiões subdesenvolvidas, tema que alimentou sua criatividade e a instigou a abordar as representações distorcidas da cartografia dominante. Virou, desvirou, deformou, reinventou muitos mapas, numa recusa em aceitar a convivência com a noção de que somos meros representantes da periferia do mundo. Criou representações do mundo colocando o Brasil em evidência, questionando por que não poderíamos, afinal, ser o centro: uma provocação que ressoa até hoje em minha forma de agir-criar, entre círculos e desvios insistentes, na tentativa de desmontar qualquer fixidez imposta pela dicotomia periferia-centro.

É imperativo reconhecer que, em qualquer processo de descoberta e transformação, é preciso dançar, cantar e girar em torno de si mesmo. Esse movimento contínuo e desviante, que muitas vezes nos leva a repetir círculos em torno de nós, é uma forma de alcançar o sagrado através da abstração. Assim, a prática de circunavegação torna-se uma metáfora poderosa, sugerindo que, ao nos engajarmos em um movimento de exploração e experimentação, podemos não apenas redimensionar nossas identidades, mas também reconfigurar a maneira como nos relacionamos com o mundo e com as narrativas que nos cercam.

Dessa forma, o trabalho da artista serve como um convite à reflexão sobre as construções sociais e culturais que moldam nossa percepção de lugar e identidade, encorajando-nos a desafiar as narrativas convencionais e a abraçar a complexidade das interações humanas. Ao girar e dançar em torno de nossas próprias histórias, somos capazes de reimaginar o espaço que ocupamos, criando possibilidades de expressão e resistência.

CÍRCULO: Sem grandes esforços, deixamo-nos conduzir pela força circular do nosso chamado-sem-começo-nem-fim e retornamos à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Nela, nos permitimos cair sem medo no vão central, que se eleva a mais de trinta metros, ignorando sua imponente escada em espiral. Esse espaço foi benzido pelas ervas trazidas da terra Soalheira pela artista Mercedes Lachmann, durante a exposição *Encontros Para Semear*.

Avançando em outra espiral temporal, os pássaros que protagonizaram a fabulação de Isabel Leite chegaram às mãos de Bete Esteves em um contínuo voo-desvio, entregando-se às operações que puderam ser observadas na exposição *Pássaros Lacunares*. Assim, a linha circular da criação se entrelaça entre mulheres-sem-começo-nem-fim, revelando a interconexão de nossas histórias e práticas.



Figura 18.6. Exposição ENCONTROS PARA SEMEAR, Mercedes Lachmann, 2024

Fonte: Bia Petrus

O que poderia ser uma aproximação entre livros e ervas aromáticas? As coroas de plantas que vimos na exposição de Mercedes Lachmann, dispostas entre livros de botânica e ervas medicinais, foram o resultado de um trabalho coletivo envolvendo aproximadamente vinte e oito mãos. Quatorze mulheres. Além de uma bela exibição de cirandas-ornamentos criados por esse grupo, havia também uma cortina de ervas pela qual os visitantes podiam passar antes de alcançarem o vão central do edifício.

Um tapete de ervas estava disponível para que os visitantes pudessem colocar os pés, ou, se preferissem, poderiam vestir uma coroa de ervas durante sua consulta aos livros. Uma cadeira vazia e um vídeo mostravam mulheres em uma floresta, produzindo fumaça a partir de ervas. A artista promoveu ações de aproximação, ativando as ervas, oferecendo chás e convidando os visitantes a participarem de gestos mediadores com as plantas. Um aroma incomum pairava no hall de entrada, com a intenção de provocar, mesmo que minimamente, uma ampliação dos sentidos e de agir positivamente sobre a capacidade de concentração para estudos e leituras.

E quanto às coroas-cirandas? Muitas mulheres se reuniram na já mencionada horta Soalheira, onde diversas mãos passaram horas inventando, enquanto as coroas

as reinventavam. No dia 17 de fevereiro, Catarina Magalhães, que foi responsável pelo fazer manual das peças expostas, coordenou um processo de oficina colaborativa proposto por Mercedes Lachmann. Essa foi uma proposta à distância, de uma artista que estava no Brasil, para outra artista que estava em Portugal. Elas sequer se conheciam. Tive a oportunidade de conectá-las, e ainda não descobri o porquê desse entrelaçamento. Juntas a essas duas, estavam muitas outras mulheres que estavam presentes no dia da abertura, e algumas que não puderam estar.

No dia do evento, à frente da cortina de ervas trançadas, colocamos uma cadeira vazia. Essa cadeira serviu para as mulheres que já não se apresentam em matéria palpável. Assim como em algumas rodas de contadoras de histórias, em diferentes geografias e épocas, essa cadeira simbolizava a formação de uma torre de mulheres: a mais velha sentada na base, e, sobre os ombros das outras, as mais novas se arrumavam até o topo. Sugerimos então a todos os presentes que formássemos um círculo e recordássemos mulheres pronunciando seus nomes. Éramos um grupo grande e diverso. As pessoas começaram a pronunciar os nomes timidamente, e a atividade se estendeu por um período muito maior do que o imaginado, só chegando ao fim por necessidade de determinação. Foi uma experiência profundamente tocante.

DESvio: Uma imagem que acompanhou minha vida por muito tempo foi a de um grande círculo que nunca consegui esquecer. O corte de uma árvore-mãe deixou apenas um choupo plano, semelhante a uma mesa, com aproximadamente um metro e oitenta de altura. A psicanalista e poetisa Clarissa Pinkola Estés, em seu livro *Ciranda das Mulheres Sábias*, faz girar uma espiral que muda de direção, alternando entre as mulheres que acumularam sabedoria e as jovens dispostas a “erguer o espírito em seu pleno esplendor”. Ao comparar a vida de uma mulher à vida de uma árvore, ela escreve:

O mesmo acontece com a vida de uma mulher. Como a árvore, não importa em que condições ela esteja acima da terra, exuberante ou sujeita a enorme esforço... por baixo da terra existe 'uma mulher oculta' que cuida do estopim dourado, aquela energia brilhante, aquela fonte profunda que nunca será extinta. A mulher oculta está sempre procurando empurrar esse espírito essencial em busca da vida... para cima, para que atravesse o solo cego e consiga nutrir seu eu a céu aberto e o mundo ao seu alcance (Estés, 2007, p. 20).

A árvore dessa história, especificamente, havia sobrevivido durante séculos a todo o tipo de intempéries e tentativas de destruição. Um dia, porém, foi vencida por serras elétricas, restando apenas aquele choupo redondo, uma imagem inesquecível de uma árvore cortada. Contava-se que o corpo da árvore cortada passara, aos pedaços, em um caminhão aberto, com sua casca voando e arremessando lascas gigantes sobre os lenhadores, perseguindo-os durante todo o trajeto. Não sei ao certo como se deu o final desse percurso, mas o que importa agora é o que ocorreu no enorme cepo. Reconhecido como um lento milagre, daquele cepo liso brotaram doze rebentos, “direto para o alto. Fortes. Ondulantes. Dançando numa roda. Em cima do cepo. Em torno da sua borda... doze árvores que dançavam”. Para Clarissa, como não foram semeadas, essas árvores são evocações. Vou pausar essa volta! Parece importante deixar em aberto, neste ponto do texto, uma mensagem para qualquer mulher arrasada: lembrem-se, como eu, do choupo cortado. Em algum momento, vocês também conseguirão ver os rebentos dançando. Nesse dia, essa imagem se tornará a descoberta do caminho de cura.

CÍRCULO: E voltemos mais uma vez ao edifício da Biblioteca. *Pássaros Lacunares: lendas e fendas* foi o nome da exposição de Bete Esteves, resultante de uma fricção entre a poética da artista e a escrita fabular de Isabel Pereira Leite, datada de 2011. A autora do texto foi impulsionada a essa escrita pelo quadro de Armando Passos, instalado na parede da entrada da Biblioteca. Nele, lê-se que o voo noturno desses pássaros, criaturas misteriosas, faz sentir o vento. O texto trata dos movimentos desses seres que ganham vida quando a Biblioteca escurece. Antes que a artista Bete Esteves encontrasse o título da exposição, ocorreram dobras sobre dobras: fabulações das fabulações, voos dos voos, lacunas das lacunas, lendas de lendas. E foi isso que foi exposto.

Na área de estar que antecede a chegada à torre principal do edifício, uma ambiência criada pela artista nos coloca em um tempo modificado, lento, e o lugar se torna sensivelmente quente. Uma paisagem escurecida e, ao mesmo tempo, incandescente. É nesse cenário que um certo drama se instala, afetando aqueles que por ali transitam.

