

MULHERES DO BRASIL: ARTES E ARTISTAS

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani
Maria de Lourdes Santos Ferreira

COORD.



Acer-VOS

Mulheres do Brasil: artes e artistas

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

Maria de Lourdes Santos Ferreira

(organizadoras)

© 2023

Acer-VOS

23º volumen

Editores

María Cláudia Almeida Orlando Magnani

María de Lourdes Santos Ferreira

Apoio: Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – PPGCH/UFVJM



PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M^a Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

Imagen de portada

Sibila Ciméria, Caetano Luiz de Miranda, 1799 (IPHAN-Diamantina) e escultura de Andreia Pereira de Andrade – homenaje a Dona Izabel (foto da artista)

Diseño de portada

Júlia Orlando Magnani

Maquetación

Referencias Cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Textos e imágenes

© de los autores, excepto que se haga otra especificación

© de la edición, 2023: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en

Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-09-53776-1

2023, Sevilla, España

Roma TrE-Press / Università degli studi Roma Tre

Cartaceo: 979-12-5977-222-0

Ebook: 979-12-5977-223-7

2023, Roma, Italia

Comité Editorial

Adna Cândido de Paula

Fernanda Valim Côrtes Miguel

Josélia Barroso Queiroz Lima

María Cláudia Almeida Orlando Magnani

María de Lourdes Santos Ferreira

Mateus Alves Silva

Comité Científico Enredars

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide*

Dora Arizaga Guzmán, arquitecta. *Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Ángeles, Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

Victor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I, Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura, Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia*

Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile*

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*



Índice

	Apresentação	
	As organizadoras	7
	Sim, eu sou uma Artista	
Maria de Lourdes Santos Ferreira e Josélia Barroso Queiroz Lima		9
	Sibilas do Tijuco: a centralidade das profetisas seculares na arte colonial	
	Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani	33
As mulheres nas artes da América Portuguesa: indígenas pintoras da região do Baixo Amazonas no Pará		
Ana Livia Rüegger Saldanha e Renata Maria de Almeida Martins		55
Uma mestra pintora e douradora em São Paulo no século XIX		
	Danielle Manoel dos Santos Pereira	83
Insurgências e resistências no fazer artístico educativo de Raquel Trindade, a Kambinda.		
Maria Emilia Sardelich e Cícera Edvânia Silva dos Santos		107
Raízes e frutos: a atuação feminina no mundo do samba (c. 1900 - c. 2020)		
	Bruna Aparecida Gomes Coelho	137
Aquí Existo: Visibilidad Arte y Feminismo		
	Patricia Oliva Barboza	155
O espaço delas: uma visada feminista sobre as artistas que participaram das edições tridimensionais do Panorama de Arte Atual Brasileira do MAM-SP (1972-1991)		
	Tatiana Sampaio Ferraz	171
Mulheres na literatura brasileira: o corpo como território de memória em Ponciá Vicêncio		
	Fernanda Valim Côrtes Miguel	217

Silenciamento e violência no cinema e na literatura:
as personagens femininas em Lavoura Arcaica
Renato César Prates Oliveira e Fernanda Valim Côrtes Miguel 229

Interpelaciones al circuito artístico de la Casa Grande:
arte afrobrasileño, arte feminista y prácticas artísticas
realizadas por mujeres y cuerpos fluidos

Paola María Marugán Ricart 255

Imagéticas de mim: um olhar sobre a desfiguração
da autoimagem na fotografia

Ursula Jahn 285

Apresentação

Os trabalhos no campo da história da arte têm sido amplamente definidos por um referencial europeu. Assim também a perspectiva de gênero tem tido um enfoque crescente, mas ainda insuficiente nas pesquisas mais recentes nesse campo.

As pesquisas feministas em história da arte têm procurado revalorizar a produção das mulheres, o seu papel na produção artística nessa realidade de consideráveis transformações e de multiplicidade cultural e reescrever essas histórias de invisibilidade e apagamento marcadas pela tradição canônica.

A invisibilização dessas manifestações artísticas constitui uma lacuna que marcou e marca, fortemente, a exclusão das mulheres, especialmente aquelas que não se encaixam no estereótipo eleito “naturalmente” para ter projeção social, por representar o modelo eurocêntrico: ser branca, pertencer às classes econômicas privilegiadas e (re)produzir o fazer artístico consagrado dos grandes nomes da cultura europeia.

Buscando contribuir com a diminuição dessa lacuna, este volume dedica-se a estudos que problematizam essa revisão de universalidade, contribuindo para a construção de novas histórias das artes que enfoquem as mulheres como protagonistas do fazer artístico, seja como representadas, seja como artistas.

A proposta do edital que deu origem à presente obra foi a de trazer para o foco as mais diversas expressões artísticas de/sobre mulheres, especialmente

as brasileiras, mas não só, cujo fazer artístico tenha sido historicamente excluído, seja por discriminação de gênero, raça, credo ou etnia.

Embora na organização do livro não se tenha considerado uma lógica classificatória das diferentes expressões artísticas, o leitor perceberá que os textos aqui apresentados foram tecendo seu próprio diálogo: das esculturas em cerâmica e as representações culturais que elas carregam à dimensão multicultural do mito feminino representado pelas sibilas; da alquimia na preparação de tintas e vernizes à singularidade que confere à artista o designativo qualitativo de “Mestre pintoira” ou “mestre doiradura”; do caráter multirracial e multicultural da sociedade brasileira, agregando corpos dançantes ao protagonismo feminino nas origens do samba; das reflexões acerca do papel da arte no combate às violências, à exposição das desigualdades quando se trata do reconhecimento do papel da mulher artista em um campo hegemonicamente masculino. Não passarão despercebidas, também, as reflexões acerca do papel das mulheres na literatura, na fotografia, no cinema e nos contextos educativos. Essas são algumas das abordagens que se encontrarão neste livro.

Nosso esforço, enquanto organizadoras, foi o de acolher o máximo de trabalhos, oriundos ou não da academia, que pudessem contribuir com a visibilização das mulheres artistas e suas artes, buscando refletir sobre diferentes linguagens artísticas, em uma perspectiva decolonial.

Aqui, fazemos uma ressalva: inicialmente, o texto tinha a intenção de focar somente personagens brasileiras. Porém, neste universo digital e globalizado no qual estamos inseridos, o edital atravessou as fronteiras para alcançar reflexões que confirmam que a exclusão não pode ser contida por fronteiras geográficas, não se restringindo, portanto, a um país, mas é uma condição imposta aos menos favorecidos e que deve ser repensada por todos que, como dissemos no início desta apresentação, estão excluídos da cultura eurocêntrica.

Assim, ainda que esta publicação esteja intitulada “Mulheres do Brasil, artes e artistas” mais do que falar de uma identidade brasileira, pretendemos refletir sobre uma desigualdade histórica que acomete os países, cujas vítimas prioritárias são as mulheres. Os trabalhos aqui apresentados buscam refletir sobre diferentes linguagens artísticas, em uma perspectiva decolonial e pretende ser o primeiro de uma série de diálogos acerca das mulheres invisibilizadas, especialmente na América Latina.

As organizadoras

Sim, eu sou uma Artista

Yes, I'm an artist

Maria de Lourdes Santos Ferreira

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
lourdes.ferreira@ufvjm.edu.br ☎ 0000-0003-1906-1375

Josélia Barroso Queiroz Lima

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Joseliabqlima@gmail.com ☎ 0000-0002-4043-0860

Resumo

O presente texto tem como objetivo refletir sobre a trajetória de um fazer artístico contado através do barro, ao longo da história de uma família de artistas, no Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil. O texto está organizado em três tópicos: em um primeiro momento, apresenta-se uma contextualização do Vale, buscando historicizar brevemente alguns elementos que contribuem para a sua identidade regional; em seguida, enfoca-se a entrevista com Andreia Andrade, artista ceramista e neta de uma das mais conhecidas artistas do Vale do Jequitinhonha, Izabel Mendes da Cunha. Para finalizar, será apresentada uma reflexão acerca da cerâmica no Vale sob diferentes óticas, principalmente do ponto de vista da identidade de gênero, como expressão da mulheridade, como uma arte prioritariamente feminina.

Palavras-chave

Arte ceramista; Vale do Jequitinhonha; cerâmica; artesanato; barro.

Abstract

The present text aims to reflect on the trajectory of an artistic practice told, through clay, throughout the history of a family of artists, in Jequitinhonha Valley, Minas Gerais, Brazil. The text is organized into three topics: at first, a contextualization of the Valley is presented, seeking to briefly historicize some elements that contribute to its regional identity; then, we focus on the interview with Andreia Andrade, ceramic artist and granddaughter of one of best known artists of the Jequitinhonha Valley, Izabel Mendes da Cunha. Finally, a reflection on ceramics in the Valley will be presented from different perspectives, mainly from the point of view of gender identity, as an expression of womanhood, as a primarily feminine art.

Keywords

Ceramist art; Jequitinhonha Valley; ceramics; craftsmanship; clay.

I. Introdução

Meu nome é Andreia Andrade, eu sou do Vale do Jequitinhonha, sou neta de Izabel e filha de João e Glória, artesãos aqui do Vale do Jequitinhonha¹.

Pode parecer estranho, ao leitor, essa maneira de começar um capítulo. Mas gostaríamos de pedir licença para prosseguirmos com esse início inusitado, incomum aos padrões narrativos formais, que sempre pedem uma introdução, feita por um narrador onisciente, que tudo vê, tudo ouve, tudo sabe. Ao optarmos por essa estratégia, estamos abrindo mão dessa onisciência, para deixarmos que a própria artista fale por si, nos tornando apenas mediadoras dessa história que pretende ser mais do que apenas o relato de uma trajetória, não que isso seja pouco, para ser um encontro do amanhã.

Tomamos de empréstimo uma passagem de Galeano² que afirma que “existe um único lugar onde o ontem e o hoje se encontram e se reconhecem e se abraçam, e este lugar é o amanhã”. Pretendemos, com este texto, promover um encontro com três gerações de artistas, cuja origem remonta à ancestralidade indígena, mas que nos assegura que não há que se dizer, em qualquer

-
1. Andreia Andrade, “A arte ceramista no Vale do Jequitinhonha” Entrevista realizada por Maria de Lourdes Santos Ferreira e Josélia Barroso, google meet, setembro 30, 2021, vídeo, 1:43, <https://drive.google.com/file/d/1Nt8oESzoFCPgJjg4csJJ1zJ4PKRCAqYz/view?usp=sharing>
 2. Eduardo Galeano, *O livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno (Porto Alegre: L&PM, 2002), 71.

tempo, de arte ceramista no Vale do Jequitinhonha, sem que, obrigatoriamente, se faça referência e reverência a essas mulheres artistas. Da produção de artefatos para o atendimento das necessidades cotidianas, a arte da cerâmica ganha novos significados ao longo de gerações, exportando o Jequitinhonha mineiro para o mundo e definindo sua identidade não só como espaço de riqueza cultural, mas também como uma atividade laboral fortemente atrelada à identidade de gênero, de reafirmação da mulher artista, amalgamando força e sensibilidade, luta e entrega, coragem e serenidade. Focando a identidade de gênero, almejamos evidenciar as alteridades das mulheres, sobretudo, as não-brancas, e fazemo-lo como estratégia de enfrentamento dos papéis sexuais de gênero produzidos pelo patriarcado. Os modelos de feminilidade e de feminino estabelecidos por esses papéis naturalizam ideais que negam que as subjetividades e as identidades historicamente construídas são edificadas nas e com as relações sociais, portanto, nos coletivos sociais. Nessa perspectiva, assumimos que o movimento feminista branco e não branco foi e tem sido fundamental para que pudéssemos, na atualidade, nos colocar em diálogo e problematizarmos as aprendizagens, as violências históricas que nos impõem ainda modelos sociais patriarcais de supremacia branca³. Em nosso encontro, pudemos identificar algumas das amarras que nos prendem, mas também reconhecer as formas de resistência que nos garantiram até aqui, existir.

Portanto, o que leremos neste capítulo é a trajetória de um fazer artístico contada, através do barro, ao longo da história de uma família de artistas, de cujo percurso tentamos nos apropriar, como um registro e uma contribuição para os leitores do amanhã que ainda não tiveram o privilégio de conhecer as Minas Gerais e o Jequitinhonha. O texto está organizado em três tópicos: em um primeiro momento, apresentamos uma contextualização do Vale, buscando historicizar brevemente alguns elementos que contribuem para a sua identidade regional; em seguida, enfocaremos a entrevista com Andreia, artista ceramista e neta de uma das mais conhecidas artistas do Vale do Jequitinhonha, através da sua arte ceramista, Izabel Mendes da Cunha, mais conhecida como D. Izabel, que será, assim, referida a partir de agora, neste texto. Para finalizar, será apresentada uma reflexão acerca da cerâmica no Vale sob diferentes óticas, principalmente do ponto de vista da identidade de gênero, como expressão da mulheridade, como uma arte prioritariamente

3. Nilma Lino Gomes, *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação* (Petrópolis, RJ: Vozes, 2017). Bell - Hooks, *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança* (São Paulo: Elefante, 2021).

feminina. Conforme Gonzalez⁴ as mulheres não brancas, alteridades negadas pelo processo de colonização, trazem em suas existências e epistemes formas de enfrentamento às violências aos povos originários e africanos aqui escravizados. Nesse sentido, as nomeia como amefricanas e argumenta que o próprio movimento feministas negro (e branco) deve aprender com essas mulheres, pois: A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social

Quando nos reportamos às *amefricanas* da chamada América Latina, e do Brasil em particular, nossa percepção descobre uma grande resistência ao feminismo. É como se ele fosse algo estranho para elas. Herdeiras de uma *outra cultura ancestral*, cuja dinâmica histórica revela *diferença* pelo viés das desigualdades raciais, elas, de certa forma, sabem mais *de mulheridade* do que de *feminidade*, *de mulherismo* do que de *feminismo*. Sem contar que sabem mais *de solidariedade* do que de *competição*, *de coletivismo* do que de *individualismo*. Nesse contexto, há muito o que aprender (e refletir) com essas mulheres negras que, do abismo do seu anonimato, têm dado provas eloquentes de sabedoria⁵.(grifos da autora).

O texto foi construído a muitas mãos, mas o enredo que o sustenta é ditado pelas palavras de Andreia, neta de Izabel, filha de João e Glória. Por outro lado, a autoria do artigo resulta do encontro de três mulheres, sob diferentes perspectivas, pessoais e profissionais, expressando um outro momento social brasileiro, no qual as políticas afirmativas de direito permitiram que ocupássemos espaços distintos de poder, de saber. Da academia à arte, nós mulheres temos produzido saberes contra hegemônicos, que possam dizer de epistemologias, cosmovisões subalternizadas pela ideologia patriarcal e pela branquitude que a edifica.

O artigo, como já dito, assume o caráter de ruptura narrativa e de desnaturalização sobre a arte, tomando-a como expressão do processo humano de significação do existir. Importa-nos entender a arte ceramista como uma expressão da memória social, nos termos de Gonzalez acima citada, no qual muitos saberes foram silenciados, ocultados pela consciência branca do colonizador e pelo mito da democracia racial, consciência que nega e subalterniza os saberes daqueles que nos constituíram como povo brasileiro – os não brancos, os povos originários que ocupavam o território invadido e apropriado pelo colonizador europeu. Portanto, rompendo com a lógica de

4. Lélia Gonzalez, "A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social", in *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, (Rio de Janeiro: Zahar, 2020), 248-250.

5. Gonzalez, "A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social", 250.

supremacia branca, que binariamente divide a produção artística como arte e artesanato, assumimos a perspectiva da arte como linguagem humana, na qual e pela qual saberes ancestrais são mantidos. Defendemos que a arte é uma linguagem que faz ecoar memórias que não querem calar, e que, neste artigo, reafirmamos. Nos apropriando do discurso psicanalítico lacaniano, assumimos que o inconsciente se estrutura como linguagem. Sendo linguagem, o fazer artístico diz de existências, de coletivos, de memórias sociais que gritam sentidos, e nosso objetivo é escrever com, e não escrever sobre. Em tal desafio, a aproximação com a artista Andrea Andrade fez-se necessária; dialogamos por mais de uma hora, um diálogo no qual os diferentes saberes e reflexões produziram o texto que ora apresentamos. Assim, a produção do artigo celebra uma 'nacionalidade' que rompe com as imagens ideais do colonizador, narra o silenciado, narra os saberes de mulheres que resistiram às violências impostas secularmente pelo patriarcado. Reconhecemos, também, que se narramos, é porque ocupamos diferentes espaços sociais que a luta democrática possibilitou e possibilita.

2. Identidade e resistência – que Vale é esse?

O Vale do Jequitinhonha é conhecido por vários aspectos, dentre os quais se destacam suas riquezas minerais e culturais, em contraposição à vulnerabilidade socioeconômica de boa parte de sua população. Isso, por si só, constitui um grande paradoxo, pois como pode uma região de tanta riqueza ser conhecida, em grande medida, por sua pobreza? Uma região que se constituiu como um dos maiores centros exportadores de pedras preciosas do Brasil, durante décadas, não pode estar associada à pobreza. Sulzbacher⁶ afirma que "A bacia hidrográfica do Jequitinhonha, um dos polos de maior riqueza mineral (ouro e diamante) explorado pela coroa portuguesa até meados do século XIX, paradoxalmente, desde a década de 1960, entra nos índices e nos discursos governamentais como uma das regiões mais pobres do país, considerada de maneira pejorativa, porém estratégica, para os planos siderúrgico e minerário como um 'bolsão de miséria'".

Visto sob essa ótica, pode-se entender que, neste contexto especial, pobreza não é ausência de riqueza, mas sinônimo de desigualdade na distribuição dessas riquezas.

6. Aline Weber Sulzbacher, Leonardo Cesar Fernandes, Clebson Souza de Almeida "Nas minas, a terra vale ouro: questão agrária e mineração no Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil", *Revista NERA*, v. 24, n. 57, (2021): 394-395.

Essa interpretação pode ser feita de maneira linear quando se trata de riquezas minerais, mas e quanto às riquezas culturais? Muitos são os atores que buscam explicar esse paradoxo entre riqueza/pobreza que sempre acompanha as referências ao Vale do Jequitinhonha; mas nos apoiaremos, aqui, em Servilha⁷, em estudo que busca refletir sobre o Vale para além do seu traçado geográfico, em um exercício pela caracterização da sua identidade. Ele afirma que “Não podemos compreender identidades sem, simultaneamente, ou por vezes anteriormente, analisarmos alteridades. Não podemos compreender uma parte do todo sem analisarmos outras partes do mesmo e, em muitos casos, o mesmo. Isso nos exige, ao buscarmos a compreensão de uma área no espaço geográfico, uma análise multiescalar, em outras palavras, um olhar para além da ‘região’ que buscamos delimitar, caracterizar ou conhecer”.

Neste trabalho, procuramos compreender a arte ceramista no Vale a partir do olhar de uma artista, cuja produção artística tem suas raízes, segundo sua memória narrativa, com a avó de sua avó, que era índia e foi “pega no mató”. Essa declaração é particularmente interessante, ao pensarmos a relação da produção artesanal com a cultura indígena. Quem é o índio na perspectiva histórica? Nos livros de história, a denominação do indígena está sempre associada ao selvagem, em oposição ao colonizador europeu, símbolo da cultura. Servilha (2012), citando Quijano (2005) afirma que “a identidade ‘Índio’ é uma generalização, um conceito homogeneizador de alteridades produzido por colonizadores com objetivos de dominar diferentes povos a partir de um olhar eurocêntrico que se buscava superior”⁸. Seria essa narrativa uma das responsáveis pela pouca valorização da cultura/arte indígena, aqui representada pela cerâmica?

Não obstante a importância que a arte ceramista tem na representação da identidade regional, a valorização dessa arte esteve por muito tempo subjugada por uma visão machista, no sentido de que, sendo essa uma arte tipicamente feminina, ela teria menos prestígio e representaria, portanto, uma produção de pouco valor mercadológico.

Especialmente o baixo e médio Jequitinhonha são regiões historicamente marcadas pela migração de sua força de trabalho para os grandes centros produtores no estado de São Paulo. Nesse contexto, os homens, semianalfabetos, em sua maioria, etnicamente não brancos, internalizando o ideal

7. Mateus de Moraes Servilha, “Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região” In *Vale do Jequitinhonha; cultura e desenvolvimento*, org. Maria das Dores Pimentel Nogueira (Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012), 24.

8. Servilha, “Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região”, 30-31.

patriarcal do provedor, vão em busca de trabalhos assalariados enquanto às mulheres compete o papel do cuidado com os filhos e com a lida doméstica, além da busca de atividades que possam gerar renda de subsistência para suas famílias. Para além da busca pelo trabalho, precisamos entender que o fenômeno social da migração é um acontecimento social forçado por séculos de violência para com os povos que ocupam e habitam o território do Jequitinhonha, e no contexto do capitalismo globalizado, a violência de estado se atualiza pela negligência aos direitos sociais ainda negados à população do Jequitinhonha mineiro.

Ressalta-se que o Jequitinhonha agrega grupos étnicos raciais subalternizados pela supremacia colonial dentre os quais os povos originários que foram nomeados “índios” e os descendentes dos povos africanos nomeados “negros”. Na hierarquização social edificada pelo patriarcado, o contingente de mulheres que ocupam, resistem e existem no Jequitinhonha são mulheres não-brancas. A migração, portanto, é parte da condição da desigualdade social imposta a tais grupos étnicos raciais. Como argumentam Saffioti e Gonzalez, na base da pirâmide social capitalista temos a mulher negra, as não-brancas, massa descartável necessária ao funcionamento do sistema capitalista brasileiro⁹.

Dessa perspectiva, a invenção do estigma de Vale da miséria serve ao propósito de reproduzir e naturalizar um ideal machista arraigado na nossa cultura, que é o da desvalorização, da invisibilidade e do silenciamento da mulher e do trabalho ‘feminino’, reduzindo-o a trabalho reprodutivo (não produtivo, pois não-pago)¹⁰. Situa-se a arte ceramista enquanto resultado desse trabalho e, se voltarmos o olhar para outros aspectos que compõem esse cenário, há ainda o fator de origem dessa arte, que é, primordialmente, arte indígena. Tudo isso parece contribuir para consolidar a ideia de pobreza atrelada ao Jequitinhonha. Se o fato de que em uma região de abundantes riquezas minerais a pobreza significa desigualdade, no quesito riqueza cultural, pobreza significaria, então, desvalorização ou subvalorização intencional. Mas essa é uma longa reflexão que não se esgotará nestas breves páginas; para ela apontamos de forma a provocar a desnaturalização da ideologia machista.

9. Heleieth Saffioti, *Gênero patriarcado e violência*, (São Paulo: Expressão popular; Fundação Perseu Abramo, 2015), 159; Gonzalez, *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos* (Rio de Janeiro: Zahar, 2020), 361.

10. Para melhor entender o longo processo que produz a naturalização das violências raciais, sociais e patriarcais que produz o binarismo relativo ao trabalho, a produção da lógica do trabalho capitalista, que se constituiu através da morte, perseguição e silenciamento das mulheres, significando-as como bruxas, ver Sílvia Federici, *Calibã e a Bruxa* (São Paulo: Elefante, 2017), 464. O livro permite entender como o processo de cristianização europeu e das terras colonizadas sustentou e sustenta o patriarcado de supremacia branca.

Nosso intuito é narrar o que rompe as violências impostas às mulheres e expor suas memórias mantidas via Arte Ceramista.

Assim, ao ouvirmos a história por detrás da obra, não pudemos deixar de refletir sobre as violências que marcam a formação social brasileira, e, sobretudo, o cotidiano social do Jequitinhonha, no qual a colonização cristã, escravagista, produziu as desigualdades raciais, sexuais e sociais. Desigualdades que se atualizam no discurso desenvolvimentista, na nomeação “Vale da Pobreza” impondo às mulheres violências que, naturalizadas, as moldam como mulheres fortes, determinadas, no constante enfrentamento das relações que as objetificam. A escuta da trajetória de D. Izabel permitiu o reconhecimento dos privilégios da branquitude, reiterando que não podemos dizer de uma essência feminina, e sim, de histórias sociais nas quais o ser mulher, o ser feminino é construído. A narrativa sobre Dona Izabel nos revela como o simbólico patriarcal social produziu a subjugação, mas revela também que tornar-se humano se ‘faz na travessia’, parafraseando Guimarães Rosa¹¹. A necessidade de sobreviver e viver a conduziu ao enfrentamento dos papéis sociais, raciais e sexuais; pela arte, a mulher Izabel se fez reconhecer como sujeito de direito.

Passaremos, a seguir, à entrevista que dá origem a este capítulo, para tentarmos compreender a arte ceramista não só em relação a uma identidade geográfica, mas também de gênero – mulheridade – sob a hipótese de que se trata de uma arte prioritariamente feminina – ancestralidade/solidariedade/coletividade – que muito contribuiu para a construção do sentido do Vale do Jequitinhonha como uma região de riqueza cultural, e a arte como resistência, a despeito da imagem de vulnerabilidade social e econômica que foi forjada para a região a partir e através dela.

3. Produção de utensílios de cerâmica e seus significados ao longo de gerações

A entrevista com Andreia Andrade foi realizada no dia 30 de setembro de 2021, a partir de um roteiro que procurou situar a produção da cerâmica ao longo da história, tendo como referência, sua avó Izabel. Andreia é formada em artes plásticas pela Escola Guinhar, da Universidade Estadual de Minas Gerais- UEMG, Belo Horizonte, Brasil. Ao falar do seu processo de formação, ela destaca os obstáculos enfrentados tanto para a aprovação no vestibular,

11. João Guimarães Rosa, *Grande sertão veredas*, (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986), 496.

quanto para se manter na faculdade. Tendo concluído a graduação, ela retornou para sua cidade de origem, onde continuou a aprender com sua avó, que foi e continua a ser sua mestra e mentora. Como dito anteriormente, não é possível falar de cerâmica no Vale do Jequitinhonha sem que se remeta a essas importantes artistas, que, com sua arte, contribuíram para levar o nome da região para além das fronteiras geográficas não só das Minas Gerais como do Brasil.

O texto busca se organizar em ordem cronológica, embora a entrevista não tenha se guiado por esse critério. Essa opção se dá objetivando não só garantir a clareza como também evidenciar a importância da historicidade na construção do significado dessa arte.

Eu comecei a trabalhar desde criança, por influência de minha avó, Izabel, que também começou como criança, que a avó dela era índia e fazia utilitários de barro para utilizar no dia-a-dia¹².

Como afirmado por Andreia, a produção de peças de cerâmica tem seu início registrado em sua família, através da fabricação de utilitários de cerâmica para uso cotidiano (moringas, potes para guardar alimentos, dentre outros). Até então, essa produção não tinha fins comerciais; tratava-se de um ofício que buscava suprir as necessidades domésticas, em um tempo em que não havia disponibilidade desses produtos em mercados e que, por outro lado, a globalização e a expansão da produção capitalista não impunha a hegemonia consumista. Os utilitários, que inicialmente eram produzidos para fins doméstico, passaram, a partir da geração de D. Izabel, a ser uma fonte de renda. D. Izabel, tendo ficado viúva muito cedo, começou a transformar o ofício ceramista em fonte de renda, para sustentar seus quatro filhos. Naquela época, fazia potes, moringas e outros utensílios para vender na feira, como forma de sobrevivência.

A experiência de D. Izabel como artesã do barro iniciou-se ainda quando criança. Como ela não tinha tempo para brincar – já que tinha que cuidar dos irmãos mais novos enquanto sua mãe trabalhava com o barro – e nem tinha brinquedo, ela começou a usar os restos de barro para confeccionar as próprias bonecas. Inicia-se aí, uma relação lúdica (Fig. 1).

Essa ação de produzir os próprios brinquedos terá grande influência no seu futuro, quando a confecção de bonecas se torna sua principal expressão artística. “Uma criança que domina o mundo que a cerca é a criança que se

12. Andrade, entrevista.



Figura 1. Dona Izabel e a neta Andreia, ao fundo utilitários e as bonecas; na foto, ambas seguram uma cuia com peças em cerâmica. (Foto: Andreia Pereira de Andrade)

esforça para agir neste mundo¹³. Nesse contexto, o brincar, então, não é uma diversão, mas passa a adquirir uma função social, conforme descrita por Leontiev: “em estágios relativamente precoces do desenvolvimento da atividade lúdica, uma criança descobre no objeto não apenas as relações do homem com esse objeto, como também as relações das pessoas entre si”¹⁴. Certamente, foi essa descoberta que levou D. Izabel a traduzir, através da arte ceramista, os laços que conectam diferentes gerações e culturas e que permitiram sua afirmação como artista (Fig. 2).

Essa arte que se inicia com uma mulher indígena, produzindo utilitários para fins cotidianos, evolui a cada geração, ganhando novos significados. Combinando funcionalidade e representação criativa, D. Izabel começa a inserir na arte da fabricação de potes e moringas, a personificação do feminino: as tampas dos potes e moringas eram esculturas de cabeças de mulheres. Naquele momento, ao que parece, a arte pela arte ainda não tinha valor comercial. Somente os utilitários eram a fonte de renda. Andreia ressalta que “quando ela (a avó) se tornou independente, ela pôde se dedicar à produção de bonecas, que foram sua inspiração desde criança.” Independência, então, é sinônimo de ter uma renda que lhe permitisse investir na produção artística.

13. Lev Semenovich Vigotsky, Alexander Romanovich Luria, Alex N. Leontiev, *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. Trad. Maria da Penha Villalobos, (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988), 120.

14. Vigotsky, Luria, Leontiev, *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*, 135.



Figura 2. Andreia Pereira de Andrade, Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil - (Foto: Lori Figueiró).

Ela (a avó) se tornou independente quando ela estava sozinha com os filhos e não tinha ninguém para impedir. Aí ela disse assim: 'agora eu posso criar o que eu quero, o que eu gosto de fazer'. [...] Ela sempre foi uma mulher determinada e me inspirou e inspira até hoje a ser a mulher que eu sou hoje; meu espelho é ela¹⁵.

Essa independência que se inicia ditada pela necessidade, torna-se uma diretriz, um objetivo a ser alcançado. Se a avó teve que se fazer independente, por força das circunstâncias – viúva, sem ter com quem contar – Andreia, por sua vez, escolhe a independência. E é ainda essa avó, artista, que estabelece os limites e a distinção entre independência e submissão.

4. A arte como pertencimento, afirmação de si, memória coletiva ancestral

A arte ceramista ao ser assumida por D. Izabel, como estratégia de produção econômica, a religa à sua coletividade e ancestralidade originária, indígena. No ato de resistir tem-se o ato de apropriar-se da identidade e da alteridade que a constituiu. E ao tornar-se "independente" não apenas se faz independente das relações familiares burguesas impostas às mulheres, mas

15. Andrade, entrevista.

estabelece fissura na lógica patriarcal que a toma como incapaz de prover aos filhos a existência.

Na entrevista, Andreia relembra que a avó resistiu à pressão social para que doasse seus filhos, quando ficou viúva, sob a alegação de que não conseguiria criá-los sozinha. Em tais pressões – violências simbólicas e psicológicas que coisificam as mulheres no incapacitismo, no sexismo, na misoginia que as inferiorizam – D. Izabel diz NÃO e argumenta que o barro proverá, permitirá aos filhos a vida. A determinação a leva a intensificar a produção de utilitários a serem vendidos nas feiras livres. No ato, no fazer da produção dos potes, a memória ancestral coletiva daquela que outrora fora “pega no mato, para ser domesticada” se fez ecoar e a imaginação da criança, que brincou com o barro, que produziu o lúdico, o brincar, as bonecas, fez gerar e nascer uma das suas marcas de artista: as moringas com tampas com o rosto de mulher.

A vivência de mãe solo, a experiência de superação dos condicionantes sociais de opressão: analfabetismo, solidão, pressão social sobre a posse dos filhos, acesso a trabalho, saúde, e à terra, tudo isso constitui marcas societárias de uma cultura moldada pelo colonialismo patriarcal de supremacia branca. Nessa perspectiva, o cristianismo ou o catolicismo produziu identidades subalternizadas e silenciadas pelos ideais da branquitude. No simbólico da fé, do ideal de mãe, no suportar da dor, acaba-se por naturalizar as vivências de violências, que imprimem às mulheres do Jequitinhonha a necessidade de se fazerem fortes, no enfrentamento da desigualdade racial, tornada desigualdade social. Representando tais mulheres, D. Izabel as colocou em outro patamar de representatividade social e simbólica, inspirando na criança e neta – Andreia – o desejo de rupturas com os padrões sociais aprendidos. Ser independente significou traçar outras trajetórias e ocupar diferentes papéis sociais que muitas meninas/mulheres da região mineira ainda ocupam.

Foi esse exemplo de independência que levou Andreia a tornar-se uma artista plástica, graduada na principal escola de artes plásticas de Minas Gerais, tendo saído do interior do Jequitinhonha e enfrentado os desafios de viver em Belo Horizonte, para poder acessar o ensino superior. Como ela mesma afirma com orgulho, ela foi para a capital mineira não para fazer licenciatura em artes plásticas, pois “jamais quis ser professora de artes”, mas para se tornar bacharel em artes plásticas, ampliando sua leitura de mundo, o seu saber fazer, já aprendido com a avó. As licenciaturas têm sido, historicamente, profissões que naturalizam o papel social de cuidado da mulher; no entanto, Andreia traçou novas perspectivas, inclusive para dar visibilidade aos saberes ancestrais que poderiam ser reduzidos pelo binarismo patriarcal acadêmico

à nomeação de artesanato. Mais do que um título universitário, acessar a academia significou acessar saberes e direitos sociais que foram negados à avó e às outras gerações que a precederam. Na academia, Andreia ampliou olhares, fazeres, ensinou a arte secular de fazer a queima da cerâmica no fogo tal e qual aprendera com a D. Izabel. Vivendo a oportunidade educacional e acadêmica, pôde reafirmar os vínculos afetivos, territoriais, sociais e raciais que a levam a assumir-se: “Meu nome é Andreia Andrade, eu sou do Vale do Jequitinhonha, sou neta de Izabel e filha de João e Glória, artesãos aqui do Vale do Jequitinhonha”¹⁶.

Andréia relata que, desde cedo, em conversas com sua avó, ela dizia que não iria se casar, pois não queria “marido pra ficar mandando em mim”. Mas D. Izabel apresenta a ela uma perspectiva de relacionamento em que se destaca o companheirismo, apesar de ela mesma (Izabel) não ter podido contar com isso. Tendo ficado viúva cedo e com isso enfrentado o desafio de criar sozinha os filhos, ela ressalta, para a neta, a importância de um companheiro, para dividir as responsabilidades.

Você precisa ser mais mansa [...] você vai ter um marido para te ajudar, pra ajudar a pagar suas contas.

Esses conselhos da avó só puderam ser compreendidos com a maturidade, pois, na sua percepção adolescente da época, Andreia não conseguia conceber a possibilidade de articulação entre casamento e independência. Conforme ela, no cenário do interior mineiro, os casamentos muitas vezes ainda são sinônimo de ascensão social da mulher, por falta de possibilidade de estudo e ou trabalho, implicando nessa relação a submissão da mulher ao homem. Ela via essa dependência na relação da sua própria mãe, que mesmo se apropriando do fazer da arte, era dependente e submissa ao pai.

Talvez tenham sido justamente as dificuldades enfrentadas por uma mulher sozinha, tendo que trabalhar para criar os quatro filhos, sem a ajuda de um companheiro, a razão de D. Izabel destacar, para Andreia, a importância de se ter com quem contar, conforme explicitado em um trecho da entrevista.

Tendo oportunidade de viver outras trajetórias, Andréia reflete na entrevista que já está há 13 anos casada, e que consegue compreender as dificuldades vividas pela avó. “Ela era uma mulher independente, mas ela sofreu muito, pois ela não tinha ninguém por ela, ela que tinha que fazer ela mesmo (...) não tinha com quem contar”. Hoje, ela compreende que é possível haver sintonia

16. Andrade, entrevista.

entre casamento e independência profissional e pessoal. Ela se percebe e se nomeia uma mulher determinada, independente, mas que conta com a ajuda e compreensão do marido.

Essa questão suscitada na entrevista traz à tona um outro papel desempenhado pela arte, neste contexto, que é o de autoafirmação. Através da arte, as mulheres puderam construir a afirmação de sua identidade enquanto autônomas, donas de suas próprias ações, sem ter que se submeter a ninguém. Esculpindo o barro, esculpiram a si. Além de representar a história de um povo, a arte marca, também, a força das mulheres, no papel que, se em um determinado momento lhes foi imposto, elas o tomaram e ressignificaram.

O barro que antes era apenas uma estratégia de sobrevivência, passa a ser um passaporte para a liberdade de expressão e liberdade financeira. Nesse sentido, Andreia reconhece que a avó ganhou muito dinheiro com a arte e que ela mesma ganha dinheiro com sua arte, fazendo o que ela ama fazer. Ressaltamos tal fala, pois no contexto de relações capitalistas fundamentadas nas hierarquias patriarcais que produzem a subalternidade de gênero, raça e classe, a arte promove a superação desse estado de conformação. Isso fica evidente nessa afirmação de Andreia, tanto em relação a D. Izabel quanto a si mesma. Andrea entende a função social do seu fazer artístico bem como o daqueles que projetam outras imagens, colocando em xeque a ideologia da pobreza, da miséria, que insiste em subvalorizar, vender e exportar o Jequitinhonha como mercadoria. A arte e os artistas do Jequitinhonha mineiro dizem de outro lugar, de outras memórias, de outras formas de existência. As obras dizem das ancestralidades não patriarcais, não brancas, reafirmam coletivos negados e silenciados, mas sobreviventes, existem e lutam “pela construção de uma sociedade multirracial e pluricultural, onde a diferença seja vivida como equivalência e não mais como inferioridade”¹⁷.

Nós contamos nossa história através da nossa arte. A nossa inspiração são cenas do nosso cotidiano (...) através das nossas bonecas contamos as histórias da nossa região: as grávidas com os filhos, que os homens iam trabalhar fora, como quase aconteceu com meu pai, de os homens irem trabalhar fora e a mulher ficar em casa, com aquele monte de filhos; as obras são inspiradas em cenas do Vale¹⁸.

17. Sueli Carneiro, “Enegrecer o feminismo: situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero” In *Pensamento Feminista Conceitos Fundamentais*, (Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019), 320.

18. Andrade, entrevista.



Figura 3. Cenas do cotidiano - Andreia Pereira de Andrade, Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil - (Foto: Lori Figueiró).

Assim, aos utilitários foram sendo incorporados vários aspectos da vida cotidiana: lavradores, noivas, crianças brincando, mulheres grávidas, lavadeiras, dentre outras. Gombrich¹⁹, ao refletir sobre o significado da arte a partir de sua função, afirma que nenhum povo existe no mundo sem arte. Analisando a trajetória aqui apresentada, que começa com a confecção de utilitários para alcançar os espaços de decoração, de visibilidade e apreciação pública, em museus nacionais e exposição internacionais, a arte da cerâmica está contemplada de todas as maneiras, conforme afirmado por Gombrich:

Se aceitarmos o significado de arte em função de atividades tais como a edificação de templos e casas, realização de pinturas e esculturas, ou tessitura de padrões, nenhum povo existe no mundo sem arte. Se, por outro lado, entendermos por arte alguma espécie de belo artigo de luxo, algo para nos deleitar em museus e exposições, ou certa coisa especial para usar como preciosa decoração na sala de honra, cumpre-nos entender que esse uso da palavra constitui um desenvolvimento muito recente e que muitos dos maiores construtores, pintores ou escultores do passado nunca sonharam sequer com ele. Podemos entender melhor essa diferença se pensarmos em termos de arquitetura. Todos sabemos que existem belos edifícios e que alguns deles são verdadeiras obras de arte. Mas dificilmente existirá uma construção no mundo inteiro que não fosse erigida para

19. Ernst Hans Gombrich, *A história da arte*, (Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995), 14.

um fim particular. Aqueles que usam esses edifícios como lugares de culto ou de entretenimento, ou como residências, julgam-nos em primeiro lugar e acima de tudo por padrões de utilidade. [...] No passado, a atitude para com pinturas e estátuas era frequentemente semelhante. Não eram consideradas meras obras de arte, mas objetos que tinham uma função definida. Seria um mediocre juiz de casas aquele que ignorasse para que fins elas foram construídas. Analogamente, é improvável que compreendamos a arte do passado se desconhecemos os propósitos a que tinha de servir²⁰.

Outro aspecto que chama a atenção na afirmação feita por Andreia é a função que a arte adquire como marca do protagonismo das mulheres. Saffioti²¹, em estudo que explora a relação entre gênero, patriarcado e violência na sociedade brasileira, apresenta-nos elementos que ajudam a compreender esse contexto. Embora o foco da referida pesquisa seja a relação entre desemprego e violência, ela nos fornece dados também para compreender a violência simbólica que ocorre nesse processo de expropriação dos trabalhadores do Vale do Jequitinhonha, cujas consequências incidem diretamente sobre as mulheres que lá permanecem, engendrando esse movimento da arte como resistência.

Quem trabalha na cana tornou-se, há muito tempo e necessariamente, assalariado. Pior que isto, o que lhe sobrou foi ser um assalariado sazonal. Nos meses de corte de cana, os trabalhadores locais são insuficientes para atender à demanda de força de trabalho, chegando estas plantações a absorver trabalhadores do Vale do Jequitinhonha mineiro, que para lá migram todos os anos, deixando suas mulheres para cuidar do roçado, isto é, pequena gleba na qual se plantam alimentos. Esses movimentos migratórios ocorrem todos os anos. Nem todos os trabalhadores, entretanto, voltam para o Vale, a fim de se juntar aos demais membros de suas famílias. Muitos permanecem na periferia da cidade, constituem novas famílias...²²

Os homens, em sua maioria não-brancos, em condições precárias de trabalho, de empregabilidade, por ausência de educação, são pressionados pelo sistema capitalista globalizado a vender sua força de trabalho e a exercer suas funções de provedor em outros estados. Enquanto as mulheres, que permanecem nos territórios mineiros do Jequitinhonha, têm as múltiplas tarefas aumentadas, numa sobrecarga de afazeres que as levam a, sozinhas, prover a casa, cuidar e educar os filhos. Tendo internalizado o papel social de gênero que as responsabilizam pelos cuidados cotidianos do trabalho reprodutivo, e muitas ainda carregando em seus corpos a racialidade não

20. Gombrich, *A história da arte*, 14.

21. Saffioti, *Gênero, patriarcado e violência*, 16.

22. Saffioti, *Gênero patriarcado e violência*, 16

branca, essas mulheres naturalizam as violências, não mais as percebendo como tais. Contraditoriamente, o mesmo sistema que as subalterniza, que as obriga a prover o existir, possibilita a elas o reconectar com a terra, com o barro, com as memórias ancestrais. Como argumenta Federici:

Assim como na Europa, a caça às bruxas na América foi, sobretudo, um meio de desumanização e, como tal, uma forma paradigmática de repressão que servia para justificar a escravidão e o genocídio. A caça às bruxas, porém, não destruiu a resistência dos povos colonizados. O vínculo dos índios americanos com a terra, com as religiões locais e com a natureza sobreviveu à perseguição devido, principalmente, à luta das mulheres, proporcionando uma fonte de resistência anticolonial e anticapitalista durante mais de quinhentos anos. Isso é extremamente importante para nós no momento em que assistimos a um novo assalto aos recursos e às formas de existência das populações indígenas. Devemos repensar a maneira como os conquistadores se esforçavam para dominar aqueles a quem colonizavam, e repensar também o que permitiu aos povos originários subverter este plano e, contra a destruição de seu universo social e físico, criar uma nova realidade²³.

Assim como os utilitários foram transformados em cenas da vida cotidiana, o significado do trabalho com o barro ascende a uma dimensão sociológica, passando a significar não somente aquilo que as cenas representam do cotidiano, mas um tecido social carregado de sentidos, dentre os quais destacam-se a dureza da lida doméstica: a força e coragem das mulheres que precisam arcar, sozinhas, com a criação dos filhos; as necessidades materiais que exigem que as crianças tenham que, muito precocemente, participem das responsabilidades com a lida doméstica e participação em atividades de subsistência. Nesse contexto, o significado da arte extrapola as funções a ela atribuídas, segundo Gombrich – função do ponto de vista utilitário, função de deleite de outrem – para ganhar uma dimensão de denúncia/crítica social. As cenas cotidianas denunciam as negligências, o patriarcalismo, as desigualdades em todas as suas esferas: sociais, de gênero, de etnia (Fig. 4).

O vale é rico de artistas que contam suas histórias... a gente tem uma responsabilidade muito grande de, através da nossa arte, que é tão rica, através de um material tão simples, mas ao mesmo tempo tão rico, levar nossa história, contar nossas histórias, ricamente, através das obras de cada um²⁴.

23. Federici, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, 382.

24. Andrade, entrevista.



Figura 4. Andreia Pereira de Andrade e Glória Maria Andrade, sua mãe - Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil - (Foto: Lori Figueiró).

Contrapondo-se ao discurso midiático, estatal, difundido e tornado senso comum, que veicula a ideologia do Vale da miséria, os artistas em suas obras expõem a riqueza racial, social e cultural do Jequitinhonha mineiro. Ao narrar, registrar, esculpir, cantar e pintar o cotidiano que guarda as memórias sociais plurirraciais e multiculturais, os artistas revelam as diferentes matrizes étnicas que constituíram o povo do Jequitinhonha. As obras e os artistas ocupam espaços sociais como museus, redes sociais, acessam outras relações e possibilidades de formação, educação, e experiências que levam a sociedade brasileira e mundial a reconhecer que diferença não pode ser reduzida e ou significada como pobreza e desigualdade. Se é necessário entender séculos de violência dirigidas aos povos não brancos do Jequitinhonha e do Brasil, é fundamental reconhecer que eles produziram modos de ver, saber e sentir que precisam ser respeitados, reconhecidos, partilhados, pois permitiram a existência, a alegria, a manutenção de saberes coletivos com os quais, o simples barro diz do cuidado com o viver, com a vida, explicitando a interligação entre coletivos sociais e natureza, remetendo a epistemologias ancestrais que ainda teimamos em negar pelo mito da democracia racial. Nas cores, nas formas, nos materiais usados para comunicar, os artistas veiculam outras representações que problematizam o que se tem nomeado como pobreza, como não desenvolvimento. Com isso, podem provocar outras sensibilidades

capazes de mobilizar as reflexões sobre como o Jequitinhonha tem sido visto e tratado pelo poder público e pelos interesses capitalistas que o reduzem a Vale da miséria. Reflexões que abrem frestas na ideologia capitalista que oculta que o que de fato temos é um território social, cultural e étnico que historicamente tem sido expropriado, motivo pelo qual Andreia defende que a arte cumpre o papel social de contar outra história. Em suas palavras, “eles dizem que é o Vale da miséria. Não!! Eu não vejo isso! A gente tem uma responsabilidade grande (...) Eles acham que vão chegar aqui e achar a gente passando fome, ver a gente numa casinha capenga, pensa que a gente não é esclarecido... ‘vamos lá ajudar os pobres coitados’. A gente está usando uma coisa tão simples, mas a gente está ganhando dinheiro com isso e contando nossa história”²⁵.

5. Considerações finais

Como tentamos destacar ao longo deste capítulo, a arte da cerâmica do Vale do Jequitinhonha tem um papel fundamental, não só do ponto de vista da sua representação cultural como também, e principalmente, na demarcação do protagonismo das mulheres em todos os âmbitos do fazer cotidiano. Protagonismo que não advém da ideologia liberal ou de uma perspectiva ideológica individualista, mas do processo histórico no qual mulheres não-brancas mantiveram saberes, fazeres, epistemologias que as conectando à existência e aos seus coletivos, conseguiram produzir sentidos que as forjaram no mulherismo, na solidariedade que as permitiram não morrer²⁶.

É interessante notar, na entrevista a partir da qual esse texto foi constituído, como a arte está intrinsecamente relacionada à constituição da identidade de gênero, especialmente nesta região. As memórias relatadas por Andreia, sobre o percurso que leva D. Izabel à arte ceramista, nos dizem do resgate do saber e fazer indígena, no qual as mulheres usavam o barro na fabricação de utensílios. Um saber silenciado que tornou-se fundamental no enfrentamento da viuvez. O trabalho com o barro, no contexto do Jequitinhonha, possibilita que outras mulheres enfrentem o abandono, posto que os homens, levados pela necessidade, migram para acessar as atividades de produção, historicamente nomeadas como masculinas. Ao longo do tempo, as mulheres se utilizam do barro como estratégia de sobrevivência, para criar e educar

25. Andrade, entrevista.

26. Essa ideia se faz presente na obra de Conceição Evaristo, “A gente combinamos de não morrer” In *Olhos d'água* (Rio de Janeiro: Pallas, 2015), 99.

seus filhos, enquanto os homens, pela falta de oportunidade de trabalho “de homem” na região, continuam a vender sua força de trabalho em outros estados. Na atualidade, como bem destaca Andreia, a arte vai conquistado o reconhecimento e o respeito que lhe são devidos e, com isso, as artistas reafirmam seu papel.

Para além desses lugares socialmente demarcados e explicitados, a arte da cerâmica traz outras representações do feminino, aqui entendido na perspectiva de Gonzalez²⁷, como saberes e fazeres que nos conectam à mulheridade, aos coletivos que compõem nossa história social ainda negada pelo mito da democracia racial e pelos ideais da branquitude. Saberes que sempre foram combatidos, subalternizados por diversas instituições (educação formal, religião, estado, ciência, etc), devido à força oculta que ela (re)vela: a arte baseada em práticas milenares que observam as fases da lua para obtenção do melhor momento para produzir o cozimento das peças esculpidas junto ao fogo; que entende que nem tudo se encontra sob controle do artista, pois o fogo tem suas leis; a arte constituída nas e pelas relações com a natureza, que guarda os segredos da alquimia na coloração das peças; pela manipulação de flores e produção de cores, a arte associada à gestação, cujo resultado resgata as vinculações terra/barro, útero/pote, práticas femininas no cuidado com os bebês; a arte que permite que outras cosmovisões sejam comunicadas, e afirmadas como sujeitos de saber, de poder, de fazer. Enfim, sob todos os ângulos que se olhe, a arte ceramista revela o perfil e a essência das mulheres artistas do Vale do Jequitinhonha. Fica evidente que mesmo um ofício, que em diversos momentos foi instituído para invisibilizar a ação das mulheres (mulher não pode aprender a escrever para não escrever cartinha para namorado), foi transformado por elas em um registro muito mais poderoso do que qualquer outro, pois nele se revela, se institui e se eterniza a força dessas mulheres (Fig. 5).

Mesmo quando essa arte é executada por um homem, ela está sob a égide do feminino e, ao se assumir artista, o homem precisa enfrentar o machismo e a misoginia internalizada e veiculada socialmente quando determinados ofícios são definidos como “isso é coisa de mulher”. Assim, essa arte cumpre a dupla função de libertar não só as mulheres do jugo patriarcal, mas também os homens, que, sob esse mesmo jugo, são cerceados do direito a esse ofício, sendo instigados ao exílio, em busca de funções que lhes sejam apropriadas. O mesmo patriarcado que condena as mulheres ao confinamento, à depen-

27. Gonzalez, “A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social”, 248-250.

dência, à falta de escolarização/ esclarecimento, é o mesmo que alimenta e é alimentado pelo capitalismo, exilando os homens para outros estados, onde a força de trabalho será 'recompensada', conforme já discutido anteriormente.

Assim, ao finalizarmos essas considerações discutindo sobre o papel da arte na ruptura do simbólico patriarcal na experiência de um homem, o fazemos em homenagem ao pai de Andreia – o artista João Pereira. Ele enfrentou o preconceito explicitado no "isso é coisa de mulher" quando optou por romper com o ciclo migratório que leva os homens ao exílio e produz no Jequitinhonha o abandono social das mulheres. A ruptura se deu pela escolha da relação amorosa com a mulher Glória, pois D. Izabel exigiu que se ele quisesse se casar com sua filha, teria que ficar no Jequitinhonha. "Vou viver de que"? João aprende a esculpir e imprime suas marcas nas peças que também o projetou como artista popular. Podemos dizer que, ao tornar-se um artista, ele não masculinizou a arte nem abriu mão de sua masculinidade; se desfez dos comandos patriarcais que subalternizam e oprimem também os homens, seus papéis sociais, sexuais e raciais que determinam o que é coisa de homem e o que é coisa de mulher. Nas experiências narradas por Andreia, que relembram os percursos de D. Izabel, João Pereira Andrade, Glória Andrade e o próprio percurso, percebemos que "homens" e "mulheres" ressignificando as aprendizagens patriarcais de gênero, raça e classe reconectam-se com o território, com coletivos e criam, não apenas cenas do cotidiano social, mas interferem no mesmo, provocando novos fazeres bem como outras formas de pensar e sentir. Portanto, João Pereira, assumindo outra visão sobre a arte, aceita que essa arte ceramista, tradicionalmente feminina, pode ser praticada independente do gênero, embora sejam as mulheres, ancestralmente, as guardiãs desse ofício, em cuja essência predomina



Figura 5. Escultura Menino no Pote. Andreia Pereira de Andrade, Santana do Araçuaí, Ponto dos Volantes, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil - (Foto: Lori Figueiró).



Figura 6. À esquerda, Andreia Pereira de Andrade e a obra que homenageia D. Izabel ; Figura 7. À direita, escultura exposta no Museu de Arte Popular do Rio de Janeiro, Setembro de 2021. (Fotos de Andreia Andrade).

a adjetivação com a qual se definiu D. Izabel, e que exige sensibilidade: “sim, eu sou uma artista”. A afirmação e a autonomação por D. Izabel de ser uma artista, mais do que identidade de gênero, expressa a ancestralidade daqueles e daquelas que a constituíram ARTISTA. De nossa parte, ao intitularmos o artigo com sua frase, o fazemos em homenagem a todas as mulheres *americanas* que resistindo à violência e à opressão, produziram outras formas de existência e de sentidos, capazes de mantê-las em sua integridade humana. Elas nos desafiam a continuar a luta política por uma sociedade de fato e de direito democrática. Portanto, afirmando-se Artista e não artesã, D. Izabel revela-nos sua emancipação e a emancipação dos seus, pois ela ergueu sua voz (Fig. 6).

Referências

- Carneiro, S. “Enegrecer o feminismo: situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.” In *Pensamento Feminista Conceitos Fundamentais*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- Evaristo, C. “A gente combinamos de não morrer.” In *Olhos d’água*, Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

- Federici, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- Galeano, E. *Livro dos Abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- Gonzalez, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano; ensaios, intervenções e diálogos*. Organizado por Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- Gombrich, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995.
- Gomes, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petropolis, RJ: Vozes, 2017.
- Hooks Bell. *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança*. São Paulo: Elefante, 2021.
- Rosa, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- Saffioti, Heleieth. *Gênero patriarcado e violência*. São Paulo: Expressão popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.
- Servilha, Mateus de Moraes. "Vale do Jequitinhonha: a emergência de uma região" In *Vale do Jequitinhonha; cultura e desenvolvimento*. Organizado por Maria das Dores Pimentel Nogueira. Belo Horizonte: UFMG/PROEX, 2012.
- Sulzbacher, Aline Weber; Fernandes, Leonardo Cesar; Almeida, Clebson Souza de. "Nas minas, a terra vale ouro' questão agrária e mineração no Vale do Jequitinhonha (Minas Gerais, Brasil)". *Revista NERA*, v. 24, n. 57, p. 393-41, Dossiê, 2021.
- Vigostki, L. S.; Luria, A. R.; Leontiev, A. N. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. Trad. Maria da Penha Villalobos. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

Sibilas do Tijuco: a centralidade das profetisas seculares na arte colonial

Sibilas do Tijuco: the centrality of secular prophetesses in colonial art

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

Professora associada da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
mariaclaudiamagnani@gmail.com  0000-0003-0261-7023

Resumo

Este trabalho apresenta a peculiaridade da representação das sibilas na arte colonial de Diamantina, Minas Gerais. Sendo as únicas representações das profetisas na colônia, elas estão contornadas por estruturas de falsa arquitetura inspiradas em Andrea Pozzo e apresentam uma centralidade incomum e única no mundo. Segundo Joyce Lussu toda a cultura hegemônica teve que prestar contas à sibila, manipulá-la e deformá-la e ainda assim não conseguiu suprimir. Nestas representações tão características, reafirma-se a dimensão multicultural do mito feminino que faz o elo entre o divino e o humano, com importância confirmada pelas suas dimensões e centralidade, além da sofisticação das estruturas de quadratura.

Palavras chave

Sibilas, centralidade feminina, profetisas.

Abstract

This paper introduces the peculiarity of the representation of the sibyls in the colonial art of Diamantina, Minas Gerais. As the only representations of the

prophetesses in the former Portuguese colony, they are surrounded by structures of false architecture inspired by Andrea Pozzo and present a centrality that is unusual and unique to sybil representations worldwide. According to Joyce Lussu, all hegemonic cultures had to account for the sibyls, to manipulate and deform their image and reputation - and, even so, none was not able to suppress them. In these very characteristic representations, the multicultural dimension of this feminine myth which makes the link between the divine and the human, is reaffirmed and its importance is confirmed by its dimensions and centrality, as well as by the sophistication of the square structures surrounding them.

Key words

Sibyls, feminine centrality, prophetesses.

As únicas representações das sibilas na colônia portuguesa da América encontram-se em Diamantina, Minas Gerais, antigo Arraial do Tijuco. Trata-se de uma pintura à têmpera oleosa, situada na capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (do final do século XVIII); de seis véus quaresmais inventariados pelo IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (do final do século XVIII e princípio do XIX) - e dois não inventariados que se encontram na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito do Serro (datados e 1869).

Todas essas representações encontram-se envoltas em estruturas de falsa arquitetura, sendo as mais sofisticadas baseadas no tratado de Andrea Pozzo¹. Dentre os véus quaresmais, aqueles atribuídos a Caetano Luiz de Miranda e um com documentação comprobatória da sua autoria, têm a estrutura de quadratura mais sofisticada. Nos outros panos anônimos e também na pintura da abóbada da capela-mor, a falsa arquitetura é menos sofisticada, com escasso conseguimento do aprofundamento fingido dos espaços e da tridimensionalidade.

Para compreender a especificidade da centralidade das sibilas aqui abordadas, faz-se necessário apresentar, ainda que rapidamente, as informações básicas sobre aquelas figuras. As sibilas são personificações femininas, artísticas e literárias, que trazem em si um aspecto universal da condição transcendente do ser humano: o dom da profecia. De origem mítica, o modelo desse personagem responde a imperativos literários e se manifesta em ambientes

1. Magnani. A Estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina. p. 35-50.

artísticos, mas levanta também questões polêmicas: antropológicas, iconográficas, teológicas. Pode ser vista, na tessitura dessa malha intrincada, como uma atualização constante da imagem, inerente à imaginação humana, da mulher profetisa.

Como mitos oraculares e divinatórios, as sibilas tiveram longo alcance temporal sobreviveram em diferentes espaços. Ao longo da história da humanidade, todas as culturas criaram mitos que pretenderam dar respostas às questões fundamentais do ser humano. A partir disso, mesmo as condutas profanas das comunidades humanas foram orientadas pelos modelos exemplares dos entes sobrenaturais que habitam as narrativas míticas. Nesse contexto mitológico as sibilas e seus oráculos se inserem, ainda que, do ponto de vista da compreensão do mito, alguns problemas se interponham. Dentre eles, quando se trata do mundo pagão, as sibilas não são entes sobrenaturais (condição concernente aos mitos amplamente aceita pelos eruditos), mas mulheres de carne e osso. Do ponto de vista da cultura judaico-cristã, o mito sibilino não foi relegado a um âmbito de falsidade ou ilusão – como sói acontecer com as narrativas que não estão legitimadas no antigo e novo testamentos – ainda que não esteja referendado nos livros sagrados². O registro mais remoto é babilônico, migrando daí para a cultura greco-romana³. Na mitologia greco-romana, as sibilas, quando ligadas a um deus, são profetisas de Apolo e têm a função de dar a conhecer os seus oráculos. Como seres mortais, as profetisas faziam o elo entre o profano e o sagrado atendendo à necessidade humana tanto de se comunicar com o transcendente, como de saber dos acontecimentos do futuro.

Não há consenso ou certezas sobre a origem do nome Sibila, que permanece envolta em mistério. Conhece-se a primeira tentativa de explicação etimológica do termo, que se deve a Varrão quando afirma não serem os livros sibilinos obra de uma única sibila, uma vez que todas as adivinhadoras do mundo antigo eram chamadas assim. Esse autor faz uma associação entre o termo sibila e a manifestação da vontade do deus a partir do dialeto eólico. Dentre os contemporâneos que se dedicaram ao tema, destaca-se a hipótese de Hrozný que faz uma associação entre os termos acádicos (babilônicos anteriores ao domínio assírio) *Sibu* que significa velho e *llu* que significa deus. Sibila seria assim, uma velha cuja fala tem procedência divina⁴. No mundo cultural de influência helenística Apolo foi o deus oracular mais importante. A atividade

2. Eliade. Mito e realidade. p. 11-13.

3. Cervelli. Questioni Sibillini. p. 3-77 e PERETTI. La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica. p. 11-12.

4. Pascucci. L'iconografia medievale della sibila Tiburtina. p. 5-6.

profética e premonitória foi afirmada pela antiguidade greco-latina, desde os pré-socráticos a autores tardios como Plutarco nos diálogos *De Pythiae oraculis*⁵ y *De defectu oraculorum*⁶. O âmbito cultural grego, pela constante convivência entre logos e mito – em diferentes aspectos desde poesia até à medicina – era propício ao desenvolvimento dessa manifestação religiosa de importação oriental⁷. A urgência em saber os acontecimentos futuros tem como exemplo a criação de outras figuras mitológicas como Prometeu, Orfeu, Hermes Trimegisto (este último fora do mundo grego, no Egito) e na existência de outras profetisas além das sibilas: as pitonisas. Ambos os tipos de profetisas falavam em momentos de transes. Diferentemente das sibilas, as pitonisas faziam uso de vapores advindos de ervas alucinógenas e falavam sobre os futuros pessoais daqueles que as procuravam. O estado profético das sibilas é descrito como um estado de furor, de sofrimento, no qual elas são transpassadas por uma força superior e dolorosa, advinda do deus, para vaticinarem. Diversamente das pitonisas, sibilas profetizavam sobre futuros coletivos como resultados de guerras, com vitórias ou derrotas, sobre riquezas e pobreza das nações, sobre decisões políticas de resultados dramáticos para a coletividade. Os seus transes independiam do uso de alucinógenos. Enquanto as pitonisas se punham nos templos, e profetizavam *ex tempore*, as sibilas eram ambulantes ou se mantinham em antros localizados em grutas ou cavernas. Outra diferença com relação às pitonisas é o fato de que os oráculos das sibilas eram escritos em livros e vinham sempre falados na primeira pessoa. As sibilas viam um futuro mais longínquo a partir de um passado imemorial e falavam sem ser interrogadas. As pitonisas eram interrogadas sobre futuros próximos e nos êxtases eram precedidas por Apolo. Se alguma vez falavam na primeira pessoa, o próprio Apolo estaria a falar pelas suas bocas⁸.

Versões inconciliáveis circulam sobre o momento do surgimento da sibila na Grécia, como acontece comumente quando se trata de mitos. Baudoin, apontando, todavia um momento exato, ainda o faz no universo mitológico: a sibila teria aparecido pela primeira vez no século VIII a.C., época na qual ela teria se apresentado como filha de Lamia, por sua vez filha de Poseidon, durante as celebrações dos jogos de Corinto⁹. As suas profecias nunca são respostas, mas visões. Não se trata do *logos* de Delfos, mas da linguagem das

5. Plutarco. Diálogos Píticos. p. 1-354.

6. Plutarco, L'eclissi degli oracoli. p. 1-485.

7. Suárez, Emilio. La Sibila: Pervivencia Literaria y Proceso De Dramatización. p. 114.

8. Pascucci. L'iconografia medievale della sibila Tiburtina. p. 6.

9. Baudoin. 4 vie di predisposizione alla divinazione in Mesopotamia e nel mondo Ellenistico. p. 62-70.

visões, de profecias ocasionais. Contrariamente à voz oracular centrípeta das pitonisas de Apolo, a voz da sibila, dotada de um poder que não é aquele de apaziguar ou dominar a natureza, seria uma voz centrífuga, que se confunde com todas as formas da vocalidade do real¹⁰. Potente intermediária entre céu e terra, ela perscruta a obscuridade dos tempos mais remotos e enxerga os futuros mais longínquos.

Para a população de cultura helênica, a voz severa da sibila era familiar. Veja-se com relação a isso o fragmento 92 de Heraclito de Éfeso: “E a Sibila com delirante boca sem risos, sem belezas, sem perfumes ressoando mil anos ultrapassa com a voz, pelo deus nela”¹¹. A fisionomia dessa profetisa pagã é delineada por meio das fontes gregas mais antigas como um “tipo”, isto é, como um indivíduo único, mas que se repete em uma multiplicidade de indivíduos e nomes, reaparecendo em diferentes figuras femininas unidas por alguns traços distintivos. Ainda que seja frequentemente ligada em alguma medida à esfera apolínea, sobretudo na época antiga, a sibila se apresenta em grande medida como uma fonte autônoma de revelação divina. Esta característica permitiu que o mito se propagasse em diferentes culturas e momentos. Criatura vagante e misteriosa, inspirada do alto, a princípio livre de condicionamentos institucionais nos seus presságios – quase sempre dramáticos, de desventuras e punições – a sibila fala sem ser interrogada onde e quando urge nela a possessão divina¹². A sua característica principal e distintiva em toda a tradição greco-romana é o *status* de porta-voz possuída pela divindade, como um canal de comunicação sem mediações entre os níveis divino e humano. Dessa forma, podia simbolizar em certa medida a população como um todo, que adquiria por meio dela uma condição sobrenatural pela qual estava capacitada a comunicar as mensagens divinas aos fiéis.

Foi assim delineado na Grécia um quadro variado no qual a *facies* divinatória de uma sibila – fonte livre de revelação divina, por uma criatura móvel e vagante, sem qualquer subordinação institucional e ainda assim inserida na história da humanidade para a qual pressagia eventos dramáticos, adversidades e calamidades – veio a ser no mundo romano uma forma de adivinhação institucionalizada, severamente controlada, destinada a oferecer garantias à vida e à sobrevivência da Urbe e dos cidadãos e perfeitamente integrada àquele contexto sócio-político¹³.

10. Baudoin. 4 vie di predisposizione alla divinazione in Mesopotamia e nel mondo Ellenistico. p. 62-70.

11. Heráclito. Fragmentos. p. 106.

12. Pascucci. L'íconografia medieval della sibila Tiburtina. p. 5-6.

13. Monaca. La Sibilla a Roma. I libri sibillini fra religione e política. p. 17.

Para os romanos antigos a adivinhação sibilina era estreitamente ligada ao animismo e ao primitivo culto dos mortos. Posteriormente a isso e também ao culto dos deuses ctônicos, a sibila apareceu como purificadora e expiadora¹⁴.

Apesar da estreita conexão entre a lenda e a tradição artístico-literária, não obstante serem substrato uma da outra, essas duas linguagens desenvolvem-se paralelamente, como águas próximas que não se podem unir completamente. Segundo Ferri a lenda da sibila é pura e exclusivamente italiana, enquanto as outras manifestações são europeias em geral, ou quase totalmente europeias. O que interessa aqui, no entanto, é o caráter de universalidade desse mito. A sua forte e diversificada sobrevivência, deve-se, segundo este autor, a um “*principium vitae*” que remete à sua primordial composição humano-religiosa. Assim, mesmo na tradição popular, a sibila, ou ao menos seu nome, permanece até os dias atuais. Não é raro que atualmente esse mito apareça transformado, degenerado, quase irreconhecível, mas sempre exuberante em sua metamorfose. Como exemplo disso há um caso pitoresco existente no ambiente rural italiano, o dito popular “encontrar a sibila”: Acredita-se que os gatos negros tenham um osso a mais que os gatos não negros. Não se sabe onde esteja articulado ou como se tenha formado. Aquele que, achando esse ossinho, o ponha em sua boca, torna-se invisível aos olhos dos outros. Terá então “encontrado a sibila”¹⁵. Outra forma degenerada, um tipo de tortura, tomou o nome de sibila, na Itália: a prática na qual os polegares ou os dedos em geral eram esmagados em uma série de laços feitos de cordas, cujo objetivo era extrair a verdade por meio da dor. Essa técnica era reservada às mulheres. Conquanto a sibila também fosse vista como a guardiã da verdade, ironicamente a tortura era dedicada à extração da verdade nas mulheres. A pintora Artemisia Gentileschi foi assim torturada em 1612 por ocasião do processo movido contra seu mestre Agostino Tassi por assédio sexual¹⁶. Como exemplo de sobrevivência do mito pode-se também recordar a existência da Sibilla Barbaricina na Sardenha – mulher vivente no século XX – e suas práticas mágico-religiosas, cujas notas etnográficas com autoria de Raffaello Marchi foram publicadas pelo *Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna* (ISRE) em 2006¹⁷. Outro modelo exemplar de permanência do mito, a cartomancia, ainda hoje é praticado com cartas sibilinas: La Vera Sibilla Italiana é perpetrada contemporaneamente na Itália¹⁸. De errantes

14. Rossi. Le sibille nelle arti figurative italiane. p. 272-28

15. Ferri. La sibilla e altri studi sulla religione degli antichi. p. 55.

16. Keringan. Gli strumenti di tortura. p. 57-59.

17. Marchi. La sibilla barbaricina note etnografiche. p. 1-312.

18. Tuan. Vera Sibilla Italiana. p. 7-127.

a enclausuradas em seus antros; de virgens a eróticas; de portadoras do *logos* humano ao discurso divino e delirante; de mito a mulheres reais; da Babilônia à Grécia e aos povos de cultura helenizada do mediterrâneo; de Roma e dos judeus helenizados à cultura cristã; da Europa à América colonizada, entre mistérios e revelações, a sobrevivência da sibila na literatura, na música, na liturgia, na pintura, intriga e permanece entre nós.

A sobrevivência da sibila desde os primórdios prova que ela responde a uma necessidade provavelmente fundamental do pensamento humano de criar uma figura que combine os traços de feminilidade, por vezes da velhice, da castidade, da inspiração profética, da sabedoria e da sacralidade. Esses elementos estão relacionados entre si. Eles dão testemunho de uma criatura inalterável que corre de civilização em civilização, criatura para a qual as letras latinas, através de seus escritores dos mais importantes, Virgílio e Santo Agostinho, garantiram prestígio incondicional por mais de um milênio.¹⁹

Com uma concepção mais ampla do significado da palavra sibila, Ariana Pascucci²⁰ afirma que na antiguidade gregos e latinos se referiam assim a toda classe de profetisas, mulheres virgens e jovens, ou por vezes decrépitas, que desenvolviam a arte da adivinhação em estado de transe.

Interessa-nos aqui, em especial, as representações plásticas das sibilas. Apesar de existirem fontes que afirmam a existência de suas figurações em idade grega (séculos V e VI a. C.), é na época romana de ambiente itálico a sua principal difusão. As imagens aparecem em moedas a partir do ano 65 a. C., mas a representação da sibila Cumana mais rica de significado daquele período (do século I d.C.) é uma pintura de Herculano na qual comparecem a profetisa ao lado de Apolo.

As bases iconográficas para as representações das profetisas são múltiplas, entretanto, alguns cânones foram fundamentais nesse sentido ao longo da história. Marco Terêncio Varrão (116 a 27 a.C) em sua obra *Antiguidades das Coisas Divinas* (quase totalmente desaparecida e hoje conhecida por meio de citações de Cícero, Lactâncio e Santo Agostinho) traz a lista mais exaustiva com 10 sibilas, da seguinte maneira arroladas em ordem de antiguidade: Pérsica, Líbica, Délfica, Ciméria, Eritéia, Sâmia, Cumana, Helespontica, Frígia e Tiburtina²¹. Pode-se ver nesse conjunto uma síntese literária e historiográfica

19. Julien Abed, "Une à la douzaine. Le statut du personnage de la sibylle dans le ms BnF fr. 2362", *Façonner son personnage Presses de l'Université d'Aix-Marseille*, (2007): 9-19.

20. Pascucci, "L'iconografia medievale della sibila Tiburtina", 5.

21. Herbert William Parke, *Sibille*, (Genova: Edizioni Culturali Internazionali, 1992), 49-52.

do que se sabia sobre as sibilas até então, e também o desejo de estabelecer limites para uma lista em constante modificação. Ali as sibilas representavam diferentes regiões do mundo conhecido: algumas vindas da Grécia, outras do oriente, outras italianas ou itálicas. O catálogo de Varrão obteve muito sucesso, influenciando outras listas – à exceção talvez de alguns eruditos escolásticos – e acabou por se impor na Igreja do Oriente e do Ocidente, como o catálogo canônico das sibilas²². Retomado por Lactâncio, o catálogo de 10 sibilas se tornou a fonte na qual quase todos os escritores posteriores se alimentaram, até o século XV.

O catálogo de Varrão será assim transmitido e repetido pelos autores da idade média latina, sendo referência para os artistas medievais e para os primeiros humanistas do renascimento até ser acrescido das sibilas Agripa e Europa por meio de Filippo Barbieri, (mas não só por ele como veremos), um frade dominicano, em 1482. Esse autor fez coincidir as profetisas com os profetas do antigo testamento e conferiu a cada uma delas características, atributos e profecias. Apesar de a lista do dominicano figurar com algumas variações em distintos programas iconográficos, a lista de Varrão teve ainda longevidade mesmo concomitantemente ou posteriormente ao seu incunábulo.

Dentre as numerosas sibilas do mundo antigo, duas adquiriram um lugar privilegiado entre os primeiros cristãos: a sibila de Cuma, em razão da associação com a profecia messiânica que os cristãos viram na quarta Écloga de Virgílio; e a sibila Eritreia que teria cantado a Parousia de Cristo e o Juízo Final, num célebre acróstico grego que fora traduzido por Santo Agostinho na Cidade de Deus (esse tema será ainda abordado no capítulo Sobrevivência das Sibilas no Mundo Cristão). A partir disso a Eritreia teve uma fortuna imensa, pois entrou na liturgia da idade média por meio de um sermão pseudo-agostiniano que a cita dentre outras testemunhas da divindade de Cristo e que igualmente inspirou tanto a representação de teatros sacros quanto composições musicais do século IX ao XVI. Sem dúvida nenhuma é também a Eritreia aquela aludida no *Dies Irae* atribuído a Tomaso a Celano no século XIII, no famoso: *Dies iræ, dies illa, / Solvet sæclum in favilla, / Teste David cum Sibylla*²³.

A partir do século VI outra profetisa ganha importância: a sibila Tiburtina, a décima na lista de Varrão e que teria previsto o nascimento de Cristo ao Imperador Augusto mostrando-o a Virgem Maria com seu filho no colo. A Tiburtina teve imensa fortuna também nas representações nas igrejas e esteve

22. Jean-Michel Roessli, "Les Oracles Sibyllins", *Histoire De La Littérature Grecque Chrétienne*, Tome 2, (2012): 5.

23. Roessli, "Les Oracles Sibyllins", 8.

associada à *pax romana*, à lenda dos nove sóis, e ao acróstico do Juízo Final por meio de autores que lhe atribuíram o lugar antes ocupado pela Eritreia²⁴.

Podemos por tudo isso compreender que para os cristãos primitivos, a Cumana tornou-se canonicamente uma das profetisas pagãs da encarnação do saber; a Eritreia a sibila do Juízo final e da parusia de Cristo; enquanto a Tiburtina assumiu na Idade Média uma simbologia essencialmente messiânica e milenarista.²⁵

O final da Idade Média aprofundou as características míticas das sibilas (que foram instituídas no mundo antigo) por meio dos textos e da iconografia. O interesse dos homens da Idade Média pela profecia era constantemente renovado. É um evento notável que essa criatura, a partir da Grécia, fizesse predições de todos os tipos: profecias políticas, que anunciavam as mudanças de tronos e dinastias; anúncios do Dia do Juízo Final ou do fim dos tempos; e profecias cristãs que tendiam a provar que o Messias era aguardado entre os povos pagãos. Nesse contexto é de extrema importância a iconografia. Aqui o mérito próprio da Idade Média foi considerar que a palavra da profetisa tinha que ser abrigada por uma boca e um corpo. O medieval adicionou, portanto, à palavra da sibila um importante interesse pela sua representação. A partir desse interesse se percebe a multiplicidade de alusões ao físico nos textos literários: corpo deteriorado e horrível de se ver da sibila Cumana, antiga profetisa nas obras de Virgílio e Ovídio; corpo bonito e jovem da sibila Tiburtina; corpo evanescente e velado da sibila na obra de Cristina de Pisano²⁶.

O que pretendemos destacar aqui são as especificidades das representações das sibilas nos templos católicos em geral e em Diamantina em especial. Para isso, é preciso nos dedicar, ainda que rapidamente, à sua sobrevivência no mundo cristão. Não é tarefa simples deslindar o caminho percorrido entre a sibila pagã e sua incorporação pelo cristianismo. Não existe um fato único, ou momento histórico exclusivo que responda com suficiência a esta questão, mas, ao contrário, diferentes ocasiões e eventos se interpõem e concorrem para a sua elucidação. Trata-se por isso de uma sobrevivência efetiva. A questão divinatória e profética é um elemento comum e peculiar ao complexo quadro de relacionamentos difíceis (mas forçosos) da nova mensagem religiosa cristã com o panorama multiforme (mas essencialmente homogêneo) das civilizações que afluíam dentro do império romano. Tanto da parte da cultura pagã, como da judaica e da cristã, houve uma sede insaciável de conhecimento

24. Pascucci. "L'iconografia medievale della sibila Tiburtina", 18.

25. Roessli, "Les Oracles Sibyllins", 9.

26. Christine de Pizan, *La Cité des Dames*, (Paris: Éditions Stock, 2018), 127-238.

do futuro, misto de esperança e temor. Esse foi um ponto crucial na tessitura da afirmação religiosa dessas distintas culturas e na busca, seja de sua afirmação religiosa, como de suas peculiaridades²⁷. A partir desses pressupostos, já se torna possível distanciar o espanto e a admiração com relação à presença maciça das sibilas também no mundo cristão.

Dentre os diferentes momentos históricos nos quais as questões proféticas e divinatórias surgem e ressurgem com fervor, não é incomum que compareçam diferentes estirpes de profetas e adivinhadores, com maior ou menor sucesso (dentre os quais as sibilas têm um lugar privilegiado) ao lado da astrologia com a sua prática divinatória do zodíaco.

As sibilas estiveram presentes no cristianismo desde os primórdios. O primeiro momento, sem dúvida determinante, foi o dos padres apologistas no cristianismo primitivo e da patrística até à institucionalização da Igreja Católica, (com o I Concílio de Niceia, convocado pelo imperador Constantino) ressaltando Lactâncio e Santo Agostinho. O primeiro imperador cristão, na sua mensagem para este concílio, realizado no ano de 325, interpretou a passagem das *Écoglas* ou *Bucólicas* de Virgílio como uma referência à vinda de Cristo.

Se Constantino foi um marco, cabe lembrar que antes dele as sibilas vinham sendo já citadas pelos padres da Igreja. Depois que Virgílio mencionou a sibila, esta se tornou uma figura comum na literatura latina. Os cristãos viram então, nesta *Bucólica*, segundo Brown²⁸ a profecia do nascimento virginal do Messias que tirou o pecado original. É nesse ambiente deliberadamente literário, antes mesmo da citação de Constantino, que a sibila aparece nos escritos dos Padres da Igreja. O veredito mais importante sobre as sibilas, legitimando as profetisas e suas profecias no universo católico, foi dado na *Cidade de Deus*, por Santo Agostinho, no século IV²⁹. A primeira representação de uma sibila dentro de um templo católico se dá no século IV, em um mosaico da *Basílica de Santa Maria Maggiore*. Desde esse momento, percebe-se que a sibila é um detalhe marginal nas representações iconográficas (Figs. 1 e 2).

Conforme Rossi,³⁰ no século XI, uma desordem das almas criou insatisfação e desequilíbrio a partir das mudanças como a retomada do comércio, o de-

27. Giulia Gasparro Sfamini, "La sibila: voce del Dio per pagani, ebrei e cristiani: un modulo profetico al croce via delle fede", In *Sibille e linguaggi oracolari: mito, storia, tradizione*, (Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999), 505-553.

28. Raymond E. Brown, "A Quarta Bucólica de Virgílio", *Ciberteologia - Revista de Teologia & Cultura*, n. 7, (2007), 78-82.

29. Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, (Petrópolis: Ed. Vozes, 2013), XXIII, 2.

30. Rossi, "Le sibille nelle arti figurative italiane (con sette illustrazioni nel testo)", 218.

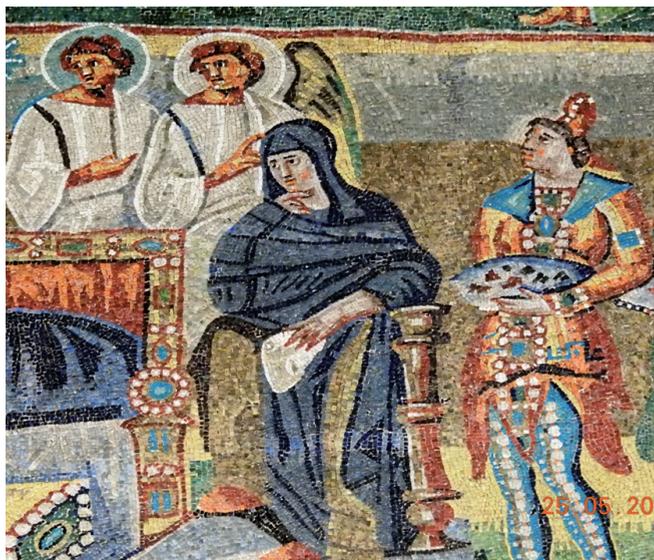


Figura 1. Sibila do Arco Triunfal da Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma, detalhe (Foto: Maria Cláudia Magnani).

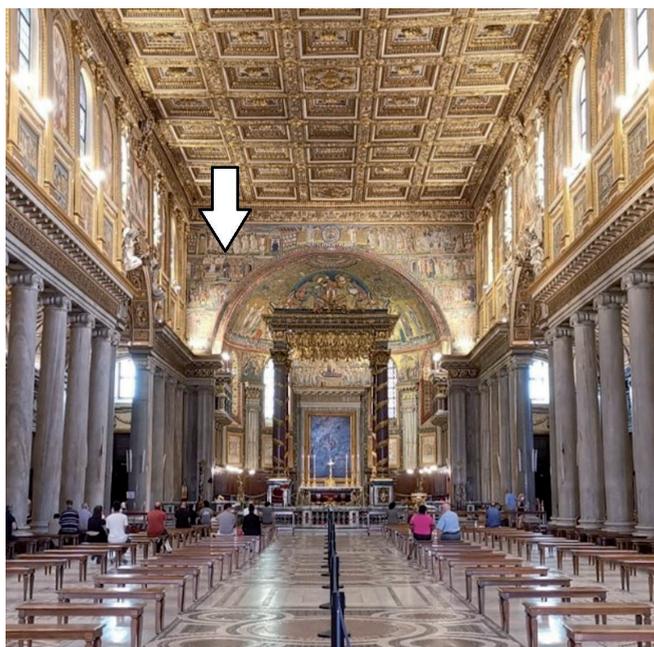


Figura 2. Sibila do Arco Triunfal da Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma (Foto: Maria Cláudia Magnani).

envolvimento das cidades e a aparição da burguesia, juntamente com o surgimento de bandos de mercenários e mendicantes. Na mesma época há um ressurgimento de um clima apocalíptico. Este século viu a luta entre a Igreja



Figura 3. Sibila Tiburtina Santo Ângelo in Formis 1058, Capua, detalhe (Foto: Maria Cláudia Magnani).

e o Império Germânico. Foi um século no qual o mundo cristão foi tomado várias vezes pelo medo apocalíptico que preparava os povos para a iminência de uma luta final, como afirma Minois³¹. O clima apocalíptico e o medo diante das desordens advindas das rápidas mudanças no mundo tradicional trouxeram fortemente o desejo de conhecimento do futuro. Houve um retorno importante da astrologia e das profecias sibilinas que são, ao mesmo tempo, concorrentes e complementares aos profetas do Antigo Testamento. Segundo a mesma autora, é do século XI a primeira representação

da sibila no universo medieval. Uma pintura parietal, na *Basilica de Sant'Angelo in Formis*, dos frades beneditinos, representa a sibila já honrada na Igreja, lado a lado com os doze profetas de Cristo. A sibila em questão não está nomeada, mas encontra-se nas terras onde tiveram longa duração a tradição das sibilas Cumana e Ciméria, sendo provavelmente esta pintura uma das profetisas comparecentes na tradição regional (Figs. 3 e 4).

É digno de nota o fato de que, no século XIII, ninguém menos que Tomás de Aquino,³² o grande doutor da escolástica tenha também mencionado as sibilas, corroborando as palavras de Santo Agostinho e confirmando que suas profecias seriam de inspiração divina e não demoníaca. Do século XIII existem importantes representações das sibilas na Itália. Destacam-se duas esculturas em Ravello e de Sesso Aurunca, ambas na costa Amalfitana, tidas como as primeiras representações das sibilas em mármore. Foi um novo momento de apelo ao sibilismo, especialmente no sul da Itália. Também estas, discretos detalhes.

No século XIV, de acordo com Smoller³³ (2010, p. 83) um grande número de estudiosos colocou-se contra as sibilas e outros elementos do paganismo dentro

31. Georgis Minois, *Storia dell'Avvenire dai profeti alla futurologia*, (Bari: Edizione Dedalo, 2007), 166.

32. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*: 2ª PARTE, II SESSÃO, QUESTÃO 172, ARTIGO 5 E 6.

33. Laura Ackerman Smoller, "Teste Albumasare cum Sibylla: astrology and the Sibyls in medieval Europe", *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, nº 41 (2010), 83.



Figura 4. Sibila Tiburtina Santo Ângelo in Formis 1058, Capua, detalhe (Foto: Maria Cláudia Magnani).

do catolicismo. No entanto, isso não foi suficiente para anular a tendência de ratificar as sibilas como testemunhos da encarnação. Naquele século, também foram representadas sibilas em importantes púlpitos em Pistoia, Siena e Pisa, feitos por Giovanni Pisano e seu filho Nicola Pisano. Também neste caso, as sibilas são detalhes de púlpitos dentro de grandes templos (Figs. 5 e 6).

No século XV, surge uma obra que foi importante para a representação das sibilas no mundo cristão, o livro de Filippo di Barbieri. A importância hoje reverberada da publicação de Barbieri deve-se em grande medida a uma notável obra que apareceu na França do século XIX. Nos estudos de Émile Mâle (*Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, a tese latina sobre as sibilas, discutida na Sorbone em 1898) o autor mostra como Barbieri tem efetivamente uma grande importância como base iconográfica das representações das sibilas nas igrejas a partir de então, uma vez que estabelece características físicas, vestimentas, idade e atributos específicos a cada uma delas em sua obra *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini* publicada pela primeira vez em 1481 e diversas vezes reeditada³⁴.

34. Filippo Barbieri, "Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini", Consultado em 09 de novembro de 2021, <http://digi.vatlib.it/view/Membr.IV.29>.



Figura 5. Sibila do Púlpito de St. Andrea, em Pistoia, Giovanni Pisano, c. 1300 (Foto: Maria Cláudia Magnani).



Figura 6. Púlpito de St. Andrea, em Pistoia, Giovanni Pisano, c. 1300 (Foto: Maria Cláudia Magnani).

O renascimento é, na verdade o momento no qual se veem cada vez mais profecias extra bíblicas comparecentes na Igreja, frequentemente dentro de uma estrutura escatológica e legitimando o cristianismo. Não é por acaso que é neste momento, do século XV em diante, que se tem o maior número de representações das profetisas nas igrejas. Sempre detalhes em ângulos, tambores, cantos de capelas laterais, afrescos em arcos secundários.

No século XVI, grandes nomes como Rafael e Michelangelo representaram sibilas em igrejas de enorme importância em Roma: Santa Maria da Paz e Capela Sistina, respectivamente. Esses dois exemplos são fundamentais para compreender a importância dessas representações, mas insuficientes para se ter a dimensão numérica das representações das sibilas nos templos católicos, na Itália. Em um espaço de poucas décadas, ao lado dos já citados pintores, destacam-se, entre os séculos XV e XVI nomes como Fra Angelico, Ghirlandaio, Andrea del Castagno, Raffaellino del Garbo, Veronese, Lorenzo Loto, Filippo Lipi, Bernardino Luini, Correggio, Dosso Dossi, dentre tantos

outros que representaram as profetisas no mundo cristão. Em sua maioria, as profetisas eram representadas ao lado de profetas e sempre em ângulos de arcos, em capelas laterais, como detalhes discretos. Mesmo na Capela Sistina, provavelmente a pintura que mais centralidade dá a essas figuras, elas são cinco em relação aos sete profetas, todos dispersos e contornando as figuras centrais que retratam a criação do mundo, da separação entre as luzes e trevas até à embriaguez de Noé. Ou seja, mesmo ali, as sibilas não têm a importância e a centralidade de outras figuras da criação (Figs. 7 e 8).

As profetisas (juntamente com os magos) provar-se-iam imensamente poderosas e populares nos séculos XVI e XVII. No entanto, o século XVII, conhecido como o período da ciência moderna, traria muitas críticas às profecias sibilinas. Diversos eruditos não hesitaram em tentar demonstrar que se tratava de pura invenção. São exemplo dessa descrença as concepções de David Blondel e Isaac Casaubon, datadas de 1660 e sobre as quais nos informa Minois³⁵. Este mesmo autor afirma que para Vossius as profecias sibilinas tratam-se de invenção dos judeus. Para Johannes Marckius de Groninga tratam-se de uma fraude atribuída aos padres. Para o holandês Antoine Vandale, as sibilas são malandras que não teriam previsto coisa alguma. A partir do final do século XVII os oráculos sibilinos foram sendo desmistificados e por volta de 1694 tornaram-se a base de um jogo para a sociedade nos Países Baixos. A profecia se torna um gênero literário de *divertissement* própria dos almanaques. Não foi, no entanto, sem reação que os ataques sofridos às profecias sibilinas circularam. Exemplo disso, em 1678, Jean Crasset, pregador jesuíta, em sua *Dissertation sur les Oracles des Sybilles* faz a apologia dos oráculos sibilinos, atacando diretamente as críticas feitas por Blondel³⁶. Entretanto, a partir dos finais do século XVII são cada vez menores as ocorrências das representações das sibilas nas Igrejas na Itália, ainda que em menor número sejam representadas, por vezes como meros detalhes decorativos, até o século XX. Exemplos disso são as quatro sibilas pintadas por Achille Casanova na Basílica de Santo Antônio em Pádua, na primeira metade do século. Ainda que sejam de grande proporção quando vistas individualmente, as pinturas contornam a abside, sendo pouco visíveis e ainda assim minudências em uma basílica monumental.

A produção e circulação de gravuras desde o século XV permitiu ainda uma longevidade às pinturas das sibilas na Europa e nas colônias espanhola

35. Minois, *Storia dell'Avvenire dai profeti alla futurologia*, 351.

36. Jean Crasset, "Dissertation sur les Oracles des Sybilles", Consultado em 09 de novembro de 2021, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9614528k.r=sibylles%20blondel?rk=21459>.



Figura 7. Sibila Eritreia na Crucificação com Santos de Fra Angelico Museo San Marco, Florença, 1395-1455 (Foto: Maria Cláudia Magnani).

e portuguesa da América, como se pode conferir na primorosa obra de Raybould³⁷ (2016, p. 06-255). Especialmente nas colônias ibéricas da América, foi a partir de gravuras holandesas da família Van der Passe, do primeiro quartel do século XVII, que as pinturas das sibilas foram feitas. As gravuras dos Van der Passe foram fartamente reproduzidas pelos franceses e tiveram fortuna na sua circulação. Ao menos dois ciclos foram dedicados às representações das sibilas³⁸. No caso da América portuguesa, as únicas representações das sibilas estão na cidade de Diamantina, em Minas Gerais. Trata-se de quatro sibilas na abóbada da capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, do século XVIII e de véus quaresmais do final do século XVIII e início do século XIX. O que chama a atenção nessas figurações é a sua centralidade que lhes dá uma importância única no mundo.

Na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim as profetisas estão representadas em meio corpo, em quadros entre colunas paranínicas figurando cariátides, e sobre cada quadro, há um medalhão seguro por um querubim trazendo os

37. Robin Raybould, *The sibyl series of the fifteenth century*, (Boston: Brill Editors, 2016), 6-255.

38. Rodríguez Romero, Agustina Rodríguez Romero, Almerindo Ojeda, "Sibilas En Europa y América: Repercusiones Del Sibyllarum Icones De Crispijn De Passe En Los Siglos XVII y XVIII", *Archivo Español De Arte*, 88, no. 351(2015): 263-80.

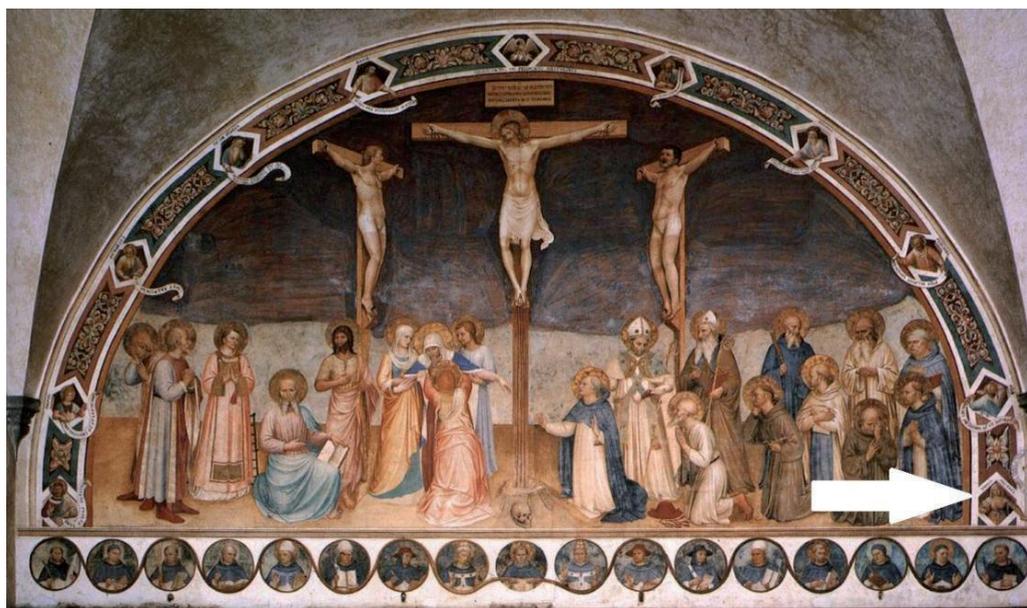


Figura 8. Crucificação com Santos de Fra Angelico Museo San Marco, Florença, 1395-1455 (Foto: Maria Cláudia Magnani).

seus nomes: Delfica, Líbica, Frígia e Tiburtina. Setecentistas, as pinturas foram atribuídas a Silvestre de Almeida Lopes, pintor nascido na colônia e que teria aprendido o ofício com o bracarense José Soares de Araújo, pintor que teria levado para o Arraial do Tijuco a pintura de quadratura e o tema das sibilas³⁹. A centralidade das sibilas naquela abóboda é única dentro de uma igreja católica: As quatro sibilas que contornam o quadro recolocado da deposição de Cristo – iconografia de devoção daquele templo – são superiores em volume àquela representação central. O conjunto toma toda a abóboda, como se pode perceber na Figura 9.

As profetisas não estão relacionadas a profetas ou evangelistas e as colunas da falsa arquitetura que as contornam, são figurações de cariátides.

Maior centralidade ainda têm as sibilas representadas nos oito véus quaresmais ali sobreviventes do final do século XVIII e princípio do século XIX. Seis véus são inventariados pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – e dois não inventariados encontram-se na Igreja de

39. Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, “Modelos iconográficos das Sibilas e da deposição de Cristo nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa”, em *O Barroco na América Portuguesa: Novos Olhares* (Sevilha: Enredars, 2019), 152-166.



Figura 9. Teto da Capela de Nossa Senhora do Bonfim, Diamantina (Foto: Bernardo Magalhães).

Nossa Senhora do Rosário em São Gonçalo do Rio das Pedras, atual distrito da cidade do Serro. Além de serem os únicos véus quaresmais adornados com sibilas encontrados na pesquisa desta autora (à exceção de um *fastentuch* da cidade de Gurk na Áustria que representa um pequeno quadro, dentre 99 nele figurados, com a lenda da sibila Tiburtina e o imperador Augusto), eles têm também a exclusividade da centralidade e importância das profetisas ali figuradas. Todos os oito panos têm as sibilas em estrutura de quadratura e sua função é a de cobrir os altares na semana santa (Fig. 10)⁴⁰.

Ainda é um mistério essa presença das sibilas em Diamantina. Figuras femininas profanas, incorporadas pelo cristianismo, mas sempre pagãs e com o dom da profecia. As suas representações nas igrejas, como dito anteriormente, são detalhes na maioria das igrejas onde são figuradas. Diferentemente das madonas e das santas, as profetisas estão em ângulos, capelas laterais, cantos de transeptos, pendentes de cúpulas, e na maioria das vezes fazendo referência às figuras masculinas da história sagrada. A centralidade e a importância das sibilas de Diamantina são únicas no mundo católico. Permanece a

40. Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani, "Os Véus nas Pinturas e as Pinturas nos Véus: sibilas e quadratura nos panos quaresmais de Diamantina", em *Arte e Ciência: O triunfo do ilusionismo na arte barroca*, (Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas FAFICH/UFMG, 2020), 313-326.



Figura 10. Véus quaresmais com sibilas em Diamantina (Foto: Bernardo Magalhães).

pergunta: quem seria o responsável por essas características? Um comitente, um pintor, as irmandades, algum pároco?

As sibilas permanecem em diferentes momentos históricos e distintos locais. Foram incorporadas pelos judeus e pelos cristãos, chegando até às Américas. Essas figuras mitológicas permanecem porque têm em si algo de universal. Assim como os *aedos* gregos, elas tinham um lugar social na cidade antiga e por meio da linguagem delirante e misteriosa dos seus oráculos, faziam a ligação entre o transcendente e o humano. São, portanto, uma expressão do desejo humano de transcender e de saber o futuro. Segundo Joyce Lussu em sua obra *IL Libro Perogno su Donne, Streghe e Sibille* a imagem das sibilas representa e antecede a contraposição aos poderes constituídos, como a vivência do diverso:⁴¹ Segundo essa autora toda a cultura hegemônica teve que prestar contas a ela, manipulá-la e deformá-la e ainda assim não a conseguiu suprimir. As sibilas, de fato, não teriam desaparecido, mas se transformado sempre ao longo do tempo, mantendo o contraponto aos poderes estabelecidos, amparado na dimensão mítica da sua vivência. Fazendo eco à hipótese de Joyce Lussu, sugerimos que também em Diamantina as sibilas não

41. Joyce Lussu, *IL Libro Perogno Su Donne, Streghe e Sibille*, (Ancona: Società editricie Il Lavoro Editoriale, 1982), 7-64.

tenham desaparecido, mas se transformado ao longo dos anos, nas mulheres raizeiras, conhecedoras dos poderes naturais e sobrenaturais das plantas, benzedeadas, cartomantes, adivinhas, reafirmando-se sempre na dimensão multicultural do mito feminino que faz o elo entre o divino e o humano.

Referências

- Abed, Julien. "Une à la douzaine. Le statut du personnage de la sibylle dans le ms BnF fr. 2362". *Façonner son personnage Presses de l'Université d'Aix-Marseille*, (2007): 9-19.
- Agostinho, Santo. *A Cidade de Deus*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.
- Aquino, Tomás de. *Suma Teológica: 2ª PARTE, II SESSÃO, QUESTÃO 172, ARTIGO 5 E 6*.
- Baudoin, Claudie. 4 vie di predisposizione alla divinazione in Mesopotamia e nel mondo Ellenistico in *Parchi di Studio e Riflessione La Belle Idée*. Febbraio 2012 consultado em 12 de novembro de 2021, <https://docplayer.it/13128122-4-vie-di-predisposizione-alla-divinazione.html>
- Barbieri, Filippo. "Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini", Consultado em 09 de novembro de 2021, <http://digi.vatlib.it/view/Membr.IV.29>.
- Cervelli, Innocenzo. *Questioni Sibillini*. Veneza: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2011.
- Crasset, Jean. "Dissertation sur les Oracles des Sybilles", Consultado em 09 de novembro de 2021, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9614528k.r=sibylles%20blondel?rk=21459>.
- Eliade, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Ferri, Silvio. *La sibilla e altri studi sulla religione degli antichi*. Pisa: Edizione ET, 2007.
- Heráclito. "Fragmentos". In: *Os Pré-socráticos*, 96-109. São Paulo: Abril Cultural, 1996.
- Keringan, Michael. *Gli strumenti di tortura*. Roma: L'Airone Editrice, 2001.
- Lussu, Joyce. *IL Libro Perogno Su Donne, Streghe e Sibille*. Ancona: Società editricie Il Lavoro Editoriale, 1982.
- Magnani, Maria Cláudia Almeida Orlando. "Modelos iconográficos das Sibilas e da deposição de Cristo nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa", em *O Barroco na América Portuguesa: Novos Olhares (152-166)*. Sevilha: Enredars, 2019.
- Magnani, Maria Cláudia Almeida Orlando. "Os Véus nas Pinturas e as Pinturas nos Véus: sibilas e quadratura nos panos quaresmais de Diamantina", em *Arte e Ciência: O triunfo do ilusionismo na arte barroca*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas FAFICH/UFMG, 2020.
- Magnani, Maria Cláudia Almeida Orlando. A Estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina. *Linguagens nas artes*, v. 1, n. 2, p. 35-50, 2020. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/article/view/5285> Acesso em: 17 jan. 2022.