Nas vitrines, um conjunto de livros de uma enciclopédia luso-brasileira se apresenta, esculpido pela curiosidade de alguém que está sempre à espreita de algo

entre páginas e letras. Os livros, na invenção da artista, tornam-se peças híbridas de topologia singular, transformados pelas faltas, pelo que lhes foi retirado, pela descoberta de lacunas não antes reveladas. De alguns livros, foi extraído todo o excesso, permanecendo apenas os corpos dos pássaros. De outros, foram extraídos somente os pássaros.

Segundo a artista, “os livros são simultaneamente pássaros e ninhos. O lugar onde vivem e de onde partem”. A sua natureza híbrida.



Figura 18.7. Exposição Pássaros Lacunares: lendas e fendas, Bete Esteves, Biblioteca Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2024

Fonte: Bia Petrus

Deles se soltam as criaturas que ganham vida e liberdade para voar sobre oceanos, cruzar continentes, explorar cada estreito, baía, floresta, montanha e buraco representados em cartas cartográficas resgatadas de coleções que pertencem à biblioteca. Esses mapas ganham vida nas vitrines da casa que os guarda. Colocados ali, sob os vidros, eles permitem um leque de possíveis fabulações sobre as origens desses seres e suas histórias.

À luz baixa, essas obras nos convidam a vê-las de perto, a observá-las devagar. Das miniaturas à imensidão, Bete Esteves nos oferece, em seu gesto poético, uma fenda no cotidiano. Uma lacuna. Um lugar de passagem. Histórias diversas que cada observador pode encontrar ou construir enquanto adentra as fendas e lendas que a artista articulou, permitindo-nos explorar os espaços lacunares que criou. Cada observador torna-se parte dessa experiência, imerso em um universo onde as fronteiras entre o real e o imaginário se desfocam. Nesse espaço, somos convidados a refletir sobre as interconexões entre os seres, os lugares e as histórias que habitam

nossos imaginários. As criaturas que voam sobre os oceanos, agora libertas, nos instigam a questionar nossas próprias amarras, encorajando-nos a explorar novas narrativas e a abraçar a vastidão do desconhecido.

CÍRCULO: Sem a expectativa de fechar algum círculo, mas sim de nos manter em movimento – pois assim propus começarmos essa torção sem começo nem fim – nos resta manter um variar infinito e desviante, até que nossos corpos destreinados (re)aprendam a reativar organicidade, humanidade, ciclos e espirais. Um nascer-morrer sem fim, inevitável a qualquer existência. O ato de "circlusear" faz transbordar a vitalidade e a consciência de si e do tempo não linear. Diríamos que essa performatividade serpenteante é uma expressão autônoma daquele território da horta biodinâmica, daquela terra soalheira. Um andar rítmico e melódico, territorializado. O ritornelo a que se referem Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*.

Com efeito, as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão 'exprimir' a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias. Ora, exprimir não é pertencer; há uma autonomia da expressão (Guattari & Deleuze, 1995, p.34).

Foi da interiorização da paisagem da horta e da incorporação do modo de operar dos seres que ali vivem que emergiu uma performatividade de gestos orgânicos. É fundamental seguir a recomendação dos filósofos de tratarmos de criar um território transportável, uma vez que o que vivemos hoje é apenas incerteza. O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento. E, daí em diante, é assistir à função agenciada que adquire sua própria força de agenciamento.

Meu corpo, particularmente, usufruiu do fluxo da copresença de corpos-vivos-heterogêneos-juntos, quando nossos pés estavam diretamente sobre a terra. No entanto, nunca deixei de me sentir como os corpos estranhos-estrangeiros que são comuns no mundo de hoje. A tradução do português para o latim da palavra “estrangeiro” é “peregrino”. Algo da palavra “peregrino” parece se encaixar muito bem com esses percursos desviantes: algo de um indivíduo andante que insiste em permanecer em movimento – às vezes sem sair de uma mesma cidade – para tentar demonstrar que, mesmo voltando aos lugares por onde já passou, a sensação é sempre de ir cada vez mais longe.

Segundo Hakim Bey, o peregrino vai "lá" para ver e, entre outras coisas, possui objetivos não-materiais. Para ele, a "peregrinação é uma forma de iniciação, e iniciação é uma abertura para outras formas de cognição". É comum, na cidade do Porto, encontrar peregrinos a caminho de Santiago da Compostela, o que sempre me pareceu encantador. Embora não seja esse o nosso caso, somos a tradução do latim para o português da palavra "peregrinos": estrangeiros. Sempre. Certo é que, de alguma forma, empreendemos longas jornadas. Em um contínuo caminhar-desviar, indo cada vez mais longe. Talvez, seguindo o pensamento de Hakim Bey, também estejamos à procura de uma bênção ou santuário que produza bênçãos incansavelmente. Quanto mais bênçãos se leva, mais bênçãos são produzidas. E circulam. Não há o que temer. Continuemos.

Agradecimentos

Este texto é resultante de um convite da Professora Paula Guerra, também minha orientadora de doutoramento, que tem me acolhido e incentivado de maneira tão sensível durante minha permanência na cidade do Porto. Agradeço assim, por este convite e por muitos outros gestos que tem me animado. Agradeço ainda a oportunidade oferecida pela Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e por sua diretora Isabel Pereira Leite, para a curadoria de duas exposições em parceria com Ana Carolina Avilez Basto: *Encontros para Semear*, de Mercedes Lachmann e *Pássaros Lacunares*, de Bete Esteves. Foi um prazer trabalhar com Ana Carolina. Às duas artistas, agradeço a todas as experiências de criação compartilhadas. Todos os rituais oferecidos e gestos criadores e transformadores. Aos amigos-mestres Nuno Moutinho e João Valente por compartilharem comigo a presença na terra da horta biodinâmica A Soalheira. Pelo apoio em todas as atividades realizadas e por tanto conhecimento compartilhado. Por fim, agradeço a todas as mulheres que estiveram presentes na nossa roda de conversa que aconteceu no dia da inauguração de *Encontros Para Semear*. As que estavam em presença física e as que ocuparam nossa cadeira vazia.

Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Referências Bibliográficas

- Bey, H. (2014). Superando o turismo. Revista Carbono – Natureza, Ciência, Arte. Recuperado em 15 de outubro de 2024 de <http://revistacarbono.com/artigos/08-hakimbey-michaelhughes/>
- Clark, L. (1964). *Caminhando*. Arquivos Rio de Janeiro Associação Cultural. Recuperado em 12 de outubro de 2024, de <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>
- Estés, C. P. (2007). *A ciranda das mulheres sábias*. Rocco.
- Guattari, F., & Deleuze, G. (1995). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34.
- Preciado, P. (2018). Um prólogo para Suely Rolnik. In S. Rolnik, *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada* . n-1 edições.
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. n-1 edições.



CAPÍTULO 19

**FERNANDA VIEIRA
E O COLETIVO NANDA PRODUÇÕES.
A INSURGÊNCIA DAS MARGENS
COMO ATO DE SOBREVIVÊNCIA
CULTURAL**

JAQUELINE TORQUATRO



Capítulo 19 - Fernanda Vieira e o Coletivo Nanda Produções – A insurgência das margens como ato de sobrevivência cultural

Fernanda Vieira and the Nanda Produções Collective – The insurgency of the margins as an art of cultural survival

Jaqueleine Torquatto

Introdução

A chegada dos colonizadores europeus à América Latina resultou na destruição cultural dos povos originários e na transculturação, que transformou, de maneira permanente, o modo de fazer, pensar e consumir arte. Essa devastação cultural foi utilizada como instrumento de dominação, pois enfraqueceu a resistência à invasão e permitiu a imposição de uma ideologia eurocêntrica, que demonizou e invisibilizou a cultura ameríndia. Segundo o pesquisador e escritor venezuelano Fernando Báez (1963-), durante o processo de destruição da cultura local, os colonizadores arruinaram a arquitetura existente, artefatos religiosos, livros maias e astecas, e promoveram um genocídio que reduziu em 95% a população nativa que habitava a América Latina, num período de 130 anos.