- Marchi, Raffaello. *La sibilla barbaricina note etnografiche*. Nuoro: Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna, 2006.
- Monaca, Mariangela La Sibilla a Roma. *I libri sibillini fra religione e política*. Cosenza: Edizioni Lionello Giordano, 2005.
- Minois, Georgis. *Storia dell'Avvenire dai profeti alla futurologia*. Bari: Edizione Dedalo, 2007.
- Parke, Herbert William. *Sibille*. Genova: Edizioni Culturali Internazionali, 1992.
- Pascucci, Arianna. "L'íconografia medieval della sibila Tiburtina". *Collana Contributi alla conoscenza del patrimonio tiburtino*, vol. VIII (2011): 3-77.
- Peretti, Aurelio. *La Sibilla Babilonese Nella Propaganda Ellenistica*. Firenze: La Nuova Italia Editrice Firenze, 1943.
- Pizan, Christine de. *La Cité des Dames*. Paris: Éditions Stock, 2018.
- Plutarco. *Diálogos Píticos*. Introducción, traducción y notas por Concepción Morales Ojal y José García López. Madrid: Gredos, 1985.
- Plutarco. *L'eclissi degli oracoli, a cura di Andrea Rescigno*. Napoli: D'Auria, 1995.
- Raybould, Robin. *The sibyl series of the fifteenth century*. Boston: Brill Editors, 2016.
- Roessli, Jean-Michel, "Les Oracles Sibyllins". *Histoire De La Littérature Grecque Chrétienne*, Tome 2, (2012): 591- 618.
- Romero, Rodríguez, Agustina Rodríguez Romero, Almerindo Ojeda. "Sibilas En Europa y América: Repercusiones Del Sibyllarum Icones De Crispijn De Passe En Los Siglos XVII y XVIII". *Archivo Español De Arte*, 88, no. 351 (2015): 263-80.
- Rossi, Angelina. "Le sibille nelle arti figurative italiane (con sette illustrazioni nel testo)", *L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, v. 18, (1915): 209-21; 272-283; 427-58.
- Sfameni, Giulia Gasparro. "La sibila: voce del Dio per pagani, ebrei e cristiani: un modulo profetico al croce via delle fede". In *Sibille e linguaggi oracolari: mito, storia, tradizione*, 505-553. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.
- Smoller, Laura Ackerman. "Teste Albumasare cum Sibylla: astrology and the Sibyls in medieval Europe". *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, nº 41 (2010), 76-89.
- Suárez, Emilio. La Sibila: Pervivencia Literaria y Proceso De Dramatización. In *Castilla: Estudios de literatura*, 1983-1984, número 6-7, p. 113-141.
- Tuan, Laura. *Vera Sibilla Italiana*. Torino: Scarabeo, 2014.

As mulheres nas artes da América Portuguesa: indígenas pintoras da região do Baixo Amazonas no Pará

Women in the arts of Portuguese America: indigenous painters from the Lower Amazon region in Pará

Ana Livia Rüegger Saldanha

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo – FAUUSP
ana.saldanha@usp.br  0000-0003-2640-2473

Renata Maria de Almeida Martins

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.
Processo 2021/06538-9
renatamartins@usp.br  0000-0002-4962-4928

Resumo

Em vista de contribuir para dar maior visibilidade ao tema das atividades artísticas das mulheres indígenas,¹ na América Portuguesa, neste texto será apresentado um levantamento e uma análise de alguns relatos históricos da época da colonização – basicamente, crônicas de viajantes e jesuítas –, relacionando esses documentos com objetos artísticos reunidos pelo naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira durante a Viagem Filosófica na Amazônia (1783-1792), existentes em acervos portugueses². Para isso, será estudado o caso da produção de tintas e vernizes, e a preparação e decoração de cuias, pelas mulheres ameríndias pintoras da região do Baixo Amazonas, sobretudo, da Aldeia de Gurupatuba, atual Monte Alegre no Pará³.

1. Dedicamos este capítulo à inspiradora memória da mestra de saberes, Bernaldina José Pedro, e do escritor e artista Jaider Esbell, ambos do Povo Macuxi do Estado de Roraima, Amazônia brasileira.
2. Este trabalho se beneficiou da infraestrutura de Coleções Científicas Portuguesas (PRISC.pt). Nossos agradecimentos à conservadora Dra. Carla Coimbra Alves e à Dra. Teresa Girão, do Museu de Ciências da Universidade de Coimbra; e à Dra. Maria Salomé Pais, do Museu da Academia de Ciências de Lisboa.
3. Esta pesquisa está sendo aprofundada no âmbito do Projeto Jovem Pesquisador *Barroco-Açu. A América Portuguesa na Geografia Artística do Sul Global* desenvolvido na FAU USP (fevereiro de 2022 a janeiro de 2027), financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. Processo nº 2021/06538-9. Agradecemos pelas discussões realizadas com os grupos de estudos Abya-Yala FAU, Ásia Global, e Amazônia na FAU USP – FAU USP na Amazônia.

Palavras-Chave

Mulheres Indígenas, Artes, Cuias, Vernizes, América Portuguesa, Baixo Amazonas

Abstract

In order to give more visibility to the theme of the artistic activities of indigenous women in Portuguese America, this text will present a survey and an analysis of some historical accounts from the colonization period – basically, chronicles by travelers and Jesuits –, relating these documents with artistic objects existing in Portuguese collections, gathered by the naturalist Alexandre Rodrigues Ferreira during his Philosophical Journey in the Amazon (1783-1792). For this, the case of the production of paints and varnishes, and the preparation and decoration of gourds, by Amerindian women painters from the Lower Amazon region, especially from Aldeia de Gurupatuba, currently Monte Alegre in Pará, will be presented.

Key Words

Indigenous Women, Arts, Gourds, Varnishes, Portuguese America, Lower Amazon.

I. Tradições artísticas, espaço material e simbólico das mulheres na América portuguesa

1.1. A BUSCA POR OUTRAS HISTÓRIAS

A história da arquitetura, das artes e da cultura material do período colonial, tradicionalmente estudada do ponto de vista do colonizador, vem sendo revisada por pesquisadores de diferentes campos. São pesquisadores como Bailey⁴, Gruzinski⁵ e Gutiérrez⁶, cuja principal contribuição é a inclusão de outras histórias à narrativa histórica: especialmente, as histórias de indígenas e

4. Gauvin Alexander Bailey, "Eying the other: The Indigenous Response", em Gauvin Bailey. *Art of Colonial Latin America* (Londres: Phaidon, 2005): 69-108.

5. Serge Gruzinski, *As quatro partes do mundo: história de uma mundialização* (Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014).

6. Ramón Gutiérrez, "Repensando o Barroco Americano", em *Vitruvius /Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 019.01 (dez. 2001).

mestiços, finalmente entendidos também como agentes produtores de uma cultura material e simbólica própria e resiliente⁷.

Apesar de nos parecer, ainda, que os trabalhos nos campos da história da arte e da arquitetura, em sua maioria, continuam exclusivamente voltados ao referencial europeu — isso quando ao menos tratam do período colonial —, esses avanços decolonizantes existem pelo menos desde o início do século XX, em trabalhos como o do antropólogo Alfred Métraux em *A civilização material das tribos Tupi-Guarani*⁸, publicado em 1928.

Uma síntese dessas ideias pode ser lida no seguinte trecho de *Repensando o Barroco americano* (2001), do arquiteto argentino Ramón Gutiérrez:

(...) reclamávamos e ainda hoje reclamamos, a possibilidade de entendermos contextualmente com o espírito do tempo, mas também com o espírito do lugar. Isto nos tem levado a repensar a arquitetura do barroco não somente no horizonte da globalidade cultural, mas também desde uma perspectiva “americana”, ou seja, adotando uma visão que nos revela as opções não meramente como um ato de poder impositivo mas também como fruto de uma interação cultural⁹.

Outra tendência completamente diferente, que, num contexto geral, faz o mesmo movimento de repensar a historiografia dominante, é o olhar para a história das mulheres. Os primeiros estudos ditos feministas também aparecem no século XX, sendo a perspectiva de gênero também um enfoque crescente nas pesquisas mais recentes em história da arte e da arquitetura.

Apesar dos grandes avanços que podem ser vistos nos estudos mencionados, esses novos olhares para o nosso período colonial têm se concentrado, ainda, na população masculina e em uma suposta ordem patriarcal estabelecida. Por outro lado, quando se trata da relação das mulheres com a cultura, o espaço construído e suas tradições artísticas, as pesquisas de gênero em história da arte e da arquitetura, também crescentes e muito valiosas, consideram amplamente o contexto europeu, mas ainda pouco abordam a situação colonial. Assim, há um interesse crescente sobre o papel das mulheres na produção artística desse período de transformações e pluralidade cultural.

7. Ana Livia Ruegger Saldanha, “Tradições Artísticas, espaço material e simbólico das mulheres na América Portuguesa”, em *Actas do I Seminário Histórias da Arte Cifradas. Desafios da Decolonização*, coord. Renata Martins e Luciano Migliaccio (São Paulo: FAU-USP, 2020): 07-16.

8. Alfred Métraux, *A civilização material das tribos Tupi-Guarani* (Campo Grande: Gráfica Editora Alvorada, 2012).

9. Ramón Gutiérrez. “Repensando....”.

Diante desse cenário, buscamos aproximar essas abordagens do colonial na historiografia da arte e da arquitetura. Para isso, o primeiro questionamento que se enfrenta é: quem eram, de fato, as mulheres no Brasil colônia?

1.2. QUEM ERAM AS MULHERES NA COLÔNIA? A CARTA DO PADRE MANUEL DA NÓBREGA

Dado o contexto da colonização da América — da Contrarreforma, da expansão universal do catolicismo e da apropriação de culturas e territórios —, a história do Brasil colonial está intimamente ligada à história da religião. Pensar superficialmente as missões na América portuguesa faz parecer que, de fato, este período de nossa história foi paradoxalmente vivido exclusivamente por homens. Em contrapartida, diversos estudos apontam para a importância dos conventos femininos na sociedade colonial, e alguns mais recentes sobre a importância das mulheres no contexto da produção artística e econômica das missões.

É de se esperar que o contexto do primeiro século da colonização seja bastante diferente daquele do século XVIII. Em uma carta de 9 de agosto de 1549 ao Padre Simão Rodrigues, transcrita por Serafim Leite, o Padre Manuel da Nóbrega — chefe da missão jesuítica no Brasil — escreve, justamente, para tratar de questões relacionadas às mulheres da colônia (indígenas, na carta chamadas de *negras*).

Nesta terra há um grande pecado, que é terem os homens quase todos suas negras por mancebas, e outras livres que pedem aos negros por mulheres, segundo o costume da terra, que é terem muitas mulheres. E estas, deixam-nas quando lhes apraz, o que é grande escândalo para a nova igreja que o Senhor quer fundar. Todos se me escusam que não têm mulheres com que casem, e conheço eu que casariam se achassem com quem; em tanto que uma mulher, ama de um homem casado que veio nesta armada, pelejavam sobre ela a quem a haveria por mulher, e uma escrava do governador lhe pediam por mulher e diziam que lha queriam forrar¹⁰.

Logo que inicia a carta (no trecho transcrito acima), Nóbrega descreve a prática corrente entre os homens (europeus) na colônia como “grande pecado”, que era manterem como amantes as suas negras (mulheres indígenas escravizadas) e, também, mulheres livres que pediam aos indígenas por amantes, “segundo o costume da terra, que é terem muitas mulheres”. Além

10. Manuel da Nóbrega. “Carta” apud Serafim Leite. *Cartas dos primeiros Jesuítas do Brasil. Volume I (1538-1553)*(São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954), vol. 1: 119-120.

da poligamia, os homens deixam-nas “quando lhes apraz” — o que o padre diz ser grande escândalo para a “nova igreja” que querem fundar. Em defesa de seus homens, ele diz que o fazem porque não têm mulheres para se casarem (portanto, quando ele diz simplesmente “mulheres” se refere, fica implícito, a mulheres brancas e cristãs, já que se refere às mulheres indígenas somente como “negras” ou simplesmente “escravas”) — tanto que muitos se dispuseram a casar com uma ama de um homem casado, vinda da Europa, e até mesmo com uma escrava do governador.

(...) Parece-me coisa muito conveniente mandar sua alteza algumas mulheres que lá têm pouco remédio de casamento a estas partes, ainda que fossem erradas, porque casarão todas muito bem, contanto que não sejam tais que de todo tenham perdido a vergonha a Deus e ao mundo. E digo que todas casarão muito bem, porque é terra muito grossa e larga, e uma planta que se faz dura dez anos aquela novidade, porque, assim como vão apanhando as raízes, plantam logo ramos, e logo arrebentam. De maneira que logo as mulheres terão remédio de vida, e estes homens remediarão suas almas, e facilmente se povoaria a terra¹¹.

Em razão dessa falta de mulheres (em seu significado muito restrito empregado na carta) — que levava os homens cristãos ao pecado —, o padre pede que o rei mande ao Brasil mulheres solteiras que não conseguem se casar em Portugal, pois, na colônia, se casariam muito bem, mesmo que fossem “erradas”, ou seja, que não fossem consideradas castas. O padre propõe esses casamentos com dupla função: (1) remediar a vida desses homens e mulheres (2) e povoar a terra (“porque é terra muito grossa e larga”).

E estes amancebados tenho mostrado, por vezes, assim em pregações em geral, como em particular, e uns se casam com algumas mulheres que se acham; outros com as mesmas negras, e outros pedem tempo para venderem as negras, ou se casarem. De maneira que todos, glória ao Senhor, se põem em algum bom meio: somente um que veio nesta armada, o qual como chegou logo tomou uma índia gentia pedindo-a a seu pai, fazendo-a cristã, porque este é o costume dos portugueses desta terra, e cuidam nisto *obsequium se praestare Deo*, porque dizem não ser pecado tão grande, não olhando a grande irreverência que se faz ao sacramento do batismo (...) ¹².

No tópico seguinte da carta, o padre continua relatando os desdobramentos de tal situação: menciona homens que “se poem em algum bom meo” graças a suas pregações: casam-se — se acham mulheres —, ou casam com as negras

11. Manuel da Nóbrega. “Carta” apud Serafim Leite, 120.

12. Manuel da Nóbrega. “Carta”, apud Serafim Leite, 120-121.

(indígenas, não incluídas pelo autor da carta no grupo “mulheres”), ou pedem tempo para venderem as negras (suas amantes!) e, então, se casarem — com brancas, fica implícito. Depois menciona um único mau exemplo, que tomou por esposa uma índia, que pediu ao seu pai, “fazendo-a cristã” para prestar um serviço a Deus (sem, de fato, a intervenção oficial da Igreja no caso). Nóbrega o fez colocar a mulher para fora de casa, como descreve no trecho que diz que:

(...) este amancebado, não dando por muitas admoestações que lhe tinha feito, se pôs a permanecer com ela, o qual eu mostrei no púlpito; que dentro daquela semana a deitasse fora, sob pena de lhe proibir o ingresso da igreja; o que fiz por ser pecado muito notório e escandaloso, e ele pessoa de quem se esperava outra coisa e muitos tomavam ocasião de tomarem outras. O que tudo Nosso Senhor remediou com isto que lhe fiz, porque logo a deitou de casa, e os outros que o tinham imitado no mal o imitaram também nisto, que botaram também as suas, antes que mais se soubesse, e agora ficou grande meu amigo. Agora ninguém de que se presume mal merca estas escravas¹³.

Sobre este trecho, especificamente, cabe uma observação, que é pensar a trajetória desta mulher: ela foi tirada de sua casa e de sua família para viver ao lado de um homem europeu, que o fez, diz o padre, com consentimento do pai dela. Esse homem, logo depois, por punição do padre, expulsou-a de casa.

Também peça vossa reverendíssima algum petítório de roupa, para entretanto cobrirmos estes novos convertidos, ao menos uma camisa a cada mulher, pela honestidade da religião cristã, porque vêm todos a esta cidade à missa aos domingos e festas, que faz muita devoção e vêm rezando as orações que lhes ensinamos e não parece honesto estarem nuas entre os cristãos na igreja, e quando as ensinamos. E disto peço ao padre mestre João tome cuidado, por ele ser parte na conversão destes gentios, e não fique senhora nem pessoa a que não importune por causa tão santa, e a isto se haviam de aplicar todas as restituções que lá se houvessem de fazer, e isto agora somente no começo, que eles farão algodão para se vestirem adiante¹⁴.

Então, em resumo, entre outros tópicos, em uma única carta fala-se do “mau costume” dos portugueses se casarem com mulheres indígenas e, por isso, o padre pede a vinda de mulheres da Europa e relata como tem combatido o dito mau costume; ele pede mais oficiais e que, de preferência, tragam suas famílias (porque os que não o fazem logo querem voltar a Portugal) e pede enfaticamente a vinda de oficiais que sejam homens casados (pois a terra é mal empregada em degenerados); ainda, finalmente — no trecho

13. Manuel da Nóbrega. “Carta” apud Serafim Leite, 120-121.

14. Manuel da Nóbrega. “Carta” apud Serafim Leite, 127-128.

apresentado acima, Nóbrega pede roupas para os novos cristãos — os indígenas —, citando, especialmente, as mulheres, que não devem permanecer nuas entre cristãos (na missa, etc.).

Como proposta de pesquisa, então, procuramos focar na experiência das mulheres ameríndias — as primeiras mulheres a experimentar a colonização pelo homem europeu, que se sobrepunha às hierarquias já existentes nas civilizações indígenas.

1.3. MULHERES ARTISTAS NO PERÍODO COLONIAL

Em geral, na história da arte no Brasil, estudamos as artistas mulheres apenas a partir do fim do século XIX. Isso não porque as mulheres de antes não participavam dos fazeres artísticos, mas porque as pesquisas acabam por se ater exclusivamente aos modelos modernos de individualidade artística, que não servem muito bem à nossa história. Se pensarmos um pouco fora desses modelos, mesmo que não possamos nos referir a essas tradições com os mesmos termos, as tradições artísticas da colônia já contavam, sim, com a presença de mulheres.

Pesquisas no campo do colonial apontam, de fato, para uma forte presença de mulheres indígenas nesses fazeres artísticos da colônia — é o caso das indígenas pintoras de cuias da vila de Monte Alegre (antiga aldeia de Gurupatuba), no Baixo Amazonas, século XVIII, e sua sofisticada produção de tintas, vernizes, pigmentos¹⁵. No mesmo período, também são documentadas práticas artísticas pelas mulheres indígenas, em diferentes regiões da Amazônia, como as cerâmicas na vila de Barcelos (antiga aldeia de Mamirauá) no Amazonas, e em localidades próximas a Belém do Pará; os trançados em Santarém (antiga aldeia dos Tapajó), também localizada Baixo Amazonas; e os têxteis em Monte Alegre e Santarém. O principal problema que se apresenta, portanto, não é a existência dessas “artistas”, mas a nossa capacidade, enquanto pesquisadores, de abarcar essa outra “arte” em nossas pesquisas. É preciso, portanto, pensar *como* lidar com essa arte “do outro” (ou melhor, da outra).

É evidente que essas práticas artísticas não se encaixam nas categorias tradicionais da história da arte. Esse, no entanto, não é um problema novo (ou mesmo exclusivo) e já foi apontado por críticas feministas à história da

15. Renata Maria de Almeida Martins, “Além do Olhar: as fontes sobre a apropriação das técnicas e dos materiais das culturas indígenas nas artes da Amazônia colonial”, em *Objetos do Olhar: História e Arte*, coord. Paulo Knauss e Marize Malta (São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015): 139-154.

arte. Em *Women, Art, and Society* (1990), a historiadora da arte estadunidense Whitney Chadwick sintetiza essa questão dizendo que:

A prática contemporânea de distinguir “artes” [fine arts] de “ofícios” [crafts], originou-se na reclassificação da pintura, da escultura e da arquitetura como artes liberais durante o Renascimento. A exclusão generalizada das mulheres das formas altamente profissionalizadas de produção artística como pintura e escultura, e o envolvimento de muitas mulheres na produção artesanal [craft production], solidificaram uma ordenação hierárquica das artes visuais. Feministas nas artes do século XX se posicionaram contra essa distinção entre “arte” e “ofício” baseada em materiais, técnicas e educação formal, e rejeitaram os títulos de “sensibilidade feminina” atribuídos a processos artesanais; mas o feminismo também apontou para os perigos de se santificar uma tradição artesanal ao renomeá-la como “arte”¹⁶. (tradução nossa)

Na verdade, quando tratamos dos perigos de avaliar uma arte não-europeia através de valores europeus, muito já foi discutido, pensado e repensado. É importante considerar todo o caminho já trilhado no campo da arqueologia – e seus contínuos debates com a antropologia (e antropologia da arte). Nesse sentido, para estudar esta “arte”, também devemos olhar para a experiência dos museus etnográficos e museus de “arte primitiva” – como do caso polêmico do *Musée du Quai Branly* em Paris, sobre o qual escreve a antropóloga estadunidense Sally Price em *Paris Primitive*¹⁷.

Em síntese: para lidar com todas essas questões teóricas suscitadas, propomos recorrer à bibliografia de dois campos: primeiro, estudos sobre a presença das mulheres na história da arte; em segundo, estudos em antropologia da arte.

16. “The contemporary practice of distinguishing between the fine arts and the crafts originated in the reclassifying of painting, sculpture and architecture as liberal arts during the Renaissance. The general exclusion of women from highly professionalized forms of art production like painting and sculpture, and the involvement of large numbers of women in craft production since the Renaissance, have solidified a hierarchical ordering of the visual arts. Feminism in the arts has protested against the distinction between “art” and “craft” grounded in their different materials, technical training, and education [...] and has rejected inscriptions of “feminine” sensibility on craft processes and materials, but it has also pointed out the dangers of sanctifying an artisanal tradition by renaming it ‘art’. A contemporary return to pre-Renaissance values and a feudal division of labor is not possible, but we can look to the Middle Ages for models of artistic production which are not based on modern notions of artistic individuality”. Whitney Chadwick, *Women, art and society* (London: Thames and Hudson, 1990): 37.

17. Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac’s museum on the Quai Branly* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 2007).

2. As indígenas pintoras do Baixo Amazonas: tintas, vernizes, cuias

2.1. AS TINTAS DA TERRA E A TRADIÇÃO DAS MULHERES INDÍGENAS PINTORAS DE GURUPATUBA/MONTE ALEGRE

O município de Monte Alegre está situado no oeste do estado do Pará, na calha norte do Rio Amazonas, mesorregião do baixo Amazonas, com uma área superior a 20 mil Km². A cidade de Monte Alegre, sede municipal, está situada cerca de 623 Km em linha reta distante de Belém, capital do Pará; e cerca de 85 km a leste de Santarém¹⁸. Não se conhece a data exata da fundação do seu núcleo, mas sua origem está ligada à Aldeia dos indígenas Gurupatuba, posteriormente Missão jesuítica de Gurupatuba, e em seguida freguesia de São Francisco de Assis dos padres capuchinhos da Província Franciscana de Nossa Senhora da Piedade¹⁹. Em 27 de fevereiro de 1758, a freguesia é elevada à condição de vila com o nome português de Monte Alegre.

As manifestações artísticas mais conhecidas em Monte Alegre são as pinturas rupestres, datadas de cerca de 11200 anos chegando até 430 anos antes do presente, de acordo com os estudos de Edithe Pereira²⁰. Os relevos acidentados de Monte Alegre se contrapõem à paisagem predominantemente plana de grande parte da Amazônia brasileira. Parte deste panorama, a Serra da Lua é um sítio arqueológico com pinturas rupestres distribuídas em vários painéis ao longo de 350 metros. A presença entre elas da marca do monograma, formado pelas letras IHS (*Iesus Hominum Salvator*; trad. “Jesus Salvador dos Homens”), e de uma inscrição com a data de 1764, fez com que Charles Frederick Hartt lançasse a hipótese de que colonizadores e jesuítas tivessem também visto as pinturas e gravuras rupestres da região no século XVIII²¹.

Assim, há que se associar Gurupatuba/Monte Alegre às tradições pictóricas das culturas indígenas. Até os dias de hoje, a população de Monte Alegre é chamada de *pinta-cuia*, em virtude desta prática tradicional das mulheres indígenas, documentada já no período colonial, mas certamente, de origem

18. Cristiana Barreto; Edithe Pereira, *Guia Arqueológico do Parque Estadual de Monte Alegre* (Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2017): 7.

19. Renata Maria de Almeida Martins, “Além do Olhar...”, 139-141.

20. Edithe Pereira, *A Arte Rupestre em Monte Alegre* (Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2012).

21. Charles Frederick Hartt, *Inscrições em Rochedos no Brasil*. (Recife: Typographia do Jornal do Recife, 1895). Sobre as inscrições copiadas por Hartt, ver “Documentação Digital da Arte Rupestre: apresentação e avaliação do método em dois sítios de Monte Alegre, Amazônia, Brasil”, coord. Edithe Pereira, Trinidad Martinez i Rubio e Carlos Augusto Palheta Barbosa (Belém: MPEG, 2003), vol. 8, no. 3.



Figura 1. Cuia. Indígenas de Monte Alegre, Baixo Amazonas, Pará, Brasil. Materiais: fruto da cuieira (*Crescentia cujete* L.), resina/verniz, pigmento. Dimensões: 17,5 cm de altura x 19 cm de diâmetro. Descrição técnica: Feita de um fruto de cuieira, cortado na parte superior, de modo a formar-se uma tampa circular. O verniz preto externo é o suporte para pinturas em branco, vermelho, amarelo e rosa. Três flores e dois frutos na base da cuia dão origem a oito ramos que se abrem em flores de diferentes formatos sobre a superfície do bojo. Em pontos opostos observam-se também dois pássaros, limitados por uma faixa que acompanha a boca do recipiente. Acima dela há flores e ramos isolados. Por quatro furos aplicados na borda e na tampa - cujo verso exhibe flores pintadas sobre um fundo de tinta branca - passam fitas de um tecido adamacado de origem industrial que mantém unidas as duas partes da cuia. Coleção do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Recolhida por Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). ANT. Br.193. Fotografia: Carlos Barata.

muito mais antiga. O modo de fazer cuias, com algumas modificações, segue acontecendo na região de Monte Alegre, como também naquela de Santarém, antiga aldeia dos indígenas Tapajó, depois missão jesuítica dos Tapajó. O que também não podemos deixar de perceber nos relatos, desde o século XVII, é que na arquitetura e na decoração da missão de Gurupatuba, a experiência, os materiais e as técnicas indígenas são aqueles predominantemente adotados.

A partir dos exemplares coletados durante a Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, realizada entre os anos de 1783 e 1792, hoje conservados, majoritariamente, em museus portugueses (Figs. 1 e 2), as produções das indígenas pintoras de cuias de Monte Alegre se tornaram conhecidas pelos estudiosos. As cuias pintadas também foram mencionadas, como nos diz Thekla Hartmann²², por Gaspar de Carvajal, pelo Bispo João de São José, pelos jesuítas Anselmo Eckart e João Daniel; além de terem sido recolhidas por Spix e Martius entre 1819 e 1820. Há coleções de cuias dos séculos XIX/XX, no Museu de Arqueologia da Universidade de São Paulo - MAE-USP, e no Museu Paraense Emilio Goeldi em Belém do Pará.

22. Thekla Hartmann, "Evidência interna em cultura material. O caso das cuias pintadas do século XVIII", em *Revista do Museu Paulista* (São Paulo: USP, 1988), no. 33, 291-302.

Em 1661 era residente em Gurupatuba o jesuíta João Felipe Bettendorff (1625-1698), um dos mais importantes missionários e artistas da Companhia de Jesus na Amazônia, comprovadamente autor do desenho do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora da Luz de São Luís do Maranhão; entalhado por Manoel Manços, um português, e por Francisco, um escultor indígena natural do Maranhão.

Ao relatar os trabalhos de decoração da igreja de Gurupatuba, Bettendorff conta em sua *Chronica das Missões dos Padres da Companhia no Estado do Maranhão* (1663-1693), sobre a produção de um retábulo com materiais e técnicas locais: “Fiz um retábulo de moritim, pintando ao meio Nossa Senhora da Conceição pisando em um globo a cabeça da serpente, enroscada ao redor dele, com Santo Ignácio à banda direita e S. Francisco Xavier à esquerda (...)”²³.

Morutim ou mirity [*mauritia flexuosa*], árvore registrada por Frei Cristóvão de Lisboa na *História dos Animais e Árvores do Maranhão*, de 1627, é uma palmeira, cuja fibra é ainda hoje utilizada pelos povos ribeirinhos para confeccionar brinquedos, uma das práticas mais tradicionais da Amazônia, que permanece, sobretudo, na região das Ilhas na costa do Pará, especialmente no município de Abaetetuba.

As máscaras rituais dos Timbira – povo indígena que ocupa o Rio Gurupy entre o Pará e o Maranhão, cujas notícias vêm desde o século XVIII –, também eram confeccionadas com o miriti. Portanto, no caso da igreja de Gurupatuba, as



Figura 2. Cuia. Nº Inventário: ACL-ETN-0235 Dimensões: A x C x L x D: a 17 x 20 d (max) cm. Partes medidas: 12 cm: d da boca / 11,5 cm d (máx.); tampa. Descrição técnica da ACL: Fruto da cueira - Crescentia cujete - arredondado serrado perto de um topo de tal modo que o segmento cortado forma uma tampa solta amarrada ao bojo por um tecido amarelecido; escurecido com verniz preto no exterior e pintado com motivos florais a amarelo, vermelho e branco; junto à boca tem escrito “PARA” [Pará]; no interior da tampa, em fundo branco, está desenhado uma casa e uma figura humana com um compasso numa mão. Autoria: Indígenas de Monte Alegre, Baixo Amazonas, Pará. Produção-local: Amazônia (Brasil). Produção data: Século XVIII. Coleção Etnográfica do Museu da Academia de Ciências de Lisboa, ACL. Subcoleção: Brasil (BR). Fotografia: Marta Santos.

23. João Felipe Bettendorff S.J. *Crônica dos Padres da Companhia no Estado do Maranhão*. (Belém: Secult, 1990), 169.

técnicas indígenas com que se costumava trabalhar a palmeira miriti foram apropriadas e adaptadas pelo jesuíta Bettendorff, para construir um retábulo; como também um frontal de altar: “porque para o altar faltava algum frontal fiz um da mesma matéria [miriti], o qual pintadinho, parecia muito melhor que o do Reino, principalmente estando a igreja toda enramada e o altar ornado de belas flores pelos meninos e meninas, a cuja conta corria este cuidado”²⁴. Deduzimos que Bettendorff desenhou o retábulo e o frontal de altar nos modelos que conhecia, e os indígenas da missão de Gurupatuba, com suas técnicas e materiais, executaram e pintaram as obras. A agência indígena foi ocultada, propositalmente ou não, no relato do jesuíta.

Em relação à prática da pintura, sabemos que as “tintas da terra”, ou seja, aquelas produzidas a partir de conhecimentos indígenas com materiais da floresta, foram utilizadas por Bettendorff para pintar imagens na Aldeia de Parijó, no Rio Tocantins; e painéis na Aldeia de Inhaúba, residência de São Pedro e São Paulo na Capitania de Cameté, igualmente no Rio Tocantins. Em Inhaúba, os painéis foram pintados por Bettendorff com cipó, com o qual as culturas indígenas costumavam fazer a cor preta.

Na *Chronica*, no Livro 6º, Capítulo 10º, intitulado “O sucesso da Missão dos padres missionários para Jagoaguara e Gurupatyba, onde ultimamente fizeram sua residência”, Bettendorff descreve a residência nova, uma “casa de sobrado”, feita pelos povos indígenas, homens e mulheres, em Gurupatuba:

... foi-se logo o Padre Antonio da Silva para Gurupatyba [Gurupatuba], em busca dos índios e índias, com farinhas, para levantar residência nova, e houve-se com tanto cuidado que logo voltou dentro de poucas semanas; fizemos uma casa de sobrado com três cubículos, refeitório ao meio, despensa ao canto e corredor espaçoso para banda do mato, e todos os mais cômodos requisitos, sem nos custar mais que a nossa diligência²⁵.

Em carta datada de 21 de julho de 1671, enviada a Roma e hoje conservada no *Archivum Historicum Societatis Iesu* (ARSI), transcrita por Karl Arenz²⁶, Bettendorff também descreve alguns costumes dos indígenas de Gurupatuba. Menciona uma grande casa com dez ou doze pilares, “pintada alegremente segundo a maneira dos índios”; o uso da pele de onça num ritual; assim como de tatuagens feitas com dente de cotia – vale dizer, também mencionado

24. João Felipe Bettendorff S.J, *Crônica...*, 341.

25. João Felipe Bettendorff S.J, *Crônica...*, 339.

26. Karl-Heinz Arenz, “Do Alzette ao Amazonas: vida e obra do padre João Felipe Bettendorff (1625-1698)”, em *Revista de Estudos Amazônicos* (Belém do Pará, 2010), vol. V, no. 1, 25-78.

pelo jesuíta João Daniel no século XVIII, como instrumento utilizado pelos indígenas para entalhar –; e a utilização de vestimenta de pano, pintado e tecido de maneira sólida.

A iconografia da Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, apresenta um desenho de um “prospecto de tear em que fazem as suas redes mais delicadas, as índias da villa de Monte Alegre (anno de 1785)”. Há meadas de fios da planta *curauá* – uma broméia, *Ananas erectifolius*, cuja fibra é conhecida pela sua maciez, resistência e peso reduzido, tingidos de vermelho pelo *urucu* ou *urucum*, fruto do urucuzeiro (*bixa orellana*), conservadas na coleção de Ferreira no Museu de Ciências de Coimbra.

Sobre esses objetos realizados por mulheres indígenas, temos três “memórias” bastantes enfáticas de autoria de Ferreira, que são: “Memória sobre a louça que fazem as índias do Estado [Barcelos, Amazonas e “subúrbios do Pará”]”; “Memórias sobre as salvas de palhinhas pintadas pelas índias da Vila de Santarém”, e a “Memória sobre as cuias que fazem as índias de Monte Alegre [antiga aldeia de Gurupatuba] e Santarém [antiga aldeia dos Tapajó]”. Assim, Ferreira menciona que em Monte Alegre as mulheres indígenas tinham como especialidade o trabalho das cuias e das redes; e em Santarém, o dos *pacarás*, isto é, baús de palhinha pintada, tabuleiros, chapéus de palha. Diz, ainda, que mulheres mazombas (filhas de europeus nascidas no Brasil) e mamelucas (filhas de brancos com indígenas) aprenderam o ofício das cuias. As cuias eram vendidas e exportadas, com exceção daquelas especiais, produzidas pelas indígenas para dar de beber ao “principal” (cacique), decoradas com búzios, miçangas, e com “sua muiraquitã” (pedra verde, geralmente em forma de batráquio).

Também na aldeia de Gurupatuba, o jesuíta João Daniel chama a localidade de “alegre”, não só pela sua situação, boa vista e disposição, mas também pelo seu ornato e pelas suas pinturas²⁷, e discorre sobre as cuias da vila, as melhores de todas, “porque as índias sabem dar-lhe com tal mestria o verniz, e tintas, que nunca as perdem”²⁸. Daniel, após dezesseis anos no Maranhão e Grão-Pará (1741-1757), elabora em seu *Thesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas* (Parte Terceira), escrito no cárcere entre 1759 e 1776²⁹, quatro *Tratados* sobre as preciosidades da Amazônia: o *Tratado Terceiro*, “Da riqueza do Amazonas na preciosidade de sua madeira”; o *Tratado Quarto*,

27. João Daniel S.J., *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*. (Belém / Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade de Belém / Contraponto, 2004), vol. 1, 396.

28. João Daniel S.J., *Tesouro Descoberto ...*, vol. 1, 396.

29. João Daniel S.J., *Tesouro Descoberto ...*, vol. 1, 403-597.

“Das Palmeiras da América”; o *Tratado Quinto*, “Do principal tesouro do rio Amazonas” (“haveres” e “gêneros”); e o *Tratado Último*, do qual faremos especial menção, “Das tintas mais especiais do rio Amazonas”³⁰. Nele, Daniel elenca e descreve plantas, árvores e frutos que eram utilizados na região para pintar e tingir, primeiramente apenas pelos indígenas – cuias, cerâmicas, cachimbos, panos, *chitas*, pintura corporal; e depois também pelos europeus – metais, seda, molduras de quadros, pinturas, retábulos.

De forma resumida, segundo o *Tratado*, as tintas amarelas eram conseguidas ao fazerem uso de: pau-amarelo, pacuã, gengibre; as tintas vermelhas: pau-campeche, urucum, cajarum, tauá, carajuru, tajá vermelho, carrapicho, mato vermelho, pacova-sororoca, cochirilha, mangue, cori, bicho vermelho; as tintas pretas: jenipapo, cipó; as tintas verdes: trifólio, mata-pasto; as tintas brancas: tabatinga, as tintas douradas: pacuã, gengibre; além de óleos: copaíba, andiroba; resinas: goma de caju, almecéga, jutaísico, macacu, xixiiba, fumo, pedra-ume; e vernizes: jutaí com copaíba, por exemplo. Em especial, vale a pena fazer referência à produção da tinta dourada (da erva pacuã e do gengibre), e ainda de outra tinta ainda não identificada pelo missionário nos territórios portugueses do Amazonas, provavelmente a copaíba, utilizada “nos reinos de Quito, e Peru”, justamente para dourar cuias:

Já nas tintas amarelas tocamos em algumas, que não só tingem, e pintam de amarelo, mas também douram, porque parecem douradas as suas pinturas; tais [ilegível] a tinta da erva pacuã, e a tinta amarela do gengibre; fora estas porém suponho haver alguma outra tinta dourada no mesmo Amazonas desconhecida ainda nos distritos portugueses, mas muito usadas nos espanhóis nos reinos de Quito, e Peru, de que se sabem aproveitar, e douram com elas as célebres cuias, e muitas outras curiosidades que traziam para a Europa uns castelhanos que desceram de Quito pelo Amazonas abaixo; todos os que as vimos julgamos serem douradas como verdadeiro ouro, mas nos afirmam que era tinta, e não ouro...³¹

De acordo com Gabriela Siracusano, em *Balsamos y resinas para curar o para pintar?*³², a copaíba, óleo bastante utilizado ainda hoje na região, e citado por João Daniel no *Tratado Último*, aparece também na obra *De Indiae Utriusque re naturali et medica*, publicada em 1658, de autoria de Guglielmo Pisonis (1611-1678), médico e naturalista holandês que acompanhou Maurício de Nassau³³.

30. João Daniel S.J., *Tesouro Descoberto...*, vol. 1, 581.

31. João Daniel S.J., *Tesouro Descoberto...*, vol. 1, 591.

32. Gabriela Siracusano, *El Poder de los Colores: De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), 68-69.

33. Ver Guglielmo Pisonis. *De Indiae Utriusque re naturali et medica. Libro Quatordecim* (Amsterdam: Ludovicum et Danielem Elzvirios, 1658). (John Carter Brown Library, Brown University, Providence,

Sobre o uso do óleo da copaíba e do jutaí como vernizes para dar douramento, João Daniel nos diz que um missionário havia descoberto na mistura e na fervura dos mesmos, um “verniz excelente” para “fingir o ouro”, que suspeita ser o mesmo utilizado, como antes dito, pelos castelhanos nas cuias:

Vernizes. Há muitas castas de vernizes (...); quero só apontar um, por supeitar ser o com que os castelhanos de Quito douram os célebres vasos cuias, e muitas outras obras, que parecem douradas; mas quando não o seja, o arremeda muito; e foi inventado por um missionário muito curioso desta sorte. Pegou em um bocado da resina *jotaí* que quer dizer resina do pau jotaí, ferveu-a, ou derreteu-a ao fogo com óleo copaíba; ficou um verniz excelente, e pintando com ele as molduras de um belo quadro, ficaram douradas, como se na realidade fossem douradas; e ficou sabendo-se este tão belo verniz, e tão fácil, a cuja imitação se podem fazer muitos outros; e fingir o ouro...³⁴

Nas *Memórias sobre a louça que fazem as índias deste Estado*, escrita em Barcelos, Amazonas, em 5 de fevereiro de 1786, Ferreira nos fala da resina de jutaí / jutaísica, que “enverniza o barro, e o deixa como vidrado”³⁵. Sobre as argilas e tintas utilizadas pelas indígenas nas cerâmicas: “o tauá, que é a ocre de ferro, o curi que é a argila tinta da mesma ocre já queimada, o urucu e o carajuru, que são as tintas que empregam nas diferentes pinturas”³⁶.

Nos “Aditamentos à descrição das terras do Brasil”, o jesuíta alemão Anselmo Eckart (1721-1809), que trabalhou nas missões do Maranhão e Grão-Pará entre 1753 e 1757, também destaca o uso da mesma resina jutaísica, além de outras tintas utilizadas pelas culturas indígenas nas painéis de barro/cerâmicas:

As painéis de barro para cozinhar eles as fazem muito bem e não lhes falta uma goma ou resina para pintá-las e dar-lhes brilho, resina a que chamam háycica. A palavra ycica é o termo geral para tais substâncias fluidas; e para distinguir uma goma de outra eles só precisam antepor [o nome d]a árvore da qual ela escorre; por exemplo, jutáycica, acajuycica, etc. O breu para calafetar barcos é cycatã. Outro tipo, mais duro e mais preto, chama-se iraitúna³⁷.

EUA).

34. João Daniel S.J. *Tesouro Descoberto...*, vol. 1, 593.

35. Alexandre Rodrigues Ferreira, “Memória sobre a louça que fazem as índias do Estado”, em *Viagem Filosófica pelas Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Memórias. Antropologia*. (Conselho Federal de Cultura, 1974), 33.

36. Alexandre Rodrigues Ferreira, “Memória sobre a louça...”, 33.

37. Antonio Porro, “Uma crônica ignorada: Anselmo Eckart e a Amazônia setecentista”, em *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* (Belém: MPEG, set.-dez. 2011), vol. 6, no. 3, 588.

A “Memória sobre as salvas de palhinhas pintadas pelas índias da Vila de Santarém”, também datada de Barcelos, em 5 de fevereiro de 1786, relata o processo usado pelas mulheres indígenas para tingir a palmeira *tucumã*: “o método de as tingir consiste em infundi-las no cozimento das cascas das árvores, ou das féculas, que lhes subministrem as cores, arejando-as à sombra, para que o sol não as altere”³⁸. Da fécula do carajuru, extraíam a cor vermelho; do gengibre e do pau guariúba, o amarelo; e do cozimento do fruto verde do jenipapo com o tijuco ou argila saturada com o vitríolo, a cor preta.

Eckart descreve as cuias ornadas, pintadas e incrustadas com prata e ouro, na antiga residência de Gurupatuba em 1756, naquele momento sob a direção dos padres capuchinhos:

Outros tornam esses recipientes [cuias] ainda mais bonitos: pintam neles muitas figuras de árvores, de pássaros e de outros animais. Os mais belos e com diferentes cores eram feitos na residência de Gurupatuba, que estava sob a supervisão dos padres capuchinhos (...)

Na festa de São Pedro e São Paulo, de 1756, quando eu voltava de Trocano ao Pará, parei ali e rezei missa na igreja bem aprumada. Conforme o costume daquela ordem seráfica, havia uma pintura em tamanho natural de São Francisco de Assis e Santo Antônio na altura em que começa a nave da igreja (...). As mencionadas baixelas para beber e comer, as cuias, são [também] valorizadas, como eu vi, com prata e ouro incrustados, ao lado de belas figuras³⁹.

Desta forma, a longa tradição de produção de tintas, vernizes e pinturas em Gurupatuba, faz-se bastante presente nos relatos de Bettendorff, Daniel e Eckart, e os elementos mencionados, desde objetos de tradição das mulheres indígenas, como as cuias ou os têxteis pintados, ou ainda, a decoração com “ornatos e pinturas” da casa da missão, “pintada alegremente segundo a maneira dos índios”, não deixam dúvidas sobre a importância do trabalho artístico indígena, sobretudo das mulheres, nas pinturas realizadas nesta localidade.

A partir do retábulo e do frontal de altar de miriti bem “pintadinho”, e imagens pintadas de “tintas da terra”, na experiência do jesuíta Bettendorff, sugerimos que as mesmas tintas produzidas pelas culturas indígenas, num processo de longa duração, foram igualmente utilizadas para a ornamen-

38. Alexandre Rodrigues Ferreira, “Memória sobre as salvas de palhinhas pintadas pelas índias da Vila de Santarém”, em *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Memórias. Antropologia* (Conselho Federal de Cultura, 1974), 47.

39. Antonio Porro, “Uma crônica ignorada ...”, 588.

tação da missão, como naquelas pinturas murais, de tamanho natural, de Santo Antônio e São Francisco de Assis, mencionadas por Eckart. Ainda é difícil identificar exatamente, mesmo com os relatos conhecidos sobre Gurupatuba, quais as tradições exclusivamente femininas ou masculinas teriam sido apropriadas no contexto colonial, visto também que há indígenas de muitas culturas diferentes vivendo juntos na mesma missão, trabalhando em conjunto nas suas oficinas, como aconteceu no Colégio de Santo Alexandre no Grão-Pará⁴⁰.

Sabemos que a historiografia relacionada ao campo artístico no período colonial, não privilegiou nem as culturas indígenas, nem as mulheres. Raramente há identificação de etnia ou de gênero quando se fala de tradições indígenas no Brasil colônia, embora em alguns casos, como vimos, isso tenha sido apontado pelos viajantes e missionários, e ao menos no caso da Amazônia, em inventários. O trabalho artístico coletivo de indígenas, africanos e mestiços – homens e mulheres –, também ainda não foi exaustivamente estudado. Porém, em Gurupatuba, desde a construção da igreja no século XVII, são mencionados tanto homens, quanto mulheres indígenas, e no que se refere à produção dos vernizes, das tintas, das louças (cerâmicas), palhinhas (trançados) e das cuias, nas “memórias” de Ferreira, seja em Gurupatuba/Monte Alegre, Santarém, Barcelos no Amazonas ou em localidades próximas a Belém do Pará, são elas que ganham o protagonismo.

Novas pesquisas documentais e sobre a materialidade, como acerca das cuias decoradas com pinturas de variadas cores, incisões e/ou incrustações, que inclusive, algumas vezes, receberam motivos inspirados em culturas asiáticas – entre o local e o global –, podem revelar trajetórias de artistas mulheres indígenas que, coletivamente, fogem às figuras estereotipadas da época colonial, e declaram, através da biografia desses objetos sensíveis, sua força, práticas de ressignificação e re-existência⁴¹.

40. Renata Maria de Almeida Martins, “Escultura en las Misiones Jesuíticas: en la Amazonía brasileña y la región guaraníca”, em *Misiones y Doctrinas Jesuíticas. Apuntes sobre la integración artística de los indígenas americanos*, coord. Ramón Gutiérrez e Graciela Viñuales (Buenos Aires: CEDODAL / Fundación Bunge y Born, 2020b), 57-66.

41. Renata Maria de Almeida Martins, “Práticas de Re-existência e opção decolonial nas artes da Amazônia: indígenas pintoras e redes de circulações locais/globais de saberes e objetos”, em *No Embalo da Rede. Trocas Culturais, História e Geografia Artística do Barroco na América Portuguesa*, coord. Renata Maria de Almeida Martins e Luciano Migliaccio (Sevilha / São Paulo: Enredars / FAUUSP, 2020a), 343-363.

2.2. MULHERES INDÍGENAS PINTORAS: VIDAS, CORES E CUIAS RE-EXISTENTES

Naturalmente, de primeiro, os índios estavam precisando de recipientes, repararam no fruto de casca dura, criaram a primeira cuia. Mas era áspera por dentro e facilmente atacada do bicho. E os índios levaram anos, centenas de anos, com a cuia servindo mal, até que um dia descobriram o verniz de *cumatê*. E a cuia envernizada apresentava agora um bonito polido negro e era objeto duradouro, impossível de bicho atacar. A cuia servia. Integralmente!⁴²

As cuias – frutos da árvore conhecida como cuieira, a *crescentia cujete* –, envernizadas na cor preta, ao natural ou decoradas –, fazem parte da vida e dos hábitos de todas as culturas que habitam a Amazônia brasileira. Vendidas em mercados, feiras e lojas, guardadas como peças de famílias, utilizadas no dia-a-dia das barraquinhas de comida de rua (nelas, pode-se servir, o tacacá, o açaí, o mingau, etc.), ainda são usadas para tirar água das canoas; tomar banho de rio, de mar, de cheiro (de ervas perfumadas), ou seja, serve para todas as coisas, como disse Mário de Andrade em 1939, até de “abano ruim”: não trocamos a nossa linda cuia por nada.

Acrescentado à grande utilidade, há todo um universo sensível relacionado à longa biografia das cuias, que nos falam de “práticas criativas de re-existência”⁴³ das culturas indígenas em toda a América. A tradição de pintar e/ou ornamentar cascas de frutos pode também ser observada no México, na Colômbia, na Bolívia, na Argentina, no Uruguai, e em tantos outros países, que utilizam como recipientes, as *calabazas*, *tutumás*, etc.

Assim, o “modo de fazer cuias do Baixo Amazonas”, tradição bem anterior ao período colonial, é ainda praticado, num processo de longuíssima duração, com algumas adaptações, pelas mulheres ribeirinhas dessa região do estado do Pará, sobretudo na área de Monte Alegre e Santarém⁴⁴, respectivamente, antigas aldeias de Gurupatuba e dos Tapajós. Esta arte de elaborar e decorar cuias recebeu o título de “Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro”, inscrito no

42. Mário de Andrade, “A Cuia de Santarém”, em *Suplemento Literário de Diretrizes* (Rio de Janeiro, Ano 2, nov. 1939), no. 20. (Série Matérias extraídas de periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

43. Adolfo Albán Achinte, *Prácticas Creativas de Re-existencia: más allá del arte ... el mundo de lo sensible*. (Buenos Aires: Del Signo, 2017); e ainda, Adolfo Albán Achinte, *Más allá de la razón hay un mundo de colores. Modernidades, colonialidades y reexistencia*. (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013).

44. Na região de Aritapera, nas comunidades de Aritapera Centro, Cabeça D’Onça, Surubim-Açu, Carapanatuba e Enseada. A Associação das Artesãs Ribeirinhas de Santarém - Asarisan foi criada em 2003 e conta, desde então, com o apoio do Artesanato Solidário/ArteSol, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN e Sebrae-PA. Ver Canal *Cuias Aira* no Youtube, em https://www.youtube.com/channel/UCDDn_gjss6mK1hvjYDgrAEA (acesso em 11/08/2021).

Figura 3. Cuiá. Nº Inventário: ACL-ETN-0224. Dimensões: A x C x L x D: a 8 x 20.5 d (max) cm. Descrição técnica da ACL: Metade de fruto da cuieira - *Crescentia cujete* - de forma oval escurecida por dentro e por fora; Ornamentos florais incisivos e pintados a vermelho, branco e amarelo; tem um coração desenhado com a inscrição "AMOR FIRME" no interior. Produção-local: Amazônia (Brasil). Autoria: Indígenas de Monte Alegre, Baixo Amazonas, Pará. Produção-local: Amazônia (Brasil). data: Século XVIII. Coleção Etnográfica do Museu da Academia de Ciências de Lisboa, ACL. Subcoleção: Brasil (BR). Fotografia: Paulo Bastos.



"Livro de Registro dos Saberes" de 2015, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁴⁵.

Os escritos sobre as técnicas, instrumentos, uso de pigmentações e preparação de cores, vernizes, etc., considerados em conjunto, reforçam a ideia da existência de uma forte tradição artística indígena naquela região também quanto à produção de cuias, desde a colheita do fruto à aplicação de pintura e verniz. Parte importante da coleção etnográfica da Viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira, que inclusive, como antes vimos, escreveu uma *Memória sobre as Cuias que fazem as Índias de Monte Alegre e Santarém*⁴⁶, está no Museu de Ciências da Universidade de Coimbra e na Academia de Ciências de Lisboa (Museu Maynense), onde exemplares de cuias apresentam tanto motivos geométricos, advindos da tradição indígena; como também ornamentais como pássaros, animais, frutas, flores, corações alados, às vezes acompanhados de inscrições em português (Fig. 3), comprovando, assim, a utilização de figuras dos repertórios europeus, como também asiáticos, sobretudo oriundos de tecidos, em objetos da cultura amazônica.

Ferreira, em suas *Memórias sobre as Cuias*, deixa descrições detalhadas sobre a árvore *crescentia cuyete* e os seus frutos, desde a plantação até a colheita,

45. Giovanni Sarquis coord., *Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas - Série Minha História, Nossa Cultura* (Belém: IPHAN, 2017).