Ainda de acordo com o autor, a invasão e colonização do solo latino-americano provocou a extinção de diversas línguas nativas, a destruição e saqueamento de inúmeros monumentos, a sobreposição da arquitetura, a supressão de pinturas, esculturas, danças e cantigas, entre outras perdas incalculáveis. A inserção forçada da cultura importada resultou na perda de cerca de 60% da memória coletiva. Segundo Báez (2010, p. 49), “os povos latino-americanos foram transculturados e translinguados” por meio da manipulação e eliminação da memória, e a educação formal desenvolvida na América Latina foi moldada para estimular a negação do grande saque sofrido e repudiar a cultura dos povos indígenas. Por fim, Fernando Báez destaca que a sujeição ao trabalho forçado e o assassinato de todo indivíduo que incitava a resistência contribuíram para o que o autor (2010, p. 84) chamou de “mutilação da memória coletiva”, que “desencadeou a tragédia cultural vivida por milhões de seres humanos durante a conquista”.

O texto de Moacir dos Anjos (1963-), no livro *Local/Global: Arte em Trânsito* (2005), analisa que a globalização, compreendida como continuidade da lógica de imposição cultural e de padronização iniciada no século XV com a expansão colonizadora europeia, transformou profundamente as formas de produzir, classificar e consumir arte e cultura nos países que hoje compõem o Sul Global. Sob uma perspectiva centrada nos valores europeus, a arte proveniente desses territórios passou a ser considerada exótica ou mera cópia da produção ocidental. Essa desqualificação converteu expressões culturais locais em “arte menor”, periférica, sujeita à demonização, invisibilização, marginalização e, em muitos casos, à destruição deliberada.

A lógica eurocêntrica estabeleceu uma hierarquia cultural que mede a relevância artística e o grau de “desenvolvimento civilizatório” segundo padrões próprios da Europa capitalista, enquanto relegou as comunidades tradicionais à condição de símbolo de atraso. Esse paradigma reforçou a divisão entre cultura erudita e cultura popular, que passou a orientar a chamada indústria cultural. Nesse contexto, como observa a autora brasileira Marilena Chauí (1941-), a cultura deixou de ser um direito universal para se tornar um privilégio de classe, acessível apenas a determinados segmentos sociais:

Afirmar a cultura como um direito é opor-se à política neoliberal, que abandona a garantia dos direitos, transformando-os em serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégios de classe. (Chauí, 2008, p.66)

Em *Cultura e Democracia* (2008), Marilena Chauí apresenta a cultura como uma construção histórica e social que, inicialmente, significava cultivo e cuidado; a partir do Iluminismo, passou a ser associada ao progresso, à civilização e aos valores ocidentais, especialmente os da Europa capitalista, impondo um modelo etnocêntrico que legitimou a colonização e o imperialismo. Em seu texto, Chauí realiza uma análise crítica da relação entre cultura e democracia, denunciando que a forma de democracia predominante, liberal e representativa, não promove o acesso igualitário à cultura, mas massifica os bens culturais, transformando-os em mercadoria e restringindo a produção e o consumo cultural às camadas privilegiadas da sociedade.

Chauí continua sua análise enfatizando que, dentro da sociedade capitalista, a cultura integra uma indústria que separa os bens culturais segundo valores de mercado e reforça a divisão entre cultura de elite e cultura popular, criando o espectador médio (homogeneização dos indivíduos) e transformando a cultura em mero entretenimento (não que a cultura não desempenhe esse papel em algum momento), gerando a ilusão de acesso universal. A indústria cultural transforma a massa em consumidoras e consumidores, e não em produtores de cultura, a fim de manipulá-la. Marilena Chauí destaca que, embora o lazer e o ócio sejam importantes e necessários, a redução da cultura a entretenimento busca não chocar ou provocar, mas agradar e seduzir o público, repetindo, de forma mascarada, o que ele já está acostumado a consumir.

A análise do percurso histórico-cultural apresentada pelos três autores permite compreender que a invasão europeia não representou apenas a destruição física de povos e culturas, mas instaurou um processo contínuo de apagamento e subordinação cultural, que ainda reverbera na contemporaneidade sob a lógica globalizante e mercantilizada da cultura. A persistência dessa hierarquia, que valoriza o eurocentrismo e marginaliza produções locais, reafirma a necessidade de práticas que resistam a esse modelo.

Marilena Chauí sugere que uma forma de escapar da armadilha imposta pelo neoliberalismo seria retirar a cultura do campo exclusivo do entretenimento e tratá-la também como trabalho. Dessa forma, a cultura passaria a ser compreendida como um processo criativo, deixando de ser apenas um produto a ser consumido e tornando-se uma experiência que possibilita ver, pensar e sentir o mundo. A crítica de Chauí evidencia a urgência da atuação de coletivos culturais nas periferias, que se erguem como forças insurgentes, rompendo com a lógica segregacionista imposta pelo sistema capitalista e patriarcal. Essas iniciativas fortalecem a cultura em territórios marginalizados, oferecendo formação artística, realizando eventos que exaltam tradições e artistas locais e fomentando debates sobre questões sociais, contribuindo para a construção identitária contemporânea.

Esses coletivos artísticos e culturais retiram a cultura do campo do consumo, como destaca Chauí, e a realocam como trabalho criativo, experiência sensível e prática social emancipadora, transformando moradores de regiões periféricas em

produtores de arte e cultura. Ao ensinar arte, estimular a produção local e valorizar saberes invisibilizados, ampliam o acesso à cultura e possibilitam que sujeitos historicamente silenciados se tornem autores de suas próprias narrativas, promovendo uma verdadeira democratização cultural, pautada na criação, reflexão e autonomia, e não na passividade do consumo.

Coletivo Nanda Produções

Kimberlé Crenshaw (1959-), defende em um de seus diversos textos que a organização de grupos de mulheres, ou seja, a coletivização, impulsiona a luta por direitos civis, sociais e culturais:

Nas últimas duas décadas, as mulheres se organizaram contra a violência quase rotineira que molda suas vidas. Aproveitando a força da experiência compartilhada, as mulheres reconheceram que as demandas políticas de milhões falam mais poderosamente do que os apelos de algumas vozes isoladas. (CRENSHAW, 1993, p.1241 – traduzido)

O pensamento crítico de Crenshaw, embora direcionado originalmente a grupos de mulheres, contribui para a compreensão de diferentes contextos de luta contra opressões herdadas do colonialismo e evidencia a importância da ação coletiva como estratégia de resistência e transformação social, mostrando que a experiência compartilhada fortalece a luta contra desigualdades estruturais. A criação de coletivos culturais se configura como uma das ferramentas sociais e políticas capazes de enfrentar essas múltiplas formas de opressão, que se entrelaçam e reforçam desigualdades sociais, sobretudo em regiões periféricas e comunidades marginalizadas. Esses coletivos, frequentemente organizados por artivistas, têm como objetivo valorizar a autonomia, estimular a participação da comunidade na produção cultural e descentralizar os espaços de consumo e de produção artística.

O Coletivo Nanda Produções é um dos coletivos existentes no estado do Espírito Santo, que se destaca com uma iniciativa que promove a valorização e a descentralização da cultura no território capixaba. Idealizado e coordenado por Fernanda Vieira, o grupo reflete a dedicação da agente cultural ao fomento e à difusão das artes em territórios periféricos. Com mais de duas décadas de experiência no distrito de Nova Almeida, no município de Serra - Região Metropolitana de Vitória, Vieira tem desenvolvido, de forma contínua, eventos culturais, oficinas de formação artística e ações de incentivo a artistas em início de

carreira, contemplando diversas linguagens, como música, literatura, artes visuais e audiovisual.

Ao longo de sua trajetória, Fernanda Vieira produziu documentários, livros e eventos que contaram com a participação de artistas e palestrantes de reconhecimento nacional. Entre essas iniciativas, destaca-se o Festival da Canção (Figura 19.1) que, em sua oitava edição, realizada em abril de 2025, contou com a presença de Guilherme Terreri, ator, palestrante e *drag queen*, amplamente conhecido pelo nome artístico *Rita von Hunty* (Figura 19.2). Em sua apresentação, realizada em uma praça de Nova Almeida, Rita abordou a democratização da arte, analisou o uso da produção artística como ferramenta de transformação social e discutiu a conceituação e o direito à cultura, em diálogo com reflexões presentes nos textos de Marilena Chauí. A realização do evento foi coordenada pela Fernanda Vieira com o auxílio de Maria Marta Tomé, outra das diversas mulheres que atuam na valorização do setor artístico no estado do Espírito Santo.



Figura 19.1 – 8º Festival da Canção

Fonte: Instagram @Festivaldacancao



Figura 19.2 À esquerda, Fernanda Vieira e, à direita, Rita Von Hunty.

Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1s8czkviAG2pi3H81z66hDTMsOZ2BJg6q/view>

O autor Roque Laraia (1932--) define que a cultura é algo construído historicamente, não é algo nato, mas algo que deve ser aprendido, que é um processo acumulativo de vivências de várias gerações:

Assim, para Geertz, todos os homens são geneticamente aptos para receber um programa, e este programa é o que chamamos de cultura. E esta formulação — que consideramos uma nova maneira de encarar a unidade da espécie — permitiu a Geertz afirmar que "um dos mais significativos fatos sobre nós pode ser finalmente a constatação de que todos nascemos com um equipamento para viver mil vidas, mas terminamos no fim tendo vivido uma só!" Em outras palavras, a criança está apta ao nascer a ser socializada em qualquer cultura existente. Esta amplitude de possibilidades, entretanto, será limitada pelo contexto real e específico onde de fato ela crescer (Laraia, 1986, p.33).

Laraia refuta a ideia de que a biologia ou o espaço geográfico determinem as diferenças culturais entre os povos e analisa que a diversidade cultural está diretamente ligada à história cultural e à plasticidade do ser humano. O autor reflete que o ser humano é o único ser vivo capaz de criar, aprender, ensinar e transformar a cultura, e que a cultura é o principal meio de adaptação do ser humano ao ambiente. Através da cultura, o indivíduo e a sociedade conseguiram subverter a condição de um animal frágil para um predador voraz, capaz de dominar diversas instâncias da natureza.

Em concordância com a reflexão de Laraia, pode-se destacar o texto de Glória Anzaldúa (1942-2004), onde a autora analisa a cultura como formadora de identidade sociocultural:

A cultura molda nossas crenças. Percebemos a versão da realidade que ela transmite. Os paradigmas dominantes, conceitos predefinidos que existem como algo inquestionável e que não se pode desafiar, chegam até nós por meio da cultura [...] A cultura é feita por aqueles que têm poder — os homens. Os homens fazem as normas e leis; as mulheres as transmitem [...] A cultura espera que as mulheres mostrem maior aceitação do sistema de valores dos homens e maior compromisso com ele. A cultura e a Igreja Católica insistem que as mulheres devem estar a serviço dos homens. Se uma mulher se rebela, é má. Se não renuncia a si mesma em favor do homem, é egoísta [...] Hoje, algumas de nós têm uma quarta opção: adentrar o mundo por meio da educação e de uma carreira profissional e se tornar autônomas. Apenas algumas. Como pessoas da classe trabalhadora, nossa principal atividade é conseguir comida, um teto e roupas. Proporcionar educação aos filhos está fora do alcance da maioria. (Anzaldúa, 2021, p.57).

Quando a cultura é apropriada e controlada pelas elites de uma sociedade, que determinam quem pode consumi-la e de que maneira esse consumo deve acontecer, o aprendizado cultural, ao qual Laraia (1986) se refere, tende a ser reduzido. Nessa condição, os indivíduos de classes subalternizadas formam um exército massificado, que apenas assimila e reproduz o que lhe é permitido acessar. Ao reduzir a diversidade cultural e impor padrões hegemônicos, a elite não só restringe a experiência cultural coletiva, como também enfraquece a capacidade de reinvenção e de resistência social que a cultura, em sua essência, possibilita. Essa limitação enfraquece a plasticidade humana, ressaltada por Laraia, e compromete a capacidade de criar, aprender e transformar.

O trabalho desenvolvido pelo Coletivo Nanda Produções dialoga diretamente com a idealização de democracia cultural proposta por Marilena Chaui e com o discurso de Roque Laraia, agindo de forma insurgente contra o sistema que insiste em excluir e marginalizar as produções culturais periféricas, ensinando e construindo arte e cultura para quem, até então, havia sido excluído do processo de produção cultural e transformado em massa. O coletivo, coordenado por Fernanda Vieira, desafia a mercantilização da indústria cultural e promove o acesso não apenas ao consumo, mas também à criação e à participação ativa da comunidade de Nova Almeida e de outras regiões do estado capixaba na vida cultural, contribuindo para a construção de uma cultura viva, plural e diversificada.

Fernanda Vieira atua na promoção e difusão da arte, tanto por meio de seu próprio coletivo quanto em parceria com outros movimentos sociais atuantes no município de Serra. Em agosto de 2025, em colaboração com a agente cultural Adriana Dutra, iniciou uma oficina de mosaico (Figura 19.3), arte com a qual a artista e agente cultural entende como divisor de águas de sua própria trajetória sociocultural, com o objetivo de capacitar pessoas, oferecendo a formação de maneira inteiramente gratuita, em um bairro de grande vulnerabilidade social. Vieira entende a arte como um instrumento de resistência e transformação e comprehende a prática artística como meio de valorização da cultura local e como potencial catalisador de mudanças significativas, sejam elas de ordem econômica, cultural, sensorial ou social.



Figura 19.3 – Fernanda Vieira

Fonte: <https://produtorananda.wixsite.com/nandaproducoes?pgid=lqmstt13-a02886ef-526a-4ca1-ad4e-c62dfb9db674>

Feminismo e interseccionalidade

O colonialismo, o patriarcado e o capitalismo deixaram às mulheres de diferentes etnias uma herança de submissão e invisibilização, que motivou a organização de movimentos femininos em busca de liberdade, direitos e igualdade. Enquanto mulheres brancas lutavam por direitos políticos, educação, divórcio e acesso ao

trabalho, sendo ainda retratadas como frágeis, mulheres negras tiveram de enfrentar não apenas essas pautas, mas também a objetificação, escravização, violência, segregação e racismo estrutural, incorporando as demandas do movimento negro ao feminismo e defendendo a segurança de seus filhos e familiares. Lélia González (1935-1994), Ângela Davis (1944-) e Sueli Carneiro (1950-) reforçam que a luta das mulheres não brancas historicamente se distingue das mulheres brancas: jamais foram consideradas frágeis, ao contrário, foram transformadas em objetos e obrigadas a lidar simultaneamente com suas próprias dores e com a perseguição, exploração e morte de companheiros, parentes, amigos e filhos, tornando impossível limitar suas reivindicações à esfera feminina, como destaca o trecho a seguir:

Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades para além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta. (Carneiro, 2020, p.5).

Ao criar um coletivo artístico em um bairro periférico, Fernanda Vieira abre um espaço interseccional de resistência, que dialoga com os princípios do feminismo negro e com os discursos das autoras/pensadoras citadas. Ao enfrentar as diversas opressões que recaem sobre a classe trabalhadora, formada em grande parte por pretos e pardos, historicamente privados de cultura, educação, saúde e outros direitos fundamentais, Fernanda, assim como outras mulheres que atuam como líderes sociais e culturais, como Adriana Dutra e Maria Marta Tomé, reconhece que a emancipação feminina só é possível quando se combate simultaneamente o sexismo, o racismo e as desigualdades estruturais produzidas pelo sistema no qual estão inseridas.

Este movimento coletivo, que contribui para a construção de uma identidade integrando processos de hibridização cultural, racial e de gênero e enfrentando opressões históricas e sociais, promove uma nova consciência capaz de transcender dualidades e fomentar a criação de uma cultura própria, plural e transformadora, fortalecendo a dignidade, a autoestima e a identidade cultural da classe trabalhadora, inserindo-a em uma perspectiva de resistência coletiva e solidariedade, tal qual defendida por Glória Anzaldúa em seu livro *La Frontera/Borderlands* (traduzido para o espanhol em 2021):

A resposta ao problema entre a raça branca e a de cor, entre homens e mulheres, encontra-se em curar a ruptura que se origina nos próprios fundamentos de nossas vidas — nossa cultura, nossas linguagens, nossos pensamentos. Um enorme deslocamento do pensamento dualista na consciência individual ou coletiva é o princípio de uma longa luta, mas trata-se de uma luta que poderia, segundo nossas melhores esperanças, conduzir-nos ao fim da violação, da violência e da guerra. (Anzaldúa, 2021, p. 137).

Considerações Finais

O Coletivo Nanda Produções exemplifica como grupos artísticos podem atuar a partir de uma perspectiva interseccional que reconhece que as desigualdades socioculturais estão profundamente entrelaçadas. Ao promover eventos, oficinas e formações gratuitas em comunidades periféricas em vulnerabilidade social do Espírito Santo, o coletivo democratiza o acesso à arte e possibilita que sujeitos historicamente marginalizados se tornem produtores e agentes de transformação cultural e deixem de ser massa de consumo de mero entretenimento. O Coletivo Nanda Produções combate diferentes formas de opressão, criando espaços de expressão para mulheres, pessoas negras, jovens, LGBTQIA+ e comunidades tradicionais. Dessa forma, rompe com a lógica eurocêntrica e elitista da indústria cultural, fortalecendo redes de solidariedade e contribuindo para a construção de uma cultura viva, plural e participativa, enraizada nas experiências e saberes locais.