46. Alexandre Rodrigues Ferreira, "Memória sobre as cuyas (1786)", em *Revista Nacional de Educação*. (Rio de Janeiro: Museu Nacional do Rio de Janeiro, março de 1933), no. 6, 58-63.

como também sobre o longo processo para preparação das cuias pelas indígenas de Monte Alegre, desde a escolha dos melhores frutos até a pintura⁴⁷.

Numa primeira fase, a cuia é dividida ao meio, e a polpa é completamente retirada; depois, as metades das cuias são imersas na água para amolecer, e em seguida, raspadas e lixadas. As cuias são lavadas e dispostas ao sol para secagem, e tingidas com verniz *cumatê* (da casca da árvore cumatezeiro ou axuazeiro), que possui uma cor avermelhada, e dispostas num jirau. Depois de novamente secas, são levadas para a *puçanga*, uma espécie de cama, para serem cobertas, primeiro com cinza e areia, e em seguida, com urina das mulheres, ou das crianças. Após várias horas, a amônia presente na urina, fixa o verniz, que ganha a cor preta, para finalmente serem pintadas ou decoradas com incisões: “Enxutas que estejam, outra vez lhes dão com o *Cumaty*, de modo que Cuya enxuta, Cuya molhada pelo mesmo tempo de meio dia, e depois volta para a *pussanga da ourina* [urina]. Todas essas operações se repetem por 4 até 5 dias, isto he de manhã e de tarde, até adquirirem o lustro que tem o fundo preto”.⁴⁸

Todos os materiais, instrumentos e as técnicas empregados eram aqueles de domínio das culturas indígenas, e disponíveis na região amazônica, como por exemplo, a lixa de escama do peixe pirarucu, o sabão de raiz da gipyoca, o coador de algodão descarado, o mencionado verniz *cumaty* (*cumatê*), as tintas *cury*, *tabatinga*, *tauhá*, *anil*, *urucum*, desmanchadas com água e raiz do algodoeiro, *tabatinga*, *tauhá*, *cumaty*. Ferreira destaca que as tigelas das tintas em que as mulheres indígenas molhavam os pincéis, eram as suas coxas e pernas, ou as folhas de mamona. Os pincéis, por sua vez, eram elaborados de plumas de siracura, de *jacamy* e do *acará branco*. Os estiletos, “para pontear o ornato da renda, que fingem”, feitos de espinhos de *jamacaru* (espécie de cactos) e da palmeira *pataua*⁴⁹.

João Daniel destaca a durabilidade dos vernizes e das tintas produzidos pelas indígenas de Gurupatuba para pintar as cuias, igualando-os ou até afirmando-os superiores ao “melhor charão da China”⁵⁰. Anselmo Eckart informa que as tintas de cor preta – misturadas com gomas –, com que em Gurupatuba revestiam as cuias, deixavam “como envernizada ou recoberta com charão”⁵¹, além de conter incrustações de prata e ouro. O jesuíta José de Moraes, em sua *História*, finalizada no Colégio do Pará em 1759, conta: “He esta aldeia

47. Alexandre Rodrigues Ferreira, “Memória sobre as cuyas...”, 58.

48. Alexandre Rodrigues Ferreira, “Memória sobre as cuyas...”, 61.

49. Alexandre Rodrigues Ferreira, “Memória sobre as cuyas...”, 59.

50. João Daniel S.J., *Tesouro Descoberto...*, vol. 1, 396.

51. Antonio Porro, “Uma crônica ignorada: Anselmo Eckart e a Amazônia setecentista”, em *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* (Belém: MPEG, set.- dez. 2011), vol. 6. no. 3, 588.

[Gurupatuba] célebre pela pintura de humas cuias, que nellas se pintão com huma tinta chamada cumaté, tão fina e de tão bom gosto, que compete com o melhor xarão da China⁵².

A partir, então, de um paralelo entre os vernizes produzidos pelas indígenas e os tradicionais charões chineses – laca, lacre ou charão⁵³ –, entende-se também a adoção de um gosto asiático na decoração destes objetos de tradição indígena⁵⁴. Nas cuias hoje conservadas, a superfície envernizada de negro, como o verniz da laca preparada, e a decoração em vermelho, dourado, entre outras cores, os finos desenhos de flores, frutos, aves, animais, e até lendas e figuras do repertório de têxteis ou porcelanas, evidenciam influências formais vindas da Ásia⁵⁵.

As indígenas pintoras produziram algumas cuias que parecem realmente inspiradas em objetos asiáticos, como por exemplo, as caixinhas, copos e potes de laca vegetal (*rhus vernicifera*, na China, Coréia e Japão) produzidos na Ásia e destinados ao mercado ocidental⁵⁶. Como vimos, há exemplares de cuias pintadas com corações flechados e alados, realizadas para serem apresentadas como demonstração de afeto, repetindo o modelo das pequenas caixas japonesas para exportação⁵⁷ (Fig. 4). O comércio destes objetos de laca chinesa para a Europa, sobretudo entre os séculos XVII e XVIII⁵⁸, durante a dinastia Qing (1644–1912), fez com diversas peças ganhassem decorações com motivos europeus, como as cuias amazônicas. Os portugueses passaram a usar a palavra *charão* (*acharoados*), cuja terminologia estaria na origem da palavra *chi-liau* ou *chi-yau* (laca mais tinta ou óleo) usada pelos chineses⁵⁹.

52. José de Moraes SJ, *História da Companhia de Jesus na Extincta Província do Maranhão e Pará* (Rio de Janeiro: Typographia do Commercio, de Brito & Braga, 1860), 508.

53. Larissa Antonellini Grandino (FAU-USP / PIBIC CNPq) desenvolveu (2020-2021) a pesquisa de Iniciação Científica intitulada “A Arte da Pintura de Laca. Fontes de estudo sobre os encontros artísticos na corte do Imperador Kangxi (1662-1722)”. Larissa desenvolve pesquisa final de graduação, sobre o tratado das tintas do jesuíta João Daniel. Ver Larissa Antonellini Grandino, “Cores da Amazônia: Materiais e Técnicas Artísticas Ameríndias no tratado das tintas do jesuíta João Daniel (século XVIII)”, em *Actas do I Seminário Histórias da Arte Cifradas. Desafios da Decolonização*, coord. Renata Maria de Almeida Martins e Luciano Migliaccio (São Paulo: FAU-USP, 2020), 49-58.

54. Renata Maria de Almeida Martins, “Práticas de Re-existência...”, 357.

55. Renata Maria de Almeida Martins, “Práticas de Re-existência...”, 357.

56. Ricardo Hiroyuki Achidate Makino, “Arte Namban: circulação multicultural e civilizações conectadas na Nascente Modernidade (séculos XVI-XVII)”, em *Actas do II Seminário Desafios da Decolonização*, Renata Maria de Almeida Martins e Luciano Migliaccio coord. (São Paulo: FAU USP, no prelo).

57. Renata Maria de Almeida Martins, “Práticas de Re-existência...”, 359.

58. Carolina Akemi Koketu, “A missão jesuítica francesa e os encontros artísticos entre Ocidente e Oriente na corte do Imperador Kangxi (1662-1722): fontes de estudo”, em *Actas do II Seminário Desafios da Decolonização*, Renata Maria de Almeida Martins e Luciano Migliaccio coord. (São Paulo: FAU USP, no prelo).

59. Cátia Maria Granero da Silva Pássaro, “A Chinoiserie no mobiliário português do século XVIII: histó-



Figura 4. Cuia. Indígenas de Monte Alegre, Baixo Amazonas, Pará, Brasil. Materiais: fruto da cuieira (*Crescentia cujete* L.), resina/verniz, pigmento. Descrição técnica: Feita de um fruto de cuieira cortado no alto para formar uma tampa circular. Fios e fitas passam por quatro orifícios na borda do recipiente e na tampa. Na borda e na base correm duas faixas paralelas denteadas formando um campo em que se desenvolve a decoração: amarelo, branco e vermelho sobre a superfície castanha, não envernizada. Além de motivos florais estilizados, a ornamentação inclui um coração alado perfurado por duas flechas vertendo sangue e, um animal (cervo?) com pintas no corpo a comer frutos vermelhos de uma árvore. Dimensões: 19 cm de altura x 18 cm de diâmetro. Coleção do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. Recolhida por Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). ANT. Br.194. Fotografia: José Meneses.

Sabemos, através do estudo dos inventários da expulsão da Companhia de Jesus da Amazônia⁶⁰, que também no Grão-Pará circularam inúmeros objetos vindos da Ásia, como porcelanas, frontais de altar de seda, casulas e vestimentas bordadas chinesas; louças, jarras e toalhas de algodão da Índia; crucifixos em marfim⁶¹ e até presas de elefantes⁶². Os termos utilizados no período colonial até hoje, como “cuias bordadas” ou “rendilhado de cuias”, ou, como antes vimos em Ferreira, “o ornato de renda, que fingem”, reforça a ideia de que algumas cuias foram inspiradas em repertórios de rendas e bordados, que poderiam ser tanto asiáticos, como europeus.

Nos atuais Peru, Equador e Colômbia, o *barniz de Pasto*, de origem pré-hispânica (com o que os incas pintavam, por exemplo, os copos rituais *queros*, já mencionados), extraído da planta *elaeagia pastoensis*, da família das *rubiacaeas*, conhecida como *mopa-mopa*, foi aplicado depois à superfície de

ria, arte e mercado”. (Dissertação de Mestrado, Instituto Universitário de Lisboa, 2015), 57.

60. Renata Maria de Almeida Martins, “Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas missões jesuítas do Grão-Pará, 1653-1759” (Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP), vol. 2, 201-276.

61. Vanicleia Santos, Eduardo Paiva e René Gomes (coord.). *O Comércio de Marfim no Mundo Atlântico. Circulação e Produção (séculos XV ao XIX)* (Belo Horizonte: UFMG/Clio/CEA, 2018), v. 2; Isis Molinari Antunes, “Imaginária Sacra em marfim presente no Inventário da expulsão dos jesuítas (1760)”, em *O Comércio de Marfim no Mundo Atlântico*, coord. Vanicleia Santos, Eduardo Paiva e René Gomes (Belo Horizonte: UFMG / Clio / CEA, 2018), vol. 2, 176-200; Isis Molinari Antunes, “Marfim *in natura* e lavrado, no *Inventarium Maragnonense* (1760), com ênfase no Cristo Crucificado”. (Tese de Doutorado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2020).

62. Cf. Renata Maria de Almeida Martins. “Uma cartela multicolor...”; Renata Maria de Almeida Martins, “Cuias, Cachimbos, Muiraquitãs...”.

objetos de madeira, por sua similaridade com o acabamento de laca⁶³. Já o gosto pela laca na arte decorativa no *Virreinato de Nueva España*, foi bastante desenvolvido nos centros artísticos de Michoacán, Guerrero e Chiapas, onde também observou influências orientais e ocidentais, na chamada “laca novo-hispana” ou *maque* (*maquié* – verniz dourado ou prateado –; do japonês *maki-e*) produzidos pelas culturas ameríndias, através da mescla de componentes naturais, aplicados em madeira, cerâmica e cascas de frutos, como as *calabazas* (espécies de abóboras)⁶⁴. Algumas das mais belas lacas mexicanas do século XVIII são as maravilhosas *bateas*, porém, não há informações destas, ou dos outros objetos laqueados citados no contexto hispano-americano, terem sido produzidas por mulheres pintoras indígenas.

O certo é que os vernizes e as cuias produzidos pelas indígenas de Monte Alegre e Santarém, fizeram parte de uma circulação mundial de técnicas e de gostos decorativos de origem asiático, que alcançou as Américas, colocando as pintoras indígenas da Amazônia em diálogo com outros artistas ameríndios, ao menos na Colômbia, no Equador e no México⁶⁵.

Atualmente, a continuidade da produção e do uso das cuias pelas ribeirinhas da região do Baixo Amazonas, demonstram que a interferência e a aplicação, a partir do período colonial, de novos repertórios ornamentais e formais, alheios aos povos da região amazônica, não representaram a total interrupção das práticas culturais das mulheres artistas indígenas, mas, transformação, ressignificação e re-existência.

3. Considerações finais

É inevitável, a fim de reconstituir ao menos em parte as atividades artísticas das mulheres indígenas na Amazônia do período colonial, recorrer a uma leitura crítica dos relatos de viajantes e missionários, enquanto, paralelamente, são analisados os objetos conservados nos museus, por elas produzidos, como as cuias do Baixo Amazonas no Pará. Outras fontes muito mais relevantes são os conhecimentos transmitidos nas próprias comunidades pelas

63. María del Pilar Pérez, “Quito, entre lo Prehispánico y lo Colonial. El arte del Barniz de Pasto”, em *Arte Quiteño más allá de Quito: memorias del Seminario Internacional*; coord. Affonso Crespo e Adriana Bustillos (Quito: FONSA, 2010), 44-63.

64. María Ángeles Albert, “Artes Decorativas en el Virreinato de Nueva España”, em *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*; coord. Ramón Gutiérrez (Madrid: Manuales Cátedra, 1995), 315-334.

65. Renata Maria de Almeida Martins, “Práticas de Re-existência ...”, 360-361.

mestras das culturas indígenas ou ribeirinhas que produzem cuias, sobretudo, na região de Santarém, como aquelas do Aritapera. Seria necessário, então, um constante diálogo entre as instituições e os pesquisadores da história do período colonial; as artistas indígenas, afro-indígenas, ribeirinhas; e os museus que guardam estes importantes objetos.

Alguns esforços nesta direção têm sido realizados por grupos de estudos criados pelos Projetos “JP Barroco Cifrado” e “JP2 Barroco-Açu” financiados pela FAPESP na FAU USP, apesar das dificuldades provocadas pela pandemia de covid-19 nos últimos anos⁶⁶. Cabe lembrar a mostra e o bate-papo sobre os significados e a ampla utilização do jenipapo como pigmento pelas culturas indígenas, que formariam parte do evento “JenipaFAU. Nos Bosques de Jenipapo. Papos com Jaider Esbell”. Projeto artístico pensado pelo escritor, *artista* (artista e ativista), e *curador* (curandeiro e curador) do Povo Macuxi de Roraima. O encontro iria acontecer em maio de 2020 no Salão Caramelo da FAU USP, e contaria com a presença da mestra de saberes Bernaldina José Pedro, conhecida como vovó Bernal, também da cultura indígena Macuxi, da Terra Indígena Raposa - Serra do Sol, grande conhecedora da produção de cores naturais. Certamente, esta teria sido uma experiência maravilhosa e fundamental para quaisquer pesquisas que, como a nossa, têm como objetivo melhor compreender a tradição ancestral de mulheres pintoras indígenas na Amazônia⁶⁷.

66. Houve uma maior aproximação com as pesquisas e iniciativas do arqueólogo Márcio Amaral do Instituto Mamirauá em Tefé no Amazonas, e, ainda, a importante colaboração de artistas/ativistas indígenas e de pesquisadores de diversas áreas e museus, do Brasil e do exterior, nas novas disciplinas implantadas na FAU USP entre 2020 e 2021, em parceria com os professores Cristiana Barreto e Luciano Migliaccio - a de pós-graduação, *Amazônia Indígena, Ribeirinha, Urbana. Ecologia de Saberes e Desafio Decolonial nas Artes, nas Arquiteturas e no Territórios*, na optativa de graduação *Artes Ameríndias em Contexto Global: artistas, objetos, coleções* -, e no ciclo de eventos de extensão universitária *Quintas Ameríndias*. Desde março de 2019, tais iniciativas contam com a colaboração do grupo de estudos *Abya-Yala* FAU, formado por alunos da faculdade e outras unidades da USP, e de seus representantes discentes Anna Heloisa Segatta e Luís Felipe Clemente Nunes. A aluna Larissa Grandino desenvolve a pesquisa de TFG, “Cores da Amazônia”, a partir do chamado “Tratado das Tintas”, de João Daniel SJ; já a bolsista Adriana Yumi, faz um levantamento sobre mulheres na produção artística da Pan-Amazônia. Nas *Quintas Ameríndias*, em novembro de 2020, por exemplo, Daiara Tukano fez uma emocionante fala sobre objetos Tukano, retirados do seu povo e levados aos museus, em *Patrimônio é Sentimento. Vidas e Mortes do Patrimônio Cultural Indígena*. Esta conversa incentivou a importante pesquisa de Anna Heloisa Segatta, “Objetos Tukano (*Yepa Mahsã*) nos acervos etnográficos e museológicos”. Em abril de 2021, por sua vez, Edith Pereira nos contou a história de uma Monte Alegre de todos os tempos, a partir de suas aprofundadas investigações sobre as pinturas rupestres na Amazônia e no contexto do Parque Estadual de Monte Alegre no Pará, agora tema de um grupo de pesquisa, cultura e extensão, e ensino na FAU USP. Ver *Quinta Ameríndia* com Daiara Tukano, <https://www.youtube.com/watch?v=5G9TbDh0iOM>; e *Quinta Ameríndia* com Edith Pereira, <https://www.youtube.com/watch?v=GfPga5dfvHo>.

67. Infelizmente o encontro e a mostra foram interrompidos pela pandemia de Coronavírus. Mesmo assim, Jaider Esbell nos presenteou, de forma remota, com um generoso e inesquecível diálogo

Referências

- Achinte, Adolfo Albán. *Más alla de la razón hay um mundo de colores. Modernidades, colonialidades y reexistencia*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013.
- Achinte, Adolfo Albán. *Prácticas Creativas de Re-existencia: más allá del arte ... el mundo de lo sensible*. Buenos Aires: Del Signo, 2017.
- Albert, María Ángeles. "Artes Decorativas en el Virreinato de Nueva España". Em *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Coordenado por Ramón Gutiérrez. Madrid: Manuales Cátedra, 1995: 315-334.
- Andrade, Mário de. "A Cuia de Santarém". *Suplemento Literário de Diretrizes*, Rio de Janeiro, Ano 2, nº 20 (novembro de 1939) (Série Matérias extraídas de periódicos, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).
- Barreto, Cristiana; Pereira, Edithe. *Guia Arqueológico do Parque Estadual de Monte Alegre*. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, 2017.
- Bailey, Gauvin Alexander. "Eyeing the other: The Indigenous Response". Em *Art of Colonial Latin America*. Editado por Gauvin Bailey. Londres: Phaidon, 2005: 69-108.
- Bettendorff, João Felipe S.J. *Crônica dos Padres da Companhia no Estado do Maranhão*. Belém: Secult, 1990.
- Chadwick, Whitney. *Women, art and society* (London: Thames and Hudson, 1990).
- Daniel, João S.J. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto; Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 2004. 2v.
- Ferreira, Alexandre Rodrigues. "Memoria sobre as cuyas (1786)". *Revista Nacional de Educação*. Rio de Janeiro: Museu Nacional do Rio de Janeiro, no. 6 (março de 1933).
- Ferreira, Alexandre. "Memória sobre a louça que fazem as índias do Estado". *Viagem Filosófica pelas Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Memórias. Antropologia*. Conselho Federal de Cultura (1974): 33-34.
- Ferreira, Alexandre. "Memória sobre as salvas de palhinhas pintadas pelas índias da Vila de Santarém". In: *Viagem Filosófica pelas Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Memórias. Antropologia*. Conselho Federal de Cultura (1974): 47-48.
- Grandino, Larissa Antonellini. "Cores da Amazônia: Materiais e Técnicas Artísticas Ameríndias no tratado das tintas do jesuíta João Daniel (século XVIII)". Em *Actas do I Seminário Histórias da Arte Cifradas. Desafios da Decolonização*. Coordenado por Renata Martins e Luciano Migliaccio. São Paulo: FAU-USP (2020): 49-58.
- Gruzinski, Serge. *As quatro partes do mundo: história de uma mundialização*. Belo Horizonte: Editora UFMG / São Paulo: Edusp, 2014.

no mês de maio de 2020, realizado direto da sua Galeria em Boa Vista, Roraima. Para tristeza de todos, pouco tempo depois, a avó Bernaldina encantou, como muitos outros indígenas, fatalmente atingidos pelo vírus da Covid-19; e alguns meses mais tarde, após entregarmos este texto, tivemos a notícia do encantamento do querido Jaider. Ver *Quarta Ameríndia Re-existindo* com Jaider Esbell, <https://www.youtube.com/watch?v=fzZcQ3LhZIE>

- Gutiérrez, Ramón. "Repensando o Barroco Americano". *Vitruvius. Arquitectos*, São Paulo, ano 02, n. 019.01 (dezembro de 2001). Consultado em 13 de agosto de 2021. <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/02.019/819>.
- Hartmann, Thekla. "Evidência interna em cultura material. O caso das cuias pintadas do século XVIII". *Revista do Museu Paulista*. São Paulo, USP, no. 33 (1988): 291-302.
- Hartt, Charles Frederick. *Inscrições em Rochedos no Brasil*. Recife: Typographia do Jornal do Recife, 1895.
- Koketu, Carolina Akemi. "A missão jesuítica francesa e os encontros artísticos entre Ocidente e Oriente na corte do Imperador Kangxi (1662-1722): fontes de estudo". Em *Actas do II Seminário Desafios da Decolonização*. Coordenado por Renata Martins e Luciano Migliaccio. São Paulo: FAU USP, no prelo.
- Leite, Serafim. *Cartas dos primeiros Jesuítas do Brasil. Volume I (1538-1553)*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, vol. 1.
- Makino, Ricardo Hiroyuki Achidate. "Arte Namban: circulação multicultural e civilizações conectadas na Nascente Modernidade (séculos XVI-XVII)". Em *Actas do II Seminário Desafios da Decolonização*. Coordenado por Renata Martins e Luciano Migliaccio. São Paulo: FAU USP, no prelo.
- Martins, Renata Maria de Almeida. "Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará, 1653-1759". Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP, 2009. Consultado em 28 de julho de 2021. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28042010-115311/ptbr.php>.
- Martins, Renata Maria de Almeida. "Uma cartela multicolor: objetos, práticas artísticas dos indígenas e intercâmbios culturais nas Missões jesuíticas da Amazônia colonial". Em *Revista Caiana*, Buenos Aires, no. 8 (2016). Consultado em 28 de julho de 2021 http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=233&vol=8.
- Martins, Renata Maria de Almeida. "Cuias, Cachimbos, Muiraquitãs: a arqueologia amazônica e as artes do período colonial ao Modernismo". Em *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém do Pará, Ed. MPEG (2017): 403-426. Consultado em 28 de julho de 2021. em <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v12n2/1981-8122-bgoeldi-12-2-0403.pdf>
- Martins, Renata Maria de Almeida. "Além do Olhar: as fontes sobre a apropriação das técnicas e dos materiais das culturas indígenas nas artes da Amazônia colonial". Em *Objetos do Olhar: História e Arte*. Coordenado por Paulo Knauss e Marize Malta. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015: 139-154.
- Martins, Renata Maria de Almeida. "Práticas de Re-existência e opção decolonial nas artes da Amazônia: indígenas pintoras e redes de circulações locais/globais de saberes e objetos". Em *No Embalço da Rede. Trocas Culturais, História e Geografia Artística do Barroco na América Portuguesa*. Coordenado por Renata Martins e Luciano Migliaccio. Sevilla / São Paulo, 2020a: 343-363. Consultado em 28 de julho de 2021. <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/8780>
- Martins, Renata Maria de Almeida. "Escultura en las Misiones Jesuíticas: en la Amazonía brasileña y la región guaranítica". Em *Misiones y Doctrinas Jesuíticas. Apuntes sobre la integración artística de los indígenas americanos*. Coordenado

- por Ramón Gutiérrez e Graciela Viñuales. *Misiones y Doctrinas Jesuíticas. Apuntes sobre la integración artística de los indígenas americanos*. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana - CEDODAL / Fundación Bunge y Born, 2020b: 57-66. Consultado em 28 de julho de 2021. https://www.academia.edu/45612898/Escultura_en_las_Misiones_Jesu%C3%ADticas_en_la_Amazon%C3%ADDa_Brasileña_y_la_Región_Guaran%C3%ADtica
- Métraux, Alfred. *A civilização material das tribos Tupi-Guarani*. Campo Grande: Gráfica Editora Alvorada, 2012.
- Molinari Antunes, Isis. “Imaginária Sacra em marfim presente no Inventário da expulsão dos jesuítas (1760)”. Em *O Comércio de Marfim no Mundo Atlântico. Circulação e Produção (séculos XV ao XIX)*. Coordenado por Vanicléia Santos; Eduardo Paiva e René Gomes. Belo Horizonte: UFMG / Clió / CEA, 2018: 176-200.
- Molinari Antunes, Isis. “Marfim *in natura* e lavrado, no *Inventarium Maragnonense* (1760), com ênfase no Cristo Crucificado”. Tese de Doutorado, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2020.
- Moraes, José de SJ. *História da Companhia de Jesus na Extincta Província do Maranhão e Pará*. Rio de Janeiro: Typographia do Commercio, de Brito & Braga, 1860.
- Pássaro, Cátia Maria Granero da Silva. “A Chinoiserie no mobiliário português do século XVIII: história, arte e mercado”. Dissertação de Mestrado, Instituto Universitário de Lisboa, 2015.
- Pereira, Edithe. *A Arte Rupestre em Monte Alegre*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2012.
- Pereira, Edithe; Martínez i Rubio, Trinidad; Barbosa, Carlos Augusto Palheta. “Documentação Digital da Arte Rupestre: apresentação e avaliação do método em dois sítios de Monte Alegre, Amazônia, Brasil”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém do Pará, MPEG, no 3, vol. 8 (2013).
- Pérez, María del Pilar. “Quito, entre lo Prehispánico y lo Colonial. El arte del Barniz de Pasto”. Em *Arte Quiteño más allá de Quito: memorias del Seminario Internacional*. Coordenado por Affonso Crespo e Adriana Bustillo. Quito: Fonsal, 2010: 44-63.
- Pisonis, Guglielmo. *De Indiae Utriusque re naturali et medica. Libro Quatordecim*. Amsterdam: Ludovicum et Danielem Elzvirios, 1658. (John Carter Brown Library, Brown University, Providence, EUA).
- Porro, Antonio. “Uma crônica ignorada: Anselmo Eckart e a Amazônia setecentista”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, no. 3, vol. 6 (2011).
- Price, Sally. *Paris primitive: Jacques Chirac’s museum on the Quai Branly*. Chicago / London: the University of Chicago Press, 2007.
- Sarquis, Giovanni, coord. *Modo de Fazer Cuias do Baixo Amazonas – Série Minha História, Nossa Cultura*. Belém: IPHAN, 2017.
- Siracusano, Gabriela. *El Poder de los Colores: De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Saldanha, Ana Livia Ruegger. “Tradições Artísticas, espaço material e simbólico das mulheres na América Portuguesa”. Em *Actas do I Seminário Histórias da Arte*

Cifradas. Desafios da Decolonização. Coordenado por Renata Martins e Luciano Migliaccio. São Paulo: FAU-USP, 2020: 07-16.

Santos, Vanicléia, Paiva, Eduardo, Gomes, René, coords. *O Comércio de Marfim no Mundo Atlântico. Circulação e Produção (séculos XV ao XIX).* Belo Horizonte: UFMG / Clio /CEA, 2 vol., 2018.

Uma mestra pintora e douradora em São Paulo no século XIX^I

Una maestra pintora y doradora en São Paulo en el siglo XIX

Danielle Manoel dos Santos Pereira

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, Brasil
daniellemspereira@yahoo.com.br 📞 0000-0003-1557-6451

Resumo

A historiografia do período colonial e início do imperial em São Paulo perpetuou o ideário de que a rotina das mulheres se situava no contexto das atividades domésticas e familiares, entretanto algumas mulheres foram além desse estereótipo e, uma delas ousou ser diferente no cenário artístico. Quem foi a mulher que recebeu o designativo qualitativo de “Mestre pintora” ou “mestre douradora”? Quem era Miquelina Constância das Chagas e quais atividades desenvolveu? Para quais irmandades trabalhou? A circulação dos pintores mais influentes já foi traçada, mas Miquelina ficou esquecida, foi apagada da história, agora seu nome ecoa nas igrejas coloniais em São Paulo e merece ser lembrado e sua coragem aplaudida. A tentativa de esboçar a trajetória da “mestra” e empreiteira do barroco paulistano é um resgate necessário para se processar uma revisão da história da arte.

Palavras-chave

Pintura; Douração; Arte Sacra; São Paulo; Barroco; Arte colonial.

¹ Parte desta pesquisa foi realizada durante os anos de doutorado (2013-2017) que contou com Bolsa integral da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - **Processo FAPESP 2013/04082-1**.

Resumen

La historiografía del periodo colonial e inicio del periodo imperial en São Paulo perpetúa la idea de que el papel de la mujer se situaba en el contexto de las actividades domésticas y familiares, pero algunas mujeres fueron más allá y una de ellas se atrevió a ser diferente en el escenario artístico. ¿Quién fue la mujer que logró recibir la designación cualitativa de “maestra pintora” o “maestra de oro”? ¿Quién era Miquelina Constância das Chagas y qué actividades realizaba? ¿Para qué fraternidades trabajaste? Ya se trazó la circulación de los pintores más influyentes, pero Miquelina fue olvidada, borrada de la historia, ahora su nombre resuena en las iglesias coloniales de São Paulo y merece ser recordado y aplaudido su valentía. El intento de perfilar la trayectoria de la “maestra” y contratista del barroco paulista es un paso necesario para procesar una revisión de la historia del arte.

Palabras clave

Pintura; Dorado; Arte religiosa; São Paulo; Barroco; Arte colonial.

I. Introdução

O período colonial e início do período imperial em São Paulo deixou um legado importante para o patrimônio histórico e artístico nacional. Artífices e artistas trabalharam com maestria para as fraternidades religiosas e Ordens Terceiras mais abastadas de São Paulo e nos legaram belíssimas obras escultóricas, pictóricas, arquitetônicas, musicais e muito mais.

Nos últimos anos houve um incremento no número de estudos que se debruçaram a pesquisar a arte sacra em São Paulo. Esse crescimento tem sido positivo, mas, ainda muito incipiente em alguns campos da história da arte, sobretudo pelas dificuldades em realizar as pesquisas “*in loco*”, ou mesmo das adversidades percebidas na realização de pesquisas com fontes documentais, as quais se justificam não somente pela falta de organização de alguns locais, cujos arquivos estão misturados, sem classificação, referências ou uma listagem concreta com os documentos salvaguardados.

Outro ponto é a falta de pessoas ou a falta de competência técnica daqueles que se propõe a salvaguardar os documentos, os quais muitas vezes são os próprios agentes de deterioração dos arquivos por desconhecimento de técnicas sobre a conservação dos diferentes suportes e a falta de profissionais

para a execução da proteção. Faltam recursos a algumas dessas fraternidades para que possam manter um profissional capacitado para os cuidados necessários de seu acervo no dia a dia.

A falta de pessoal técnico aumenta sobremaneira a dificuldade na preservação dos papéis arquivados de forma inadequada, muitas vezes sobrepostos uns aos outros e quando corroídos pela ação da tinta ferrogálica ou insetos xilófagos acabam por se fundir em um bloco de difícil e arriscada separação das folhas. Sem o correto manuseio esses importantes e preciosos documentos tornam-se pedaços de folhas inutilizadas ou que requeiram cuidados muito específicos para que sejam reintegrados.

Assim, embora haja um crescente interesse por pesquisadores, por outro lado se acumulam as dificuldades salientadas desde Mário de Andrade² no acesso aos arquivos, as quais foram percebidas e relatadas também por Carlos Cerqueira³ e ressaltadas por Danielle Pereira⁴, além de outros tantos pesquisadores e estudiosos das artes sacra em São Paulo e em outras regiões dentro e fora do país. O que não é impedimento bastante para nos desviar do caminho das pesquisas e da contemplação desse patrimônio inestimável. O resgate da história da arte em São Paulo encontra-se em andamento, com lacunas que aos poucos vão sendo preenchidas, compreendidas e quiçá estruturando um entendimento mais amplo do universo da arte colonial no Estado.

Das pesquisas empreendidas até o momento, muito foi feito no sentido de identificar as autorias das obras, os artistas e os profissionais responsáveis por executarem-nas, uma breve trajetória dos artistas mais influentes que circularam no Estado de São Paulo, assim como um levantamento bastante amplo sobre o ofício da pintura, buscando identificar laços e vínculos entre as cidades e um esboço sobre o ofício e as formas de aprendizagem das técnicas⁵. Há ainda muitos outros caminhos a serem percorridos para que a história da arte em São Paulo esteja mais consolidada e seja possível uma análise estrutural de tudo quanto foi feito.

Falta-nos, por exemplo, a compreensão do papel das mulheres em relação à produção da arte sacra⁶. Nesse período, o papel feminino era relegado

2. Mário de Andrade, *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012), 33-34.

3. Carlos Gutierrez Cerqueira, *Resgate: história e arte* (São Paulo: s.e., 2016), 109-126.

4. Danielle Manoel dos Santos Pereira, "Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)" (tese de doutorado, UNESP, 2017), 78.

5. Pereira, 255-312.

6. As mulheres participaram ativamente do cenário religioso, sua participação em relação às festividades sacras, à produção de vestes litúrgicas, costuras, bordados e tantos outros elementos

a segundo plano. A historiografia perpetuou o ideário de que a rotina das mulheres se situava no contexto das atividades domésticas e familiares⁷. Há inúmeros estudos, no entanto, que comprovam ser essa visão inadequada e equivocada. Segundo Maria Odila Leite da Silva Dias “Os preconceitos impõem silêncio e omissão sobre onde moravam e como sobreviviam”⁸ e embora tenha sido essa visão consolidada como verdade, deve-se ter em mente que a historiografia do Brasil e de modo geral de São Paulo foi reconstruída por homens, sendo assim, o campo privilegiado foi o do universo masculino, proveniente de uma visão de mundo e uma narrativa masculina, algo que pode explicar o apagamento das mulheres.

Assim como ocorreu um aumento nas pesquisas sobre a arte sacra em São Paulo, o mesmo tem se dado com pesquisas que buscam dar voz às mulheres no Brasil e em São Paulo, seja no período colonial ou imperial. É preciso compreender como era a vida, a rotina, os afazeres dessas mulheres, contextualizar e trazer à cena as mulheres que foram invisibilizadas pela história, pela historiografia. Há um longo caminho a ser percorrido nesse sentido, não só em São Paulo, como no Brasil e por aí fora.

Algumas mulheres foram além desse estereótipo de “esposas de seus senhores”, ultrapassaram a fronteira da rotina doméstica, muitas delas foram empreendedoras, foram a coluna dorsal da casa, sobretudo na antiga Capitania de São Paulo, em que tiveram que ser corajosas para o trato de suas propriedades, suas casas, para cuidar de tudo na esperança de que seus maridos regressassem dos sertões. Durante a espera do retorno das bandeiras a rotina das mulheres em São Paulo foi de grande luta e adversidade, ocuparam postos para os quais não foram preparadas e levaram adiante a economia da Capitania. Elas eram as chefes de família, cuidando de filhos, de escravizados, de compra e venda dos gêneros para suprir as necessidades de suas famílias e agregados, de suas vendas e empreitas de toda a natureza e toda sorte⁹.

essenciais para a dignidade dos ritos católicos foi extremamente ativa. Uma contribuição indispensável, porém, aqui estamos propondo um olhar mais amplo, não nos bastidores, mas nas mulheres protagonistas, com atuação tão forte e marcante quanto a de outros homens artistas, as quais ocuparam espaços que não eram pensados para elas. Assim, ao nos referirmos à arte sacra estamos fazendo uso do termo em relação às chamadas “artes maiores”, escultura, arquitetura, pintura, talha etc.

7. Mary Del Priore, *Mulheres no Brasil Colonial* (São Paulo: Contexto, 2000), 9.

8. Maria Odila Leite da Silva Dias, *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*, 2ª ed rev. (1984, São Paulo: Brasiliense, 1995) 23.

9. Dias, 56.

Algumas dessas mulheres têm sido resgatadas pela historiografia mais recente, elaborada por pesquisadoras que têm se dedicado ao resgate do protagonismo feminino na antiga capitania de São Paulo, como exemplo os estudos de Maria Odila Leite da Silva Dias. Dentre as mulheres valentes dessa terra a pesquisadora encontrou a senhora Joana Emília – moradora da Rua da Boa Vista, na freguesia da Sé, da cidade de São Paulo¹⁰, a qual era mãe de quatro filhos pequenos, e sobrevivia do ganho de seus dez escravos (os quais eram novos, um grupo de homens e mulheres com idades entre 20 e poucos anos, o mais velho do grupo um homem de 60 anos), conforme aponta o censo do ano de 1836¹¹. Embora Joana Emília não figurasse entre os nomes de famílias tradicionais paulista, seus padrões são considerados elevados quando comparados a maior parte das mulheres no recenseamento de 1836.

Outra ideia deturpada que há sobre as mulheres no Brasil colonial é a da mulher submissa. Segundo Eni de Mesquita Samara “Provavelmente houve um certo exagero dos estudiosos e romancistas ao estabelecerem o estereótipo do marido dominador e da mulher submissa. As variações nos padrões de comportamento de mulheres provenientes dos diferentes níveis sociais indicam que muitas delas trouxeram situações de conflito para o casamento, provocadas por rebeldia e mesmo indignação¹²”.

São cada vez mais numerosas as pesquisas sobre o papel das mulheres na São Paulo Colonial e Imperial, estudos que são um contributo para reconhecermos os espaços ocupados e a força que essas mulheres possuíam, muito além do que a historiografia nacional demonstrou¹³. É importante voltar o olhar a esses estudos para observar com alguma clareza os espaços de circulação e produção no tocante à arte sacra, por ser o objeto de estudo deste capítulo. Assim, não se buscará compreender de forma ampla todo o universo que envolve as mulheres, somente as mulheres que estão relacionadas com as práticas artísticas e que foram recenseadas em seus fogos¹⁴ como chefe de família.

10. Em 1836 São Paulo era dividida em uma cidade e seus subúrbios, contendo três freguesias, a saber: a da Sé, a do Bom Jesus do Brás e de Santa Efigênia. Essa divisão era exercida de 1750 a 1850 aproximadamente. Circundando a cidade havia seis freguesias: Conceição de Guarulhos, Nossa Senhora do Ó, Cotia, Nossa Senhora da Penha, São Bernardo, Juquery e uma capela curada (MBoy) pertencente ao município. A residência da Senhora Joana Emília estava situada na Freguesia da Sé, no distrito do Norte, no 9º Quarteirão, composto pelas casas da Rua da Boa Vista e Rua da Constituição). Eni de Mesquita Samara. *As mulheres, o poder e a família. São Paulo, século XIX* (São Paulo: Marco Zero, 1989) 23-24.

11. Dias. *Quotidiano e poder: em São Paulo no século XIX*, 128-129.

12. Samara. *As mulheres, o poder e a família. São Paulo, século XIX*, 105.

13. Priore. *Mulheres no Brasil colonial*. 9-31.

14. Fogo era a expressão usada para designar as casas nas listas censitárias realizadas no período colonial a partir de 1765.

2. O cenário profissional e artístico em São Paulo: da colônia ao império

Existe um bom número de exemplares de igrejas que testemunharam o passado colonial e imperial de São Paulo, construções que por vezes se iniciavam no período colonial e só tinham sua ornamentação concluída anos mais tarde, já em meados do século XIX. Os números dos exemplares existentes são menores do que das construções que foram erigidas à época, mas ainda assim algumas construções são conservadas e preservadas, com algum sacrifício e empenho de algumas fraternidades e ordens terceiras, além de estudiosos e entusiastas de proteção ao patrimônio paulista.

Como exemplo da luta pela salvaguarda das obras é possível indicar o nome de Mário de Andrade na década de 1930, quando participou ativamente do processo de formulação da regional de São Paulo do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

As igrejas preservadas são objetos de inúmeros estudos que detalham e apresentam a trajetória dos inúmeros artistas e artífices que circularam em São Paulo indo ou vindo de outras regiões para a execução das obras na cidade. Grande parte dos artistas estudados o foram concomitantemente com as obras que desenvolveram ou dos trabalhos que arremataram. A partir desses levantamentos foram buscadas as mulheres artistas, artífices ou que tenham trabalhado com alguma atividade atrelada ao universo da arte sacra.

Para a compreensão do cenário artístico e da arte religiosa de São Paulo é necessário recorrer às obras que são utilizadas por pesquisadores como referência no desenvolvimento de seus estudos. Entretanto, ao observar a maior parte das pesquisas existentes percebe-se uma história construída por homens e para homens, em que mulheres aparecem sempre como coadjuvantes, as mulheres tornaram-se invisíveis no Brasil Colonial, conforme aponta Mary del Priore “apesar de estar presentes desde o início do processo de colonização, de participar da luta contra as árduas condições de vida entre os séculos XVI e XVIII, da grande variedade de lugares que ocuparam em diferentes grupos sociais, raciais e religiosos, elas não eram muito visíveis”¹⁵.

15. Priore. *Mulheres no Brasil Colonial*. 9.

Assim o foi até certo ponto, pois a partir da segunda metade do século XX algumas pesquisas empreendidas foram realizadas por mulheres, embora com o olhar ainda voltado para o que os grandes artistas homens realizaram. Nenhuma delas, entretanto, se deteve a procurar por artistas mulheres no período de 1670 a 1830 (período em que grande parte das construções religiosas barrocas e rococó foram executadas), ou se houve nada encontraram, pois não há pesquisas nessa direção ao menos para a região de São Paulo. De tal modo, é importante observar com atenção o que há em cada uma das obras de referência para o estudo da Arte Sacra em São Paulo.

No livro de Frei Adalberto Ortmann¹⁶, que trata da história e ereção da Igreja da Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco da cidade de São Paulo, foram listados no índice de nomes, todos os que foram levantados para contar a história da antiga capela, entre homens e mulheres. Nesse rol Ortmann¹⁷ indica ao lado do nome o ofício das pessoas que estiveram diretamente envolvidas¹⁸ nas obras da igreja e dentre as ocupações estão serviços de pintura, talha, escultura, carpintaria e muitos outros.

Após a análise dos dados foram levantados os ofícios relacionados à edificação da igreja e a quantidade de pessoas que executaram os diversos serviços, sendo 1 carpinteiro, 4 mestres de campo, 17 pintores, 3 mestres pintores, 2 oficiais de carapina, 2 ourives, 6 mestres entalhadores, 2 mestres carapinas, 4 mestres de obras, 1 mestre taipeiro, 3 mestres carpinteiros, 1 marceneiro, 1 mestre ferreiro, 1 pedreiro, 1 ferreiro, 2 mestres pedreiros, 1 dourador e 1 professor de pintura. De todos os profissionais e profissões levantadas no livro de Ortmann¹⁹ nenhuma das pessoas listadas era mulher, não há sequer um nome de pintora ou qualquer outro ofício feminino listado no índice. A quase totalidade das mulheres que aparecem nas páginas do livro ou são esposas de alguém ou irmãs terceiras.

Em sua obra há indicativo de que o livro estabelece um recorte temporal de 1676 a 1783. Contudo, o livro avança em termos de obras e das alterações estruturais pelas quais a igreja passou. A documentação consultada por

16. Frei Adalberto Ortmann, *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo, 1676-1783* (Rio de Janeiro: SPHAN, 1951), 15-457.

17. Ortmann, 437-456.

18. Salvo exceções, pois em alguns casos ele lista nomes de pintores ou outros artistas que tenham obras semelhantes, fazendo alguns comparativos, como Peter Paul Rubens, que aparece listado no índice. Em casos semelhantes o dado não foi contabilizado para efeitos desta pesquisa, por não haver relação direta com a construção da igreja ou dos artistas e artífices que circularam na antiga Capitania de São Paulo.

19. Ortmann, *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo*, 437-456.

Ortmann alcança por volta de 1887 e, mesmo nessa documentação mais longa, não há nos registros²⁰ uma mulher pintora ou que tenha ocupado qualquer outro ofício artístico no decorrer das obras da antiga capela.

Na cidade de São Paulo duas igrejas se destacaram em proporcionar farto canteiro de obras para artistas e artífices: as igrejas terceiras de São Francisco e do Carmo. No livro de Adalberto Ortmann ele se deteve a investigar a Terceira Franciscana, já Raul Leme Monteiro²¹ manteve seus olhos voltados para a igreja onde foi prior durante muitos anos, a Terceira Carmelita. Em seu livro “Carmo, patrimônio da história, arte e fé” ele abordou toda a trajetória dos Carmelitas no Brasil e mais especificamente em São Paulo, apresentando a construção da igreja e suas reformas. Entretanto nessa obra as únicas menções a nomes de mulheres são das senhoras que ocuparam os cargos de priora, subpriora, ou esposa de algum benfeitor da igreja. Não há nem uma única menção, assim como em Ortmann, sobre mulheres artistas ou artífices da colônia.

Francisco Nardy Filho²² traça um amplo panorama sobre a cidade de Itu em livro homônimo. O livro divide-se em quatro partes, sendo que a terceira parte é dedicada ao estudo dos monumentos ituanos (alguns deles não existem mais), dentre os quais a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, a Igreja do Bom Jesus, Convento e Igreja de São Luiz, Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Igreja de Santa Rita, Seminário do Padre Campos e Igreja da Boa Morte, Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo, Igreja e Recolhimento de Nossa Senhora das Mercês, Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, Capela do Senhor do Horto, Santa Casa de Misericórdia, Colégio Nossa Senhora do Patrocínio, Colégio de São Luiz de Gonzaga, Igreja de São Benedito, Asylo de Mendicidade de Nossa Senhora da Candelária, Museu Republicano, Instituto Borges das Artes e Ofícios e Casa da Câmara.

Embora haja uma relação consideravelmente extensa de monumentos descritos no livro, as únicas mulheres mencionadas por Nardy, são “distintas e beneméritas senhoras”²³, em nenhum dos monumentos tratados em sua obra há menção a mulheres na condição de profissionais, artistas ou artífices, ou qualquer outra especificação profissional. As mulheres presentes

20. Ortmann, 437-456.

21. Raul Leme Monteiro, *Carmo: patrimônio da história, da arte e fé* (São Paulo: Revista dos Tribunais, 1978).

22. Francisco Nardy Filho, *A cidade de Itu: histórico da sua fundação e dos seus principais monumentos*, vol. 1 (São Paulo: Escolas profissionais Salesianas, 1928), 52-189.

23. Nardy Filho, 125; 152.

no livro encontram-se na condição de irmãs caritativas, senhoras bondosas, “gentis meninas pertencentes às mais distintas famílias” ou esposa de algum ilustre senhor que tenha tido importância para a cidade. A obra de Nardy data de 1928, cuja datação pode ser um indicativo e/ou a razão da invisibilidade das mulheres.

Outra obra de referência para o estudo da arte sacra e dos artistas coloniais em São Paulo que abrange quase todos os monumentos religiosos da cidade é o livro de Leonardo Arroyo “Igrejas de São Paulo”²⁴. A obra data de 1954 e faz uma clara separação das igrejas por séculos, que vão desde o século XVI até o século XX. O livro foi a base de muitos estudos e pesquisas desenvolvidas acerca da arte sacra em São Paulo, funcionando como uma bússola para os pesquisadores, sobretudo, por não haver nenhuma outra obra que abarcasse os exemplares ali contidos. Entretanto, no ano de 2022, uma nova publicação²⁵ propôs uma revisão do compêndio de Arroyo, trazendo novos dados, pesquisas e documentos inéditos que complementam o árduo trabalho que ele iniciou²⁶.

Entre os séculos XVI ao XIX estão listadas e descritas as igrejas de Nossa Senhora da Luz, Santo Antônio, São Miguel, Nossa Senhora do Monte Serrate, Nossa Senhora do Carmo, São Bento, São João Baptista da Carapicuíba, Nossa Senhora do Rosário do Embu, Nossa Senhora do Ó, São Francisco, Nossa Senhora da Penha de França, Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia, Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São Gonçalo, Nossa Senhora da Consolação, Senhor Bom Jesus de Matozinhos, Nossa Senhora da Boa Morte, São Cristóvão, Santa Cecília, São Geraldo das Perdizes, Imaculado Coração de Maria, Sagrado Coração de Jesus e Divino Espírito Santo.

Diferentemente de Adalberto Ortmann²⁷ o índice onomástico que há no livro de Leonardo Arroyo²⁸ não indica ao lado do nome mencionado a profissão ou o ofício da pessoa, a listagem é bastante ampla, mas a falta de indicativos e referências torna a pesquisa tanto mais complexa. Ao abordar a Igreja de

24. Leonardo Arroyo, *Igrejas de São Paulo* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1954), 23-389.

25. Percival Tirapeli e Laura Carneiro, orgs., *Igrejas de São Paulo Arte e Fé: arquitetura, escultura e pintura* (São Paulo: Edições Loyola; Editora Unesp, 2022), 73-358.

26. O livro mencionado faz uma revisão de toda a pesquisa de Ortmann e compila estudos que foram realizados ao longo de anos sobre cada uma das igrejas existentes no livro de Arroyo e o amplia, passando de vinte e nove igrejas para sessenta, ampliando significativamente o material para pesquisadores, estudiosos e entusiastas da Arte Sacra em São Paulo.

27. Ortmann, *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo*, 437-456.

28. Arroyo, *Igrejas de São Paulo*, 389-407.

São Bento, por exemplo, a respeito de uma contenda entre os beneditinos e a Câmara, numa disputa de posse de terras e outros itens mais, algumas mulheres “pretas forras” são mencionadas no texto ao lado de outros homens.

No mais, estão presentes ao longo das dezenove páginas do índice mulheres de famílias ilustres, senhoras beneméritas, irmãs religiosas, monjas Concepcionistas do Recolhimento da Luz, princesas, marquesas e outras mulheres de destaque para a história de São Paulo, mas nenhuma menção a mulheres artistas, muito embora haja poucas referências a artistas de qualquer natureza no decorrer do livro.

O crítico de arte Mário de Andrade se deteve por anos a pesquisar sobre o padre pintor Jesuíno do Monte Carmelo, executor de diversos trabalhos para igrejas coloniais nas cidades de São Paulo e Itu. Ao longo de suas pesquisas Mário de Andrade tratou das diversas pinturas de Jesuíno, coletou documentos e dados que foram muito além das obras pictóricas. Ao analisar uma farta documentação, Mário de Andrade criou uma obra abrangente que possibilita um olhar mais abrangente do que, simplesmente, do artista estudado. Graças ao estudo pode-se conhecer também o trabalho de outro pintor que fez fama na São Paulo colonial, José Patrício da Silva Manso.

Ao percorrer a obra de Mário de Andrade²⁹ o leitor encontra diversos lançamentos e indicações sobre os documentos consultados por ele e por seu assistente na ocasião dos levantamentos. Ao longo do livro nomes de pintores, assistentes e auxiliares das obras de ornamentação, sobretudo da Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (da cidade de São Paulo) e da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária (na cidade de Itu), são mencionados e há uma tentativa de indicar quais trabalhos cada um dos artistas e artífices realizou. O período em que foi executada a obra, sua arrematação, os valores pagos e o local onde as peças se encontram.

O estudo de Mário de Andrade é bastante completo. Em sua leitura identificaram-se, portanto, diversos nomes de pintores e outros artistas que atuaram nas igrejas coloniais em São Paulo. O ponto alto dessa obra e que vem ao encontro deste artigo é a última nota, a discreta menção ao nome de uma mulher na última página das notas do livro: no último parágrafo há referência ao prenome Miquelina. Andrade não consegue esconder sua surpresa em revelar o nome de uma mulher ao final do texto num rol de pintores e artífices que ele estava traçando, os quais trabalharam nas mesmas igrejas de Jesuíno do

29. Mário de Andrade, *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012), 33-316.

Monte Carmelo e José Patrício da Silva Manso e entre eles havia uma pintora. “[...] outros pintores-douradores e pinceladores [...]. Nos livros até agora estudados, dos arquivos da Terceira do Carmo de São Paulo, encontram-se mais estas indicações de pintores [...]. E é neste ano, último nome novo que o livro fornece, que surge inesperadamente um nome de mulher, ganhando nada menos que 30\$800, “a pintora Miquelina, de dourar e pintar a sacristia e retábulo do jazigo”³⁰.