A atuação do Coletivo Nanda Produções caracteriza-se como resistência frente à lógica globalizante, que impõe padrões eurocêntricos e desvaloriza a produção cultural do Sul Global, classificando-a como periférica ou “menor”. Ao priorizar a valorização da cultura local e a participação ativa de comunidades periféricas, o coletivo questiona a hierarquia cultural que, como aponta Marilena Chauí, transforma a cultura em privilégio de classe. As ações do grupo não apenas promovem o acesso à arte, mas reconfiguram o próprio conceito de produção cultural, deslocando o centro do poder simbólico e legitimando expressões artísticas historicamente invisibilizadas.

Fernanda Vieira reconhece que o trabalho realizado através do coletivo não se dá através de relações hierárquicas e lineares, mas é formado por vínculos e trocas de saberes entre diferentes sujeitos e contextos. Vieira se destaca em sua comunidade por sua atuação inclusiva, combativa e transformadora, atuando como uma mulher guardiã de saberes locais, de memórias ancestrais e da identidade

cultural do seu município, utilizando suas ações para promover um questionamento das estruturas coloniais e patriarcais que moldaram a história e a cultura brasileiras. Por meio da arte e da valorização das narrativas comunitárias, Vieira confronta padrões hegemônicos que buscam homogeneizar e silenciar vozes historicamente subalternizadas, afirmando a potência criativa e a autonomia cultural como caminhos para a emancipação social e o fortalecimento das identidades coletivas.

Agradecimento

Agradeço à minha orientadora - a Professora Doutora Paula Guerra, pelo convite para participar deste livro tão potente; ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo e à CAPES. Agradeço e dedico este capítulo a todas as mulheres que se organizam, se movimentam e criam espaços culturais em regiões periféricas.

Financiamento

Este capítulo é financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior CAPES, que fomenta à minha pesquisa de doutorado por meio de bolsa de estudos.

Referências Bibliográficas

- Anzaldúa, G. (2021). *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza* (Ensayo). Capitán Swing.
- Báez, F. (2010). *A história da destruição cultural da América Latina: Da conquista à globalização*. Nova Fronteira.
- Carneiro, S. (2003). Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Racismos Contemporâneos*, 49, 49–58.
- Chauí, M. (2008). Cultura e democracia. *Crítica y Emancipación: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 1(1). CLACSO. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299.
- Dos Anjos, M. (Org.). (2005). *Local/Global: Arte em trânsito*. Fundação Bienal de São Paulo.





CAPÍTULO 20

O PÓDIO DE MULHERES NEGRAS NA GINÁSTICA ARTÍSTICA: O ENTERRO DO ELITISMO

ALINE MAIA DE FREITAS

Capítulo 20 - O pódio de mulheres negras na ginástica artística: O enterro do elitismo

The Podium of Black Women in Artistic Gymnastics: The Burial of Elitism

Aline Maia de Freitas

A ginástica artística

Os primeiros regtos de prática física da ginástica foram durante a Pré-História, e posteriormente, aprimorada pelos gregos, que passaram a melhorar as técnicas, incrementando movimentos e acrobacias, com o intuito de atingir a perfeição por meio da disciplina, do caráter estético e moral do corpo. Durante o Império Romano, os romanos utilizavam a prática em duas vertentes opostas, sendo a primeira como meio de preparar e formar os guerreiros para batalhas, e a segunda, de forma lúdica em atividades circenses.

Somente no século XIX, com os esforços de Friedrich Ludwing Cristoph Jahn, que a ginástica artística foi instituída como modalidade esportiva (Jahn, 1928). Em 1842, a modalidade finalmente foi difundida por países do continente europeu e norte-americano, dando início à criação das primeiras federações nacionais do desporto: Alemanha (1860), Bélgica (1865), Polônia (1867), Holanda (1868) e França (1876). Em 1881, foi criada a Federação Europeia de Ginástica, instituição que organizava as competições oficiais, e que algumas décadas depois, em 1921, veio a se tornar a Federação Internacional de Ginástica (FIG), onde se consagrou como a autoridade suprema no regulamento e monitoramento do desporto elevado a nível mundial. A estreia oficial nos jogos olímpicos ocorreu na primeira edição do evento, realizado em 1896, na cidade de Atenas, na Grécia. Apesar de décadas de consolidação do desporto, as mulheres só tiveram oportunidade de participar pela primeira vez de uma Olimpíada no ano de 1928, na edição do evento que foi realizada em Amsterdão.

Mulheres negras e as práticas desportivas

A denominação da cor é mais do que simplesmente o tom da pele: também é a textura do cabelo, o formato do nariz, dos lábios, e além de traços culturais (Guimarães, 2011). Ser uma mulher negra no Brasil é um desafio de larga escala, visto que essas mulheres estão inseridas em um ciclo de marginalização e totalmente imersas num universo de estereótipos, pautados em preconceitos e elitismo. Até mesmo o movimento feminista brasileiro não abarca as reivindicações impostas pelas mulheres negras, pois é de um caráter altamente eurocêntrico e ocidental (Carneiro, 2003).

Por isso, a importância de estudar os processos de subordinação derivados do racismo e do machismo: para entender os eixos de interseccionalidade, capturar as consequências de estruturas e dinâmicas sociais que promovem a opressão de classe, sistemas discriminatórios e desigualdades básicas, que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (Crenshaw, 2012: 177).

Como uma ferramenta poderosa de mudança, o desporto atua como um grande veículo de ascensão social, configurando um espaço de resistência, abrangendo o cenário olímpico e transpassando quaisquer barreiras impostas pela cor e gênero (Crelier, 2016). O desporto associado às médias proporciona forte engajamento de pautas importantes, utilizando atletas como um plano de fundo para o destaque e visibilidade das questões sociais. Para Nogueira (2015, p.43):

É no espaço midiático que ocorrem grande parte das relações étnico-raciais brasileiras. Portanto, a reprodução da normatização dessa discrepância étnica opera em um senso comum onde tudo parece estar no seu devido lugar. E quando ocorre o protagonismo do negro nesse cenário midiático, o jornalismo esportivo se quer problematiza ou enaltece o fato.

Hoje, a presença da mulher negra no desporto e na mídia, está em todo lado, salientando as relações existentes entre raça e gênero, principalmente em âmbito desportivo. Na história da ginástica artística, a primeira ginasta preta a ganhar uma medalha olímpica individual foi a americana Dominique Dawes, que conquistou um lugar no pódio com um bronze no solo, no ano de 1996, em Atlanta.

A primeira brasileira, mulher negra, campeã mundial de uma prova por aparelhos, foi Daiane dos Santos, que conquistou o ouro no solo, com uma série

espetacular ao som de *Brasileirinho*, no Campeonato do Mundial de Ginástica Artística, em Anaheim, na Califórnia, no ano de 2003. Apesar do seu histórico incrível de medalhas em Campeonatos Mundiais, Jogos e Campeonatos Pan-Americanos, Jogos Sul-Americanos e Copas do Mundo, Daiane não chegou a ganhar em nenhuma categoria dos Jogos Olímpicos.

Em 2012, encerrou a sua carreira na ginástica deixando um legado e uma esperança para a geração futura ao se dedicar a ser empresária e promover projetos sociais para atletas de alto desempenho e para a cultura do desporto. Formada em Educação Física, ela busca, por meio do seu projeto social chamado *Brasileirinhos*, dar oportunidade para outras crianças e jovens, por meio do desporto, colocando em prática sua experiência para lidar com novos desafios que esses futuros atletas venham a enfrentar.

Em grande maioria, as mulheres negras que se destacam no desporto, vêm de origem pobre, sinônimo de luta pela mudança da realidade de onde veio, e resistência a segregação elitista dentro da ginástica artística. Veiga salienta que:

O campo olímpico desportivo se torna um aparato de poder histórico, social, econômico e político de arranjos de uma camada social alta, ocidental, branca e masculina que controla as narrativas e recria as suas próprias argumentações no controle institucional dos comitês e federações demonstrando um dos sintomas de uma história desigual e racista. Apesar de haver representatividade negra na história olímpica, a sua mera presença neste cenário e espaço não consegue atingir sua devida lembrança na memória coletiva (2020, p. 93)

Em prol do fim da hegemonia e de estruturas exclucentes das competições olímpicas, a nova geração vem buscando não só a representatividade, mas também a integração das mulheres negras na esfera desportiva e olímpica. Uma vez que esse espaço é finalmente ocupado e reconhecido, avança-se cada vez mais para uma realidade de um desporto mais igualitário e representativo, sendo efetivamente pertencente e alcançável “para todos”.