Há ao final do livro um índice onomástico. Nele aparece mais uma vez a alusão ao nome “Miquelina (pintora):299”³¹, somente o prenome sem sobrenome ou outras indicações, tal qual Mário de Andrade viu nos documentos consultados. Ao longo do índice diversos outros pintores, entalhadores, mestres carapinas e douradores são apresentados. Embora seja um primeiro passo o nome de Miquelina ter sido trazido para a biografia de padre Jesuíno, a menção a ela foi bastante sutil, passando despercebido da maioria dos pesquisadores, ou talvez não tenha sido forte o suficiente para despertar o interesse em compreender o que aquele nome feminino fazia em meio a tantos nomes de homens.

As poucas mulheres que foram mencionadas no livro, lá estão por terem vínculos com a igreja, não diretamente com o ofício que exerceram. As exceções são os nomes de Miquelina e de Tarsila do Amaral. Esta última fazia parte do círculo de amizades pessoais de Mário de Andrade e foi uma das pessoas com quem se aconselhou para tratar uma discussão acerca da pintura feita por Jesuíno na Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio, na cidade de Itu. A polêmica se dava quanto a um dos anjinhos ter sido pintado intencionalmente pelo padre pintor com a tez mais escura do que os demais, algo que Mário declara como um assombro de coragem por parte do artista³².

A consulta aos livros, acima indicados trouxe apenas um único nome, na realidade apenas o prenome de uma mulher, que para surpresa de Mário de Andrade, conforme citado anteriormente, aparece descrita como pintora, contudo a descrição é muito vaga por não determinar se pintora de paredes ou trabalhos pictóricos relacionados à produção da arte sacra. Como dito anteriormente, estudos e pesquisas após a segunda metade do século XX foram realizados também por pesquisadoras e importantes cientistas. É imprescindível analisar além das obras de referência, teses e dissertações

30. Andrade, 299.

31. Andrade, 312.

32. Andrade, *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, 208.

que podem ampliar as informações acerca do espaço ocupado pelas mulheres na produção da arte sacra colonial.

Maria Lucília Viveiros de Araújo³³, no ano de 1997, voltada ao estudo das obras do pintor José Patrício da Silva Manso, se deteve em compreender o cenário artístico e a circulação de pintores na São Paulo colonial. A partir de seu estudo, obras atribuídas ao pintor foram debatidas, outras desconhecidas foram trazidas para a reflexão e no tocante ao cenário e circulação de artífices e artistas, a pesquisadora delineou algumas relações e diálogos que havia entre os pintores mais influentes, como o caso de José Patrício e Jesuíno do Monte Carmelo. Nesse sentido Araújo³⁴ refutou datas e atribuições e corroborou com outras.

Quanto ao cenário da pintura ou sobre o funcionamento do ofício da pintura em São Paulo, não houve grande evolução na pesquisa, cujos dados apresentam algumas definições dadas por Maria Helena Ochi Flexor³⁵ em relação ao ofício ou à possibilidade de uma corporação de ofício das artes pictóricas na Bahia, mais precisamente em Salvador. Mas, em se tratando da Capitania de São Paulo, poucas informações foram acrescentadas para a compreensão do universo que ali se delineava. O contributo a esse respeito é a crença de haver um juiz do ofício da pintura realizando exames, o que é trazido a partir do envolvimento de José Patrício da Silva Manso como avaliador, o que para a pesquisadora valida a crença na instalação das corporações, embora haja pesquisas³⁶ que apontem no sentido contrário³⁷.

Em relação ao fazer artístico por mulheres, não houve menção ou uma amplitude em sua abordagem, ou qualquer outro direcionamento diferente das pesquisas anteriores, as quais foram obras de referência para os assuntos abordados no trabalho de Araújo³⁸. No trabalho desta autora, que tratou do mercado da arte em São Paulo e do estatuto do pintor na cidade de São Paulo, é perceptível não haver um direcionamento para a questão da participação de mulheres, dado que o foco era especificamente o pintor José Patrício e suas obras.

33. Maria Lucília Viveiros de Araújo. "O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do setecentos" (Dissertação de mestrado, USP, 1997), 158 páginas.

34. Araújo, 87-148

35. Maria Helena Ochi Flexor, "Os oficiais mecânicos na cidade notável do Salvador", in *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*, eds. Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007), 373-383.

36. Danielle Manoel dos Santos Pereira, "A pintura ilusionista no meio-norte de Minas Gerais – Diamantina e Serro – e em São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil)" (Dissertação de mestrado, UNESP, 2012), 70-84.

37. Em seu trabalho Pereira apresenta um outro olhar sobre a existência das corporações de ofício para São Paulo, especialmente em relação às artes pictóricas. A autora se fundamenta na mentalidade das artes liberais que foi trazida pelos artistas portugueses, os quais já tinham se emancipado das amarras medievais das corporações.

38. Araújo, "O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do setecentos", 44-52.

Outra pesquisa sobre a pictórica na cidade de São Paulo é a dissertação de Maria Lúcia Bighetti Fioravanti³⁹, “A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo”. Em sua dissertação a autora empreendeu pesquisas acerca da mentalidade imagética dos franciscanos em São Paulo, trazendo, portanto, somente obras de igrejas franciscanas em uma tentativa de compreender quem havia feito as obras e as definições dos programas pictóricos. Nesse estudo a pesquisadora se debruçou sobre a documentação dos Franciscanos, teve acesso aos documentos e pôde levantar alguns dados que haviam sido apontados por Adalberto Ortmann⁴⁰.

Ao longo do estudo feito por Fioravanti⁴¹ ela menciona a dificuldade na identificação dos nomes dos pintores atuantes na cidade de São Paulo, algo em que Pereira⁴² logrou maior êxito, dado o grande número de pintores atuantes catalogados em seus estudos, demonstrando com isso que há ainda, quiçá, muitos outros nomes de pintores e pintoras que podem não ter sido localizados. “Fazer o levantamento dos nomes de pessoas ligadas às artes religiosas que circulavam na cidade foi bastante complicado, porque esbarramos em inúmeras dificuldades, como o acesso a documentos ou mesmo a inexistência de registros, o que justifica casos onde só pudemos citar o nome do artista, embora algumas vezes tenha sido possível resgatar informações mais detalhadas”⁴³.

O trabalho de Fioravanti catalogou o nome e alguns dados, ainda que esparsos, de treze pintores e uma pintora na cidade de São Paulo, além de um dado genérico sobre os ofícios artísticos realizados pelas irmãs Concepcionistas do Mosteiro da Luz, em São Paulo⁴⁴. Em conversa travada com Maria Lúcia, ela revelou outro nome que a inquietava, o nome de Miquelina, cujo ofício ela não havia conseguido determinar se era pintora de paredes ou a qual gênero de pintura estava relacionada, pois ao se debruçar sobre a documentação dos terceiros franciscanos, a autora se deparou com o nome de Miquelina em diversos apontamentos e lançamentos, embora não o tenha indicado em sua dissertação.

39. Maria Lúcia Bighetti Fioravanti, “A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade” (Dissertação de mestrado, USP, 2007), 408 páginas.

40. Ortmann, *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo*, 264-275.

41. Fioravanti, “A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade”, 103-148.

42. Pereira, “A autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)”, 255-312

43. Fioravanti, “A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade”, 124.

44. Fioravanti, 171-396.

Durante as pesquisas que Fioravanti empreendeu no Mosteiro da Luz, em São Paulo, ela identificou e indicou em sua pesquisa o nome de Anna da Conceição. Anna era uma das irmãs do mosteiro e, de acordo com a autora, a jovem pintora aprendeu a arte da pintura com seu pai, o pintor Francisco das Chagas Silva⁴⁵, conforme segue:

Ainda nos arquivos da Luz, encontramos o manuscrito com o título de Religiosas Do Convento da Luz e suas Relações Genealógicas, onde sob o número 13, está Anna da Conceição 1818-1855, filha de Maria Antonia de Jesus e Francisco das Chagas Silva, que foi protagonista de um episódio que consta do livro de Maristela à página 88, que diz “[...] um quadro pintado a óleo por uma das Irmãs, Ana da Conceição, herdeira dos dotes artísticos do pai, o pintor Francisco das Chagas Silva. [...]”. Por todos esses indícios, este é um ponto que pode ser motivo de novas investigações e reflexões⁴⁶.

O nome de Anna Conceição e a menção de sua atividade como pintora é um forte indicativo de que além de Miquelina, certamente, havia outras pintoras em circulação na cidade de São Paulo. Entretanto, a ausência do nome “Miquelina” no estudo de Fioravanti⁴⁷ leva-nos ao mesmo estado anterior, o apagamento da pintora nas obras que são adotadas e utilizadas como referenciais acerca do estudo da Arte Sacra em São Paulo, salvo raras exceções já apontadas. O que se apura é a existência de mais uma pintora, Anna da Conceição, cujo nome não se encontra listado nos Maços de População da Cidade⁴⁸.

Com base nos dados e nos estudos levantados apura-se que as mulheres na São Paulo colonial e mesmo nos primeiros anos do Primeiro Reinado

45. No rol de pintores elaborado por Pereira (nota 36) não há um pintor Francisco das Chagas Silva, há um pintor listado como Francisco das Chagas de Jesus, cujos dados foram localizados nos Censos feitos pela Câmara. Porém, em notas a autora esclarece que havia em Censos diferentes entradas com nomes de Francisco das Chagas, em momentos diferentes e referências diferentes, mas nenhum deles com uma filha chamada Anna Conceição ou esposa Maria Antonia de Jesus, algo que dificulta a verificação se Francisco das Chagas Silva seja efetivamente pintor, já que não há nenhum pintor nos Maços de População com esse nome, nem mesmo nos anos indicados para o nascimento de Anna Conceição. Após extensa verificação não foi identificado entre os anos de 1818 à 1820 nenhum Francisco das Chagas arrolado, mesmo verificando as listagens de “distritos” mais afastados, como os de Sant’Anna, Freguesia do Ó, Penha, São Miguel e etc. A consulta à Seção Maços de População já tinha sido realizada anteriormente, nas listas de 1765 a 1842, todos os pintores foram identificados e catalogados, ainda assim, recorreremos uma vez mais ao longo da escrita deste texto aos documentos dos anos indicados, a partir das possibilidades lançadas com o texto de Fioravanti (nota 39). Porém, as buscas não mudaram os dados que já havia sobre pintores ou outros habitantes com as derivações do nome Francisco das Chagas.

46. Fioravanti, “A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade”, 143; 401.

47. O qual só havia sido mencionado por meio da oralidade em conversa informal com a autora.

48. A série Maços de População é a documentação sob a salvaguarda do Arquivo do Estado de São Paulo, com arrolamentos da população desde 1765 até 1850, produzido inicialmente pelas Companhias de Ordenança e depois pelo juiz municipal distrital.

(1822-1831), em sua grande maioria, tinham como ocupação principal ofícios que normalmente estavam muito vinculados ao espaço doméstico, ou que eram vistos pela sociedade como atividades para mulheres. Dentre as mais comuns listamos a de lavadeira, louceira, quitandeira, costureira, parteira, fiandeira, tecelã, padeira e outros ofícios que não eram especificados, ligados a negócios conduzidos por mulheres incluindo a exploração de mão de obra de seus escravos e nesses casos normalmente vinha explicitado como vivendo “de suas agências e dos serviços de seus escravos”⁴⁹.

Nesse rol de profissões dos estudos existentes sobre o espaço ocupado pelas mulheres em São Paulo, além dos nomes de Anna da Conceição (com informações muito incipientes) e Miquelina (apontada, anteriormente, somente por Mário de Andrade)⁵⁰ não identificamos ofícios e atividades profissionais vinculadas à arte sacra, como pintura, escultura, arquitetura (riscos), talha, douração, enfim, nenhuma atividade vinculada à execução das igrejas coloniais de São Paulo, nem na fatura do templo, nem mesmo em sua ornamentação.

As mulheres estavam, sim, vinculadas às igrejas, mas seus trabalhos resumiam-se às costuras das vestes litúrgicas, as vestes elaboradas para os Santos de Roca e de Vestição, aos preparos de flores para as festas e procissões religiosas, trabalhos de limpeza da igreja, cuidados para com os religiosos, tratamento das perucas das peças de imaginária e outras atividades alheias à produção artística. Despesas dessa natureza eram costumeiras e recorrentes, conforme se apura nos lançamentos indicados por Ortmann⁵¹ ou mesmo nas fontes primárias consultadas pela autora.

A história de São Paulo guarda, ainda, uma peculiaridade, as consequências da saída dos homens em direção aos sertões para a busca dos metais preciosos⁵². Como consequência, muitas mulheres foram impactadas de súbito ao ficarem sem seus maridos, os quais abandonaram suas roças, seus negócios e suas famílias. Da noite para o dia muitas mulheres tiveram que encontrar outras formas de sustento e garantia da sobrevivência. Mary Del Priore aponta que a situação de meretrício foi uma das saídas. De acordo com Del Priore “a precariedade das condições materiais de vida que empurravam as mulheres para esse ofício surge na documentação do processo de Joana Pedrosa, em 1754, em Mogi das

49. Dias. *Quotidiano e poder: em São Paulo no século XIX*, 117-135.

50. Andrade, *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, 175.

51. Ortmann, *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo*, 315-386.

52. Maria Beatriz Nizza da Silva. *História de São Paulo colonial*. (São Paulo: Editora UNESP, 2009.) 13-88

Cruzes: 'não faz vida com seu marido...(este)a muitos anos a desamparou... Que a dita tem por ofício andar buscando homens passageiros por todas as vendas'⁵³.

De acordo com o que se aponta no processo, pouco acima, pode-se inferir que a acusada Joana Pedrosa acabou buscando essa forma de sustento por ter sido desamparada por seu marido, posto que nesse período não era comum as mulheres ocuparem ofícios fora do âmbito doméstico.

É necessário ponderação ao tratar de assunto tão delicado, porém esse dado é relevante para o capítulo por ser grande o número de fogos chefiados por mulheres na cidade de São Paulo, conforme os dados levantados por Dias⁵⁴. Nem todas obtiveram êxito na tarefa, ou alcançaram profissões das quais pudessem se orgulhar. Não se pode dizer que foi uma escolha buscar o sustento através do meretrício, na realidade em muitos casos foi justamente a falta de escolhas que as encaminhou para essa forma de vida. A análise dos fogos durante o período das bandeiras e como consequência direta anos depois, conforme Dias⁵⁵ aponta, demonstra que pouco se sabe a respeito da forma de sobrevivência dos fogos chefiados por mulheres sós.

Em meio a esse cenário conturbado e de adversidades na cidade de São Paulo, dentre tantas mulheres determinadas que lograram êxito nos mais diversos setores, alcançamos uma que ousou ser diferente no cenário artístico e até o momento seu nome foi o que mais ressoou em pesquisas e contribuiu para demonstrar que os espaços ocupados por mulheres são mais amplos do que julgava nossa imaginação. Miquelina é esse nome.

Face a esse nome, que chegou assim, simples, sem sobrenome, perguntávamos: quem foi Miquelina? Quais atividades a pintora desenvolveu? Para quais fraternidades trabalhou? Ao lado de quem trabalhou? Foram muitas as perguntas, as quais requeriam respostas, contudo, neste capítulo há a ciência de que não há como esgotar o assunto. Muitos caminhos precisam ser percorridos e outras tantas pesquisas devem ser empreendidas em diversos níveis e arquivos. Há muito por fazer, porém, algumas dessas lacunas foram preenchidas e devem ser trazidas ao conhecimento, pois a circulação dos pintores José Patrício da Silva Manso, Jesuíno do Monte Carmelo, Manuel do Sacramento e tantos outros em São Paulo já foi traçada. Mas, Miquelina ficou esquecida, foi apagada da história. Agora seu nome ecoa nas igrejas e brilha nos papéis como a conduzir nosso olhar, merece ser lembrado e a coragem dessa artista aplaudida.

53. Del Priore, *Mulheres no Brasil Colonial*, 42.

54. Dias. *Quotidiano e poder: em São Paulo no século XIX*, 134

55. Dias, 175-206.

A tentativa de compreender a “mestra” e empreiteira do barroco paulista é uma viagem no tempo e uma revisão da história da arte que merece ser levada a cabo. De modo tímido buscar-se-á dar vida à história de Miquelina, não mais Miquelina como uma incógnita, mas sim a Mestra Miquelina, ou com seu nome completo, o qual era usado na assinatura de seus muitos recibos de pagamento para as fraternidades em que ela esteve como arrematante de obras sacras, Miquelina Constância das Chagas.

3. Uma Mestra da Pintura na São Paulo do século XIX

Em pesquisas pregressas, conforme apontado acima, o nome de Miquelina era uma incógnita, surgia em textos isolados, de modo muito tímido, não se sabia ao certo qual era o ofício que ocupava. Alguns documentos haviam sido localizados, nos quais o nome de Miquelina constava como pintora, mas por não trazerem a especificação do que havia pintado, ficava no ar a pergunta: Miquelina era pintora de quê? De paredes ou uma artista? Essa lacuna demorou a ser preenchida e ainda não o foi por completo. Muitos documentos tiveram que ser cruzados para que se alcançasse um esboço de quem foi Miquelina.

A pintora atuante em São Paulo a partir do século XIX⁵⁶ era artista de alto nível, reputada nas empreitadas assumidas como “Mestre” por seus contratantes e nos recibos passados a ela. Miquelina era uma renomada e respeitada empreiteira. O fato de Miquelina possuir uma equipe de oficiais e serventes a auxiliá-la nas douraões, preparo e assentamento dos retábulos da nave da igreja dos terceiros franciscanos é algo que chama a atenção e dá uma ideia significativa da importância dessa profissional, que além de ser mestre em seu ofício, tinha diversos homens que trabalhavam para ela.

56. Conforme a documentação consultada se pode assegurar que Miquelina Constância das Chagas esteve atuante como mestre pintora no mínimo entre os anos de 1826 a 1848. Com base em tais dados fica claro que muito antes de alcançar o qualitativo de “mestre” ela já era pintora. Assim, para alcançar o qualitativo de “Mestra Pintora e Douradora” a artista deve ter desenvolvido trabalhos muito anteriores ao ano de 1826 e ido além de 1848, porém falta uma investigação mais detalhada, que busque efetivamente identificar a vida e a obra de Miquelina, algo que não era buscado em pesquisas pregressas. Porém dos esparsos dados que levantamos até o momento (ano de 2022), ela nasceu por volta de 1799, ainda no período colonial, o que corrobora com a hipótese de ser uma pintora entre o período colonial e o imperial de São Paulo.

Miquelina foi localizada nos registros censitários⁵⁷ do ano de 1836⁵⁸, no qual se declarou casada, embora não conste no levantamento o nome de seu marido. Em relação à "cor"⁵⁹ está listada como parda. Na data em que ocorreu a visita do escrivão ela estava com a idade de 37 anos, informou ser natural da cidade de São Paulo e viver do ofício de pintora. Era mãe de Maria que tinha cinco anos de idade e vivia em sua residência uma pessoa que possivelmente era uma agregada, de nome Joanna Baptista que tinha 24 anos de idade. A seu respeito não há nenhum outro dado ou informação⁶⁰.

No ano de 1842 o nome de Miquelina aparece também na lista dos eleitores do distrito Norte da Sé de São Paulo⁶¹. A primeira parte desse maço é onde se encontram os eleitores elegíveis e os votantes. Miquelina aparece na segunda parte que compõe o documento, ou seja, fora da lista de elegíveis ou votantes, como era de se esperar, uma vez que no Brasil só foi permitido e garantido por lei eleitoral o sufrágio feminino no ano de 1932.

57. Arquivo Público do Estado de São Paulo, "Viver em São Paulo," consultado em 02 de junho de 2021, http://www.arquivoestado.sp.gov.br/viver/recenseando_detalhada.php. De acordo com o Arquivo do Estado de São Paulo, órgão que faz a salvaguarda dos documentos e os disponibiliza, também, por meio digital "Pela composição e extensão de dados dessas listas, essa documentação é considerada o mais completo recenseamento populacional e econômico de São Paulo. As informações contidas são variadas: dados referentes aos domicílios dos moradores, com nome, idade, grau de parentesco ou de relação com o chefe do domicílio, ocupação, renda, produção. A variedade de informações permite também uma variedade de usos do que elas apresentam: o trabalho com esse tipo de fonte pode seguir muitas vertentes de investigação, dependendo do referencial estudado. Entender a estrutura dos Maços possibilita, por exemplo, buscar as intenções de cada administrador em cada período com esse levantamento. Às vezes podia servir como recolhimento de dados para alistamento militar, mas, especialmente em tempos imperiais, serviu também como forma de conhecer o brasileiro, de estabelecer – de uma forma verticalizada, certamente – o que era o nacional. No caso de São Paulo, esse levantamento também era fundamental para realizar o recolhimento de impostos, principalmente sobre a produção, o que levava muitas pessoas a burlarem o recenseamento e oferecerem informações imprecisas".

58. Companhia de Ordenanças de São Paulo: Lista do distrito Norte da Sé, 1836, 037_012, página 29, Maços de População, Repositório Digital, Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo.

59. O termo segue a mesma designação que consta no documento consultado.

60. Cabe trazer uma análise realizada pela autora em pesquisa pregressa sobre a inexistência de outras Miquelinas nos Maços de população:

"No censo de 1829 há no fogo 23, da ladeira da Tabatinguera a família de Joaquim Lustosa, com idade de 40 anos que vive de pintor, casado com Miquelina Constansa, parda com 25 anos e mãe de Anacleta (SÃO PAULO (estado), Rolo 45). Ao cruzar os dados de ambas, nota-se tratar de duas pessoas diferentes, pelas razões expostas: o nome das filhas é diferente e a idade da Miquelina de 1829 não confere com a de 1836. Entretanto a jogar pelos equívocos nas idades declaradas nos censos de vários pintores é possível que tenha havido algum equívoco de parte da pintora e que a primeira filha do casal tenha morrido (algo muito comum para o período), sendo Maria a segunda filha de Miquelina, a qual se declarou pintora. (SÃO PAULO (estado), 037_012, p. 29)."

Pereira, "Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)", 291.

61. Companhia de Ordenanças de São Paulo: Lista dos eleitores do distrito Norte da Sé, 1842, 037_016, página 12, Maços de População, Repositório Digital, Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo.

A pintora e douradora era também uma grande empreendedora, pois arrematava diversas obras, com uma equipe diversificada para auxiliá-la conforme o tipo da empreita. Miquelina empreendia até mesmo obras de carpintaria, embora nessas, somente tivesse seus oficiais a trabalhar para si. Nas obras de pintura e douração, além de uma equipe de oficiais e serventes, ela também trabalhava efetivamente, alcançando a condição de mestre do ofício, tanto que em alguns pagamentos feitos a ela consta o qualitativo “mestre pintora ou mestre douradora”⁶². Além de Miquelina, até o momento, somente o nome de Anna da Conceição, uma das irmãs Concepcionistas do Mosteiro da Luz de São Paulo já mencionada, surge no rol da pintura do período. Porém, se os dados sobre Miquelina são esparsos, sobre Anna só alcançamos o nome e o possível ofício de seu pai.

A pintora Miquelina Constância das Chagas trabalhou para as principais irmandades da cidade de São Paulo e tornou possível, a partir dos recibos passados por ela, a identificação de alguns oficiais e serventes que trabalharam em sua equipe. Com alternância de nomes foram arrolados os mais costumeiros Massimo e Francisco, mas há também Domingos, vez por outra surge o nome de Joaquim e Manoel. Contudo não constam os sobrenomes dos pintores/ajudantes, o que dificulta uma percepção maior sobre a trajetória dos pintores que trabalharam para ela⁶³.

Mário de Andrade deixou pistas que levaram a consultas à documentação da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo e por lá os documentos apontam que, no ano de 1826 Miquelina foi a responsável pela douração e pintura da sacristia, assim como da pintura e douração do retábulo do jazigo⁶⁴. Poucos anos depois de trabalhar para os Carmelitas a pintora foi contratada pela Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, para trabalhar nas obras de ornamentação da igreja de mesmo nome. Por lá Miquelina realizou, no ano de 1830, a pintura de uma cruz, da sacristia e do arcaz.

Passados apenas três anos dos trabalhos na Igreja da Boa Morte, a pintora já estava envolvida nos trabalhos da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo. Trabalhando por longos anos para os terceiros franciscanos de São Paulo, a mestre esteve envolvida em pinturas e dourações de 1833 a 1848. A partir de 1845, os lançamentos para

62. Na pesquisa de Pereira, “Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)”, 402, é possível ver na íntegra, por meio de cópia digitalizada, uma das fontes primárias consultadas pela autora para o levantamento da trajetória de Miquelina.

63. Pereira, 290- 291.

64. Pereira, 291.

a mestre foram mais específicos e detalharam o que ela estava realizando junto aos seus oficiais e serventes. No ano de 1846, Miquelina esteve envolvida na douração dos altares da nave da Igreja dos Terceiros Franciscanos e na preparação e assento desses junto aos carpinteiros, ela era arrematante da obra completa dos altares (que incluía conserto, segurança dos altares, assentamento, douração e pintura)⁶⁵.

Seus primeiros trabalhos na igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo são desconhecidos. O documento de 1833 apenas determina o pagamento por pinturas, sem especificação, ao passo que no ano de 1835 está discriminado que executou a douração de uma ambulheta⁶⁶. No ano de 1841 realizou sua primeira pintura e douração dos altares da nave. Enquanto as obras de douração caminhavam, em 1842, ela executou o conserto da urna e realizou algumas pinturas sem especificação. Aos poucos os recibos de douração dos altares tornam-se mais minuciosos e precisos, indicando exatamente qual era o altar que estava sendo dourado. Assim, em 1845 ocorreu a douração do altar de São Salvador; em 1846 a douração do altar de Santo Ivo e a douração do altar de Santo Antônio; entre 1846 e 1847 a douração do altar de Santa Isabel; e por fim entre 1847 e 1848 a douração do altar de São Francisco⁶⁷.

Como se pode perceber, por todos os documentos apontados e todos os trabalhos descritos e arrolados que foram executados pela mestre Miquelina e seus oficiais, sem sombra de dúvidas ela foi artista de grande calibre, grandiosa, sobretudo pelas condições que não eram nada favoráveis às mulheres, especialmente mulheres pardas, sem sobrenomes ilustres ou de famílias tradicionais. Tanto que não se localizou no estudo pregresso, que consultou mais de 30.000 mil páginas de documentos entre livros e papéis avulsos, nenhuma outra mulher com tais especificações, sequer com um número de trabalhos tão expressivos, em termos quantitativos, até mesmo para muitos homens.

65. Pereira, 290- 292.

66. Pereira, 291.

67. Todos os altares laterais existem na Igreja e resistem ao tempo: Altar de Santo Antônio de Categeró, Santo Ivo, Santa Isabel de Portugal, Divina Justiça, Santa Margarida e Santo Antônio de Pádua. Destes, somente o de Antônio de Pádua está em madeira em estado natural. Todos os demais ou estão policromados e dourados e restaurados; ou como no caso do altar de Santa Isabel que somente a mesa está com douração; ou ainda o altar de Santa Margarida que está policromado e dourado, mas com a camada pictórica bastante alterada. Dentre os seis altares, os documentos indicam e especificam que Miquelina dourou e policromou cinco deles. Acredita-se, dada a natureza do conjunto, que ela tenha trabalhado em todos, sobretudo pela grande quantidade de recibos de pagamentos ao longo dos dez anos, em que esteve ocupada nos serviços de douração e pintura para os franciscanos. Pereira, "Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)", 290- 292.

Causa estranheza até mesmo o fato de assinar por si mesma, com uma caligrafia impecável. Mestre Miquelina era alfabetizada, sabia ler e escrever num Brasil em que as mulheres só puderam frequentar escolas particulares a partir de 1863. Quanto às escolas públicas, o atraso no ensino das moças é ainda mais alarmante, só ocorrendo nos idos de 1880. Assim, mais uma vez a audácia alcançada por ela, numa sociedade patriarcal, é digna de atenção e respeito. Não deve ter sido um caminho fácil este que ela trilhou, ocupando um espaço que, naquela sociedade, não lhe pertenceria.

Uma mulher parda que vivia em uma sociedade patriarcal alcançar sucesso em sua profissão e, mesmo, ter uma profissão já era algo difícil de mensurar. Miquelina foi além de qualquer expectativa alçada no início das pesquisas progressas da autora. Era mulher, parda, mãe, letrada, profissional considerada mestre em seu ofício, arrematante de muitas obras, a única de uma grande listagem de habitantes, do ano de 1836⁶⁸, declarada como pintora. A todos esses adjetivos muitos outros, ainda, poderiam ser acrescidos. E todos, eles, seriam qualitativos insuficientes para delinear a grandeza da trajetória de Miquelina Constância das Chagas.

4. Considerações finais

Embora sejam dados ainda insuficientes, os que disponibilizamos através destas páginas, para demonstrar a força de mulheres artistas atuantes no período colonial e imperial em São Paulo, esperamos tornar o nome da pintora Miquelina Constância das Chagas cada vez mais conhecido, para que seu nome ressoe cada vez mais alto e que outros pesquisadores se interessem por essa brilhante artista que esteve em poucos anos atuando em mais de três fraternidades que movimentavam e agitavam a vida e a circulação de pintores e outros artífices da arte sacra. Só para uma das fraternidades ela trabalhou por mais de dez anos. Esses dados são muito significativos ao refletirmos sobre o mercado de arte e a circulação de artistas no período colonial e imperial. Acrescente-se a isso a falta de nomes femininos entre eles.

Dentre os pintores mais famosos e reconhecidos como os grandes arrematantes da arte sacra pictórica em São Paulo estão os nomes de José Patrício da Silva Manso, Jesuíno do Monte Carmelo e Manuel do Sacramento. Houve inúmeros, num rol de 56 pintores atuantes que circulavam entre as cidades

68. Companhia de Ordenanças de Sam Paulo: Lista do distrito Norte da Sé.

vizinhas. Somente um nome é feminino, é o de Miquelina Constância, o que fortaleceu o apagamento dessa artista de nossa memória e consequentemente de nossa história.

Mas dos nomes que a história se esqueceu, esse agora ressurgiu do pó dos arquivos e entra para a história da arte colonial, da qual São Paulo pode se vangloriar. Se em Óbidos o nome que se registrou foi o de Josefa Ayala, em São Paulo, Miquelina Constância das Chagas deixou sua marca registrada e assinada. Com isso não se pretende estabelecer uma comparação entre ambas as artistas, mas chamar atenção para trajetórias quicá semelhantes e em grande medida invisibilizadas. Se em Óbidos Josefa foi apagada pelo nome do pai, em São Paulo, no início do século XIX, Miquelina foi apagada por uma história escrita por homens.

A pintora e douradora foi de tal forma importante que assentou ouro em todos os retábulos laterais de uma das igrejas mais influentes no circuito artístico de São Paulo, entre tantos outros trabalhos que prestou tanto para os franciscanos quanto para os carmelitas. Seu nome, é inclusive o último a se mencionar em trabalhos de pintura na igreja da Boa Morte, isso sem falar na possibilidade de ter sido a arrematante de obras maiores de pintura nessa mesma igreja.

O que se pode asseverar de modo concreto é que a pintora trabalhou na igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo ao mesmo tempo em que Manuel do Sacramento, no ano de 1826. Possivelmente os pintores se conheciam e deviam pertencer ao mesmo círculo de amizades. Trabalharam para os mesmos clientes em São Paulo, moravam muito próximos. A diferença de idade entre ambos e o fato de trabalharem ao mesmo tempo num determinado cliente, talvez indiquem com quem Miquelina possa ter aprendido seu ofício, ou mesmo mantido um relacionamento profissional de trocas entre saberes e técnicas pictóricas.

Além de pintora e douradora, tinha espírito ativo, pois arrematava até mesmo obras de carpintaria, embora nessas não tivesse participação direta, conforme os documentos podem comprovar, mas arrematava e punha oficiais a executarem os serviços. A julgar pelo nome e sobrenome se poderia supor descendente de pai ou mãe portugueses, oriundos de uma relação de miscigenação (portugueses e africanos) que resultou no nascimento de uma filha parda; a despeito das hipóteses aventadas, o que se afiança com base documental é que ela é mais uma das gentes da terra, mestre Miquelina era natural da cidade de São Paulo, conforme declarou para o inspetor ou o juiz de paz responsável pela elaboração do censo.

O número dos pintores atuantes que circularam em São Paulo impressiona. Infelizmente, da maioria não conhecemos absolutamente nada atualmente. Muito se perdeu da pintura colonial paulista, muitas obras eram efêmeras, algo que dificulta ainda mais esse processo. São muitos os pintores para poucos exemplares de forros pintados, embora haja clareza que nem todos os pintores eram mestres, nem todos alcançariam *status* e notoriedade para arrematar a decoração de um forro na extensão da igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo, por exemplo. Os notáveis, ou que alcançaram notoriedade, são em número menor, sendo que a historiografia da arte de São Paulo consagrou apenas dois nomes. Contudo, aos poucos as lacunas vão sendo preenchidas e nomes vão sendo incluídos.

Espera-se que outras pesquisas possam contribuir para o crescimento do inventário das obras de Miquelina e que outras pintoras sejam localizadas e identificadas, a exemplo de Anna da Conceição, que é só um nome vago no qual esbarramos durante a escrita deste texto, do mesmo modo que era o nome de Miquelina ao início das pesquisas pregressas. Assim, vamos reescrevendo a história da arte em São Paulo, no Brasil e por aí fora, localizando e dando visibilidade a tantas artistas que foram bravas diante da desigualdade com a qual lutaram, para que seus nomes e suas trajetórias ocupem o lugar merecido na história que construíram. História que, com um longo atraso, está sendo reescrita, para a qual, agora, lançamos um rastro de luz!

Referências

- Andrade, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- Araújo, Maria Lucília Viveiros. "O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do setecentos." Dissertação de Mestrado, USP, 1997.
- Arquivo Público do Estado de São Paulo. "Viver em São Paulo". Consultado em 02 de junho de 2021. http://www.arquivoestado.sp.gov.br/viver/recenseando_detalhada.php.
- Arroyo, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- Cerqueira, Carlos Gutierrez. *Resgate: história e arte*. São Paulo: s.e., 2016.
- Maços de População, Repositório Digital. Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo. Fundo Secretaria de Governo.
- Del Priore, Mary. *Mulheres no Brasil Colonial*. São Paulo: Contexto, 2000.
- Dias, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. 2ª ed rev. 1984. São Paulo: Brasiliense, 1995.

- Fioravanti, Maria Lúcia Bighetti. "A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade." Dissertação de mestrado, USP, 2007.
- Flexor, Maria Helena Ochi. "Os oficiais mecânicos na cidade notável do Salvador". In *Artistas e Artífices e sua Mobilidade no Mundo de Expressão Portuguesa*, eds. por Natália Marinho Ferreira-Alves, 373-383. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.
- Monteiro, Raul Leme. *Carmo: patrimônio da história, da arte e fé*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1978.
- Nardy Filho, Francisco. *A cidade de Ytu: histórico da sua fundação e dos seus principaes monumentos*. vol.1. São Paulo: Escolas profissionais Salesianas, 1928.
- Ortmann, Frei Adalberto. *História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo, 1676-1783*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1951.
- Pereira, Danielle Manoel dos Santos. "A pintura ilusionista no meio norte de Minas Gerais – Diamantina e Serro – e em São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil)". Dissertação de mestrado, UNESP, 2012.
- Pereira, Danielle Manoel dos Santos. "Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Brasil)". Tese de doutorado, UNESP, 2017.
- Samara, Eni de Mesquita. *As mulheres, o poder e a família. São Paulo, século XIX*. São Paulo: Marco Zero, 1989.
- Silva, Maria Beatriz Nizza da. *História de São Paulo colonial*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

Insurgências e resistências no fazer artístico educativo de Raquel Trindade, a Kambinda.

Insurgencias y resistencias en el hacer artístico y educativo de Raquel Trindade, la Kambinda.

Maria Emilia Sardelich

Universidade Federal da Paraíba

maria.sardelich@academico.ufpb.br ☎ 0000-0001-8134-8807

Cícera Edvânia Silva dos Santos – UEMA

Universidade Estadual do Maranhão

ciceraedvania.01@gmail.com ☎ 0000-0001-5798-6331

Resumo

Este artigo tem por objetivo apresentar o trabalho artístico educativo de Raquel Trindade (1936-2018), a Kambinda. Sua obra considera o caráter multirracial e multicultural da sociedade brasileira, agregando corpos dançantes, exercitando contra condutas, outra forma de se posicionar no mundo, outra forma de se relacionar consigo mesmo e com os outros. Sua abordagem contra hegemônica tornou visível a naturalização das relações desiguais entre brancos e negros, homens e mulheres, ricos e pobres. É uma experiência artística e educativa que se gesta no fluxo memorativo entre África-Brasil, que funde uma diversidade de culturas de um pensamento milenar apurado, em que se originam cosmogonias, universos simbólicos e sistemas de comunicação cujas linguagens e valores organizam comunidades.

Palavras-chave

Raquel Trindade; Kambinda; Artista brasileira; Artista afro-brasileira; Arte brasileira; Arte afro-brasileira.

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar el trabajo artístico y educativo de Raquel Trindade (1936-2018), La Kambinda. Su labor considera el carácter multirracial y pluricultural de la sociedad brasileña, agregando cuerpos danzantes, ejercitando contra-conductas, otro modo de posicionarse en el mundo, otro modo de relación consigo y los demás. Su enfoque contra-hegemónico tornó visible la naturalización de las desiguales relaciones entre blancos y negros, hombres y mujeres, ricos y pobres. Es una experiencia artística y educativa que se ampara en el flujo memorativo entre África-Brasil, que fusiona una diversidad de culturas de un refinado pensamiento milenario, dónde se originan cosmogonías, universos simbólicos y sistemas de comunicación cuyos lenguajes y valores organizan comunidad.

Palabras clave

Raquel Trindade; Kambinda; Artista brasileña; Artista afro-brasileña; Arte brasileño; Arte afro-brasileño.

I. Introdução

É fato histórico que uma das biografias mais completas da artista italiana Artemisia Gentileschi (1593-1654) foi publicada por Filippo Baldinucci (1624 – 1697) no livro *“Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua”*, entre os anos de 1681 e 1728. Apesar do reconhecimento e registro histórico da trajetória artística dessa mulher, essa informação, entre muitas outras, foi sendo preterida por historiadores posteriores ao ponto de um dos livros mais vendidos sobre História da Arte no século XX, como o do austríaco Ernest Gombrich (1909 – 2001) em sua primeira edição, de 1950, não incluir nenhuma informação sobre artistas mulheres. Na edição revista e ampliada de 1966 Gombrich incluiu uma única artista, a alemã Käthe Kollwitz (1867-1945), embora afirmasse que *“Não existe uma coisa chamada Arte. Só existem artistas”*¹. Ao ser questionado pela arte educadora brasileira Ana Mae Barbosa sobre a tendência da História da Arte da Mulher, a educadora recebeu a terrível resposta do historiador sobre o seu pouco interesse em distinguir se as obras *“foram feitas por homens ou por mulheres? Não se sabe. Não tem sentido. E não importa”*².

1. Ernest Gombrich, *La Historia del Arte* (Mexico DF: Editorial Daiana, 1999), 15.

2. Ana Mae Barbosa, *“Entrevista com Ernest Gombrich”*, in *Arte-Educação: Leitura no subsolo* (São Paulo: Cortez, 1997), 27-41.

Em relação à história da arte brasileira, em um dos livros mais indicados nos programas de ensino superior, *História geral da arte no Brasil*³, coordenado por Walter Zanini (1925-2013) é possível encontrar mais de cem nomes de mulheres artistas visuais, porém essa obra apresenta uma evidente assimetria se considerarmos a proporção de palavras e imagens dedicadas à produção artística de mulheres e homens mencionados. Ana Mae Barbosa⁴ afirma que a suposta igualdade no sistema da arte no Brasil pode ser descartada pela ausência de memória da produção de mulheres. Pesquisadoras como Andrea Senra Coutinho e Luciana Gruppelli Loponte⁵, Diane Lima⁶, Luciara Ribeiro⁷ Madalena Zaccara⁸, Nelma Barbosa⁹, Renata Felinto¹⁰, Roberta Barros¹¹, Sandra Benites¹², entre tantas outras, têm buscado preencher essas ausências dando visibilidade a muitos nomes nem sempre registrados nos compêndios de História da Arte, contestando a retórica de sucesso e de suposta igualdade das mulheres na arte brasileira.

Em uma minuciosa revisão bibliográfica sobre os feminismos na produção acadêmica da pós-graduação brasileira em Artes Visuais, entre os anos 2000 e 2019, Maria Emilia Sardelich e Fernanda S. Nascimento¹³ indicam um crescimento quantitativo dessa produção partir do ano de 2015. As autoras consideram que, apesar do número de trabalhos sinalizar um maior interesse pela temática, esta discussão acontece lenta e timidamente tendo em conta o trabalho de artistas e críticas inspiradas nos feminismos desde a década de 1960. Constatam o investimento de mulheres pesquisadoras sobre as

3. Walter Zanini, coord., *História Geral da Arte no Brasil* (São Paulo: Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983).
4. Ana Mae Barbosa, "Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras" (19º Encontro da ANPAP, Cachoeira, BA, 20 a 25/09/2010).
5. Andrea Senra Coutinho e Luciana Gruppelli Loponte, "Artes Visuais e feminismos: implicações pedagógicas," *Estudos Feministas*, 23, n. 1 (2015): 181-190.
6. Diane Sousa da Silva Lima, "Fazer sentido para fazer sentir: ressignificações de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras" (Dissertação Mestrado, PUC São Paulo, 2017).
7. Luciara Ribeiro, "Desconstruir a hegemonia branca nas artes brasileiras é uma ação efetiva de mudança," *ArteBrasileiros*, julho 2020.
8. Madalena Zaccara, *De sinhô prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco* (Recife: Funcultura, 2017).
9. Nelma Barbosa, *Arte afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas* (Jundiaí: Paco Editorial, 2020).
10. Renata Felino, "Memória afrodescendente no corpo e na alma," *O Menelick 2º Ato*, 10 de setembro de 2012, 10-14.
11. Roberta Barros, *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira* (Rio de Janeiro: Relacoinarte, 2016).
12. Sandra Benites, "Narrativas da minha trajetória" in *Descolonizando a Museologia*, edit. Bruno Brulon Soares (Paris: ICOM/ICOFOM, 2020), 325-337.
13. Maria Emilia Sardelich e Fernanda S. Nascimento, "Feminismos e Artes Visuais: o que se discute na pós-graduação brasileira do século XXI", *Revista Artemis*, v. XXX, n. 1 (2020): 167-191.

antepassadas para a elaboração de uma genealogia feminina, porém essa genealogia sinaliza um perfil muito próximo ao das militantes feministas brasileiras das décadas de 1970 e 1980, brancas, das camadas médias e intelectualizadas, com acesso ao circuito artístico. Em um país como o Brasil não seria uma questão de pensar em incluir minorias no sistema da arte e seus ensinamentos, pois, de acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua (PNAD Contínua), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de 2018, a população negra representa 55,8% da população brasileira e 54,9% da força de trabalho, além dos dados flutuantes referentes às populações indígenas. As autoras vislumbram algumas problematizações ainda ausentes nessa produção como: leituras da produção artística de mulheres indígenas, negras e trans; a recepção crítica e legitimação dessa produção artística; o acesso e o sucesso de mulheres brancas, indígenas, negras, trans na formação em artes; a participação de mulheres brancas, indígenas, negras, trans nos circuitos de exibição e comercialização da produção artística; as assimetrias dos acervos, da gestão dos espaços culturais e da difusão do conhecimento artístico; as políticas culturais para a promoção da igualdade; as iniciativas de instituições culturais que nos fazem ver as desigualdades do patriarcado na arte e na educação.

É a partir dessas evidentes assimetrias em relação à representatividade, visibilidade e diversidade de grupos humanos que compõem a sociedade brasileira que nos somamos aos estudos que valorizam a produção artística de mulheres para fazer frente às desigualdades de gênero, raça, sexualidade e visibilizar a exclusão que sempre favoreceu aos homens brancos no sistema da arte brasileiro. É a partir desse posicionamento inspirado nos feminismos e animado pelas estéticas decoloniais que apresentamos nossa leitura sobre o trabalho artístico educativo de Raquel Trindade, a Kambinda (1936-2018).

Compreendemos que os posicionamentos feministas são heterogêneos, porém há um consenso sobre os seguintes aspectos: a categoria gênero na intersecção de outras como raça, classe, sexualidade ainda organiza a vida social; compreender como se organiza e funciona a vida social implica uma ação para um fazer equitativo, que reconheça igualmente os direitos humanos. O conceito central das epistemologias feministas é o conhecimento situado. Desse modo as identidades de gênero baseadas nas atribuições socioculturais levam a diferentes estilos cognitivos que produzem práticas de pensamento dicotômicas reforçando o sexismo, perpetuando representações opostas e hierárquicas de feminilidade e masculinidade, como também a não conformidade a essas normas de gênero como desvio. Por essa razão, não defendemos “um ponto de

vista¹⁴, mas “olhares d’aqui/agora”¹⁵ que reconhecem a diferença como modos de ser e se expressar por diversas linguagens, subjetividades mais ou menos constrangidas pelas práticas disciplinadoras e de controle, pelos discursos e saberes instituintes, inseridas em complexas relações sociais, que rompem com um enquadramento conceitual normativo de gênero, classe e sexualidade, com possibilidades de ser a partir de um pensamento outro.

A partir dessas considerações iniciais nos perguntamos sobre as possíveis razões pelas quais Raquel Trindade ser uma das excluídas do livro História geral da arte no Brasil¹⁶ quando na época de produção desse compêndio, a década de 1980, a artista contava com reconhecimento em duas das capitais mais consideradas pelo sistema da arte do país, Rio de Janeiro¹⁷ e São Paulo¹⁸, tanto por ter participado dos Salões de Arte Moderna¹⁹ exposições realizadas em galerias de arte²⁰, obra adquirida para acervo de museu²¹, além de ser mencionada por críticos de jornais de grande circulação da época, como Ivo Zanini (1929 – 2013). Supomos que o enfoque contra hegemônico da artista, fundamentado na amefricanidade, dificultasse a sua inclusão na historiografia estabelecida academicamente. Com Lélia Gonzalez (1935 – 1994) compreendemos a amefricanidade como “processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas que é afrocentrada”²². Consideramos que o trabalho artístico e educativo de Raquel Trindade respondeu a violência do racismo e teve em conta a “heróica resistência e a criatividade na luta contra a escravização, o extermínio, a exploração, a opressão e a humilhação”²³. Seu intenso ativismo artístico respondeu ao contexto opressivo do momento histórico vivido e visibilizou as evidentes marcas da “colonialidade do poder”²⁴ ao longo do século XX e ainda presentes no século XXI.

14. Sandra Harding, “Existe un método feminista?” in *Debates en torno a una metodología feminista*, edit. Eli Bartra, (México DF: UNAM, 2002), 9-34.

15. Norma Blázquez Graf, “Epistemología feminista: temas centrales” in *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, edits. Norma Blázquez Graf, Fátima Flores Palacios e Maribel Ríos Everardo (México DF: UNAM, 2012), 21-38.

16. Walter Zanini, coord., *História Geral da Arte no Brasil* (São Paulo: Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983).

17. “Prêmio Air France”, *Folha de São Paulo*, 7 de abril de 1966, 2.

18. Ivo Zanini, “Oito exposições nesta semana: amanhã a primeira”, *Folha de São Paulo*, 8 de fevereiro de 1964, 2.

19. Ivo Zanini, “Salão Paulista”, *Folha de São Paulo*, 18 de maio de 1965, 42.

20. Ivo Zanini, “As primeiras exposições da Galeria Seta”, *Folha de São Paulo*, 9 de janeiro de 1966, 7.

21. “A arte do século XX em prédio do século XVIII”, *Revista O Cruzeiro*, a.23, n. 8, 1966.

22. Lélia Gonzalez, “A categoria político-cultural de amefricanidade”, *Tempo Brasileiro*, n. 92, (1988), p. 76.

23. Lélia Gonzalez, “A categoria político-cultural de amefricanidade”, *Tempo Brasileiro*, n. 92, (1988), p. 78.

24. Alonso Quijano, *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais- Perspectivas latino-americanas*, (Buenos Aires: CLACSO, 2005).

A colonialidade do poder, categoria proposta por Anibal Quijano (1928-2018), é a noção central que se configura com a conquista do continente americano, no mesmo processo histórico em que tem início a globalidade e começa a se constituir o modo de produção capitalista. Nesse sistema a raça e a identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica das populações que, com o tempo, foi codificada nos traços fenotípicos dos colonizados como cor, assumidos como característica emblemática da categoria racial. A matriz colonial de poder é uma estrutura complexa, urdida no controle da autoridade, da economia, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. Walter Mignolo²⁵ destaca que essa matriz está atravessada por atividades e controles específicos tais como a colonialidade do ver, do ouvir, do fazer, que podem agrupar-se sob a colonialidade do sentir, dos sentidos, da *aesthesis*.

Marta Zulma Palermo²⁶ explica que a noção de estética formulada na Europa dos séculos XVIII e XIX -que se fundamentou na criação de uma obra única produzida para o prazer desinteressado- não se alicerça na contemplação, nem no gozo estético, mas sim está arraigada no princípio de autoria, dos direitos de autor, vinculado à propriedade privada do sistema capitalista, legitimado pelo sistema da arte colonialista. São noções aferradas nos critérios de superioridade x inferioridade e seus efeitos, que classificaram todas aquelas obras que não alcançam o prestígio de criação artística como arte primitiva, ingênua, *naif*, popular. Para a autora a construção da colonialidade no campo das artes tem negado todas as formas de vida e de produção das culturas autóctones do continente americano, buscando apagar seus modos de olhar, de aprender e usar materiais próprios dessas culturas, autenticando, apenas, o olhar, instrumentos e materiais do colonizador. Um projeto decolonial nas artes procura distanciar-se, desprender-se das hierarquias impostas pela estética eurocêntrica, como arte x artesanato, prazer desinteressado x prazer interessado.

Desde as suas origens no século XVIII, a estética moderna alimentou uma noção exclusiva de humanidade, cultura e projeto civilizatório. Pedro Pablo Gómez Moreno²⁷ observa que o suposto universalismo da estética moderna se converteu na estética branca universal, que fixou as condições do gosto e

25. Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (Buenos Aires: Ediciones del signo, 2010)

26. Marta Zulma Palermo, *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (Buenos Aires: Ediciones del signo, 2009).

27. Pedro Pablo Gómez Moreno, *Estéticas fronteras: diferencia colonial y opción estética decolonial* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.)

a arte em um poderoso instrumento de racialização, exclusão, classificação, hierarquização e invisibilização de povos e nações. Essa estética tornou possível que uma forma particular de fazer adquirisse o estatuto de arte como resultado da atividade de um tipo especial de ser humano: o gênio, em uma época em que o uso de máquinas da nascente Revolução Industrial começava a alterar radicalmente as formas do trabalho humano.