O pódio histórico

As olimpíadas de 2024, em Paris, foram marcadas por um momento histórico na Ginástica Artística: um pódio composto só com mulheres negras. Sinônimo de grande conquista, visto que as primeiras mulheres negras estiveram no pódio pela primeira vez apenas em Barcelona, no ano de 1992. Nas apresentações de solo a americana

Simone Biles¹¹⁰, foi a sétima das nove finalistas a apresentar a sua performance, onde cometeu dois erros ao pisar fora da área do tablado com os dois pés e por duas vezes, o que lhe custou 0.6 pontos. Como nota final, ficou com 14.133, o que significou 0.33 a menos que Rebeca Andrade¹¹¹, que foi a segunda a se apresentar e fez sua performance consistente e precisa no solo e obteve a nota final de 14.166. A pontuação deu a Rebeca seu primeiro ouro em Paris-2024. Emocionada, a atleta chorou no pódio, ao som do hino nacional brasileiro, algo muito raro e bonito de se ver.

No pódio, nos seus respetivos lugares estavam, Jordan Chiles¹¹², com a medalha de bronze; Simone Biles, com medalha de prata, e no topo, a brasileira Rebeca Andrade, com a medalha de ouro. Antes das Olimpíadas, no Mundial, Rebeca já havia ido ao pódio, recebendo uma medalha de prata, ao lado das americanas Shilese Jonas e Simone Biles. Mas nas Olimpíadas, foi o momento de a estrela brasileira brilhar e subir no lugar mais alto do pódio, sendo até mesmo reverenciada pelas duas atletas americanas (Figura 20.1).



Figura 20.1. Simone Biles e Jordan Chiles reverenciam Rebeca Andrade

Foto: REUTERS/Hannah McKay

¹¹⁰Simone Arianne Biles, 27 anos, nascida em Ohio, Estados Unidos, atleta profissional de ginástica artística federada pelo time dos Estados Unidos.

¹¹¹Rebeca Rodrigues de Andrade, 25 anos, nascida em Guarulhos, São Paulo, Brasil, atleta profissional de ginástica artística, federada pelo time do Brasil.

¹¹²Jordan Lucella Elizabeth Chiles, 23 anos, nascida em Tualatin, Estados Unidos, atleta profissional de ginástica artística federada pelo time dos Estados Unidos.

Emocionada, Rebeca Andrade, ressaltou o percurso realizado até ali e o empoderamento que isso significou para as mulheres negras, quando disse:

"A gente já teve no Mundial, poder repetir na Olimpíada é mostrar a potência dos negros. Ou as pessoas aplaudem ou elas engolem. Foi lindo. Eu me amo, amo a cor da minha pele - disse Rebeca, após a cerimônia de medalhas." – Rebeca Andrade

Com a conquista da medalha de ouro, a atleta Rebeca Andrade é a única mulher preta, além de Simone Biles, que detém o título de campeã mundial do individual geral. A brasileira totaliza seis medalhas olímpicas, sendo elas duas de ouro, três de prata e uma de bronze. Apesar de ter ficado com a medalha de prata, o feito histórico também abrangeu Simone Biles, que, com a medalha, se tornou uma das maiores campeãs olímpicas da história da ginástica artística do mundo, ao somar o total de 11 medalhas, sendo elas conquistadas nos Jogos do Rio de Janeiro em 2016, Tóquio em 2020 e Paris em 2024, totalizando sete de ouro, duas de prata e duas de bronze.



Figura 20.2. Rebeca Andrade posa para foto com Jordan Chiles e Simone Biles

Foto: REUTERS/Amanda Perobelli

A atleta Jordan Chiles, que conquistou a medalha de bronze e também compôs o trio que alcançou o feito histórico, cheia de emoção e sororidade feminina, declarou sobre a brasileira:

"Ela (Rebeca) é incrível. Uma lenda. Devemos reconhecer o trabalho dela. Ficamos muito felizes por esse pódio ter sido formado por mulheres pretas. Era muito importante para nós isso. Senti que era necessário (a reverência)" - Jordan Chiles.

Considerações finais

As conquistas das mulheres negras da ginástica artística mostram que a questão da representatividade tem sido amplamente evidenciada e discutida, não somente no contexto olímpico, mas também da literatura, da estética, da política, do esporte, entre outros. O poder que essas causas ganham ao serem propagadas pelos mídia torna o alcance ainda maior. Realizar essa diferença, nos permite olhar para trás e perceber que há poucos anos, os livros, as revistas, os mídia em geral, costumavam empoderar e retratar um estereótipo de corpo, uma só textura para denominar o cabelo comum. As princesas e os heróis eram brancos, políticos renomados também, mas hoje, a realidade está cada vez mais integrativa, onde o negro vem se apropriando de todos esses espaços, e na ginástica artística não é diferente.

A consolidação da diversidade e da representatividade no desporto são pilares fundamentais para a instituição de um ambiente mais justo e inspirador para todas as mulheres atletas. Incentivar a inclusão e a representatividade são uma forma de assegurar que o desporto tem o poder de refletir a variedade de vidas e das diversas experiências existentes na sociedade, de forma a promover não só a igualdade, mas também a excelência em todos os níveis.

Este marco histórico também serve como um poderoso lembrete de que o talento nunca será restrito a uma cor ou origem, e salienta a necessidade do desenvolvimento de políticas públicas inclusivas para meninas negras, reconhecendo e celebrando a diversidade e promovendo o enriquecimento cultural e social.

O caminho tem sido longo, repleto de obstáculos, mas ocupar esses lugares, o topo do pódio, vai além da representatividade. É sinônimo de pertencimento e mérito, digno de reconhecimento não só pela brilhante atuação atlética, mas como mulheres, guerreiras, e acima de tudo humanas.

Referências Bibliográficas

- Afonso, L. (2025). *Ginástica artística. Brasil Escola*. Disponível em <https://brasilescola.uol.com.br/educacao-fisica/ginastica-artistica.htm>
- Carneiro, S. (2003). Mulheres negras, violência e pobreza. Brasil. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres (Org.), *Programa de prevenção, assistência e combate à violência contra a mulher – plano nacional: diálogos sobre violência doméstica e de gênero; construindo políticas públicas* (pp. 11-19). Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres.
- Crelier, C. M. S., Silva Junior, A. E., Roque, L. F. S., & Soares, R. A. S. (2016). Mulher negra, esporte e mídia. *REDE-A*, 6(1).
- Confederação Brasileira de Ginástica. (n.d.). *Ginástica artística. Comitê Olímpico Brasileiro*. Disponível em <https://www.cob.org.br/pt/cob/time-brasil/esportes/Ginastica-artistica/>
- Ge.globo. (2024, 5 de agosto). Pódio do solo é 1º da ginástica só de mulheres pretas em Olimpíadas e mostra a potência dos negros. *Globo Esporte*. Disponível em <https://ge.globo.com/olimpiadas/noticia/2024/08/05/podio-do-solo-e-1o-da-ginastica-so-de-mulheres-pretas-em-olimpiadas-e-mostrar-a-potencia-dos-negros.ghtml>
- Guimarães, A. S. A. (2011). Raça, cor, cor da pele e etnia. *Cadernos de Campo*, 1(20), 1-360.
- Jahn, F. L. (1928). *Friedrich Ludwig Jahn. Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung*.
- Mattos, L. B. M. (2024). *O lugar do não lugar: corpos dissonantes no esporte olímpico* [Tese de Doutorado]. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Ministério do Esporte (2016). *Ginástica artística. Coordenação Geral - Fernando Marinho Mezzadri. Inteligência Esportiva, Governo do Brasil*. Disponível em <https://s4.static.brasilescola.uol.com.br/be/2023/10/ginastica-artistica.pdf>
- Moura, R. M. (2012). *Ginástica artística: possibilidades de uma prática na Educação Física Escolar* (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Estadual da Paraíba.
- Nogueira, H. D. S. (2015). *E o “professor” não pode ser negro? O jornalismo esportivo e seu olhar sobre o racismo* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre
- Oliveira, M. S. (2010). *O panorama da ginástica artística masculina brasileira: um estudo histórico-critico do período 2005-2008* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas
- Veiga, V. L. (2020). *Citius, Altius, Fortius, Silentium: 130 anos de trajetórias de atletas negros nos Jogos Olímpicos* (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