A opção pelas estéticas decoloniais busca desprender-se desses cânones sem pretender-se totalizadora nem totalizante, pois o totalitarismo teórico é parte da colonialidade e da retórica da modernidade. Essa opção não postula por uma estética, mas sim estéticas que conservem suas particularidades ao mesmo tempo em que possam estabelecer diálogos inter e trans estéticos articulados a projetos que persigam a superação da colonialidade global. Não é uma proposta reduzida ao mundo da arte e do sensível, mas forma parte da opção decolonial que abarca o pensar, sentir e fazer. Não concebe o mundo da experiência humana em esferas autônomas, mas entende a sensibilidade imbricada com a razão, o conhecimento, a vontade e os sentimentos. Nessa concepção o sujeito não está escindido, mas reconhece sua condição colonial, as feridas históricas de seres humanos que foram coisificados, classificados como não humanos ou menos humanos por um regime racista. Essa opção não aspira salvar a modernidade, nem a completá-la, mas pleiteia uma alternativa à modernidade, um mundo pluralista no qual a arte seja outra coisa além de mercadoria, objeto de distinção social e instrumento da colonialidade. Essa opção se identifica com uma atividade política, ética e epistêmica de comunidades políticas globais, movimentos sociais e pessoas que se deram conta em suas experiências de vida de que são objetos do regime colonial da modernidade em sua dimensão estética e desde as margens e interstícios da colonialidade, desde a fronteira, constroem um lugar de enunciação a partir do qual “projetam o horizonte de sua atividade criadora de outros mundos possíveis”²⁸.

É com essa rede conceitual que damos sentido ao trabalho artístico e educativo de Raquel Trindade, como uma resposta capaz de produzir um lugar de enunciação insurgente, desobediente a regulação estética, resistente em um tempo de brutal violência política, como uma interpelação e trajetória própria que teve em vista as encruzilhadas da vida e não a via de mão única da modernidade. Para apresentar a nossa compreensão sobre o trabalho dessa mulher artista, especialmente invisibilizada por preconceitos raciais,

28. Pedro Pablo Gómez Moreno, *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.), p. 86.

religiosos, culturais e sociais, organizamos o artigo do seguinte modo: inicialmente situamos o contexto familiar da artista em diálogo com marcos históricos da luta antirracista na sociedade brasileira do século XX. A seguir destacamos sua trajetória na pintura ao assumir o epíteto A Kambinda, bem como seu trabalho educativo e de ativismo cultural com seu teatro. Por fim as considerações alcançadas até o momento com este estudo.

2. A família Trindade

É no convívio com a família, primeira instituição social da qual fazemos parte, que a pessoa internaliza valores, normas, padrões que lhe ajudam a dar sentido ao mundo que compartilham. Em pesquisa realizada com vários artistas, Mônica Zielinsky²⁹ observa que a maioria destes indica como influência significativa em suas vidas o fato de terem sido conduzidos por familiares, desde a infância, a diversas experiências estéticas. Raquel Trindade reconheceu a benéfica influência desse ambiente familiar prenhe da magia do Pastoril, apesar das restrições econômicas que também experimentou vivendo com a avó quituteira Emerenciana de Jesus Trindade e o avô, o sapateiro Manoel Abílio Pompilho da Trindade³⁰. Filha da paraibana Maria Margarida da Trindade (1917 – 1998) e do pernambucano Solano Trindade (1908-1974), Raquel nasceu em Recife (PE) em 10 de agosto de 1936.

Apesar de um intenso movimento urbanizador na década de 1930, a capital pernambucana ainda dava mostras da longa duração do coronelismo em suas ruas e avenidas recém-inauguradas, proibindo a “dança de negros em lugares considerados como de frequência para brancos”³¹. Como reação à essas proibições, o pai de Raquel, o poeta Solano Trindade, junto a Ascenso Ferreira (1895-1965), o pintor Barros, o Mulato (1913-2011) e o escritor José Vicente Rodrigues Lima (1911-?) organizaram o Centro de Cultura Afro-Brasileiro, na cidade do Recife em 1934, que teve como embrião a Frente Negra Pernambucana, braço da Frente Negra Brasileira (FNB), uma das primeiras associações negras com registro no Brasil. A FNB se autodenominava como “órgão político e social da raça”, com a missão de integrar o povo

29. Mônica Zielinsky, “Percorrendo processos de criação artística: a percepção. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v.8, n.14 (1997): 109-129.

30. Raquel Trindade, “Raquel Trindade, A Kambinda”, in *Mulheres Negras Contam sua História* (Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2013), 48-66.

31. Iraneide da Silva Soares, “Caminhos, pegadas e memórias: uma história social do Movimento Negro Brasileiro”, *Universitas Relações Internacionais*, v. 14, n. 1 (2016), 76.

afrodescendente à sociedade brasileira. Essa organização contava com periódico próprio “A Voz da Raça” e escola primária criada tanto pelo anseio da entidade aplicar suas ideias sobre o saber escolarizado como instrumento de ingresso e mobilidade na nascente sociedade industrial e alternativa às dificuldades de acesso ao incipiente sistema escolar público da época³². A FNB chegou a constituir-se em partido político que se tornou ilegal com o golpe militar de 1937, denominado de Estado Novo.

Como peça-chave do projeto político-ideológico do Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) órgão da Presidência da República. fazia-se ouvir nas ondas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O rádio foi um veículo importante para a popularização do regime ditatorial e um dos grandes meios para a integração nacional do país, que contava, em 1940, com 56,4% de não-letrados. O rádio tinha uma missão educativa, integrando-se ao movimento de defesa nacional. A produção cultural do DIP também englobava o Cinejornal Brasileiro, documentário de curta metragem, de exibição obrigatória, que antecedia a programação dos cinemas. O documentário traduzia a crônica política nacional e a força das imagens assegurava à população a credibilidade das realizações do regime, porém muitas dessas recebiam tratamento especial no processo de montagem. Henrique Pongetti (1898-1979) responsável pela produção de grande número desses documentários, editava as imagens para transformar Getúlio Vargas (1882-1954) em um exímio jogador de golfe, apesar das desastrosas tacadas do presidente. Esse projeto ideológico investiu na criação de um imaginário baseado em uma sociedade harmônica e integrada pelo Estado, uma grande família tocada pelos sentimentos de bondade e ternura, alicerçada nos valores da simplicidade, na ausência de conflitos raciais e econômicos. Violência, malícia e esperteza, suplantadas pela cordialidade, naturalidade e ingenuidade. A orientação autoritária do regime compôs, em doses complementares de repressão e doutrinação, os rituais dessa nova ordem. Tal como outros regimes totalitários da época, o Estado Novo também utilizou a arte e a propaganda para impor suas normas³³.

No movimento de sistole e diástole dos recorrentes golpes de Estado e curtos respiros democráticos do Brasil, a família Trindade mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade em que Raquel foi registrada em 1944. Abdias do Nascimento (1914-2011), com quem seu pai compartilhava ativismo político, figura como

32. Marcia Luiza Pires de Araújo, “A escola da frente negra brasileira na cidade de São Paulo (1931-1937).” (Tese, Universidade de São Paulo, 2018).

33. Silvana Goulart, *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo* (São Paulo: Editora Marco Zero/CNPq, 1990).

testemunha em sua certidão de nascimento. Embora sua infância tenha sido marcada por severas restrições econômicas, o circuito intelectual e cultural ao qual teve acesso devido à militância familiar compensou uma escolaridade precária. Em vários depoimentos³⁴ e entrevistas³⁵ na idade adulta, destacou a importância desta educação informal como as visitas à casa de artistas como Djanira da Motta e Silva (1914 - 1979), Aldemir Martins (1922 - 2006), à Biblioteca Nacional, aos concertos vespertinos do Teatro Municipal, aos ensaios do Teatro Experimental do Negro (TEN), à Orquestra Afro-Brasileira, do maestro Abigail Moura (1905-1970) ou ao Afro balé, de Mercedes Batista (1921-2014).

Junto com o sociólogo Edson Carneiro (1912-1972), Solano e Maria Margarida fundaram o Teatro Popular Brasileiro (TPB), em 1950. Naqueles anos Maria Margarida da Trindade, também trabalhava na Seção de Terapêutica e Reabilitação Ocupacional (Stor), do Centro Psiquiátrico Pedro II, com a psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999)³⁶. Nas oficinas do centro psiquiátrico Maria Margarida, praticava as mesmas danças que encenava no TPB, oferecendo aos participantes a oportunidade de restabelecerem os seus vínculos com a realidade através da expressão simbólica e da criatividade, tal como propunha Nise da Silveira.

A dança proporcionou uma oportunidade profissional à costureira Maria Margarida da Trindade, quer no espaço artístico do TPB, quer na área terapêutica do Centro Psiquiátrico junto a Nise da Silveira. A dança foi uma linha favorável na trajetória pessoal de Maria Margarida, bem como na vida das demais participantes do TPB, cujo elenco era formado por empregadas domésticas, operários, servidores públicos sem especialização. O TPB de Solano e Maria Margarida constituiu-se como uma organização ativista, cuja proposta era a valorização da cultura afro-brasileira, através da Educação e da Arte.

Desde criança Raquel se envolveu com a empresa familiar no TPB, dançando desde os 17 anos, com oportunidades de viagem ao estrangeiro para participar do Festival da Juventude em Varsóvia, Polônia, em 1955³⁷. Nessa viagem contraiu o primeiro dos oito matrimônios que celebrou ao longo da vida. Aos 25 anos,

34. Raquel Trindade, "Raquel Trindade, A Kambinda", in *Mulheres Negras Contam sua História* (Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2013), 48-66.

35. Raquel Trindade, "Um baita clã ou, a história de uma família afro-brasileira" in *Legítima Defesa, Cia Os Crespos, Cooperativa Paulista de Teatro*, edit. Nabor Junior. (São Paulo: Cia Os Crespos, Cooperativa Paulista de Teatro, 2016), 22-33.

36. Renata Vuolo e Julio Valério, *A arte de Raquel Trindade, resistência cultural afrobrasileira*, documentário, 2012.

37. Ferreira Gullar, "Exu baixou na Cortina de Ferro", *Revista Manchete*, 22 de outubro de 1955, 36-38.

em 1961, acompanhou seu pai em uma nova mudança de residência, passando a residir no município de Embu, região metropolitana da capital de São Paulo. O trabalho da família Trindade reforçou uma obra iniciada pelos escultores Cássio M'Boy (1903 - 1986), Tadakiyo Sakai (1914 - 1981) e Claudionor Assis Dias (1931 - 2006) que transformaram a pequena Embu na cidade das Artes.

Outro golpe de Estado militar, em 1964, impôs um novo refluxo ao movimento negro com encarceramento e morte de muitos jovens como Francisco Solano Trindade Filho, o Chiquinho, irmão de Raquel. Sob o recorrente tema da ameaça comunista, iniciou-se uma nova temporada de caça a todos aqueles que não se posicionassem de acordo com o que rezava a cartilha da caserna. Para as forças que se autodenominaram de salvação nacional, as reformas de base propostas pelo governo João Goulart (1919 - 1976), entre setembro de 1961 e abril de 1964, significavam uma ameaça e para exterminá-las trataram de eliminar os agentes responsáveis pelo que consideravam subversão para a tão desejada paz e união da família brasileira. Instalou-se um poder centralizado pelo Executivo, apoiado em leis de exceção e na militarização da vida cotidiana. Mais uma vez, usurpava-se a palavra revolução para manter as coisas como sempre haviam sido.

Intelectuais como Abdias do Nascimento puderam se exilar e dedicar-se a denunciar o racismo brasileiro em vários fóruns da África, América e Europa. Os governos militares instalados com o golpe militar de 1964 reatualizaram o mito da convivência harmônica das três raças constituintes da identidade nacional, fortemente combatido pelos movimentos negros desde a década de 1930. Gilberto Freyre (1900-1987), um dos filhos e teóricos da oligarquia brasileira de origem portuguesa, foi um dos pensadores que se propôs a explicar a formação e construção da identidade brasileira a partir da análise da sociedade colonial, ancorado na ideia de miscigenação, que seria o fator responsável pelo apaziguamento das diferenças étnicas no Brasil³⁸. Apesar dessa análise ter sido contestada, a repercussão dessa noção se estendeu ao longo do século XX sustentando um imaginário de relações harmônicas, camuflando a opção de um Estado assentado sobre as desigualdades raciais. A expressão democracia racial vinha sendo utilizada pela intelectualidade brasileira em uma tentativa de diferenciar o Brasil do contexto nazifascista da segunda guerra mundial e se reatualizou com regime militar de 1964 a 1986. Assim como fora promovida a difusão do rádio pelo Estado Novo, o regime militar instalado com o golpe de 1964 apresentava a ilha de tranquilidade em

38. Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, (São Paulo: Global, 2003).

que, supostamente, vivia a sociedade brasileira pela televisão, enquanto surpreendentes ações de guerrilha urbana desafiavam o regime militar nas ruas³⁹.

3. A Kambinda

Na mudança para o estado de São Paulo, Raquel Trindade continuou a colaborar com seu pai em espetáculos de dança no teatro e cinema. Em meados de 1964 sofreu sérias queimaduras e passou alguns meses em tratamento hospitalar. Nesse período o desenho manifestou-se como um processo terapêutico, “para dar desenvoltura às mãos queimadas”⁴⁰. Com o estímulo do pai e de Aldemir Martins (1922–2006), Raquel se sentiu capaz de desenhar e prosseguiu com a pintura.

Participou de várias exposições coletivas no Embu organizadas pelo TPB⁴¹ desde 1964; do XIV Salão Paulista de Arte Moderna de 1965⁴² e do XVI em 1967⁴³. Na medida em que foi sendo reconhecida como pintora passou a assinar como A Kambinda, para se desprender do sobrenome paterno e das acusações de que as menções honrosas que recebia, como a medalha de bronze do Salão de Arte Plásticas do Embu em 1965, eram devidas à grandeza de seu pai Solano e não às suas habilidades artísticas. Como manifestou em várias ocasiões, sofreu discriminação por ser “negra, artista popular, nordestina, candombeleira, militante do movimento negro e militante socialista”⁴⁴.

Em uma de suas primeiras entrevistas ao Suplemento Feminino do jornal O Estado de São Paulo, em 1966 referindo-se à sua exposição individual na Galeria Seta, Raquel já se posicionava em relação às classificações artísticas: “Os críticos chamam minha pintura de primitiva, mas eu acho que ela depende do meu estado d’alma. Como nunca estudei pintura, aceito a escola em que os críticos me incluem”⁴⁵. A observação de Raquel indica a insatisfação com as categorizações artísticas hierárquicas no Brasil da década de 1960. Na

39. Darcy Ribeiro, *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*, (Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985).

40. Raquel Trindade, “A pintura de Raquel”, *Suplemento Feminino do Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1966, 11.

41. Ivo Zanini, “Oito exposições nesta semana: amanhã a primeira”, *Folha de São Paulo*, 8 de fevereiro de 1964, 2.

42. Ivo Zanini, “Salão Paulista”, *Folha de São Paulo*, 18 de maio de 1965, 42.

43. “S. Paulista: os aprovados”, *O Estado de São Paulo*, 23 de maio de 1967, 9.

44. Renata Martins, “Raquel Trindade”, *Empoderadas*, 29 de setembro de 2015.

45. Raquel Trindade, “A pintura de Raquel”, *Suplemento Feminino do Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1966, 11.

época o crítico Clarival do Prado Valladares (1918 – 1983) registrava o relevante interesse pela produção artística de caráter primitivista e seu consumo por parte “da classe burguesa, a elite social acima da classe média cuja disponibilidade financeira já permite o dispêndio com as aquisições supérfluas, aparentemente não utilitárias, mas em verdade asseguradas pela experiência de bom ou razoável investimento, que se mede e se avalia no prestígio e preço de cada primitivista”⁴⁶. O crítico indicava as diversas concessões que o artista desse gênero deveria seguir para orientar e produzir sua obra a fim de ser considerado primitivo genuíno ou ingênuo.

Raquel também figurou entre os 17 artistas selecionados que participaram da Exposição no Museu de Arte Moderna⁴⁷ do Rio de Janeiro em 22 de abril de 1966. Nesse mesmo ano uma de suas obras, *Yaô, a noviça do Candomblé*, foi comprada para compor o acervo do Museu de Arte Regional de Olinda – atualmente Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – patrocinado pelo empresário Assis Chateaubriand (1892 – 1968) (Fig. 1).

Yaô expõe a vinculação de Raquel Trindade com o Candomblé. Os diversos povos escravizados e espalhados pelas diferentes regiões do Brasil são originários predominantemente da África Ocidental e Central. Apesar de estarem isolados de seus grupos de origem, eles se encontraram em uma desconhecida paisagem geográfica e cultural, na qual reconstruíram ritos e rituais que ficaram conhecidos pelo nome genérico de Candomblé⁴⁸. O sistema mítico do Candomblé se organiza a partir do princípio da unidade dos opostos, reconhecendo a bipolaridade dos elementos. Não existe bem e mal, mas existem energias que podem ser associadas tanto para construção como para destruição. No Candomblé, a individualidade não é algo isolado, mas faz parte do universo indivisível e sagrado, em estreita ligação entre os elementos da mitologia e da natureza. Em oposição ao projeto individualista da Modernidade, o Candomblé oferece um pensamento comunitário não binário para um corpo atravessado por elementos singulares herdados e simbólicos que se manifestam na dimensão coletiva de sua existência.

É possível sintetizar uma visão de mundo do Candomblé, como um conjunto de valores civilizatórios africanos, uma forma de resistência à fragmentação existencial imposta pela Modernidade através de seus princípios

46. Clarivaldo Prado Valladares, “Primitivos, genuínos e arcaicos”, *Cadernos de Crítica* (1968): 40-48.

47. “Prêmio Air France”, *Folha de São Paulo*, 7 de abril de 1966, 2.

48. Marta Eloisa Luba Salum, “A essência africana da arte e da espiritualidade no Brasil – século XX”, *Revista África(s)*, v.1., n.1 (2014): 185-199.



Figura 1. Raquel Trindade, *Yaô, a noviça do Candomblé*, 1966. Óleo sobre tela, 54,5 x 65 cm. Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Recife.

corporificados: o princípio do Axé, da energia vital, que se expressa em todos os sentidos carregados com o sagrado; o princípio da corporeidade, da atenção e cuidado com os corpos concretos; o princípio do cooperativismo, plural e coletivo; de circularidade, de processo, movimento e renovação; da oralidade, das palavras e dos gestos carregados de sentido; de ancestralidade. Ancestralidade é o princípio que organiza o Candomblé e reúne todos os valores apreciados pelos praticantes de uma epistemologia e visão de mundo afrocentrada. Não é uma relação de parentesco consanguínea, mas a base da cosmovisão afrocentrada. Não se refere apenas à linhagem africana, mas à resistência daqueles povos que criaram e continuam na criação de um projeto social e político baseado na inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável no meio ambiente, no respeito à experiência do antigo, a complementação dos gêneros, diversidade e resolução de conflitos. A ancestralidade é o signo que atravessa as manifestações culturais dos africanos no Brasil, exibindo sua dinâmica para qualquer grupo racial que se identifique com

esses valores. Estabelece uma epistemologia que enfrenta a única forma de organizar o sistema / mundo moderno colonial⁴⁹.

Candomblé é “a crença nos Orixás, uma força criadora, um culto à vida que dá coragem às pessoas e confiança na resolução dos problemas da sua existência”⁵⁰. É também um espaço de ressignificação para mulheres negras, com pouca escolaridade e com trajetórias de vida marcadas pela privação material e simbólica⁵¹. A Kambinda também conseguiu se ressignificar no Candomblé e, com a autorização de seus Orixás, Obaluayê e Oyá, pode desobrigar-se de liderar o culto e se dedicar a pintar.

O elitista, limitado e limitante circuito artístico da cidade de São Paulo animou a Raquel e outros artistas que viviam em Embu a organizar exposições ao ar livre⁵². Dessa forma transformaram a Praça da República, na cidade de São Paulo, em um efervescente ponto de encontro entre artistas, admiradores e possíveis compradores (Fig. 2).

Desde a década de 1950 a Praça da República, na capital paulistana, abrigava o encontro de filatelistas, porém o movimento artístico que se organizou entre as décadas de 1960 e 1980 pode ser considerado como “um dos mais expressivos para história da arte brasileira embora permaneça na proposital invisibilidade e desconhecimento na cultura nacional. Entende-se que a invisibilidade dada a este movimento é uma forma de manifestação do racismo estrutural brasileiro em que as nossas expressões culturais são tratadas com metódico descaso”⁵³.

Maria Cecília Felix Calaça considera Raquel Trindade como um dos ícones⁵⁴ do movimento de artistas afrodescendentes da Praça da República que esteve entremeado com os movimentos políticos do movimento negro e do Partido Comunista Brasileiro. Esse movimento artístico de maioria negra e de fundamento negro, contra hegemônico, emergiu motivado pelas controvérsias comuns no Brasil, apresentando elementos estéticos próprios de outros

49. Eduardo David de Oliveira, “Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira”, *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18(2012): 28-47.

50. Maria Stella de Azevedo Santos, Mãe Stella, “Ode Kaide, Orixá Oxossi, Ilê Axé Afonjá” in *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*, edit. Maria Salete Joaquim (Rio Grande do Sul: Pallas, 2001), 61.

51. Sueli Carneiro e Cristiane Cury, “O poder feminino no culto dos orixás”, in *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*, edit. Elisa Larkin Nascimento (São Paulo: Summus; 2008).

52. “Povo verá arte na praça”, *Folha de São Paulo*, 22 de dezembro de 1969, 6.

53. Maria Cecília Felix Calaça, “Movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República: São Paulo 1960 – 1980” (Tese, Universidade Federal do Ceará, 2013), 14.

54. Calaça, “Movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República: São Paulo 1960 – 1980”, 124.



Figura 2.
Raquel
Trindade em
evento da
década de
1960.
Fotografia
sem autoria
identificada.
Acervo Raquel
Trindade.

movimentos artísticos da diáspora africana. Desse modo esses artistas fazem parte de um ciclo de intervenções da consciência negra e um conjunto de afirmações sociais da cultura negra, além de ser “parte integrante das lutas socioculturais, que visavam buscar melhores condições de vida as quais sempre foram pleiteadas pelos movimentos negros do período entre 1960 e 1980 da cidade de São Paulo” (Fig. 3)⁵⁵.

São elementos estéticos como o reducionismo, a desproporção, a estilização, a frontalidade e a repetição acentuada das formas que levou Raquel Trindade a contestar a sua classificação como primitivista, ingênua ou *naïf* pelos críticos da época, tais como o diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi⁵⁶. Raquel Trindade afirmava sua intencionalidade e reconhecia sua produção sob a denominação afro-brasileira. Na provisoriade de qualquer definição, dado o caráter dinâmico da produção artística, Kabengele

55. Calaça, “Movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República: São Paulo 1960 - 1980”, 37.

56. “A Feira, de Manezinho, para todos os dias de 80”, *Folha de São Paulo*, 3 de novembro de 1979, 8.



Figura 3. Raquel Trindade, *Danças natalinas no Embu*, 2012. Acrílica sobre tela. 55x100cm. Catálogo da 11 Bienal Naif de Piracicaba 2012, Piracicaba.

Munanga⁵⁷ considera que alguns postulados deveriam justificar o qualificativo afro atribuído à arte brasileira. Mesmo que seja possível buscar esse qualificativo nos critérios formais ou estilísticos, nas cores e seus simbolismos, nas temáticas, nas iconografias e nas fontes de inspiração, nas técnicas ou outros elementos como a monumentalidade, repetição, desproporção, seria raro encontrar um artista que manipulasse estrita e exclusivamente critérios formais, estilísticos ou temáticos do diverso e complexo universo africano sem lançar mão dos contextos históricos nos quais as diversas culturas africanas, trazidas a força, passaram a dialogar. Definir tais critérios ignoraria as ambiguidades da sociedade brasileira, o que levou o antropólogo a propor uma representação da arte afro-brasileira como um sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia. No centro do sistema encontraríamos as origens africanas no campo cultural resistente, no qual se observa o fenômeno de continuidade dos elementos culturais africanos no Brasil, que é o campo da religiosidade, com obras e artistas ditos religiosos ou rituais. Na zona intermediária obras e artistas que integraram os contatos estabelecidos com outras culturas, em um universo que ultrapassa fronteiras nacionais, e que nem sempre a matriz africana da

57. Kabengele Munanga, "Arte Afro-Brasileira: O que é afinal?" in *Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira*, edit. Nelson Aquilar (São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000), 108- 118.



Figura 4. Raquel Trindade, *Elesbão*, detalhe da pintura. Museu do Café de Campinas, São Paulo.

obra e a origem étnica do artista se confundem. Na periferia do sistema, esse terreno confuso no qual as fronteiras são movediças, se localiza a produção artística que remete ao mundo africano integrando características da arte ocidental, dos povos indígenas ou outras, formando o mosaico e pluralismo da arte brasileira (Fig. 4).

Consideramos que a artista transita pelas três zonas desse fluido e aberto sistema de representação da arte afro-brasileira ao inspirar-se no campo da religiosidade, na persistência da matriz sagrada como também no contato com as culturas dos povos indígenas, além de representar protagonistas negras, como por exemplo *Elesbão*, classificado pelas autoridades que lhe julgaram como pertencente a nação cabinda, e o enforcaram na atual cidade de Campinas, em 1835, por fugitivo e incitador de quilombo junto a outros escravizados de um produtivo engenho da época⁵⁸. Com seu trabalho, Raquel Trindade reivindicou e demarcou seu pertencimento, sua identidade como estratégia política, tanto pelo reconhecimento da arte afro-brasileira como pela desigual participação da população negra no racializado sistema da arte no Brasil.

Raquel também se uniu a Exposição de Artistas Plásticos Negros que integrou o Ciclo de Cultura Negra em homenagem a Zumbi, organizado por Lélia Gonzalez, no Rio de Janeiro em 1977. Desde 1976 Lélia Gonzalez oferecia um

58. Duílio Battistoni Filho, *A escravidão dos negros em Campinas*, 2017. <https://ihggcampinas.org/2017/11/16/a-escravidao-dos-negros-em-campinas/>

curso de cultura negra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Nesse curso o primeiro ponto do programa discutia “o problema da unicidade de uma cultura negra,”⁵⁹ uma vez que a referência à África se refere à diversidade de povos e sistemas de pensamento antigos, a diferentes cosmogonias e universos simbólicos, que foram recriados na América devido à escravização desses povos. Assim como não considerava mulher uma categoria uniforme, Lélia Gonzalez fez o mesmo em relação a cultura negra sublinhando os diversos valores trazidos pelos povos africanos para a América em função da forçada diáspora como os “iorubás ou nagôs, malineses ou muçulmanos, angolanos, congolezes, moçambicanos, etc. apesar da redução à igualdade imposta pela escravidão”⁶⁰.

4. A educadora e ativista cultural

Com a morte do pai, em 1974, Raquel fundou o Teatro Popular Solano Trindade em 1975, dando continuidade à proposta artística e cultural do TPB. No início, o teatro de Raquel não tinha um espaço físico, constituía-se em um movimento cultural circulante que se deslocava por vários pontos da cidade, como praças, parques públicos e ginásios. Em 1980 obteve o registro formal do teatro e recursos financeiros da prefeitura de Embu e do governo do estado de São Paulo⁶¹. Os recursos financeiros oficiais permitiram apenas a construção de um galpão, não de um teatro. As ameaças de desabamento daquela construção foram constantes ao longo das décadas subsequentes devido à sua fragilidade arquitetônica, mas aquele teto protegeu Raquel e todas aquelas pessoas que se enredaram nos passos das várias danças que ensinava, como o maracatu, o bumba meu boi, coco, maculelê, ciranda e o movimento Orixás. Embora apoiasse fielmente a obra do pai, reeditando seus poemas e batizando o teatro com seu nome, Raquel reconheceu o papel feminino em sua formação, apontando a mãe como fonte de aprendizado para todas as danças que praticava, exceto os movimentos dos Orixás, aprendidos no Candomblé.

Dança é laço e laçada, vínculo e vinculação. É a ancestralidade que nos guia nas encruzilhadas, dilemas, lutas; que liberta o corpo de consciência e abre espaço para as memórias daqueles que já não estão, mas pulsam e vibram

59. Lélia Gonzalez, *Programa do curso A cultura negra no Brasil*, 1976.

60. Lélia Gonzalez, “O movimento negro na última década” in *Lugar de negro*, edit. Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg (Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982), 18.

61. “Governador recebe artista plástica”, *Jornal do Conselho da Comunidade Negra*, a.1, n.1, janeiro 1984, 4.

em corpos dançantes. Dança é insistência, persistência, existência. Além dos gestos desenhados nas telas pintadas, Raquel também viveu sua história com a dança, assim como incentivou a dança em outros corpos. Mesmo sem o curso superior, seu notório conhecimento sobre as danças brasileiras a colocou como professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) entre 1987 e 1992. A presença de Raquel Trindade como professora foi um marco na história de uma Universidade construída entre as terras de duas grandes empresas coloniais: a do açúcar e do café. A artista ocupou um espaço social singular em relação à representação e representatividade das mulheres negras no sistema das artes e seus ensinamentos. Como professora do curso regular, encontrou um único aluno negro entre os matriculados, fato que a inspirou estender suas aulas para a comunidade de fora da Universidade. Com os participantes de suas aulas, organizou mais um grupo de dança, batizando-o com o nome de instrumentos musicais africanos Urucungos, Puítas e Quijêngues, também conhecidos como berimbau, cuíca e tambor. Esse grupo se constituiu como um grupo da nação maracatu. Embora o espaço de representação e representatividade da Universidade fosse relevante tanto pessoal como coletivamente, ocupar esse lugar também custou caro e em várias ocasiões a artista mencionou a discriminação sofrida pela branquitude⁶² da elite acadêmica⁶³. O seletivo e seletivo círculo universitário incomodou-se com a presença de uma *griot* sem títulos, para organizar uma nação de maracatu com instrumentos e roupas rudimentares.

Maracatú nação é uma performance que inclui dança e música. Se apresenta em forma de cortejo puxado pela porta bandeira, seguida pela comitiva real e o conjunto musical de percussão. É uma manifestação da época colonial, quando, sob a proteção de irmandades religiosas, mulheres e homens escravizados podiam simular a coroação das rainhas e reis do Congo. Tal permissão era dada nas festas em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, como forma de subordinação e controle dos escravizados. Como manda a tradição, cada nação tem suas características que são reconhecidas pelos toques dos instrumentos de percussão, personagens e vestimentas do cortejo (Fig. 5).

Participar de um grupo de maracatú é se comprometer com as práticas de um mesmo território, é pertencer a uma nação. A nação refere-se à forma como os grupos de escravizados eram organizados a partir da lógica do tráfico, geralmente designada pelos nomes das rotas, Guiné, Mina, Angola, Moçambique.

62. Branquitude entendida como lugar estrutural a partir do qual a identidade branca pensa as demais e a si mesma a partir de uma posição de poder.

63. Juliana Winkel, "Raquel Trindade, Além do tema, também professor!" *Comunicação & Educação*, a. XVI, n. 1(2011) p. 112.



Figura 5. Gilberto Alexandre Sobrinho, still de *A dança da amizade. Histórias de Urucungos, Puitas e Quijengues*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=udtoDfLh->

Organizar e manter um grupo de maracatú indica o compromisso dos afro-descendentes em resguardar suas práticas culturais, criando e agregando comunidade, reforçando signos de identidade. Identificamos na obra artística e educativa de Raquel Trindade as características de sustentar um território, de viver comunidade e de constituir uma rede social. Os integrantes de um grupo de nação maracatu compartilham modos de fazer e conhecer, não só na forma de construir e afinar instrumentos musicais, desenhar ou bordar roupas, mas também na manutenção dos valores civilizatórios africanos: o Axé, a corporeidade, a oralidade, a ancestralidade.

Como guardiã da sabedoria dos Orixás, A Kambinda também ofereceu seu corpo para ensinar os movimentos das divindades e suas palavras para semear as forças sagradas da natureza. O trabalho artístico e educacional de Raquel ofereceu proteção contra a discriminação racial e religiosa, como um quilombo, como um espaço de resistência étnica e política às formas de opressão. Num espaço hostil como a região metropolitana de São Paulo,

Raquel Trindade criou e manteve com seus grupos de dança um cotidiano vital e vibrante, um lugar cheio de movimento, de encontros e desencontros, prazeres e deslocamentos, saberes e sabores. Assim como durante o período colonial as diversas culturas africanas encontraram escapes no “jogo negro,”⁶⁴ na dança e na música, entendidos como atividades inofensivas na perspectiva branca, durante a ditadura militar dos anos 1970 Raquel Trindade jogou com a mesma ambiguidade do sistema para reviver os ritos e valores da comunidade. Para se ter uma ideia de como esse período foi especialmente brutal na violenta sociedade brasileira, devemos levar em consideração o Decreto-Lei nº. 898, de 29 de setembro de 1969, que definiu crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social que, entre tantas outras medidas, proibiu manifestações e publicações relacionadas com questões raciais⁶⁵. A violenta sociedade brasileira se recusava, e continua recusando-se a ver os conflitos e contradições que possam negar a mítica imagem de sociedade indivisa, una, pacífica, ordeira e generosa, que não conhece violência. Por isso contradições e conflitos são sinônimos de perigo, desordem e a eles se oferece uma única resposta: “a repressão policial e militar”⁶⁶.

Deve-se levar em consideração que o estado de São Paulo é especialmente conhecido pela “Operação Bandeirante”⁶⁷ composta pelas Forças Armadas, Polícia Federal, Serviço Nacional de Inteligência, Secretaria de Segurança Pública, Departamento de Ordem Política e Social, em um único organismo autônomo e não oficial, uma anomalia impregnada pela hierarquia militar e mantida por doações de banqueiros, diretores de indústria, grupos de mídia a favor de uma suposta pacificação social. Em nome desta quimera, formaram-se grupos paramilitares, brutalmente eficazes na consolidação da cultura do desaparecimento de qualquer elemento considerado subversivo, como os militantes dos movimentos negros, que se unificaram em 1978 em torno da sigla Movimento Negro Unificado (MNU). O Programa de Ação do MNU propôs a desmitificação da democracia racial brasileira, a organização política da população negra, a transformação do movimento negro em movimento de massas, organização para enfrentar a violência policial e a luta pela introdução da História da África e do Negro no Brasil nos currículos escolares, entre outros pontos.

64. Muniz Sodré, *A verdade seduzida*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

65. Karin Sant’Anna Kössling, “Movimentos negros no Brasil entre 1964 e 1983”, *Revista Perseu*, a. 2, n. 2 (2008): 28-57.

66. Marilena Chauí, “Representação política e enfrentamento ao racismo”, (III Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial, Salvador, 19 abril de 2013).

67. “Nasce a OBAN, braço da tortura em SP”, *Memorial da Democracia*, 29 junho 1969.



Figura 6. Reprodução do *Jornal do Conselho da Comunidade Negra*, a.1, n.1, 1984, p. 2.

Em 1984 Raquel une-se ao Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra de São Paulo -sob a presidência de Hélio Santos - como suplente de Paulo Roberto Lisboa na Secretaria da Cultura⁶⁸ (Fig. 6).

O Teatro Solano Trindade e Raquel fizeram parte dos movimentos negros como consta no Catálogo de Entidades de Movimento Negro no Brasil⁶⁹, de 1988. Embora o conhecimento de Raquel Trindade estivesse enraizado na

68. "1ª Reunião do Conselho", *Jornal do Conselho da Comunidade Negra*, a.1, n.1, (1984), 2.

69. Instituto de Estudos da Religião, *Catálogo de Entidades de Movimento Negro no Brasil*, (Rio de Janeiro: ISER, 1988).

tradição, seu olhar atento para o presente a manteve aberta às transformações estilísticas das misturas entre música, dança, performance e poesia, como o *hip hop*. Raquel também reuniu suas palavras para contar a história de sua cidade *Embu: da Aldeia de M'Boy a Terra das Artes*, editado em 2004.

Nas brechas ocupadas pelos movimentos sociais, durante os governos do Partido dos Trabalhadores, entre 2003 e 2016, ganhou espaço um modelo de democratização do acesso à cultura e valorização dos grupos historicamente excluídos. A interlocução com os novos agentes, vindos dos movimentos sociais, possibilitou a emergência de uma poliarquia de atores que “não pode ser ignorada na implementação de qualquer política pública na contemporaneidade”⁷⁰. O tradicional galpão do teatro de Raquel, que até então se mantinha por doações esporádicas e resistia à falta de as políticas culturais conquistou, em 2009, o reconhecimento como Ponto de Cultura, da Política Nacional Cultura Viva. Esta política cultural foi uma das iniciativas para garantir e ampliar o acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultural do Ministério da Cultura (MinC), em colaboração com os governos municipais e outras instituições como escolas e universidades. Reconhecido como Ponto de Cultura, a fragilidade da estrutura arquitetônica do galpão construído na década de 1980 sofreu uma reforma, alcançando finalmente o suporte que merecia (Fig. 7).

Relacionamos o deslocamento causado pelos novos agentes culturais nos centros de decisão das políticas públicas com a aprovação da Lei n. 10.639/2003, luta dos movimentos negros pela inclusão nos currículos escolares da História e Cultura Afro-Brasileira desde a década de 1980. Na linha de frente dessa luta, Raquel Trindade se mobilizou na disputa pela formação discursiva dos currículos escolares do Brasil e publicou a trilogia *Os Orixás e a natureza*, em 2012, expondo seus conhecimentos sobre a cultura afrocentrada e os valores do Candomblé. Nesse mesmo ano obteve reconhecimento nacional pelo seu trabalho artístico e cultural, sendo agraciada com a Ordem do Mérito Cultural pela presidenta Dilma Vana Rousseff. Também recebeu o prêmio Benedito Galvão, concedido pela Comissão da Igualdade Racial da Ordem dos Advogados do Brasil – São Paulo- em 2014, por sua luta contra o racismo e o preconceito. Permaneceu em atividade até 15 de abril de 2018, quando o plano de sua existência na terra foi transmutado.

70. Leonardo Barci Castriota, “Conservação e valores: pressupostos teóricos das políticas para o patrimônio” in *Reconceituações contemporâneas do patrimônio.*, edit. Marco Aurélio Filgueiras Gomes e Elyane Lins Corrêa (Salvador: EDUFBA, 2011), 60.



Figura 7. Antonio Cruz, Agência BR, 2012. A presidenta Dilma Rousseff participa da cerimônia de entrega da Ordem do Mérito Cultural a Raquel Trindade.

5. Considerações finais

A partir do exposto, consideramos Raquel Trindade como uma artista fora do cânone hegemônico, por sua condição de mulher, negra e trabalhadora. Tanto em seu trabalho artístico quanto educacional, questionou uma cultura artística envolvida na matriz colonial do poder, nos processos de formação de subjetividades por meio de dicotomias como belo ou útil, sujeito ou objeto, teoria ou prática, corpo ou mente. Seu trabalho artístico e educativo se gestou na resistência por operar com elementos simbólicos que desmontam os princípios da estética ocidental, desobrigando a subjetividade como também se insurgiu contra os cânones que pretenderam classificá-la em um sistema colonialista. Mesmo desobedecendo as regras de um sistema da arte racializado não ficou fora do jogo, encontrou espaços alternativos para propor um outro tipo de jogo. Não buscou uma forma de se integrar a esse sistema, mas ao invés disso se despreendeu desse sistema colonialista por encontrar formas alternativas de produzir e viver seu processo criativo. Reconhecemos em todo o seu fazer a identidade híbrida de artista, educadora e agente cultural, influenciada por questões políticas e artísticas próprias de seu contexto.

Sua experiência nos lega uma concepção mais coletiva de criação, capaz de intervir nos processos psicológicos e sociais, ampliando o acesso ao fazer artístico e a liberdade de expressão para uma população historicamente privada de políticas culturais. Ela não planejou uma ação artística e educacional ideal, mas realizou a que foi possível em um espaço específico de encontro e

desobediência às regras da prática artística baseada na filosofia ocidental. A obra de Raquel Trindade desenvolveu-se a partir de outra visão de mundo, de outros valores civilizadores, como o princípio do Axé, a força vital e criadora; o culto à vida que oferece às pessoas coragem e confiança para resolver os problemas de suas existências. Dessa forma, se libertou, como pôde, do sistema da arte e de seus ensinamentos, como forma de desobediência epistêmica. Ao longo de toda a sua trajetória fica evidente que privilegiou uma ação antirracista que pressupõe a coletividade e a condição humana.

Sua produção artística se posiciona na área central da arte afro-brasileira, que se inspira nas origens africanas, a persistência da matriz sagrada e transita para o contato com outras culturas e representação de personagens negras invisibilizada pela história única. Ela reivindicou e demarcou seu espaço, declarando seu pertencimento, sua identidade como estratégia política tanto pelo reconhecimento da arte afro-brasileira, questão ainda a ser resolvida no sistema artístico brasileiro, quanto pela participação desigual da população negra nesse sistema. Guardiã da sabedoria dos Orixás ofereceu seu corpo, seus gestos e palavras para regenerar as forças sagradas da natureza.

O trabalho artístico e educativo de Raquel Trindade teve em conta o caráter multirracial e multicultural da sociedade brasileira, uma vez que os marcadores de raça e classe geram diferenças na existência concreta. Sua abordagem contra hegemônica tornou visível a naturalização das relações desiguais entre brancos e negros, homens e mulheres, ricos e pobres. A sua forma de ativar corpos dançantes respondeu às questões específicas do opressivo contexto em que viveu exercendo contracondutas, outra forma de se posicionar no mundo. Acionou corpos capazes de sentir a si e ao outro, em meio a um perverso projeto de desumanização e continuar resistindo a ele.

Referências

- Araújo, Marcia Luiza Pires de. *“A escola da frente negra brasileira na cidade de São Paulo (1931-1937)”*. Tese, Universidade de São Paulo, 2018.
- Barbosa, Ana Mae. “Entrevista com Ernest Gombrich” In *Arte-Educação: Leitura no subsolo* editado por Ana Mae Barbosa, 27-41, São Paulo: Cortez, 1997.
- Barbosa, Ana Mae. “Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras” In *Entre territórios*, coord. Viga Gordilho e Maria Herminia Olivera Hernández, 1979 – 1988. Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010.
- Barbosa, Nelma. *Arte afro-brasileira: identidade e arte visuais contemporâneas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

- Barros, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- Benites, Sandra. "Narrativas da minha trajetória" In *Descolonizando a Museologia*, edit. Bruno Brulon Soares, 325-337. Paris: ICOM/ICOFOM, 2020.
- Calaça, Maria Cecília Felix. "Movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República: São Paulo 1960 - 1980". Tese, Universidade Federal do Ceará, 2013.
- Carneiro, Sueli e Cury, Cristiane. "O poder feminino no culto dos orixás" In *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*, edit. Elisa Larkin Nascimento. 117-139. São Paulo: Summus; 2008.
- Castriota, Leonardo Barci. "Conservação e valores: pressupostos teóricos das políticas para o patrimônio" En *Reconceituações contemporâneas do patrimônio.*, edit. Marco Aurélio Filgueras Gomes e Elyane Lins Corrêa, 49-66. Salvador: EDUFBA, 2011.
- Chauí, Marilena. "Representação política e enfrentamento ao racismo" En *Anais da III Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial*. Salvador: CONAPIR: 2013. Consultado em 04 de fevereiro de 2021. <https://www.geledes.org.br/representacao-politica-e-enfrentamento-ao-racismo-prof-marilena-chau/>
- Coutinho, Andrea Senra e Loponte, Luciana Gruppelli, "Artes Visuais e feminismos: implicações pedagógicas," *Estudos Feministas*, 23, n. 1 (2015): 181-190.
- Felino, Renata. "Memória afrodescendente no corpo e na alma," *O Menelink 2º Ato*, 2 de setembro de 2012.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.
- Gombrich, Ernest. *La Historia del Arte*. Mexico DF: Editorial Daiana, 1999.
- González, Lélia "O movimento negro na última década" In *Lugar de negro*, edit. Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg, 9-66. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- Gonzalez, Lelia. "A categoria político-cultural de amefricanidade", *Tempo Brasileiro*, n. 92, (1988): 69-82.
- Gonzalez, Lélia. *Programa do curso A cultura negra no Brasil*. Rio de Janeiro: Escola Parque Lage, 1976.
- Goulart, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Editora Marco Zero/CNPq, 1990.
- Graf, Norma Blázquez. "Epistemología feminista: temas centrales" In *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, edits. Norma Blázquez Graf, Fátima Flores Palacios e Maribel Ríos Everardo, 21-38. México DF: UNAM, 2012.
- Gullar, Ferreira. "Exu baixou na Cortina de Ferro", *Revista Manchete*, 22 de outubro de 1955.
- Harding, Sandra. "Existe un método feminista?" In *Debates en torno a una metodología feminista*, edit. Eli Bartra, 9-34. México DF: UNAM, 2002.
- Iser, Instituto de Estudos da Religião. *Catálogo de Entidades de Movimento Negro no Brasil*. Rio de Janeiro: ISER, 1988.

- Kössling, Karin Sant'Anna. "Movimentos negros no Brasil entre 1964 e 1983", *Revista Perseu*, a. 2, n. 2 (2008): 28-57.
- Lima, Diane Sousa da Silva. "Fazer sentido para fazer sentir: ressignificações de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras". Dissertação Mestrado, PUC São Paulo, 2017.
- Martins, Renata. "Raquel Trindade", *Empoderadas*, 29 setembro de 2015. Consultado em 04 de fevereiro de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=AWj2_JRp6NE&feature=emb_logo
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2010.
- Moreno, Pedro Pablo Gómez. *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.
- Munanga, Kabengele. "Arte Afro-Brasileira: O que é afinal?" In *Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira*, edit. Nelson Aguilar, 108- 118. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- Oliveira, Eduardo David de. "Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira", *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18(2012): 28-47.
- Palermo, Marta Zulma. *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2009.
- Quijano, Alonso. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais- Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- Ribeiro, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.
- Ribeiro, Luciara. "Desconstruir a hegemonia branca nas artes brasileiras é uma ação efetiva de mudança," *ArteBrasileiros*, 4 de julho de 2020.
- Salum, Marta Eloísa Luba. "A essência africana da arte e da espiritualidade no Brasil-século XX", *Revista África (s)*, v.1., n.1(2014): 185-199.
- Santos, Maria Stella de Azevedo - Mãe Stella. "Ode Kaide, Orixá Oxossi, Ilê Axé Afonjá" In *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*, edit. Maria Salete Joaquim, 59-91. Rio Grande do Sul: Pallas, 2001.
- Sardelich, Maria Emilia e Nascimento, Fernanda S. "Feminismos e Artes Visuais: o que se discute na pós-graduação brasileira do século XXI", *Revista Artemis*, v. XXX, n. 1(2020): 167-191.
- Soares, Iraneide da Silva. "Caminhos, pegadas e memórias: uma história social do Movimento Negro Brasileiro", *Universitas Relações Internacionais*, v. 14, n. 1(2016): 71-87.
- Sodré, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- Trindade, Raquel. "A pintura de Raquel", *Suplemento Feminino do Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro 1966.
- Trindade, Raquel. "Raquel Trindade, A Kambinda" En *Mulheres Negras Contam sua História*, 48-66. Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2013.

- Trindade, Raquel. "Um baita clã ou, a história de uma família afro-brasileira" em *Legítima Defesa* edit. Nabor Junior, 22-33. São Paulo: Cia Os Crespos, Cooperativa Paulista de Teatro, 2016.
- Valladares, Clarivaldo Prado. "Primitivos, genuínos e arcaicos", *Cadernos de Crítica*, (1968): 40-48.
- Vuolo, Renata e Valério, Julio. *A arte de Raquel Trindade, resistência cultural afro brasileira*. Documentário, 2012. Consultado em 04 de fevereiro de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=AWj2_JRp6NE&feature=emb_logo
- Winkel, Juliana. "Raquel Trindade, Além do tema, também professor!", *Comunicação & Educação*, a. XVI, n. 1(2011): 110-122.
- Zaccara, Madalena. *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: Funcultura, 2017.
- Zanini, Ivo. "As primeiras exposições da Galeria Seta", *Folha de São Paulo*, 9 de janeiro de 1966.
- Zanini, Ivo. "Oito exposições nesta semana: amanhã a primeira", *Folha de São Paulo*, 8 de fevereiro de 1964.
- Zanini, Ivo. "Salão Paulista", *Folha de São Paulo*, 18 de maio de 1965.
- Zanini, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- Zielinsky, Mônica. "Percorrendo processos de criação artística: a percepção. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v.8, n.14 (1997): 109-129.

Raízes e frutos: a atuação feminina no mundo do samba (c. 1900 - c. 2020)

The tree and its fruits: women and their role in the samba culture (c. 1900 - c. 2020)

Bruna Aparecida Gomes Coelho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

bruna.agcoelho@gmail.com  0000-0002-6264-240X

Resumo

Na historiografia produzida sobre o samba, as mulheres costumavam aparecer em segundo plano. Essa tendência tem se alterado, o que muito se deve às novas pesquisas que discutem a atuação feminina no universo do samba. Neste texto discutimos o protagonismo das mulheres nas origens do samba, assim como em seu desenvolvimento ao longo do século XX, e refletimos sobre a atual situação das mulheres no mundo do samba. Há um apagamento do protagonismo feminino na memória sobre os processos que ajudaram a criar e moldar este importante universo cultural. Contudo, após anos de luta dessas mulheres por reconhecimento enquanto profissionais da música em seus diversos segmentos (cantoras, compositoras, percussionistas, instrumentistas), observa-se que hoje as sambistas conseguem ampliar suas vozes de tal modo que não poderão mais ser silenciadas.

Palavras-chave

História das Mulheres; História Oral; História da Música; Protagonismo Feminino; Samba; Memória.

Abstract

Throughout the historiography produced about the samba, women used to show up in secondary roles. This tendency has been changing for a few years now, much due to new research on women's role in samba. In this work we discuss women protagonism in the origins of samba, as well as in its development throughout the 20th century and women contemporary roles in the samba as a musical gender and culture. There is an erasure concerning the memory of the female protagonism when it comes to the processes that formed samba. Yet, after years of struggle of these female sambistas for recognition as righteous part of this culture and musical gender (as singers, composers and musicians), there is a clear feeling that now they have a voice that cannot be silenced again.

Keywords

Women History; Oral History; Music History; Women Protagonism; Samba; Memory.

I. A participação feminina nos primórdios do samba

Quando pensamos em mulheres do samba, poucos são os nomes que nos vêm à mente: Tia Ciata, Alcione, Clara Nunes, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão. Tantas outras sempre estiveram ali, mas poucas conseguiram de fato atingir o grande panteão do universo do samba. O caso de Quelé (Clementina de Jesus) é emblemático: apesar de ter participado desde nova de núcleos importantes do samba carioca, ter conhecido e convivido com grandes sambistas, só foi “descoberta” por Hermínio Bello de Carvalho quando já tinha seus 63 anos de idade¹.

A verdade é que as mulheres foram invisibilizadas ao longo de quase toda a história do mundo. Ao longo do século XVIII, no Ocidente, existiram discussões sobre se as mulheres estariam mais próximas dos animais (seres irracionais) ou se eram mesmo seres humanos, como os homens. Ao longo do século XIX, também no Ocidente, as mulheres tiveram direito à educação, mas ainda demorou algum tempo para que elas se sentassem nos bancos universitários.

1. Felipe Castro et.al., *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017) 9-12.

Somente ao longo do século XX, pesquisadores entenderam que as mulheres também têm uma história e que esta poderia ser estudada. Esta área de uma história das mulheres se consolidou na historiografia e contribuiu para o rompimento desse silêncio que perdurou por muitas décadas. As mulheres foram relegadas à casa, à família, aos espaços privados; e tudo aquilo que envolvia os espaços públicos lhes foi negado. Portanto, “escrever sobre a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas”².

Na história do samba, as mulheres sempre apareceram nas figuras das tias e pastoras, musas, assistas em escolas de samba ou as responsáveis pelos preparativos dos pagodes. As intérpretes que tinham alcance nacional eram mencionadas pela imprensa, mas raramente as compositoras e percussionistas foram citadas dentre os grandes nomes do samba ou construíram carreiras de sucesso. Ao longo de toda a construção de uma história social do samba, temos poucos relatos sobre a participação das mulheres para além dos coros e o espaço das cozinhas.

Aliás, o intitulado “mundo do samba” se construiu como um espaço de manifestações culturais e sociais em torno do gênero musical:

Podemos conceber atualmente o *mundo do samba* como um desdobramento histórico de algumas manifestações que tiveram como palco as três primeiras décadas do século XX e que constituem ainda hoje os marcos de referência das expressões sociais e musicais que os caracterizam. Nesse sentido, as reuniões musicais promovidas pelos sambistas e as passeatas de cordões, blocos e ranchos pelas ruas da cidade que eles organizavam no período carnavalesco se revelam como as primeiras atividades coletivas que lançariam as bases para o incremento desse universo sociomusical. Por outro lado, a implementação desse contexto decorreu da definição e do desenvolvimento de um ritmo – o samba – cuja expressão formalmente caracterizada ocorreu em 1916 [registrada na letra da canção Pelo Telefone]. Com o surgimento das escolas de samba ao final da década seguinte e o valor crescente com que os sambas se impuseram no panorama musical do Rio de Janeiro, estabeleceram-se as bases das manifestações que se tornariam as mais expressivas do mundo do samba³.

O processo de construção de tal universo foi mediado por espaços, personagens e interesses. Os ritmos de batuque que definiam o samba vinham de diferentes lugares do Brasil, como Bahia e agreste nordestino, e se juntaram em comunidades como a da Pequena África na capital do país. Com um repertório que pouco se diferenciava do lundu e do maxixe no início do século XX,

2. Michelle Perrot, *Minha história das mulheres*, trad. Ângela M. S. Côrrea (São Paulo: Contexto, 2007) 16.

3. José Sávio Leopoldi, *Escola de samba, ritual e sociedade* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010) 61.

o gênero do samba mudou ao longo das décadas e foi adquirindo “cadência rítmica, melodia, harmonia e letra, bem como em diversidade estilística”⁴. Contudo, esse universo do samba em suas origens é marcado por uma tendência de narrativas focadas em grandes personagens (em sua maioria são homens), grandes eventos, e numa tradição escrita, ou seja, são escassos os olhares na “face doméstica, na tradição oral, no conhecimento das mulheres”⁵.

Em seus depoimentos para o Museu da Imagem e do Som (MIS/RJ), tanto Donga quanto João da Baiana, quando descrevem o início de sua relação com o samba e os espaços que frequentavam, indicam que o papel das tias era, quase sempre, de responsáveis pela organização de “festas” que viriam a ser os encontros que fomentavam o próprio samba⁶. A atuação das principais tias nesse cenário de manifestações culturais voltados para o que já era a construção do universo “samba” está, intimamente, relacionada com a religião dessas mulheres, que formavam um núcleo importante de organização e influência na comunidade em que estavam inseridas, sendo que todas pertenciam ao terreiro de João Alabá, ou seja, eram irmãs-de-santo: Bebiana, Mônica, Carmem do Xibuca, Ciata, Perciliana, Amélia e outras⁷. A mais famosa dentre as baianas é Tia Ciata (ou Siata e Assiata), que sempre é mencionada em relatos sobre o surgimento do samba carioca. Nascida em Salvador, teria se mudado para o Rio de Janeiro aos 22 anos de idade e aliado seus conhecimentos religiosos e culinários para trabalhar nas ruas vendendo quitutes, paramentada de baiana, mas também descrita como uma partideira que cantava com autoridade⁸. A sua casa passou a ser o principal ponto de encontros e festas, e isto não foi aleatório: seu marido, João Batista, conseguiu ascender socialmente com a ajuda de sua esposa e se tornou funcionário público, depois ligado à própria polícia como burocrata⁹. Isto é, sua casa se tornou um espaço livre das batidas policiais que eram frequentes naquele período. Quando Tia Ciata se mudou para a Praça Onze, levou consigo todas essas pessoas que já estavam acostumadas a frequentar suas festas, as quais tinham a participação de figuras como Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Donga e João da Baiana.

4. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, *Dicionário da história social do samba* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017) 11.
5. Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX”, *Per Musi*, n. 28 (2013): 176.
6. Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Divisão de Editoração, 1995) 93-94.
7. Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, 95.
8. Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, 96.
9. Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, 100.

O musicista Rodrigo Gomes sustenta em suas pesquisas que, apesar do imenso interesse no samba como uma “expressão cultural brasileira”, a maioria “dos estudos subestimou a importância da produção musical das mulheres e dos elementos femininos constituintes dessa manifestação”¹⁰. Seguindo a linha de raciocínio a partir de relatos e fontes sobre Tia Ciata (por ser uma das Tias Baianas mais famosas) – além de se basear na obra de Roberto Moura e notas de Mário de Andrade –, Gomes afirma que ela não foi apenas cozinheira, dançarina ou uma boa festeira, mas também teria sido “uma mulher atuante e influente no meio musical de sua época”¹¹. Ao dissertar sobre mulheres musicistas do início do século XX, especificamente das atuantes ao longo das três primeiras décadas, o autor consegue expandir as discussões sobre a participação feminina nos primórdios do samba. “Pelo Telefone” foi o primeiro samba registrado pelo sambista Donga, mas sua autoria foi reclamada por Tia Ciata ao lado de mais três compositores:

A famosa polêmica gerada por causa da gravação da música Pelo Telefone – proclamada como primeiro samba a ser gravado no país, registrado com a autoria de Donga e Mauro de Almeida – sugere que Tia Ciata teria sido uma baiana que se dedicava também à composição, apesar de nunca ter sido assim nomeada em suas biografias e escritos sobre a história do samba. Assim que lançada, no ano de 1917, Ciata, João da Mata, Germano e Hilário, reclamaram a autoria deste samba (sic), fato divulgado discretamente num canto de página do Jornal do Brasil em 4 de fevereiro de 1917 [...]. No entanto, a presença de uma Tia Baiana reclamando a autoria da música junto a sambistas consagrados foi pouco valorizada¹².

O autor adverte sobre a dificuldade de encontrar informações sobre Ciata, uma tia tão famosa. Levando em consideração o afirmado na sentença anterior, seria previsível que as informações sobre as demais Tias Baianas fossem ainda mais escassas. Isso ocorre porque a história social do samba tem um viés de narrativa que é essencialmente masculina, em que os homens teriam participado dos eventos que ocasionaram na fundação e desenvolvimento do mundo do samba, ou seja, a perspectiva que se apresenta é patriarcal. Tal fato se estende através do samba em seus aspectos culturais, políticos e sociais.

-
10. Gomes, “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX”, 177.
 11. Gomes, “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX”, 181.
 12. Gomes, “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX”, 180.

Desta forma, é possível observar que as versões de uma história do samba difundidas por “cânones literários” ignoram a “produção de diversas mulheres e minimizam a importância dos aspectos femininos presentes nos ritos, nos mitos, na religião, no matriarcado que permeia a cultura afro-brasileira”¹³. Segundo o autor, para entender a real atuação das mulheres nesse processo político-social, foi necessária uma análise entre o profano e o sagrado para verificar o elevado status social de tais mulheres.

Por anos, quando se discutiu a dinâmica da Pequena África no Rio de Janeiro houve uma separação entre o espaço dos homens e das mulheres: estas eram relegadas ao papel das tias baianas, da cozinha, do doméstico, dos coros; e a eles foi dado o espaço público, de criação, de grandes ações, de composição, papel de reais fomentadores de uma cultura que se tornava símbolo nacional. Um claro reflexo daquela sociedade, mas que infelizmente foi perpetuado ao longo dos anos e se fixou na memória e história do samba. Todavia, ao lermos os estudos de Rodrigo Gomes, esses argumentos começam a perder o sentido. Tia Ciata, por exemplo, tinha relação com o exercício da composição. Outras tias eram descritas como percussionistas e partideiras. Marinho da Costa Jumbaba, neto de Tia Ciata, em depoimento a Nei Lopes, enaltece mulheres que tocavam pandeiro e criavam seus partidos-altos no conforto de seus lares ou em rodas nos quintais. Outro exemplo disso é a divergência de narrativa sobre a introdução do pandeiro no samba, pois João da Baiana explica em seu depoimento ao MIS que naquela época o referido instrumento era usado apenas em orquestras, mas que por volta de 1897 ele começou a introduzir o pandeiro no samba¹⁴, o que é refutado no documento “A força feminina do samba”, que defende a versão de que foi sua mãe, Tia Perciliana, que introduziu o pandeiro no samba em 1889. Ou seja, Perciliana ensinou o filho a tocar o instrumento, o que demonstra o seu domínio sobre técnicas musicais do pandeiro.

Assim, a participação feminina tem sido revisitada por atuais pesquisas, que têm comprovado como as mulheres não estavam apenas em espaços considerados domésticos, organizando as rodas de samba ou fomentando o encontro dos artistas, mas que também estavam envolvidas com os processos musicais como cantoras, percussionistas, instrumentistas ou compositoras.

13. Gomes, “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX”, 187.

14. Rodrigo Cantos Savelli Gomes, “Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do Século XX”. (Dissertação de Mestrado em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011) 50.

É evidente que ao longo do século XX ocorreram mudanças na atuação das mulheres no samba e no seu reconhecimento por seus pares, principalmente após nomes como Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara e Jovelina Pérola Negra terem chegado ao panteão do samba.

2. As mulheres no samba ao longo do século XX

Ao longo do século XX houve uma ampliação das áreas de estudos históricos. A “nova história social, desejando transpor a história feita de cima para baixo, estimulou o estudo de pessoas comuns, não apenas de figuras proeminentes”¹⁵, e isso abarcaria grupos marginalizados e esquecidos socialmente. Neste contexto, por volta das décadas de 1960 a 1980, uma história das mulheres foi se consolidando como um novo campo de estudos. Peter Burke esclarece que “o movimento feminista e as teorias com ele relacionadas encorajaram historiadores e historiadoras a fazerem novas perguntas sobre o passado”¹⁶, nas quais a mulher se tornou o centro da questão:

Se as diferenças entre homens e mulheres forem culturais, e não naturais, se “homem” e “mulher” forem papéis sociais, definidos e organizados de forma diversa em diferentes períodos, então os historiadores têm muito trabalho pela frente. Precisam explicar o que quase sempre era deixado implícito na época: as regras e convenções para ser mulher ou homem de uma faixa etária ou grupo social específicos em uma determinada região e período específico. Mais exatamente – visto que às vezes são contestadas –, os historiadores precisam descrever as “convenções do gênero dominante”¹⁷.

A história das mulheres, enquanto corrente historiográfica, começou na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos durante a década de 1960 e depois se expandiu para a França. “Diferentes fatores imbricados – científicos, sociológicos, políticos – concorreram para a emergência do objeto ‘mulher’, nas ciências humanas em geral e na história em particular”¹⁸. Deste modo, afirmar que a história das mulheres nasceu simplesmente pelas lutas políticas ligadas ao movimento feminista – que surgiu de forma contundente nos Estados Unidos

15. Daphne Patai, *História oral, feminismo e política*, trad. Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago (São Paulo, Letra e Voz, 2010) 136.

16. Peter Burke, *História e teoria social*, trad. Klaus Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer (São Paulo, Editora UNESP, 2002) 76.

17. Burke, *História e teoria social*, 77-78.

18. Perrot, *Minha história das mulheres*, 19.

na década de 1960 e depois se expandiu pelo mundo – emergente nesse período (ou como reflexo de seu crescimento pelo mundo) é um equívoco, pois isso não se engendrou totalmente de maneira externa ao meio acadêmico: “mais do que postular uma simples correlação, precisamos pensar sobre este campo como um estudo dinâmico na política da produção de conhecimento”¹⁹.

Ao mesmo tempo em que o campo de uma história das mulheres se fortalecia na historiografia, o universo do samba assistia às mudanças em torno da atuação feminina e mulheres se tornaram reconhecidas como compositoras e intérpretes deste gênero musical, passando a ser reconhecidas no Brasil e no mundo. Contudo, quando Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara e Jovelina Pérola Negra apareceram no cenário sambista como compositoras, houve uma sensação de “novidade”, como se os anos que passaram no anonimato pouco representasse, como se elas tivessem iniciado suas carreiras apenas naquele exato momento de suas vidas ao serem “reveladas” para o grande público²⁰.

Jovelina Pérola Negra nasceu no Rio de Janeiro em 1944, mas lançou seu primeiro LP apenas em 1985 (“Raça Brasileira”). Cantora, compositora, baiana do Império Serrano, Jovelina já estava com cerca de 40 anos quando conseguiu gravar composições suas e de artistas do subúrbio carioca, que faziam parte das rodas de samba da zona norte do Rio de Janeiro²¹. Ela descreve o início da carreira da seguinte forma:

Na minha família ninguém cantava e eu não achava que tinha uma boa voz. Quem dizia que eu cantava bem não me dava força para tentar uma carreira. Antigamente, era “brabo” para entrar numa gravadora. Quando me separei do meu marido, comecei a cantar na noite por todo o Rio e participava das rodas de samba com o Zeca Pagodinho, na Galeria do Samba²².

Jovelina enfatiza a falta de apoio para se profissionalizar no samba mesmo com o reconhecimento de seu talento. Ela se dedicava à função de empregada doméstica e com a gravação de seu LP, veio a possibilidade de se tornar uma profissional da música, algo que se tornou realizável após o seu divórcio. Clementina de Jesus exercia a mesma profissão de Jovelina antes de ser

19. Joan Scott, *História das Mulheres*, trad. Magda Lopes (São Paulo, Editora UNESP, 1992) 66.

20. Gomes, “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX”, 188.

21. Jurema Pinto Werneck, “O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática” (Tese de Doutorado em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007) 192.

22. Jovelina Pérola Negra em entrevista à Revista Raça Brasil *apud* Werneck, “O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática”, 193.

“descoberta” no auge de seus 63 anos. Quelé supostamente nasceu em 1902 na cidade de Valença (RJ), mas praticamente cresceu na zona oeste do Rio de Janeiro e desde criança já chamava a atenção com sua voz. Mudou-se para o morro da Mangueira depois de seu casamento. Sua primeira apresentação oficial ao público foi em 1964, quando participou do show “O Menestrel”, com Turíbio Santos, a convite de Hermínio Bello de Carvalho²³. Apesar de ter passado anos cantando pelas ruas da cidade, convivendo com bambas do samba, tardiamente se tornou uma das mais expressivas mulheres do samba nacional.

Dona Ivone Lara nasceu no Rio de Janeiro, em 1922. Ficou órfã ainda muito pequena e foi estudar em um colégio interno o que possibilitou a ela o acesso a uma boa educação, fato que a ajudou ao longo de sua carreira como cantora e compositora, além de ter tido aulas de música com a esposa de Heitor Villa-Lobos, Lucília Villa-Lobos. Assim, Dona Ivone Lara teve uma educação musical clássica, além do seu convívio com a cultura popular através de sua família. Igualmente como Jovelina, era membro da Império Serrano, se tornando membro da Ala de Compositores da escola: foi a primeira mulher a fazer parte do grupo o que só lhe conferiu ainda mais prestígio diante da comunidade do samba. Seu primeiro LP foi gravado em 1970, “Sambão 70”, consagrando seu nome na história da música e marcando o seu reconhecimento como uma “bamba” do samba. O que a difere de Clementina e Jovelina é sua profissão: enfermeira. Dona Ivone conseguiu se formar e exercer a profissão. Além disso, atingiu seu sucesso mais cedo do que Clementina, que levou uma vida inteira para pisar em um palco como cantora profissional.

Tia Ciata, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara e Jovelina Pérola Negra são exemplos de mulheres que foram importantes para o samba. Como, porém, esses grandes nomes ficaram gravados na memória coletiva dos sambistas? Nina Rosa, cantora de samba, afirma que:

No geral, a perspectiva é de que homens é que gravaram o primeiro samba. No geral, a perspectiva é machista! É um ambiente machista. A gente entende a nossa sociedade como machista, apesar de algumas bandeiras que conseguimos levantar, alguns direitos que conseguimos garantir. O samba é visto como um lugar muito masculino, com raras exceções. Tanto que se você perguntar qual o melhor cantor de samba hoje, se for samba de raiz, irá se falar em Zeca Pagodinho. Óbvio que vamos pensar em outros espaços, como a madrinha de Zeca Pagodinho que é a Beth Carvalho. Mas se você pensar em como se conta a história do samba aparece a santa trindade: Donga, João da Baiana, Pixinguinha. Você fala desses

23. Felipe Castro et.al., *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*, 10.

nomes muito masculinos, quando Tia Ciata também era compositora, mãe de santo e estava também criando o ambiente – eu só estou citando um exemplo –, ela estava criando o ambiente para que essa coisa toda ocorresse. Então imagina, ela era uma produtora de eventos se a gente fosse falar hoje em nossos atuais termos. Então a mulher sempre esteve naquela de fazer o evento acontecer, a mulher sempre foi essencial, mas certamente não podia aparecer como protagonista nesse lugar. [...] Por conta de tantas lutas nós vamos colocando essas mulheres no lugar de protagonismo e não tem problema nisso, mas as referências são muito masculinas²⁴.

O que Nina suscita em sua fala é uma mudança de perspectiva histórica sobre o papel da mulher no universo do samba. A memória coletiva que foi perpetuada durante décadas retira muitas vezes essas mulheres do seu protagonismo, mas suas obras e as atuais lutas femininas forçaram pesquisadores a repensar personagens como Tia Ciata que, como vimos pelos estudos de Rodrigo Gomes, foi central na origem do samba carioca não apenas como “produtora de eventos”, mas também como compositora e partideira.

O que essas artistas têm em comum? São mulheres do samba que se tornaram referências para uma geração inteira. Seus nomes, no entanto, são poucos se comparados ao número de mulheres artistas que se inseriram nesse meio e não alcançaram o grande panteão do samba, a grande mídia, a indústria fonográfica. É inevitável pensarmos que existiram outras mulheres que também buscaram por espaço e reconhecimento no universo sambista, mas que não conseguiram atingir seus objetos de sucesso. Todas elas marcaram gerações e se tornaram inspiração para as atuais artistas que tomaram a decisão de não mais esperar por oportunidades no meio sambista, mas que começaram a criar seus próprios espaços para divulgar sua arte sem as amarras impostas por figuras masculinas.

3. A atuação feminina no samba contemporâneo

A história oral é um método no qual as entrevistas são gravadas com indivíduos que de alguma forma estão envolvidos com o processo histórico seja no passado ou no presente. Entende-se que a história oral “não é a História em si, mas um dos possíveis registros sobre o que passou e sobre o que

24. Entrevista oral de Nina Rosa, concedida em 30 de abril de 2021, arquivo pessoal da pesquisadora, Rio de Janeiro.

ficou como herança ou como memória”²⁵. A abordagem de história oral é necessária não para ampliar a voz das sambistas que foram de alguma forma silenciadas ou invisibilizadas historicamente e socialmente, mas, como indica Marta Gouveia, por ser um “compromisso político com a escuta atenta, ética e respeitosa por vozes que insistem em se fazer ouvir”²⁶. Neste caso, buscamos questionar a construção de uma história única sobre o mundo do samba, fugindo de uma história oficial que centraliza em sua narrativa a atuação masculina.

Nesta proposta “a história oral, enquanto método e prática do campo de conhecimento histórico, reconhece que as trajetórias dos indivíduos e dos grupos merecem ser ouvidas, para que as especificidades de cada sociedade sejam conhecidas e respeitadas”²⁷. Ou seja, entendemos que ouvir as memórias das sambistas também contribui para compreender a história social do samba. Desta forma, entrevistamos duas cantoras que são engajadas no samba carioca e que contribuem para a dinâmica das mulheres em um meio reconhecidamente masculino: Dorina e Nina Rosa. As duas têm uma relação de parceria e amizade, fazem parte do grupo musical Muxima Muato. Nina considera Dorina uma madrinha musical e uma inspiração, porque ela foi a primeira mulher que Nina viu cantando em uma roda de samba, no famoso Terreirão, interpretando uma composição de Dona Ivone Lara. O episódio é simbólico, porque isso teria dado “um click” na cabeça de Nina que, até então, não enxergava a possibilidade de ser uma cantora de samba.

Nina Rosa foi criada na cidade do Rio de Janeiro e desde cedo se envolveu com a música. Quando estudou no Colégio Franco-Brasileiro, teve uma professora que a ensinou sobre músicas indígenas, africanas e outros ritmos brasileiros, além de ter sido aluna da Escola de Música Villa-Lobos, na qual aprimorou seus conhecimentos de percussão. A família teve sua parcela de influência para a cantora: o pai tinha uma loja de discos e a avó era manguense de coração e levava a neta aos ensaios da Mangueira e aos blocos de carnaval. Contudo, Nina começou a cantar profissionalmente apenas quando já havia iniciado seus estudos na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), em começo dos Anos 2000. Nesse período, ela fundou com alguns amigos o grupo

25. Lucília de Almeida Neves Delgado, *História oral: memória, tempo, identidades* (Belo Horizonte: Autêntica, 2010) 13.

26. Marta Gouveia de Oliveira Rovai, *História oral e história das mulheres: rompendo silenciamentos* (São Paulo: Letra e Voz, 2017) 12.

27. Eloísa Pereira Barroso e Clerismar Aparecido Longo, “Ditadura civil-militar e relações de gênero: uma análise das experiências de mulheres na guerrilha urbana no eixo Brasília-Goiânia”. Em *História oral e história das mulheres: Rompendo silenciamentos*, org. Marta Gouveia de Oliveira Rovai (São Paulo: Letra e Voz, 2017) 65-66.

Samba de Maria, que se apresentava em regiões próximas à UERJ, como o bairro de Vila Isabel. Cantora, compositora e percussionista, Nina Rosa faz parte da nova geração de talentos da música popular brasileira, sendo uma artista que conseguiu despontar no cenário do samba devido à sua potente interpretação e notável voz. Já fez apresentações por todo o país e esteve ao lado de grandes nomes como Leci Brandão e Nei Lopes. Soma-se ao seu repertório canções de variados estilos como samba-canção, samba-de-roda, bossa-nova, coco, jongo, baião, ijexá e até a defesa de sambas de enredo – “Histórias Para Ninar Gente Grande”, samba de enredo da Mangueira em 2019, foi defendido por Nina ao lado da pequena Cacá Nascimento. Ao longo dos anos foi construindo seu nome no ambiente musical das rodas, blocos e escolas de samba, sendo hoje uma das expoentes do samba carioca²⁸.

Nina Rosa narrou em sua entrevista um episódio que considera importante por ter sido o seu primeiro contato com a história de Dona Ivone Lara:

Ainda na escola eu comprei um livro do Sérgio Cabral (pai) – que faz parte de clicks na vida que eu não esqueço até hoje. Eu comprei o livro de história do Sérgio Cabral em que ele contava várias mini-histórias sobre sambistas, sobre episódios de sambistas, e tinha um episódio que falava de Dona Ivone Lara: como Dona Ivone Lara se tornou a primeira compositora da Escola de Samba Império Serrano, a primeira mulher compositora da Império Serrano. Aquilo me chamou muito a atenção, porque eu tinha uns 17, 18 anos e aquele fato me chamou muito atenção. Eu marquei essa passagem no livro. Nossa! Uma mulher... Eu achei que ela fosse uma rainha! Então eu sempre pensei em Dona Ivone Lara como uma [precursora]: ela chegou e se colocou como a primeira ali. Organicamente eu fui me identificando com essas mulheres que faziam aquilo, que faziam aquela coisa daquela forma²⁹.

Ou seja, há um fio condutor da inspiração de mulheres do passado e do presente na vida da artista. Outros pontos extremamente sensíveis em seu depoimento são acontecimentos de sua vida profissional, os quais evidenciam como o samba ainda é um ambiente machista. Nina demonstra como os homens ainda almejem ditar a função e ocupação da mulher nos ambientes do samba:

Essa memória ainda tem um impacto sobre as mulheres no samba. A gente ainda não ganhou muita coisa. Eu abdiquei de ter qualquer outra carreira para ter essa carreira, mesmo sabendo dessas dificuldades [...], mas eu optei por entender

28. Bruna Aparecida Gomes Coelho, “Eu posso falar qualquer coisa com essa voz’: o engajamento político de Nina Rosa no samba carioca”. ^{1º} *Ciclo de Debates do IMAM [livro eletrônico]* coordenado por Andréa Casa Nova Maia e Dinah de Oliveira (Rio de Janeiro: IMAM, 2021) 34-39.

29. Entrevista oral de Nina Rosa.

que isso era uma profissão, que isso era importante para mim, que isso também tinha a ver com o que eu gostaria de investir, mas que tinha a ver com o que eu senti e em como a minha cabeça pensava. É um risco danado porque as pessoas ainda não respeitam as mulheres e é um ambiente muito machista ainda se você parar para pensar. Isso que eu estou falando é num ambiente de roda de samba. [...] Eu ia a uma roda de samba que eu tocava cuíca, porque eu achava que era um instrumento que eu me identificava e gostava, e os homens da própria roda não aceitavam que eu tocasse cuíca: eles queriam que eu fizesse coro, que eu fosse pastora da roda. Nada contra as pastoras e nada contra cantar, mas eu queria ali, naquele lugar, 'chorar cuíca', e os homens não aceitavam: eles que falavam o que eu tinha que fazer, eu nunca falava o que eles tinham que fazer. Eles falavam que eu não podia tocar cuíca, mas tinha que fazer o coro. Isso em uma roda de samba informal, que ninguém estava faturando muita coisa³⁰.

Apesar do reconhecimento de que a atuação feminina no samba é além do que está na história oficial ou na memória coletiva, isso ainda reverbera no meio de uma forma que afeta negativamente as oportunidades das mulheres. Nina apresenta o impacto em sua carreira dessas memórias sobre o papel da mulher no samba, mencionando algo que envolve um dos maiores símbolos da própria história do samba: as rodas. Segundo Felipe Trotta:

A roda de samba é um evento no qual as pessoas se relacionam, cantam, dançam, tocam, bebem, comem e paqueram a partir da experiência musical e de suas simbologias. Por isso, é um evento social que permite intensas trocas e negociações culturais e no qual as estratégias de construção de identidades estão relacionadas à prática musical coletiva. Percebe-se nas várias rodas de samba um sentimento compartilhado de intimidade e reciprocidade que favorece ao acolhimento e à integração entre os participantes³¹.

Espalhadas pelas esquinas, bairros, botecos, ruas da Cidade Maravilhosa, sem dúvidas as rodas de samba são um símbolo cultural do Rio de Janeiro. É um espaço coletivo frequentado pelas mulheres, mas que no depoimento de Nina fica claro o conflito que ainda existe na forma que elas podem ocupá-lo. Um movimento que tem se tornado importante dentro desse universo cultural do samba é o Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba, idealizado pela cantora Dorina, preocupada justamente com essa questão das mulheres terem direito de exercer a função que quiserem dentro de uma roda de samba.

Dorina é uma cantora, compositora e radialista que nasceu no Rio de Janeiro e foi criada no Irajá, subúrbio da capital carioca. Pertencente a uma família

30. Entrevista oral de Nina Rosa.

31. Felipe Trotta, *O samba e suas fronteiras: "pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011) 83.

numerosa, sua mãe era auxiliar de enfermagem que gostava de cantar e frequentar os eventos na quadra da escola de samba da Império Serrano, nos quais muitas vezes levava seus filhos. Dorina foi alfabetizada através de músicas por uma professora do primário que teve a sensibilidade de adaptar sua metodologia para a aluna que não conseguia aprender as letras pelo método tradicional da educação básica. A artista começou a trabalhar aos 14 anos e sua jornada no mercado de trabalho foi importante para sua formação política: começou como vendedora ambulante e, após a conclusão de seu curso de datilografia na década de 1970, conseguiu um posto de secretária numa rede de automóveis que tinha aberto uma filial no Rio de Janeiro; quando saiu desse emprego, Dorina se tornou vendedora e se manteve nessa profissão ao longo dos anos, concomitante com suas apresentações na noite carioca. Na década de 1980 ingressou no curso de História da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), e passava seu tempo nos corredores da faculdade cantando com o instrumentista Paulão Sete Cordas. Influenciada pelo meio em que cresceu e suas próprias experiências com a música, Dorina começou a cantar cedo e a música foi ocupando espaço em sua vida. Conciliando o trabalho com as noites de shows, a artista foi desenvolvendo sua carreira e contatos no meio artístico muito antes de planejar o primeiro disco lançado em 1996, intitulado “Eu Canto Samba”³².

Além de cantora, Dorina também escreve e lançou seu primeiro livro em 2020. *Contornos* traz contos sobre a cidade do Rio de Janeiro, a alegria e tristeza das pessoas em histórias com personagens envolventes que precisam lidar com uma sociedade marcada pela violência, além dos percalços para se conseguir sobreviver de forma digna. As personagens femininas criadas por Dorina transmitem sentimentos que nos remetem ao empoderamento dos corpos e mentes das mulheres: Angélica, Mãe Tânia, Marlene de Ogum, Beta, Dora... todas trazem algum lado de uma mulher que decide assumir sua vida, as rédeas da situação, o domínio sobre seu próprio corpo e quais as batalhas ela decide lutar. O olhar de Dorina sobre o que é ser mulher está em cada uma destas personagens.

De algum modo, isso mostra a motivação de Dorina para criar um projeto voltado para as mulheres do samba. Ela descreve o Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba da seguinte forma:

32. Bruna Aparecida Gomes Coelho, “A trajetória de Dorina e seu olhar sobre as mulheres no samba contemporâneo”. Em *Recortes do feminino: Cristais da memória e história de mulheres nos arquivos do tempo*, org. Andrea Casa Nova Maia (Rio de Janeiro: Telha, 2020) 341-359.

Eu tive essa ideia, criei esse projeto e distribuí a responsabilidade para todas. Quer dizer, na realidade é um projeto de todas, porque estávamos vivendo aquele momento de sermos menosprezadas. A nossa presidente tinha saído, nossas parlamentares mulheres estavam sendo ofendidas, o número de casos de violência às mulheres aumentou muito – estava aumentando muito nessa época e piorou depois que esse tipo de gente entrou para o governo em todas as escalas do âmbito federal, estadual e municipal. Para nos resguardarmos e fazermos uma rede de proteção eu pensei nessa forma: que reunissemos as mulheres que faziam samba. Já tinha várias mulheres se reunindo em vários setores e eu achei que o samba devia se reunir também. O samba é uma mesa, é uma roda, é sempre uma energia circular em que a gente pode ser ouvida, em que a gente pode falar, então foi importante. Quando eu joguei isso na internet todo mundo topou. Antes eu pesquisei por mulheres nas cidades que faziam samba, com quem eu podia contar. Contactei, perguntei e todo mundo topou e foi topando. Começou com 13 cidades em 2018 – na realidade nós começamos em 2017, mas nós fizemos o primeiro (encontro) em 2018 – e hoje nós estamos com 33 (cidades) e 5 países. Já virou Encontro Internacional³³.

Dorina sempre esteve envolvida com iniciativas que buscavam enaltecer a cultura suburbana e ampliar a voz das mulheres sambistas, como a fundação do bloco carnavalesco Mulheres de Zeca (2014), de modo a homenagear Zeca Pagodinho, e a criação do grupo musical feminino Muxima Muato. Ela considerava que houve avanços no papel exercido pela mulher no samba:

O desenvolvimento da mulher nessa área cresceu muito e eu acho que foi também com essa história desse Encontro Nacional de Mulheres da Roda de Samba, porque a gente teve uma melhor visibilidade. A gente fez uma cartilha, que agora está liberada para todo mundo. Listamos as mulheres que trabalham no samba ou que fazem a roda, que cantam, que tocam, que produzem, que filmam, enfim. Tudo isso está lá. E também porque quando eu criei o primeiro Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba foi para dizer para esses caras que estavam xingando as mulheres, dizendo que mulher merece ser estuprada isso e aquilo [...]. Então a gente teve que se posicionar. Eu chamei essa história das mulheres porque também a gente tem uma colocação. E eu acho que foi importante porque começou a ter aulas de cavaquinho, as pessoas acabaram fazendo cursos. Num ano que começou com 13 cidades e a maioria não tinha um violão de 7 (cordas) e um cavaquinho sendo tocados por mulheres, agora tem, entendeu? Porque percussão até que tinha bastante³⁴.

A última edição do evento em 2020, que ocorreu virtualmente, homenageou Elza Soares e provou como tem crescido ano após ano. Além disso, é um

33. Entrevista oral de Dorina, concedida em 7 de outubro de 2020, arquivo pessoal da pesquisadora, Rio de Janeiro.

34. Entrevista oral de Dorina.

excelente exemplo de como as atuais mulheres sambistas não estão mais esperando por alguma oportunidade, mas têm criado seus próprios espaços e os ocupado, ou seja, o projeto viabiliza o estabelecimento de espaços em que os homens não podem ditar e interferir no que as mulheres podem ou não fazer ou qual é o papel delas naqueles ambientes de rodas de samba. Mesmo que a idealizadora do projeto não o considere feminista, é inegável seu avanço em questões de empoderamento feminino diante de um gênero musical marcadamente dominado por homens.

4. Considerações Finais

A atuação feminina nas origens do samba carioca, segundo uma história que foi reproduzida durante anos, se restringiu muito ao “espaço doméstico”. É inevitável pensarmos por que Tia Ciata ganhou fama enquanto uma mulher que fomentava e articulava os encontros de sambistas, mas não como uma peça central no que tange a aspectos mais relevantes como, por exemplo, o de compositora. Isso porque o que era atribuído ao público, aos acontecimentos relevantes ficou marcado como ações apenas de homens. É notório o apagamento das mulheres nesse protagonismo da história do samba.

Concomitante ao processo de surgimento e fortalecimento da história das mulheres como campo da historiografia podemos dizer que “rainhas”, como Dona Ivone Lara, ganhavam dimensões de ícone no universo do samba. Há um ímpeto de pesquisadores em contribuir para novos debates sobre a própria história do samba, nos quais a versão e participação das mulheres sobre os fatos históricos passaram a ser objeto central de estudos, saindo do segundo plano e ganhando grande importância.

Há um fio condutor na história dessas mulheres aqui mencionadas, uma cadeia em que umas vão inspirando as outras: Dona Ivone Lara foi inspiração de Dorina, que por sua vez foi inspiração de Nina Rosa. Tanto Dorina quanto Nina citam Tia Ciata como exemplo de precursora feminina do samba e defendem seu papel na história deste universo. Essa inspiração ultrapassou os limites que tinham sido colocados e hoje há mulheres reconhecidas não só como intérpretes, mas também como compositoras, instrumentistas, percussionistas, dentre outras, dentro de todos os ambientes referentes ao mundo do samba. A luta e o esforço coletivo dessas artistas é que impulsiona novas discussões e mudanças na narrativa sobre a história social do samba e a memória coletiva a respeito da participação das mulheres nos processos

referentes à formação e consolidação do samba no início do século XX. As atuais sambistas não apenas reconhecem e ocupam o seu lugar, mas conseguem ampliar suas vozes de modo que não se pode mais invisibilizá-las ou apagá-las da história.

Fontes Documentais

A força feminina do samba. Centro Cultural Cartola, Rio de Janeiro. Idealização: Nilcemar Nogueira e Helena Theodoro. Coordenação e edição: Nilcemar Nogueira, José de La Peña Neto e Gisele Macedo. Realização: Centro Cultural Cartola. 2007.

Fontes Orais

Entrevista oral de Dorina. Arquivo pessoal da pesquisadora. Rio de Janeiro. Programa Doutorado Bolsa Nota 10 FAPERJ.

Entrevista oral de Nina Rosa. Arquivo pessoal da pesquisadora. Rio de Janeiro. Programa Doutorado Bolsa Nota 10 FAPERJ.

Referências

- Alberti, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.
- Almeida Neves Delgado, Lucília. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- Burke, Peter. *História e teoria social*. Traduzido por Klauss Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- Cantos Savelli Gomes, Rodrigo. "Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do Século XX". Dissertação de Mestrado em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.
- Cantos Savelli Gomes, Rodrigo. "Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX". *Per Musi*, n. 28 (2013): 176-191.
- Castro, Felipe, Janaina Marquesini, Luana Costa, Raquel Munhoz. *Quelê, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- Gomes Coelho, Bruna Aparecida. "A trajetória de Dorina e seu olhar sobre as mulheres no samba contemporâneo". Em *Recortes do feminino: Cristais da memória*

- e história de mulheres nos arquivos do tempo* organizado por Andrea Casa Nova Maia, 341-359. Rio de Janeiro: Telha, 2020.
- Gomes Coelho, Bruna Aparecida. “Eu posso falar qualquer coisa com essa voz”: o engajamento político de Nina Rosa no samba carioca”. *1º Ciclo de Debates do IMAM [livro eletrônico]* coordenado por Andréa Casa Nova Maia e Dinah de Oliveira 34-39. Rio de Janeiro: IMAM - Laboratório de Imagem, Memória, Arte e MetrÓpole, 2021.
- Gouveia de Oliveira Rovai, Marta. “Introdução”. *História oral e história das mulheres: rompendo silenciamentos*. São Paulo: Letra e Voz, 2017.
- Guimarães, Dorina. *Contornos*. Rio de Janeiro: Contos, 2020.
- Lopes, Nei e Luiz Antonio Simas. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- Moura, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- Patai, Daphne. *História oral, feminismo e política*. Traduzido por Fernando Luiz Cássio e Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- Pereira Barroso, Eloísa e Longo, Clerismar Aparecido. “Ditadura civil-militar e relações de gênero: uma análise das experiências de mulheres na guerrilha urbana no eixo Brasília-Goiânia”. Em *História oral e história das mulheres: Rompendo silenciamentos*, coordenado por Marta Gouveia de Oliveira Rovai, 57-75. São Paulo: Letra e Voz, 2017.
- Perrot, Michelle. *Minha história das mulheres*. Traduzido por Ângela M. S. Córrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- Sávio Leopoldi, José. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- Scott, Joan. “História das Mulheres”. *A Escrita da História: novas perspectivas* 63-96. Traduzido por Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- Trotta, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- Werneck, Jurema Pinto. “O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática”. Tese de Doutorado em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

Aquí Existo: Visibilidad Arte y Feminismo

Here I Exist: Visibility, Art and feminisms

Patricia Oliva Barboza

Universidad Estatal a Distancia UNED- Costa Rica
poliva02@hotmail.com

Resumen

Abordar la invisibilidad en las artes implica forzosamente referirse al arte feminista, aunque en esta oportunidad la reflexión y el interés se centrará en potenciar el significado que tiene la construcción de los recuentos propios. Si no escribimos y recuperamos “pero ya y desde ya”, todo lo que vaya ocurriendo y/o emergiendo como expresión y práctica artística seguirá siendo inexistente para la historia. Pero no solo eso, si no lo hacemos, la historia siempre estará conformada por un arte privilegiado, heteropatriarcal dominante. Por otra parte, el texto tiene la intención de abrir el debate sin llegar necesariamente a afirmaciones, cuestionando los propósitos del arte, en un mundo cada vez más violento, ello a su vez permite comprender porqué durante la historia del arte se privilegian ciertas expresiones, ciertos(as) artistas y “prácticamente” se anula la existencia de otros(as). Esas otredades han quedado y quedarán borradas de la historia, es urgente una intervención inmediata.

Palabras Clave

Arte, Visibilidad, Feminismos, Diversidad, Archivos contra-históricos.

Abstract

Addressing invisibilization in the arts necessarily requires referring to feminist art, even when in this particular instance the present reflection is geared towards recharging the deep significance of the construction of personal stories. If we do not write and recover “the immediate from the right now,” whatever continues to emerge as artistic expression and practice will continue to be non-existent in history. Indeed, if we do not write and recover, history will continue to be based on privileged, heteropatriarchal discourse. The present text intends to open up debate without reaching any set conclusions or affirmations, questioning the purpose of art in an ever-increasing violent world precisely because this will help us understand why certain types of art is privileged over others in traditional history. This hierarchy of artistic value erases the existence of other types of expression and practice. Those otherness will require immediate intervention or they will be wiped out of history.

Key Words

Art, visibility, feminisms, diversity, counter-historical archives.

I. Introducción

Este texto surgió como ponencia en el 2020 para el Seminario del Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo (CICDE) de la Universidad Estatal a Distancia UNED Costa Rica, consiste en un breve recorrido por las reflexiones encontradas en mi camino investigativo, las oscilaciones que se mueven en las artes, las líneas de fuga que me han permitido teorizar e indagar sobre el arte y sus posibilidades. Entendiendo por líneas de fuga ese devenir, esa necesidad de volver y regresar, de rebuscar entre lo ya estudiado, identificar nuevos cruces y nuevas inquietudes, lo que Deleuze y Guattari llaman microfisuras¹ imagen que siempre me ha ayudado a explicar esta sensación de devolverse y reconectar. En este ir y venir encuentro que la reconstrucción propia de la historia lo único que nos puede salvar de la invisibilización, algo que el arte feminista nos viene advirtiendo desde hace mucho tiempo.

1. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. (España, PRE-TEXTOS, 2010):26

Visible-Invisible



Figura 1. Mural efímero (artista plástica Natalia Astúacac). Paso UNED-UCR-noviembre 2019. Proyecto Sanemos Rutas. Escuela de Artes Dramáticas UCR. Coordinación: Grettel Méndez.



Figura 2. Mural efímero con extractos del Archivo Diverso Costa Rica² (artista plástica Natalia Astúacac). Paso UNED-UCR-noviembre 2019. Proyecto Sanemos Rutas. Escuela de Artes Dramáticas UCR. Coordinación: Grettel Méndez.

2. El Archivo Diverso es un proyecto de investigación del Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo CICDE, de la UNED Costa Rica. Consiste en la recuperación de artistas costarricenses que dialogan con la diversidad sexual. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100079533626397>

El mural y título de este texto “Aquí Existo”, traza coincidentemente de forma clara y precisa mis temáticas de investigación, ejemplifica la función del arte, evidencia prácticas que generalmente son invisibles. Cuando se realizan ejercicios como el actual proyecto de investigación Archivo Diverso Costa Rica³, al intentar recuperar artistas que dialogan con la diversidad sexual, se nota de inmediato que no siempre existen espacios en los que ellos, ellas y ellos aparecen como artistas, el arte no les reconoce, no les agrupa.

La artista plástica Natalia Astúacas diseñó este mural efímero para el proyecto “Sanemos Rutas” de la escuela de Artes Dramáticas, en este mural que se trasladó por distintas zonas de la Universidad de Costa Rica, Natalia incrustó los nombres de los y las artistas que forman parte del Archivo Diverso Costa Rica, dejando entrever la frase Aquí Existo, como haciendo alusión a que son pocos y a veces nulos los espacios que les incluyen. Para el arte conservador regido por la heteronormatividad patriarcal ellos y ellas no son considerados(as) como colectivos de arte.

Una breve mirada hacia el pasado del arte feminista ayuda a comprender este juego de lo visible-invisible. Me voy a permitir dialogar con estos conceptos para reflexionar sobre la doble intencionalidad que está presente cuando pensamos en el arte feminista. Las primeras miradas de las estudiosas feministas y curiosas del arte denuncian la inexistencia de las mujeres artistas y por otra parte son las artistas quienes re-significan y también “denuncian” creando su propia presencia/propuesta artística.

La historia del arte es excluyente y son las mujeres quienes “dan existencia” y visibilizan las “cuerpas” expulsadas por la heteronorma, la violencia y el patriarcado. Prácticas como el performance⁴ se constituyen en un lenguaje emergente para luchar contra la expropiación del cuerpo, no solo del cuerpo de las mujeres sino de todos aquellos que se ubican en el “extra-límite” de la normalidad. Entendiendo por “normalidad” lo que se define desde la socialización patriarcal, detallo: “[...] los vínculos entre “lo anormal y la alteridad” están enraizados desde la socialización patriarcal. Los estereotipos y roles se imponen desde el patriarcado, son las relaciones de poder el lugar desde el cual se define lo que es “normal” y lo que no, es decir, los otros y las otras [...]”⁵.

3. El proyecto de Investigación Archivo Diverso Costa Rica, se desarrolla en el Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo CICDE, de la Universidad Estatal a Distancia UNED.

4. “Para muchos, performance refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento” (Taylor y Fuentes 2011).

5. Patricia Oliva y Andrey Badilla. “Posiciones diversas: aportes teórico-políticos sobre la diversidad”, Revista Rupturas, San José: Revista Rupturas 10 (1): 73-102. (2019) <https://revistas.uned.ac.cr/index.php/rupturas/article/view/2751>

Retomando este dilema, la autora Griselda Pollock⁶, una de mis referentes principales para este texto, se refiere también a esas dos agentes importantes que navegan entre lo visible y lo invisible:

- Las estudiosas/teóricas feministas que dan cuenta del vacío de las mujeres en la historia del arte...y
- La contribución de “las practicantes de arte” (como ella prefiere referirse a las artistas) que son parte de la construcción de una necesaria y propia historia del arte⁷.

Por otra parte Pollock cuestiona el camino recorrido desde las búsquedas, insiste en revisar las formas en las cuales hemos intentado buscar y rebuscar a las mujeres artistas. Nos invita a escudriñar en el cómo hemos llegado a notar la ausencia de las mujeres artistas, para concluir que no es suficiente buscar en la historia “ya existente” sino re-escribirla. Sobre este hecho empecé a cuestionarme hace 10 años cuando abordé la situación de las mujeres costarricenses en las artes, lo que retomaré más adelante.

Como ya mencioné no me voy a referir en detalle al surgimiento y/o elementos del arte feminista (aunque una pincelada por la significación del cuerpo como estética siempre será necesaria) en este artículo me interesa más destacar la sugerencia que nos hace Griselda Pollock (2015) sobre, cuestionar-nos esas búsquedas y más bien esculcar en las formas a partir de las cuales indagamos en la historia del arte. Esto me permite enlazar mi reflexión sobre la “construcción de relatos y hechos “propios” como el único camino hacia la visibilidad real de las cuerpos disidentes.

2. Imprecisión del “Arte Feminista” y su invisibilización como consecuencia

Para comprender la invisibilización ya sea de las mujeres o de artistas que han sido persistentemente excluidas(os) de la historia del arte es necesario analizar los discursos que se ocultan detrás de la negación o imprecisión que, finalmente lo que intentan es restarle importancia histórica a un movimiento. Borrar los rastros del movimiento de arte feminista, minimizarlo hasta considerarlo una acción temporal, restarle valor como expresión de arte tiene

6. Griselda Pollock, *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiore, 2015).

7. Pollock, 46.

desde luego la intención de excluir las expresiones, prácticas y artistas que lo conformaron. Las autoras Susan Carro Fernández (2010) y Griselda Pollock (2015) contribuyen con sus estudios sobre arte feminista, ambas advierten el gran desconocimiento sobre el surgimiento de este movimiento, "hecho para nada casual", que nos alerta sobre la intencionalidad y exclusión detrás de esta omisión y nos enlaza con muchas otras reflexiones importantes.

Parafraseando a Carro⁸, de este movimiento (el arte feminista) sabemos que inicia en las décadas de 1960 y 1970 aunque por la falta de datos no podemos precisar, pues pudo inaugurarse mucho antes, es además un colectivo que ha continuado, continuó y mutó según el lugar pero sobre estos detalles parece que la historia del arte no se ha preocupado mucho: "[...] En primer lugar, la apelación a un arte feminista ignora la diversidad interna de los feminismos; en segundo lugar, este movimiento artístico queda circunscrito a la década de 1970[...]"⁹. Según Pollock:

A las mujeres no se les omitió debido a un olvido o al mero prejuicio; el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género¹⁰.

Por su parte Carro (2010) enfatiza sobre lo conveniente que fue la negación e imprecisión de un arte feminista.

Negar la existencia de un arte feminista no es casual, como ya lo he mencionado, la imprecisión de fechas y lugares sobre el movimiento de mujeres en las artes es parte de una estrategia. Es muy notoria la falta de datos, fechas precisas y detalles geográficos sobre el desarrollo de estas prácticas, dejando por fuera, por ejemplo, la contribución de mujeres artistas que no eran parte del movimiento europeo o estadounidense: ¿No existió acaso un movimiento feminista en América Latina?

Ese relato "tan simplista" de configurar el movimiento, o más bien "desconfigurarlo" haciendo referencia a una sola época, se puede resumir en una frase que seguramente hemos escuchado: "se trataba de un grupo de artistas de los años 70, que solo hicieron fama en un momento de convulsión política, como si los hechos terminaran allí" (cita propia); borrando el surgimiento de movimientos, en otras partes del mundo, otras propuestas que incluían además nuevos lenguajes, todo esto queda fuera de la historia. Siguiendo a Carro:

8. Susana Carro Fernández, *Mujeres de ojos rojos: Del arte feminista al arte femenino*. (Asturias: Ediciones Trea, 2010), 10.

9. Carro, 12.

10. Pollock, 19.

No puedo considerar meramente azarosas estas imprecisiones en la caracterización de un movimiento artístico, sobre todo viniendo de una disciplina tan amante del rigor tipificador como es la historia del arte. Encuentro más bien que este error, lejos de ser inocente, es un arma de combate para desechar una relación que amenazaba con cambiar el paisaje artístico aún heredado del romanticismo y de su estela de la genialidad¹¹.

Combatir la representación de musa-objeto que entonces se tenía, y aún se mantiene sobre nuestro cuerpo fue el impulso que llegó a convertirse en el lenguaje utilizado para interpelar y desarrollar nuestra estética feminista. Para el arte feminista se volvió urgente la defensa y apropiación del y desde el cuerpo. No es la intención profundizar en este tema sobre el que ya se ha escrito mucho, pero sí es importante señalar de forma breve el lenguaje artístico utilizado a partir del lema “poner el cuerpo” que se convirtió en el enunciado más poderoso y que permanecerá para siempre como parte vital de las prácticas artísticas.

3. Poner el Cuerpo y la importancia de la iconología corporal/vaginal

El arte como sistema de poder patriarcal nos excluyó, no había cabida para nosotras en ese lenguaje, fue necesario entonces crear-nos un lenguaje propio, una estética que precisamente destacara esa inexistencia. Siguiendo a Claudia Mandel Katz¹²: “[...] creemos que el cuerpo femenino debe entenderse como un entramado de sistemas de significado, de significación y representación, como un espacio-texto histórico atravesado por discursos socioideológicos que luchan por imponerse y, a la vez, como un espacio de resistencia”¹³. La exploración con/desde/en el cuerpo denuncia la representación como objeto y propone enterrar un lenguaje que nunca “nos fue propio”, en ese momento y bajo esa premisa muchas artistas se lanzaron a la experimentación. Así mismo, Sosa Sánchez¹⁴, se refiere a esa relación entre el cuerpo y la identidad como objeto del arte:

11. Carro, 12.

12. Claudia Mandel Katz, *Mapa del cuerpo femenino. Una lectura deconstructiva de creadoras visuales en Costa Rica*. (San José: EUCR, 2010).

13. Mandel, 8.

14. Rosa Sánchez Sosa, «Estrategias artísticas feministas como factores de Transformación Social: Un enfoque desde la Sociología de Género» Cuadernos de Información y Comunicación. Universidad Complutense. 15 (2010): 187-196.