CAPÍTULO 21

**MULHERES ARTESÃS,
AS GUARDIÃS DA TRADIÇÃO**

ANA CAROLINA AVILEZ

Capítulo 21 - Mulheres artesãs, as guardiãs da tradição

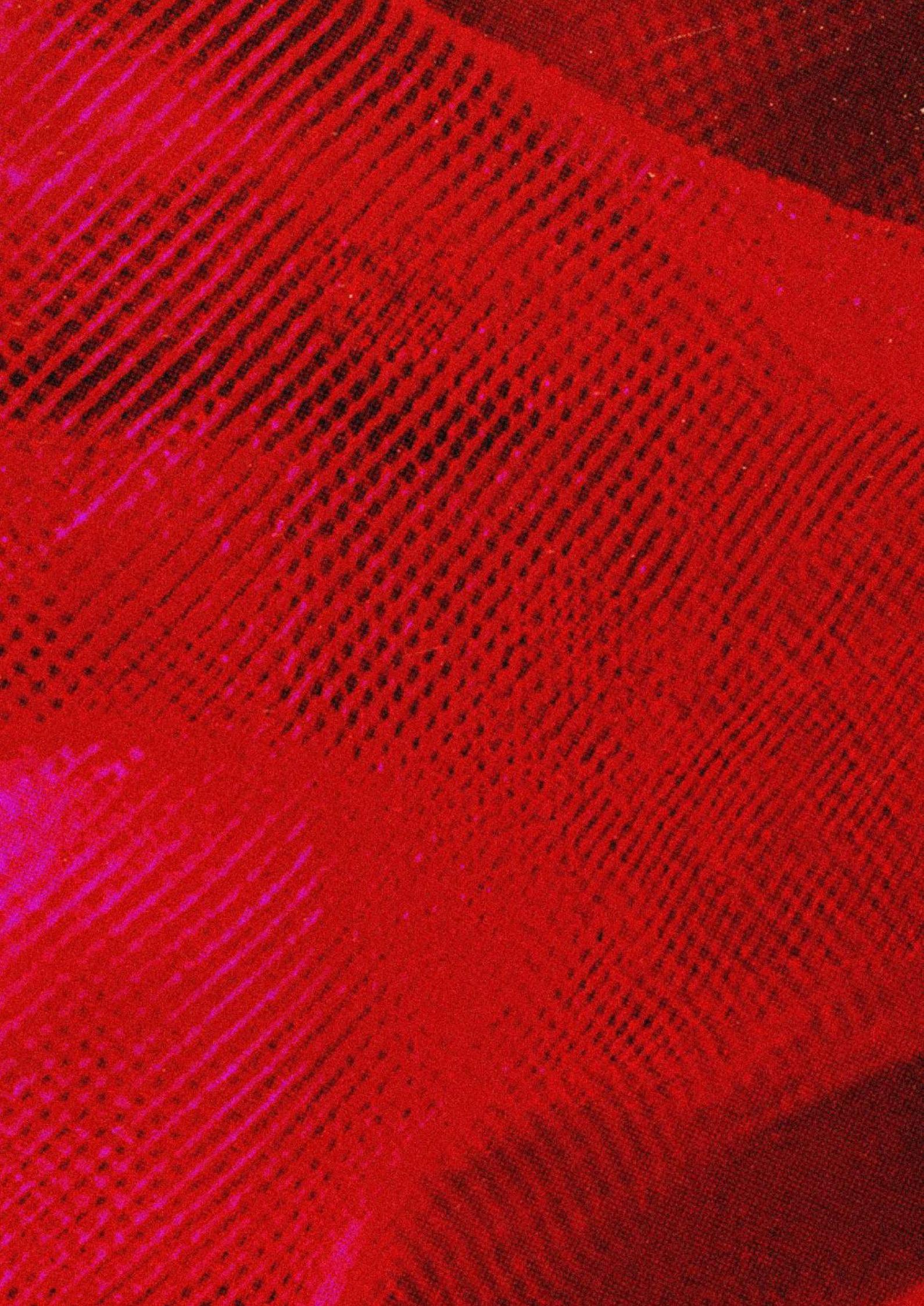
Women artisans, the guardians of tradition

Em tempos de mudança e incerteza, em que o mundo parece dançar na corda bamba do destino, as mulheres artesãs emergem como guardiãs da tradição e da sabedoria ancestral. Com mãos habilidosas e corações generosos, elas tecem histórias nas linhas do tempo, entrelaçando os fios da experiência humana em intrincados padrões de significado.

Enquanto o mundo se volta para a tecnologia e para o efêmero, as artesãs lembram-nos da importância dos livros, da magia contida nas páginas que ecoam com vozes do passado e sussurram promessas de um futuro mais luminoso. Nos seus ateliês, os livros são mais do que meras páginas impressas; são portais para outros mundos, janelas para a alma humana, tesouros que transcendem o tempo e o espaço.

Com cada costura, cada bordado, cada escultura, as mulheres artesãs convidam-nos a mergulhar nas histórias que moldaram a nossa existência, a refletir sobre os mistérios da vida e a encontrar conforto nas palavras dos sábios que vieram antes de nós. Nos seus trabalhos, encontramos não apenas objetos bonitos, mas também uma lembrança da nossa própria humanidade, da nossa capacidade de criar, de sonhar, de nos conectar uns com os outros através das páginas de um livro.

Neste mundo agitado, onde o tempo parece escorrer entre os dedos como areia, as artesãs são faróis de luz, guiando-nos de volta ao centro, ao lugar onde a verdadeira riqueza reside: nas histórias que contamos, nas memórias que partilhamos, nos laços que nos unem como seres humanos. E assim, enquanto o mundo continua a girar e a transformar se, as mulheres artesãs permanecem como guardiãs da tradição, lembrando-nos da importância dos livros e da magia que eles contêm.



Acerca das autoras

Alícia Medeiros

Arquiteta, artista e investigadora independente. Trabalha na área da caminhada como prática/performance artística desde 2010. As suas áreas de interesse são arte, urbanismo e dinâmicas de poder. É doutorada em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e mestre em Arte e Design para o Espaço Público pela mesma instituição. É cofundadora do coletivo MAAD, integra a associação cultural Parábola Crítica e é cocriadora da Revista Lina. Em 2022, apresentou a sua tese de doutorado intitulada “Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero” que foi financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e recebeu apoio do centro de investigação i2ads.

Aline Maia de Freitas

Mestre em atividade física, exercício e saúde pela Faculdade de Desporto da Universidade do Porto. Assistente de investigação em projetos de investigação nas áreas das ciências sociais e humanidades.

Amanda Mazzoni Marcato

Professora no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens no Instituto de Artes e Design. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora e mestra pela mesmo programa. Licenciada em história pela mesma instituição com experiência em Universidade chinesa (Capital University of Economics and Business/ Pequim). Foi bolsista do Programa de Doutorado - Sanduíche no Exterior, no Departamento e Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob supervisão da Professora Paula Guerra.

Ana Carolina Avilez

Ana Carolina De Domenico de Avilez de Basto é licenciada em história pela Faculdade Tuiuti do Paraná e possui mestrado em história medieval pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Realizou uma especialização em Tratamento Técnico de Livro Antigo na Biblioteca Nacional de Portugal, aprofundando os seus conhecimentos na

área da preservação, tratamento técnico e gestão de acervos bibliográficos. Exerce funções como bibliotecária desde o ano 2000, tendo igualmente desenvolvido atividade como formadora na área do Livro Antigo. É membro fundadora da Apuro Associação Cultural e foi produtora de uma peça de teatro, o que demonstra o seu interesse pela cultura e pelo património. Atualmente, desempenha funções como técnica superior na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Ana Cunha

Doutoranda em Estudos Literários e Culturais Interartísticos na Universidade do Porto. Licenciou-se em Línguas, Literaturas e Culturas, na variante de português e inglês, e conclui em 2021 o Mestrado em linguística na mesma instituição, com uma dissertação intitulada “Codeswitching entre português e inglês em falantes de português como língua materna: Valores e funções”. A sua investigação doutoral foca-se no discurso público sobre as masculinidades e a sua relação com as redes sociais, particularmente no cenário português atual.

Bete Esteves

Artista de múltiplas linguagens, designer e doutora em linguagens visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É uma artista transdisciplinar, designer e mestra em Linguagens Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, conhecida por seu trabalho com vídeo, fotografia, instalações, desenhos e mecanismos. Bete integra a equipe da Arte A Produções.

Bia Petrus

Doutora em educação artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Arquiteta pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em artes visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ao longo de sua trajetória como arquiteta, fundou e dirigiu, a Foco 153 Arquitetura e Gerenciamento Ltda., destacando-se no desenvolvimento de projetos e na gestão de obras. Iniciou sua atuação nas artes visuais como artista em 1998 e, em 2000, foi contemplada com o Prêmio Brasil do Amanhã, no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte. A sua inserção nas áreas de curadoria e produção artística intensificou-se com a criação do Atelier Coletivo 153. Entre 2016 e 2017, lecionou no

curso de Arquitetura da Universidade Católica de Petrópolis, com ênfase na integração entre pensamento criativo, artes e formação arquitetónica. Também foi mentora e organizadora do curso [re]Agir, que visou intervenções urbanas baseadas nas necessidades e desejos da população. Integra o coletivo Dia de Glória, que atua no campo das artes com foco em ações efêmeras e performáticas em percursos urbanos.

Edilara Lima Pacheco

Edilara Lima Pacheco, socialmente denominada por LARA DEE, é uma socióloga brasileira, reconhecida internacionalmente por seu importante trabalho enquanto ativista de direitos das mulheres, ao agregar empreendedorismo social e a valorização da beleza feminina enquanto vetor de transformação e independência financeira. Destacando-se por sua relevante atuação no empreendedorismo social corporativo, atuação como palestrante e como diretora fundadora do Instituto Beleza & Cidadania Fellow de Ashoka, onde criou um Programa de Gestão Inovadora, que consiste no resgate da autoestima, melhoria da qualidade de vida, de geração de emprego e renda, utilizando a beleza como ferramenta para o empoderamento das mulheres. Mestranda em sociologia da Universidade do Porto.

Isabel Pereira Leite

Licenciada em história na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1981, obteve, posteriormente em 1983, na Faculdade de Letras da Universidade Coimbra, a pós-graduação de Bibliotecária-Arquivista-Documentalista. Foi bibliotecária na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, até ter regressado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1988, para desempenhar funções semelhantes, tendo sido responsável pela Biblioteca Central. À frente da Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Isabel Pereira Leite foi responsável pela conceção e montagem de mais de uma centena de exposições bibliográficas, tendo ainda organizado e participado em numerosos encontros científicos especialmente relacionados com as ciências documentais, em Portugal e no estrangeiro. Publicou cerca de 40 títulos e tem coordenado projetos ligados ao livro, à leitura e à divulgação da produção científica da Universidade do Porto. É também investigadora do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar

Cultura, Espaço e Memória), fazendo parte do Conselho Redatorial da CEM Cultura, Espaço & Memória, revista por este editada.

Jaqueleine Torquatto

Bacharela em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo e Mestra em artes pela mesma universidade. No momento, é graduanda no curso de Bacharelado em artes plásticas e doutoranda em artes pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atuou como pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, LEENA, com foco na pesquisa e catalogação da arte pública capixaba. Entre 2023 e 2025 foi bolsista CAPES, pesquisando a presença e a representação dos povos originários na arte pública capixaba. Atualmente, é orientanda da Professora Paula Guerra e bolsista CAPES, pesquisando gênero, artivismo e anticolonialidade, com foco em práticas coletivas no campo das artes.

Júlia Almeida de Mello

É professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Santa Maria e finalista do Prêmio Jabuti Acadêmico 2025. Realizou pós-doutorado em artes pela Universidade Federal do Espírito Santo e doutorado em artes visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio sanduíche na Kendall College of Art and Design of Ferris State University. Mestre em artes, possui formação em Design de Moda, Artes Visuais e Música. Suas áreas de investigação abrangem corpo, moda e inclusão social. É editora executiva da Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, e membro das comissões científica e executiva da KISMIF International Conference e do Encontro Internacional Todas as Artes. Faz parte de três prestigiadas redes de investigação científica sobre música, artes e cultura: International Association for the Study of Popular Music - Portugal (IASPM-PT), da qual é membro fundador, a Urban Music Studies, e a rede Todas as Artes, Todos os Nomes.

Letícia Maia

Tem mestrado em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e bacharelado em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. A sua prática artística situa-se na performance arte em

diálogo transdisciplinar com o desenho, a escultura, a fotografia e o vídeo. Nos últimos anos, apresentou seus trabalhos em diversos contextos, participando de festivais, mostras, exposições e residências artísticas no Brasil, Chile, Colômbia, Áustria e Portugal. Dentre eles: MUSAO - Museum auf abwegen Ottakring | Museum astray Ottakring em Viena, Áustria; PORTO FEMME - Festival Internacional de Cinema em Porto, Portugal; CONTEXTILE 2020 - Bienal de Arte Têxtil Contemporânea em Guimarães, Portugal; entre outros. Atua também na organização e curadoria de mostras de performance, sendo uma das organizadoras da Movediça_Mostra de Performance arte.

Margarida Leite Gonçalves

Mestre em Ciências da Comunicação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Trabalha a cena queer portuguesa, designadamente Filipe Sambado. Jornalista e ativista da cena queer portuguesa.

Maria dos Santos Cardante

Licenciada em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Maria assume-se como ativista de causas sociais várias e é portadora de um feminismo muito ativo.

Maria João Lima

Mestranda e licenciada em Sociologia pela Universidade do Porto. Ativista e participante em diversos movimentos sociais. Tem apresentado o seu trabalho em diversos encontros científicos, sendo de salientar a sua abordagem à sociologia das obras culturais artísticas.

Mercedes Lachmann

Artista visual graduada em comunicação visual pela Puc Rio com formação na escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em 2018, foi indicada ao Prêmio Pipa, um dos mais relevantes prêmios de artes visuais do Brasil. Em 2020 integra o coletivo de artistas @BoraGirls, que apoia causas de mulheres em situações de vulnerabilidade, através de ações de comunicação pela arte. Mercedes já apresentou inúmeras exposições no Brasil e no exterior e o seu trabalho está presente em diversas coleções públicas e privadas. A sua

pesquisa se dá, primordialmente, no campo da escultura, da instalação e do vídeo, privilegiando o uso de materiais naturais.

Paula Guerra

Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália e Professora Colaboradora Externa nos Programas de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo e em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí no Brasil. É ainda investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com). É presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e vice-coordenadora da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE DIY, Alternative Cultures and Society e da Bloomsbury Academic Book Series Critical Studies in Do-it Yourself Cultures.

Renata Zago

Professora de História da Arte no Instituto de Artes e Design e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (licenciatura e bacharelado), mestrado em Artes e Doutorado em Artes Visuais. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: história da arte contemporânea, artes plásticas nos anos 1960-70, exposições de arte contemporânea, história das exposições, salões de arte contemporânea e Bienais de São Paulo. Foi bolsista do Programa Nacional de Pós-doutoramento da Capes no PPG-ACL na Universidade Federal de Juiz de Fora. É líder do grupo de pesquisa História da Arte como História das Exposições (CNPq) e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Simone Amorim

Gestora cultural, doutora em Políticas Públicas, também possui pesquisa pós-doutoral pela Universidade de Lisboa, mestrado em História, Política e Cultura, licenciatura plena e especializações em Letras e MBA em Gestión y Políticas Culturales pela Cátedra UNESCO Política Cultural y Cooperación da Universitat de Girona (Espanha). Possui experiência em organizações do terceiro setor, na coordenação e desenvolvimento de projetos socioculturais; na administração pública coordenou o processo participativo de elaboração do Plano Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, além de ter sido conselheira para a área de Economia da Cultura no Conselho Municipal de Cultura do Rio. Atualmente é consultora de projetos socioculturais e investigadora (Pós-doutorado) nas áreas de cultura, territórios e cidades e gestora cultural na empresa municipal de cultura do Porto - Agora.

Sofia Sousa

Mestre em Sociologia e, atualmente, é doutoranda em Sociologia (com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Exerceu funções enquanto investigadora contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia. Faz parte da Comissão Organizadora da KISMIF International Conference, da combART International Conference e do Seminário Internacional Todas as Artes. É membro do Comitê Executivo para a Web/Publicações da International Association for the Study of Popular Music (IASPM); é fundadora e secretária-geral da IASPM-Portugal (International Association for the Study of Popular Music – Portuguese Branch). Sofia é ainda responsável pela comunicação da revista da SAGE DIY, *Alternative Culture and Society* e editora executiva da Revista Todas as Artes – Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura.