[...] temáticamente son muchas las artistas que exploran nuevas categorías en torno al tema del cuerpo y de la identidad. Todas ellas deciden hacer de su identidad objeto del arte, cuestionando los estereotipos dominantes de la cultura occidental y adoptando estrategias de denuncia [...]¹⁵

Como parte de toda esa búsqueda y experimentación de narrativas y lenguajes artísticos/corporales aparece lo que conocemos como "iconología vaginal bajo la cual se agrupa toda aquella simbología construida por las artistas para exponer su práctica. Carro (2010) la define como una "reacción a la iconología fálica"¹⁶, propia de las representaciones del arte androcéntrico. Mientras que Sosa¹⁷, lo explica como toda una resignificación de la construcción de la corporalidad e introduce el elemento de "identidad femenina". Ello significó que las artistas integraran una serie de símbolos ligados a la anatomía femenina como: genitalidad, clitoris, vulva, senos, menstruación (la sangre representada de muchas formas), también se explora y se incorpora simbología sobre la maternidad, la no maternidad, la violencia obstétrica, la división sexual del trabajo, lo público y lo privado, entre otras realidades. como una especie de teorización artística.

Tanto Pollock (2015) como Carro (2010) coinciden en que la historia del arte ha negado la participación de las mujeres como creadoras y ha centralizado la "creación y genialidad" exclusivamente en los artistas masculinos, lo cual configuró, también desde el arte, el cuerpo de las mujeres como un cuerpo objetivado para/por la mirada masculina.

Esto es muy muy relevante para el surgimiento de nuevas representaciones artísticas del cuerpo y la resignificación con el uso de imágenes corporales como las que se han señalado anteriormente. Por otra parte, no podemos obviar que quedarían invisibilizadas aquellas representaciones de arte lejanas a la heteronormatividad y al canon concepto de Pollock al que me referiré en el siguiente bloque.

4. ¿Era un Miguel Ángel lo que buscábamos?

Siguiendo con el cuestionamiento que Pollock nos sugiere sobre la búsqueda inicial, la autora destaca que no era suficiente preguntar: ¿Dónde estaban las mujeres artistas?, sino más bien nos propone otra cuestión: ¿Caben todas las artistas dentro del concepto de arte que se manejaba?

15. Sosa, 195.

16. Carro, 12.

17. Sosa, 194.

Como señala en la introducción de su libro *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*; la historia del arte se considera como “la más conservadora de las disciplinas intelectuales”, además estableció un “canon” que encuadra, define y congela los significados del arte: “[...] canon en cuanto a estructura mítica, como mecanismo básicamente exclusivo/excluyente, construido no solamente a partir de las instituciones (universidades, museos, academia) consagradas a la preservación de esas pautas canónicas”¹⁸. En esta definición, también se incluye a los y las mismas artistas como parte de esta práctica excluyente, sin embargo, reflexiono sobre las pocas posibilidades que tuvieron para explorar nuevas propuestas, tomando en cuenta la visión de cultura altamente comercial, patriarcal y excluyente., pero sobre todo cuestiono si eran conscientes del significado de un arte conservador, considerando esa visión limitada del arte en la que se encontraban.

Profundizando sobre la búsqueda de un arte disidente a partir de esa postura: ¿Qué era exactamente lo que estábamos buscando, y a partir de cuáles criterios?, es importante señalar que la búsqueda se dio dentro de los mismos términos del “gran genio masculino del arte”, único parámetro que conocíamos. Identificamos la existencia de un arte excluyente, sin embargo seguíamos buscando a las artistas dentro de ese mismo canon, teniendo como guía o modelo de creación artística lo que hasta ese momento conocíamos como arte.

Ubicando el contexto económico, podemos identificar momentos en los que se valoraron las producciones/creaciones (pensándolas en obras para el consumo) y la existencia de ciertos paradigmas que impactaron las prácticas artísticas y que según la autora llama la atención de historiadoras(es) sociales del arte quienes: “[...] dan cuenta de la crisis que a comienzos de los años setenta anuló las certezas y convenciones existentes en el campo de la historia del arte”¹⁹.

El concepto del arte se vio socavado por un valor económico, por un mercado del arte, esta crisis que la autora menciona impedía reconocer otras posibilidades de arte y por ende invisibilizaba otros y otras artistas. ¿Existen creaciones pensadas desde la comercialización? Aunque este no es el objetivo concreto de este texto, ayuda a formular otras preguntas como: ¿Quiénes y porqué son considerados(as) artistas? ¿Qué obras (creaciones/producciones) tienen más valor?. Son preguntas que nos hacen pensar sobre los criterios que rigen para medir el significado o el valor (si es que deberían existir tales criterios) en las artes. De qué forma se determinan esos criterios, cuáles obras

18. Pollock, 13.

19. Pollock, 21.

o creaciones e incluso prácticas artísticas surgen y como debería pensarse su valor o su aporte.

Lo anterior es importante si analizamos, que el arte interfiere en la producción/creación del sujeto social. Cuando se crea, no solo se crea una obra sino una serie de significados, que de nuevo parafraseando a Pollock, responden a su vez a paradigmas que dictan la producción de significados que deben ser consumidos. Con esto se reafirma que las prácticas artísticas generan nuevas formas de comprender el mundo, distintos tipos de conocimiento y formas de pensamiento dependiendo de los criterios que intervienen en las definiciones de arte.

Haciendo una lectura mucho más abarcadora del alcance de las prácticas artísticas, surgen las críticas/estudiosas/practicantes de arte quienes frente a los paradigmas clásicos han venido a replantear el significado de artista, de obra o de manifestaciones de arte. El término "prácticas artísticas" justamente permite aperturar las posibles y constantes transformaciones, reconoce el surgimiento de aquellas expresiones "antes no pensadas como obras de arte". Además surgen en medio de una reflexión crítica-política más que desde un criterio o valor económico. Los cuestionamientos desde el feminismo han sido primordiales para esta apertura hacia otras formas de definir las prácticas artísticas.

Resulta muy conveniente agregar la definición de "cultura" que esta autora nos ofrece, porque justamente permite reflexionar sobre el arte y las prácticas artísticas como producción/creación de sentido. Ella evidencia cómo el feminismo deconstruye la cultura (entre muchas otras deconstrucciones sociales):

La cultura es el nivel social en el que se producen imágenes del mundo y definiciones de la realidad, que pueden movilizarse ideológicamente para legitimar el orden existente de las relaciones de dominación y subordinación entre clases, razas y sexos²⁰.

Con ello, nos advierte, lo que ya sabíamos, la historia del arte representa la hegemonía cultural de la clase, raza y género dominante, de allí que la construcción de nuestros archivos y registros propios se vuelven cada vez más prioritarios: "es importante refutar las definiciones de la realidad ideal de nuestra sociedad producidas por las interpretaciones de la cultura provenientes de la historia del arte"²¹. Por ello el registro de las expresiones y prácticas

20. Pollock, 54.

21. Pollock, 55.

artísticas que hayan aparecido y que surjan al margen de un arte conservador, hetero-patriarcal se convierten en una responsabilidad colectiva.

Con estos ejercicios que buscan recuperar las manifestaciones de arte sobre feminismos, sobre diversidad sexual, sobre otras corporalidades y disidencias se están imprimiendo nuevas definiciones de realidad y evidenciando otros mundos y vivencias posibles. Es en este punto me interesa destacar que mientras no seamos protagonistas y relatoras de los hechos no estaremos nunca presente en la historia del arte.

5. Escenarios Patriarcales en Costa Rica, 10 años después...tarea pendiente...

En este bloque intento subrayar, lo que he venido señalando sobre “la acción de registrar”, que significa repensar otros acercamientos y análisis del arte feminista, rebuscar los registros no incluidos, las preguntas sueltas, las “Miguel Ángel” que equivocadamente estábamos buscando. Me refiero a la exclusión de todas aquellas muestras de arte y a las artistas mujeres que pasaron inadvertidas y que no fueron consideradas dentro del canon del arte, justamente por no seguir el patrón de los “grandes”, los que sí fueron inscritos en la historia del arte. ¿Cómo recuperar ese arte paralelo a la historia?

Todo lo anterior me “devuelve” 10 años en el tiempo, cuando empecé a reflexionar e indagar sobre los aportes de las mujeres artistas costarricenses en las artes escénicas, no siempre contempladas ni como parte del “arte feminista” ni como parte del arte tradicional. Curiosamente en Costa Rica y a pesar de la existencia de un arte conservador que representaba la hegemonía cultural (clase, raza y género dominantes), fueron las mujeres las pioneras de la danza y el ballet. ¿Cómo se puede explicar esta invisibilización?. A continuación comparto un extracto:

La historia de la danza contemporánea en nuestro país está indiscutiblemente protagonizada por mujeres, aunque, según comentan las artistas, con el tiempo se han hecho intentos por borrar no solo sus huellas, sino por apagar lentamente su participación y su presencia. Fueron las mujeres quienes incursionan en la danza de nuestro país, ya sea desde lo clásico o desde lo moderno o contemporáneo²².

22. Patricia Oliva. “La discriminación puesta en escena”, Revista Rupturas, San José: Revista Rupturas 6(1): pp 1-27. (2015) <https://revistas.uned.ac.cr/index.php/rupturas/article/view/1119/1053>

El artículo está disponible para su lectura, acá solo quisiera resaltar la gran coincidencia con el texto de Pollock en relación con las preguntas que me surgieron cuando me encontraba realizando la investigación sobre discriminación de las mujeres artistas en las artes escénicas. Me interesaba dejar claro que la historia de la danza en Costa Rica era la historia de cada una de ellas. Tuve que repensar la pregunta sobre la historia de la danza, dejar de buscar en lo que se escribió o no se escribió según la historia, justamente lo que Pollock sugiere como: “una intervención feminista”²³. Esa indagación con la que intenté recuperar información a través de entrevistas a las artistas costarricenses. hoy lo identifiqué como un ejercicio de intervención feminista.

Para reivindicar una y mil veces la historia del arte feminista debemos comenzar por recuperar la versión contada por las propias mujeres artistas, su interpretación sobre las transformaciones en los movimientos artísticos de los que no solo han sido parte, sino muchas veces las fundadoras, como el caso de la danza en Costa Rica.

Reformular las búsquedas comienza por reformular las preguntas cuando intentamos investigar sobre arte, dando valor a los relatos vivos, que confirman las mujeres artistas como protagonistas en la historia. En la investigación que he venido señalando sobre las mujeres en las artes escénicas en Costa Rica, tuve que revisar muchas veces las preguntas y las categorías, de esa forma me percaté que la pregunta o categoría que inicialmente era: ¿Cuál es la historia de la danza en el país? se transformó en: ¿Cómo describirías la historia de la danza?

Desde allí quedó instalada la urgencia y el compromiso político por denunciar, en ese momento desde la danza, desde las mujeres y desde las reflexiones sobre las artes escénicas, lo que hoy se traslada en la construcción del archivo diverso (actual proyecto de investigación) para recuperar artistas que dialoguen con la diversidad sexual.

6. Seguir visibilizando: La importancia de los registros propios y los archivos

La urgencia de la construcción de relatos propios significa la construcción de archivos “contrahistóricos” que recogen datos que no necesariamente se encuentran recuperados por la historia de arte conservador. Detrás de

23. Pollock, 50.

este esfuerzo, tal y como nos aporta Marchante Hueso²⁴: “hay una forma de nombrar las prácticas disidentes, clandestinas, informales e

históricamente continuadas de producción y consumo de cultura y saber en los márgenes de la cultura dominante”²⁵. Estos archivos han sido elaborados por artistas, colectivos diversos y feministas son en sí mismos una selección política por la forma en la que se construyen, como el caso de los archivos queer o de aquellos construidos por artistas feministas que deciden coleccionar únicamente obras de mujeres artistas.

7. Reflexiones finales

Pollock afirma que no existe una historia feminista del arte, incluir a las mujeres en la historia del arte equivale a crear una historia “propia”, razón por la que nos sugiere dejar de buscar “Miguel Ángel”:

Descubrir la historia de las mujeres y el arte significa dar cuenta de cómo se escribe la historia del arte. Exponer sus presunciones subyacentes, sus prejuicios y silencios, es relevar que la manera negativa con la que se registra a las artistas mujeres y se les descarta es, no obstante vital para los conceptos del arte y de artistas creados por la disciplina. La tarea inicial de la historia feminista del arte, es por lo tanto una crítica de la historia del arte en sí²⁶.

La historia del arte no lo cuenta todo, no lo considera todo, como uno más de los cánones dictados desde la hetero-norma y el patriarcado, en la historia del arte dominó un tipo de arte, un “genio”, desde luego masculino. Entonces ¿Cómo íbamos a encontrar allí a las mujeres artistas? Este contexto es primordial para comprender el significado de los registros, porque solo a través de los registros o de cualquier otra forma de recuperación de las prácticas artísticas se pueden reconstruir los hechos y por lo tanto desterrar la invisibilidad.

En este momento que la cultura y sus manifestaciones se encuentran sufriendo una de las más grandes crisis económicas, es urgente comprender que existe un proceso constante de transformación entre arte y conocimiento, que el arte desarrolla nuevas formas de pensamiento, nuevas formas de comprender el mundo, parafraseando a Pollock: la formación de nuevos(as) sujetos sociales.

24. Ana Marchante Hueso, Ana.. «*Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*». (Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2015).

25. Marchante, 167.

26. Pollock, 50.

Entender y repensar el arte como un movimiento, que al igual que otros movimientos sociales tiene períodos en los cuales se exaltan ciertos grupos en detrimento de otros, equivale a reconocer que las artes se ven impactadas por corrientes socio-económicas; que también en las artes se debaten “dinámicas de producción y consumo”, se definen criterios de calidad, de creación y ello abarca, parafraseando a Pollock. “no solo la obra que se produce, sino el significado de la práctica artística y las actividades culturales en la producción del sujeto social”²⁷.

A este proceso de producción del sujeto social, antecede las creaciones artísticas lo que finalmente se transforma en nuevas representaciones y visiones de mundo que serían inexistentes sin una sistematización.

Lo más importante es comprender que sin una recuperación a tiempo de los hechos, la historia del arte continuará invisibilizando todas aquellas prácticas disidentes. Hoy es urgente “instituirse en testigo, no olvidar el lugar del arte en la superación del trauma y la construcción de una memoria cultural, la ética y los límites de las representaciones y la persistencia y transmisión de la memoria, tomando conciencia de cada mirada, la nuestra, es única, situada, sitiada”²⁸. Las prácticas artísticas no solo contribuyen sistemáticamente a visibilizar, van generando una “historia propia” de cada movimiento, pero además permite el descubrimiento de nuevos lenguajes, narrativas, reflexiones y teorías.

Tal y como hemos señalado, el arte crea nuevas formas de pensamiento construye conocimiento, y en algunas prácticas artísticas se generan lenguajes y metodologías únicas y específicas como en la danza que se produce en/con/desde el cuerpo. El llamado conocimiento encarnado que artistas e investigadoras argentinas como Laura Citro le denominan también “acción corporizada”²⁹, que se traduce en todo aquello que se produce, se transmite y se genera a partir del cuerpo.

Ya es momento de entender/percibir el arte desde lo privado, lo íntimo, lo personal, lo único, lo individual y lo corporal como una posibilidad investigativa “cierta” no solo en su traslado al escenario. ¿Quiénes son artistas? ¿Qué es Arte? ¿Cuáles prácticas/expresiones de arte existen? Solo se sabrá haciendo visibles el poder de las cuerpos “indeseables”, no se trata solo de construir las historias inexistentes se trata de generar nuevas formas de pensamiento y de significación.

Que hablen las cuerpos...

27. Pollock, 13.

28. Laura Malosetti in Pollock 2015, Introducción 18.

29. Laura Citro, Cuando escribimos y bailamos. Cuerpos en Movimientos. Antropología de y desde las danzas. (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011) 10.

Referências

- Carro, Susana. *Mujeres de ojos rojos: Del arte feminista al arte femenino*. Asturias: Ediciones Trea, 2010
- Citro, Laura. "Cuando escribimos y bailamos" en *Cuerpos en Movimientos. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011
- Deleuze, Gilles y Guatarri, Felix. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. España: PRE-TEXTOS, 2010
- Marchante, Ana. «*Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*». Tesis de doctorado. Universidad de Barcelona. 2015
- Mandel Katz, Claudia. *Mapa del cuerpo femenino. Una lectura deconstructiva de creadoras visuales en Costa Rica*. San José: EUCCR. 2010
- Oliva, Patricia. "Archivo Diverso Costa Rica. Primera parte. Expresiones de arte transgresor". *Revista Atrio*. En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*, (2019) 67-78.
- Oliva, Patricia. "La discriminación puesta en escena". *Revista Rupruas* (2016): 1-27.
- Oliva, Patricia y Badilla, Andrey. "Posiciones diversas: aportes teórico-políticos sobre la diversidad". *Rupturas* 10(1): (2019) 73-102.
- Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia, Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo. 2015
- Sosa, Roxana. "Estrategias artísticas feministas como factores de Transformación Social: Un enfoque desde la Sociología de Género". *Cuadernos de Información y Comunicación*. (2010) 187-196.
- Taylor, Diana y Fuentes Marcela, *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica, 2011

O espaço delas: uma visada feminista sobre as artistas que participaram das edições tridimensionais do Panorama de Arte Atual Brasileira do MAM-SP (1972-1991)

The space of them: a feminist perspective about the women artists that had participated in the tridimensional editions of the Panorama de Arte Atual Brasileira organized by the Museum of Modern Art in São Paulo (1972-1991)

Tatiana Sampaio Ferraz

Universidade Federal de Uberlândia

tsferraz@ufu.br  0000-0002-4444-2121

Resumo

Sob uma visita da crítica feminista, o ensaio busca investigar a presença de artistas mulheres nas edições do Panorama de Arte Atual Brasileira (um programa realizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo) dedicadas ao campo tridimensional, realizadas entre 1972 e 1991. A ideia foi compreender como a justaposição de dois indicadores – o de gênero e o da linguagem artística – produziu um campo de obliteração generificado, raramente abordado pela historiografia da arte. Para tanto, fez-se um vasto diagnóstico sobre a participação delas nas mostras, com comparações por gênero, geração, naturalidade e premiação. A pesquisa também procurou identificar certas formalizações e filiações nas obras apresentadas por elas, assumindo que tais escolhas nunca são neutras nem desconectadas do ambiente cultural que produz subjetividades na esfera pública.

Palavras-chave

Panorama de Arte Atual Brasileira; escultura; campo tridimensional; artista mulher; feminismo; arte contemporânea brasileira.

Abstract

Under a feminist critique, the essay seeks to investigate the presence of female artists in the editions of Panorama de Arte Atual Brasileira (a program carried out by the Museum of Modern Art in São Paulo since 1969) dedicated to the three-dimensional field, held between 1972 and 1991. The idea was to understand how the juxtaposition of the two indicators – that of gender and that of artistic expression – produces a field of gendered obliteration, rarely addressed by art historiography. Therefore, a broad diagnosis was made of their participation in these shows, with detailed comparisons by gender, generation, place of birth and award. The research also sought to identify certain formalizations and affiliations on their part, assuming that such choices are never neutral nor disconnected from the cultural environment that produces subjectivities in the public sphere.

Keywords

Panorama of Brazilian current art; sculpture; three-dimensional field; women; feminism; Brazilian contemporary art.

I. Introdução

O presente ensaio buscou esmiuçar a atuação de artistas mulheres e suas produções dentro do sistema da arte brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980, a partir do estudo de caso das edições do Panorama de Arte Atual Brasileira, realizadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que se dedicaram à produção tridimensional. Nesse sentido, o estudo pretendeu engrossar o caldo das pesquisas sobre o campo tridimensional e sobre as artistas mulheres, duas áreas pouco exploradas pela literatura dedicada às artes plásticas no Brasil¹. Debruçar-se sobre as exposições do Panorama foi um recurso facilitador quanto ao recorte historiográfico sobre a especificidade da produção “escultórica” no país, pois além de ser um programa desenvolvido pelo museu com certa constância até hoje (ou seja, de algum modo foi capaz de acompanhar o desenvolvimento da arte brasileira ao longo dessas décadas), ele teve edições dedicadas ao tridimensional, muito pouco historicizado

1. Estudos monográficos sobre artistas mulheres desenvolvidos a partir da universidade tem sido cada vez mais frequentes no Brasil. Entretanto, ainda são poucos aqueles que se debruçam sobre as especificidades da produção tridimensional. Vale destacar aqui a tese de Marina Mazze Cerchiario sobre escultoras premiadas na Bienal de São Paulo, defendida em 2020 na USP, e a tese de Daiana Schwartz sobre Elke Hering, defendida em 2019 na UFRGS.

se comparado à pintura, e frequentemente vista como “terreno masculino”. O segundo recorte, de gênero, pretendeu radiografar a atuação e a inserção de artistas mulheres, valorizando afirmativamente a participação delas em relação à hegemonia masculina do campo; interessou aqui identificar quais as condições culturais, sociais, políticas e econômicas sob as quais elas produziam. A esse mapeamento mais geral, o estudo seguiu nas análises sobre os modos de fazer arte por parte delas, buscando entender quais eram as questões dos trabalhos e se haveria aspectos subjetivos e identitários envolvidos nas obras. E mais, se haveria desafios outros, ligados aos processos de criação no campo tridimensional, para que elas desenvolvessem uma carreira de artista e fossem reconhecidas como tal.

Assim, do ponto de vista contextual, buscou-se investigar se a condição de mulher modifica a entrada e legitimação de artistas em relação ao acesso ao circuito cultural pelos homens; se a condição de mulher altera a possibilidade de envolvimento com a profissão; se ser mulher dificulta o reconhecimento, a valorização da obra e a notoriedade da produção; se as possíveis desigualdades de gênero dentro do campo tridimensional equivalem a de outras linguagens, como a pintura; dentre outras questões. Essas inquietações correspondem a um certo aspecto “redistributivo” pautado pelos movimentos feministas na luta por igualdade de direitos. Já do ponto de vista “artístico-discursivo”, buscou-se investigar se haveria certas recorrências e/ou preferências por linguagens, materiais e processos artísticos; se a condição de mulher criadora de obras tridimensionais induziria o fazer artístico a certas escalas e formalizações; que assuntos eram trazidos à tona pelas obras e se elas carregavam discursos específicos de gênero; dentre outras perguntas iniciais relacionadas a aspectos subjetivos e/ou identitários, direta ou indiretamente ligados à crítica feminista.

Esses questionamentos são decantados da minha experiência como artista mulher ao longo de 25 anos de atuação no Brasil, produzida a partir de São Paulo, e desde 2016 mobilizada por uma *práxis* elaborada a partir da universidade e da pesquisa acadêmica. Ao longo desses anos, o estudo, a reflexão e a prática artística foram aos poucos evidenciando um certo desequilíbrio entre as possibilidades, as disponibilidades, os reconhecimentos e as consagrações da mulher no sistema da arte em relação ao homem. Minha hipótese é de que esse fenômeno seja ainda mais contrastante se olharmos a produção tridimensional, aquela herdeira direta ou indiretamente da escultura, cujas condicionantes do labor são comumente vinculadas à força, à escala, ao corpo e à capacidade física de articulá-los.

Apesar de sentir “na pele” um desequilíbrio na disputa por espaços de atuação e reconhecimento artísticos nesses anos, num cotidiano multitarefas, foi a partir das “sobras” femininas do doutorado²; das reivindicações de alunas na sala de aula do Curso de Artes Visuais da UFU a partir de 2016; e, mais recentemente, das leituras de Ana Paula Simioni, bell hooks, Griselda Pollock, Linda Nochlin, Lucy Lippard, María Lugones, Nancy Fraser, Rosalyn Deutsche e Talita Trizoli que fui atraída pela nova “onda feminista” (Fraser 2007), justamente a que coincide em solo artístico com a intensificação de eventos e publicações sobre o tema nos últimos anos no Brasil. Portanto, no encontro de desejos como equidade de gênero e valorização da expressão tridimensional, esse estudo se lança na aventura de desvendar os mistérios quantitativos e qualitativos, críticos e historiográficos, subjetivos e identitários, sociais e políticos, que distinguem ou não a produção tridimensional feita por mulheres, a partir do estudo de caso das edições do Panorama realizadas entre 1972 e 1991.

Aqui cabe explicitar que a pesquisa optou por usar o termo “artistas mulheres” em detrimento de “artistas feministas”, uma vez que diante das lacunas historiográficas considerou-se fundamental a realização de um amplo diagnóstico quantitativo que abarcasse a totalidade dessas produtoras, independentemente de suas motivações, a fim de compreender inicialmente os possíveis desequilíbrios nos processos de inserção, de legitimação e de reconhecimento – na direção de movimentos recentes por políticas afirmativas de equidade de gênero.

Para não aderir ao estereótipo feminino, que homogeneiza o trabalho das mulheres como algo determinado pelo gênero biológico, devemos enfatizar a heterogeneidade da arte das mulheres, a especificidade das produtoras individuais e dos produtos. Ainda assim, precisamos reconhecer aquilo que as mulheres compartilham – como resultado de sua criação, e não da natureza, ou seja, os sistemas sociais historicamente variáveis que produzem a diferenciação sexual. (Pollock 2019, 127)

Tal como Griselda Pollock enuncia no artigo “A modernidade e os espaços de feminilidade”, publicado originalmente em 1988, faz-se urgente a recuperação de artistas mulheres devido ao constante apagamento de sua atividade na história da arte. Mas isso não bastaria; é preciso valorizar a produção individualmente e perceber as especificidades das mulheres a partir da estruturação da diferença social e da produção do espaço social construídos ao longo do tempo.

2. Regina Silveira, Carmela Gross e Ana Maria Tavares, artistas atuantes no circuito paulistano, estavam no meu escopo inicial da pesquisa de doutorado.

2. Identificando lacunas

A arte moderna é, nas origens, empresa de pintores (Zanini 1971)

É notório no Brasil, mas também de modo geral, a parca bibliografia dedicada à linguagem da escultura e seu campo ampliado (o que aqui identificamos como “campo tridimensional”). Dentre elas, as referências historiográficas sobre o séc. XX mais citadas em solo nacional são os livros de Herbert Read (*Escultura moderna: uma história concisa*, 1959), de William Tucker (*A linguagem da escultura*, 1974) e de Rosalind Krauss (*Caminhos da escultura moderna*, 1977), traduzidos respectivamente em 2003, 1999 e 1998. Todos os três dedicam-se a observar o desenvolvimento da arte moderna entre o final do séc. XIX e a 1ª metade do séc. XX. Nos livros escritos por homens não há qualquer reprodução de obra feita por mulher. Já no livro de Krauss, que estende suas análises até os anos 1960, foram reproduzidas obras de 5 mulheres – Louise Nevelson (1899-1988), Barbara Hepworth (1903-75), Meret Oppenheim (1913-85), Yvonne Rainer (1934-) e Eva Hesse (1936-70).

Paralelamente, no Brasil, foram escritas algumas poucas publicações dedicadas a construir um apanhado histórico sobre a escultura, a saber: o livro de Walter Zanini (*Tendências da escultura moderna*), de 1971; o livro de Pietro Maria Bardi (*Em torno da escultura no Brasil*) de 1989; a antologia de coleção do Itaú Cultural (*Tridimensionalidade: arte brasileira no séc. XX*), de 1999; a tese de Alberto Tassinari (*O espaço moderno*)³, publicada em 2001; os catálogos da 5ª Bienal do Mercosul – *Histórias da Arte e do Espaço*, de 2005; e mais recentemente, o livro de Marcelo Campos (*Escultura contemporânea no Brasil: reflexões em dez percursos*), de 2017.

Curiosamente, essas cinco fontes foram publicadas cada uma delas em uma década, iniciando-se pela década de 1970 – o que talvez forneça algum sintoma dos desenvolvimentos da linguagem ao longo dos últimos 50 anos. À exceção do livro de Campos, todas se debruçam sobre a escultura moderna, algumas dedicadas à produção brasileira, outras dedicadas à produção internacional. Por outro lado, tal levantamento dá indícios de que a literatura dedicada à investigar uma possível genealogia da produção moderna tridimensional surge em meados dos anos 1970 (resta saber se isso se deve

3. O livro de Tassinari não trata exclusivamente da escultura, mas enfatiza o dado espacial da produção moderna numa certa tendência a aproximar-se da condição do mundo real em sua existência tridimensional.

ao despontar do interesse sobre a história da escultura ou ao início de um mercado editorial no país, ou a ambos).

A partir dos anos 1990, as publicações monográficas editadas no país tornaram-se cada vez mais recorrentes, incluindo aquelas dedicadas a artistas do campo tridimensional (com destaque para o papel fundamental da editora Cosac Naify por lançar livros sobre arte brasileira⁴, além de traduzir escritos fundamentais da história da arte). Contudo, houve pouco esforço editorial em se publicar livros “panorâmicos” sobre a produção nacional que abordassem a linguagem tridimensional⁵.

Numa primeira e rápida mirada sobre esses cinco exemplares editados no país, é possível levantar alguns números esclarecedores quanto à ocorrência de nomes de artistas mulheres nos sumários, à reprodução fotográfica de obras expostas nos catálogos das mostras e à seleção de obras que ilustram os capítulos de livros. Quanto à ocorrência de artistas mulheres que tem obras reproduzidas nas publicações, temos o seguinte quadro comparativo:

Tabela 1. Ocorrência de reproduções de obras nas publicações nacionais dedicadas ao campo tridimensional.

Fonte	Ano	N. Homens	N. Mulheres	% Mulheres
Zanini	1971	23	0	0
Bardi	1989	57	16	21,9
Itaú Cultural	1999	44	21	32,3
Tassinari	2001	43	3	6,5
5ª Bienal - núcleos histórico e contemporâneo	2005	31	17	35,4
Campos	2017	66	26	28,3

Fonte: autora

Em termos quantitativos, o quadro aponta que, dentre os livros dedicados à produção nacional (o de 1989, o de 1999, o de 2005 e o de 2017), a média proporcional de mulheres que tiveram suas obras reproduzidas é de 29% do

- As monografias editadas pela Cosac Naify sobre artistas nacionais que atuam no campo tridimensional somam 27 artistas, sendo 8 mulheres – Anna Maria Maiolino, Eliane Prolik, Elisabeth Jobim, Iole de Freitas, Jac Leirner, Laura Belém, Maria Linch e Maria Martins – as quais representam 30% do total, porcentagem similar à incidência de mulheres reproduzidas nos livros sobre arte brasileira (Tab. 1).
- A partir dos anos 1990, há que se considerar a explosão de um hibridismo de linguagens, bem como o papel preponderante da curadoria, sob os quais os recortes editoriais lançaram mão de outros temas e abordagens, abandonando de certo modo a distinção entre as linguagens.

total de artistas. Essa média é semelhante ao índice de ocorrência de artistas mulheres no livro mais recente, de 2017, o que indicaria o pouco avanço nos desequilíbrios de gênero dos anos 1980 para cá.

Se compararmos as publicações dedicadas à arte moderna, sem distinção entre produção nacional e estrangeira, os números são alarmantes: no livro de Zanini, inexistem reproduções de obras feitas por mulheres; no livro de Tassinari, de um total de 45 artistas, apenas 2 mulheres tem obras reproduzidas (4%) – Alice Neel (1900-84) e Mira Schendel (1919-88) –, sendo que nenhuma delas se dedicou majoritariamente à pesquisa tridimensional.

Esse breve levantamento revela que, apesar do sistema da arte ter se internacionalizado nas últimas décadas e das práticas artísticas terem esgarçado e tensionado seu *métier*, em especial, o da tradição escultórica, desde pelos menos os anos 1960, esses tensionamentos não refletiram um reconhecimento equilibrado entre homens e mulheres, e continuamos a privilegiar a arte feita por homens, reproduzindo-a e divulgando-a em média no país duas vezes mais que a das mulheres.

No Brasil, a reconstrução da história (ou melhor, das histórias) deve muito à produção da crítica de arte, boa parte dela publicada em jornais, revistas especializadas e catálogos de exposições. Se analisarmos alguns textos críticos publicados no período e dedicados à “escultura” (por hora, citarei artigos cujo título inclui o termo), é recorrente a ressalva de que fazer escultura requer dinheiro, muito dinheiro, pressupondo-se que o custo seria mais alto do que em relação a outras linguagens, como a pintura e a gravura. Tanto no texto de Francisco Bittencourt, “O grande crescimento da escultura brasileira”, de 1976, quanto no texto de Aracy Amaral, “Escultura brasileira”, de 1981, ambos ressaltam que o dado financeiro exigiria do artista uma disposição ou disponibilidade em se investir no trabalho. “Uma arte cara com a escultura dificilmente sobrevive sem uma forte dose de patrocínio oficial ou de setores particulares.” (Bittencourt 2016, 254)

Há áreas da arte, como a escultura, por sua natureza internacionalista em seu elitismo, forçada, na maioria de seus praticantes, que demanda base financeira sólida para seu exercício, pelo alto custo de seus materiais, equipamento e procedimento. Em consequência, mais que outros gêneros convencionais, é muito mais vinculada ao encomendismo, dependente da oficialidade, suas iniciativas e patrocínios. (Amaral 2013, 348)

Ora, seria a condição financeira um fator limitante para que uma mulher optasse pela criação tridimensional? Se considerarmos que as mulheres, ainda

hoje, ganham significativamente menos que os homens⁶, esse parece ser um ponto a ser considerado nos estudos sobre os desequilíbrios de gênero dentro do campo tridimensional. Do ponto de vista da legitimação e circulação da obra pelo mercado, a produção tridimensional também se mostra desprivilegiada, sendo bem menos aceita pelo colecionismo privado – quer por seu alto valor comercial (decorrente em parte dos altos custos), quer por requerer um espaço considerável a ser “instalada”, para além da parede da sala.

O texto de Bittencourt de 1976 e o artigo de Roberto Pontual de 1975 [“A escultura (e o objeto) no Brasil”] apontam outro aspecto interessante a ser considerado acerca da situação da escultura brasileira no período (de certa forma, ligado ao “custo”): nos anos 1970 houve um ressurgimento da escultura no país devido em parte ao fomento dessa produção pelo poder público e por iniciativas particulares localizadas. Ambos citam o projeto da empreiteira Lopes-Rio, que, em 1975, sob curadoria de José Roberto Teixeira Leite⁷, organizou uma exposição de artistas representantes da escultura contemporânea brasileira com os quais pretendia trabalhar em seus novos empreendimentos imobiliários. Segundo Pontual, a iniciativa correspondia ao momento de *boom* imobiliário no Rio de Janeiro, quando o mercado da construção civil valorizou seus projetos por meio do comissionamento de obras.

Do ponto de vista do mecenato público, os dois consideram os anos 1930 como o primeiro período impulsionador da produção escultórica, por meio de encomendas para figurar em locais públicos na cidade, com destaque para a figura do ministro da Educação Gustavo Capanema, numa época em que os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna iniciavam o esboço de um programa de *síntese das artes*, que viria a ser formulado em meados dos anos 1940, inspirando Brasília. O ápice nacional de integração entre arte e arquitetura culminaria na gestão ministerial de Wladimir Murтинho quando da construção da nova capital, inaugurada em 1960. O embaixador foi designado para selecionar artistas e comissionar obras que integrariam o patrimônio do Palácio do Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores. Dos 14

-
6. Se olharmos os censos realizados pelo IBGE entre 1970 e 2000 quanto à participação de mulheres no mercado de trabalho brasileiro, temos: 18,5% nos anos 1970; 26,6% nos anos 1980; 34,8% nos anos 1990 e 44,1% nos anos 2000. Além disso, o censo do IBGE de 1970 indica que os salários femininos correspondiam em média a 60% dos salários masculinos; em 2000, a diferença caiu para 30%; e, em 2018, caiu para 24% (*Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil*. Acesso em 3 de março de 2021. https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf). Ou seja, nas décadas de 1970 e 1980 eram poucas as mulheres que tinham autonomia orçamentária (22,5%), contribuindo para a conformação de um perfil profissional de alto poder aquisitivo do artista, de um lado, e generificado, de outro.
 7. A curadoria selecionou 17 artistas, mas nem todos foram citados no texto de Pontual. O crítico listou 8 nomes, dentre os quais 2 mulheres, Sonia Ebling e Sonia Von Brusky.

artistas selecionados, nota-se a presença majoritária de escultores. Desses, 2 eram mulheres: Maria Martins (1894-1973) e Mary Vieira (1927-2001). O mecenato público cumpria papel fundamental para a valorização da linguagem escultórica, desta vez preocupada com a construção de uma identidade nacional para o mundo ver.

Entre final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o meio artístico viu surgir com força um novo estatuto “objetual” da obra de arte – seja na mostra “Proposta 66”, realizada na FAAP em 1966; na exposição “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM-RJ, em 1967; ou ainda no concurso de “caixas” lançado pela Petite Galerie, em 1967, para citar alguns eventos. Neste terreno fértil, desbravado pelos tensionamentos entre “obra” e “objeto”, a década de 1970 se mostrara promissora para a criação de obras tridimensionais a partir de sua valorização institucional e mercantil. Foram realizadas exposições individuais de Sergio Camargo, Franz Weissmann e José Resende, além da retrospectiva de Ernesto De Fiori. Em 1972, Tereza Nazar e Edla Van Steen fundaram uma galeria dedicada a objetos múltiplos, a Galeria Múltipla de Arte. Em 1976, Sarah Teperman abriu uma galeria especializada em São Paulo, a Skultura Galeria de Arte. E ainda, ao final da década, Daisy Peccinini reuniu a produção objetual dos anos 1960 na mostra “O Objeto na Arte: Brasil anos 60”, realizada no Museu de Arte Brasileira da FAAP em 1978.

É neste contexto entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970 que surge o programa de exposições Panorama de Arte Atual Brasileira, realizado pelo MAM-SP, cujas edições variaram entre pintura, gravura/desenho e escultura/objeto até o início dos anos 1990.

3. Os panoramas do MAM-SP

O programa Panorama de Arte Atual Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, teve início em 1969, quando da inauguração da nova sede sob a marquise do Parque do Ibirapuera. O programa, ainda existente, foi idealizado por Diná Lopes Coelho como forma de adquirir obras para o acervo por meio de premiações e doações de artistas⁸. Durante sua permanência como

8. O MAM-SP tinha sido reinaugurado em 1962, numa iniciativa de Arnaldo Pedroso Horta, Paulo Mendes de Almeida e Mario Pedrosa, a fim de retomar as atividades do museu bem como reinstaurar seu acervo, cujas obras oriundas grande parte das premiações das bienais e da coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho tinham sido transferidas para o novo MAC-USP. Em 1967, o museu recebeu uma importante doação, da coleção de seu antigo diretor Carlos Tamagní. No ano seguinte, Diná Lopes Coelho, que havia sido a primeira mulher a ocupar a Secretária Geral da Fundação Bial,

Diretora técnica, entre 1969 e 1981, a coleção do museu passou de 80 a 1.394 obras (Cinirão 2000). Os panoramas tinham em sua origem uma organização muito próxima à dos salões de arte, com comissões de seleção e de premiação que deliberavam sobre os artistas inscritos e escolhiam as obras que seriam incorporadas à coleção do museu⁹. O “novo MAM” mudava, assim, paulatinamente a política de seu acervo, passando de uma orientação exclusivamente moderna para a inclusão da produção contemporânea.

É importante lembrar que o mesmo museu paulistano realizara em 1960 a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, conhecida por ser a primeira mostra brasileira a reunir apenas artistas mulheres. Sob direção de Mario Pedrosa e organização de Paulo Mendes de Almeida, a exposição reuniu 67 artistas: 34 com pinturas (51%), 19 com esculturas (28%), 10 com gravuras (15%), 1 com fotografia (2%) e 3 com artes aplicadas (4%). Dentre as artistas que participaram com escultura, estavam: Anésia Pacheco e Chaves (1931-), Clélia Cotrim Alves (1921-), Euridyce Bressane (1906-89), Felícia Leirner (1904-96), Georgina de Albuquerque (1885-1962), Helou Motta (1925-), Henrietta Bagley (1924-), Hilde Weber (1913-94), Isabel Pons (1912-2002), Judith Lauand (1922-), Liuba Wolf (1923-2005), Odilla Mestriner (1928-2009), Pola Rezende (1906-78), Renée Lefèvre (1910-96), Renina Katz (1925-), Rita Rosenmayer (1928-2020), Teresa D’Amico (1914-65), Wega Nery (1912-2007) e Yara Tupynambá (1932-).

Na tese de doutorado de Marina Cerchiaro sobre escultoras brasileiras premiadas nas Bienais de São Paulo, a socióloga recupera o texto de Pedrosa publicado no catálogo da mostra, segundo o qual a exposição vinha: “(...) demonstrar algo que estava passando despercebido aos nossos melhores observadores: a importância, realmente excepcional, do papel das mulheres na evolução da arte moderna no Brasil” (Pedrosa apud Cerchiaro 2020, 23). “Segundo ele, essa contribuição vinha crescendo desde a década de 1920 tanto em número quanto em ‘qualidade’. Não somente em um gênero, mas em todos, mesmo os menos ‘femininos’, como a escultura” (Cerchiaro 2020, 23). As palavras de Pedrosa sinalizam que havia uma predisposição do conselho

entre 1963 e 1965, foi convidada a assumir a direção geral do MAM. Ainda em 1968 Diná conseguiu articular a cessão do espaço da marquise junto à prefeitura e coordenou a adaptação do edifício às normas museológicas da época, cujo projeto ficou a cargo de Giancarlo Palanti (Cf. Signorelli 2017).

9. Apesar do regulamento inicial do programa indicar a participação de artistas por meio de inscrições, as edições foram organizadas hibridamente, entre selecionados/as e convidados/as. Além disso, até 1993, o regulamento previa a possibilidade de venda da obra durante as mostras, tendo o/a artista que doar uma porcentagem da transação ao museu “para atender parte das despesas com a mostra”. (Cf. Signorelli, 2017)

da instituição “moderna” a valorizar a participação de artistas mulheres nas exposições do museu, inclusive da escultura.

A 1ª edição do Panorama, realizada em 1969, reuniu diferentes linguagens artísticas numa mesma mostra, porém, seu catálogo foi assim setorizado: pintura (52), desenho (21), gravura (21), escultura/objeto (5) e tapeçaria (3). Do total de 99 artistas (sendo 3 deles representados em mais de uma linguagem), apenas 5 participam com obras tridimensionais. Quanto ao gênero, 31 eram mulheres, correspondendo a 30% do total de artistas. Dos cinco artistas listados com obras na secção “objeto/escultura”, duas eram mulheres: Maria Guilhermina (1932-) e Zélia Salgado (1904-2009). O raio-x da 1ª edição revela que houve pouquíssimas obras tridimensionais na mostra (5%). Essa ausência foi suprida ao longo das décadas de 1970 e 1980 por edições organizadas separadamente por linguagens artísticas, que incluíram a escultura. Por outro lado, já no 1ª Panorama houve um número expressivo de mulheres, 30% do total, e, mais ainda, se recortarmos a porcentagem sobre as autorias das obras tridimensionais, 40% eram feitas por mulheres.

A partir da 2ª edição, as mostras anuais foram organizadas por linguagens. Coube à pintura a primeira exposição, seguida do recorte gravura/desenho e depois escultura/objeto. As edições dedicadas a esta última categoria foram organizadas em 1972, 1975 e 1978. Em 1981 a edição restringiu-se à “escultura”. Esse primeiro ciclo¹⁰ das mostras dedicadas à modalidade escultura/objeto corresponde à gestão de Diná, durante a qual o museu esteve empenhado em cobrir as lacunas do acervo deixadas pela evasão de Ciccillo. Como veremos adiante, nas análises sobre o conjunto de obras expostas em cada uma das edições tridimensionais, apesar do estatuto do museu indicar a difusão da arte “atual” como uma de suas missões, a participação e a consagração de obras nos panoramas eram ainda vinculadas ao “gosto” moderno.

Liderado por Arnaldo Pedroso D’Horta, o projeto do novo MAM SP percorria duras estradas em busca do reestabelecimento da instituição. Lembre-se que no novo estatuto do museu, datado de 1963, os dirigentes e conselheiros já demonstraram estar atentos à responsabilidade da instituição na ‘difusão’ da ‘arte contemporânea’. No entanto, o mesmo estatuto confirmava o desejo da instituição em constituir um acervo de ‘obras modernas’ (e não contemporâneas). Já nos regulamentos

10. Neste fim de ciclo, vale citar a realização da reforma do edifício por Lina Bo Bardi entre 1982 e 1983, que ampliou em 900 m² o espaço do museu sob a marquise. Junto com Marcelo Ferraz e André Vainer, a arquiteta substituiu as paredes externas de alvenaria pelo pano de vidro, conectando visualmente a grande sala expositiva ao parque, além de criar novos espaços - um auditório, um ateliê, uma biblioteca e uma livraria.

do Panorama, tal abertura ao contemporâneo só apareceria no regulamento de 1985. (Signorelli 2017, 96)

O ano de 1985 marcaria uma nova fase de “abertura” ao contemporâneo, sendo sintomática a mudança do nome das edições, de *escultura* para *formas tridimensionais*, estas realizadas em 1985, 1988 e 1991. No início dos anos 1990, o MAM-SP enfrentou uma grave crise institucional e financeira, tendo a edição de 1992 cancelada e mudando a periodicidade do programa para bienal a partir de 1993. O modelo de edições separadas por linguagens também foi extinto a partir de 1995, quando o museu, sob a direção técnica de Cacilda Teixeira da Costa, passou a adotar a figura do curador, responsável pela seleção de artistas e obras, sendo o primeiro deles Ivo Mesquita. A mostra de 1995 marcava um novo ciclo do programa, agora de cunho curatorial, suprimindo o termo “atual” e inaugurando o museu com ampliação do espaço expositivo. De lá pra cá, duas curadorias insinuaram um vínculo com o campo tridimensional: a 33ª edição, com o tema “Formas únicas da continuidade no espaço”, realizada em 2013 sob curadoria de Lisette Lagnado e Ana Maria Maia, que recupera o título da escultura futurista do italiano Umberto Boccioni; e a 35ª edição, com o tema “Brasil por multiplicação”, realizada em 2017 sob curadoria de Luiz Camillo Osório, que celebra os 50 anos do texto de Hélio Oiticica sobre a tradição construtiva da arte brasileira e sua tendência à objetualidade.

3.1. OS PANORAMAS TRIDIMENSIONAIS

Se considerarmos as edições do Panorama que se dedicaram exclusivamente à linguagem tridimensional, temos ao todo 7 edições, como podemos ver mapeando a Figura 1, logo adiante.

Em termos de número de participantes, há dois picos no gráfico, que correspondem às edições de 1975 e 1988, com respectivamente 71 e 62 artistas. As edições de 1981 e 1991 tiveram o menor número de artistas, com 45 e 44 participantes, respectivamente. A edição de 1981 adotou apenas a linguagem da *escultura*, podendo ser um dos indicativos da redução do número de artistas neste ano, ou mesmo sinais de uma crise financeira institucional, que coincidiria com a saída de Diná da direção. Da mesma forma, o número reduzido de artistas em 1991 pode estar relacionado a restrições orçamentárias, já que foi o primeiro panorama a não editar um catálogo. Cada uma delas será esmiuçada mais adiante.

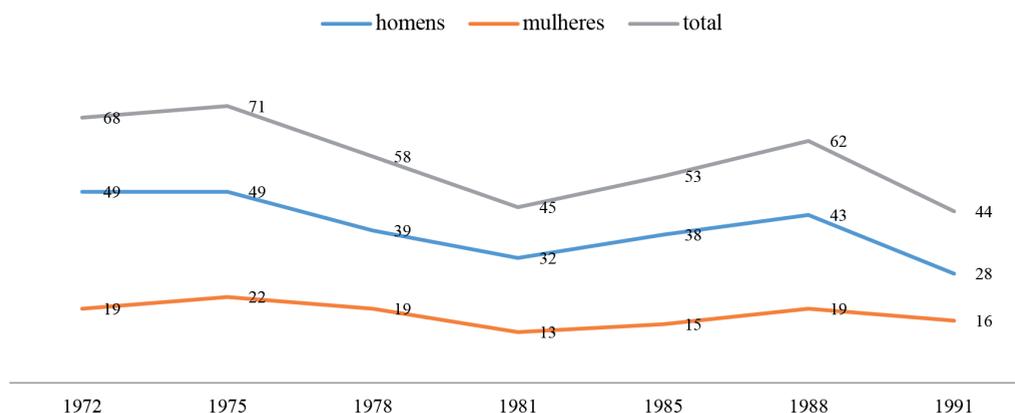


Figura 1. Participação de artistas nos Panoramas dedicados ao tridimensional.

O mesmo gráfico revela que a diferença entre o número de homens e mulheres nas exposições diminuiu entre o ano de 1972 (29%) e o de 1991 (36%), o que aponta uma tendência de ligeiro aumento do percentual de artistas mulheres nas mostras tridimensionais. Em média, entre 1972 e 1991, elas representaram 31% do total de artistas.

Curiosamente, se compararmos no mesmo período o número de artistas mulheres que participaram dos panoramas tridimensionais em relação ao das edições de pintura, a presença nestas últimas é ainda menor: em média, as artistas representaram 17% do total de expositores entre 1970 e 1993. Das oito mostras dedicadas à pintura, observa-se que as edições de 1979, 1983 e 1986 tiveram uma média de 11% de mulheres, em contraposição às edições do início dos anos 1970 (1970, 1973 e 1976) e final dos anos 1980/início dos 1990 (1989 e 1993), com uma média de 24% do total. Quanto às premiações aquisitivas, apenas quatro edições laurearam mulheres, a saber: Wanda Pimentel (1943-2019), em 1973; Wilma Martins (1934-), em 1976; Tomie Ohtake (1913-2015), em 1979; e Maria Tomaselli (1941-), em 1983.

Se compararmos aos panoramas dedicados às obras gráficas (desenho/gravura), a incidência de mulheres é mais próxima das edições tridimensionais: em média, entre 1971 e 1990, elas representaram 32% do total de artistas, sendo que todas as sete edições laurearam mulheres com prêmios aquisitivos – respectivamente, Maria Bonomi (1935-), em 1971 e 1987, Anna Letycia (1929-2018), Ivone Couto (1949-), Marlene Hori (1939-), Renina Katz e Ester Grinspum (1955-).

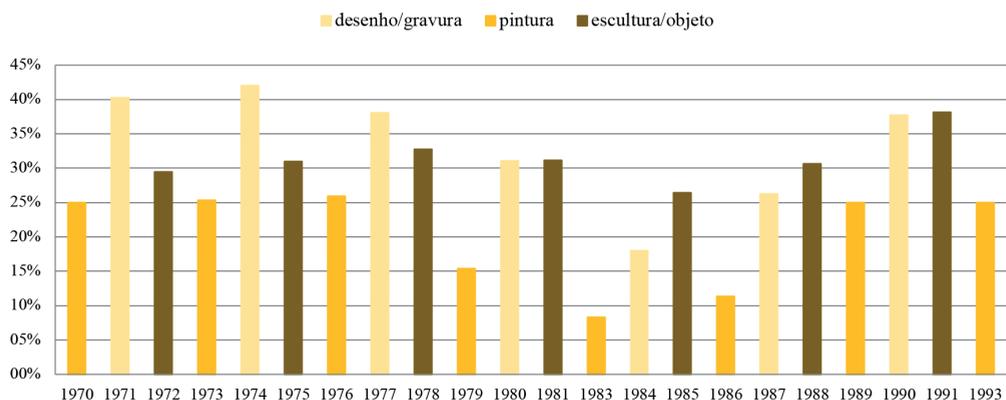


Figura 2. Participação de artistas mulheres nos Panoramas entre 1970 e 1993.

Colocamos lado a lado as porcentagens de incidência de artistas mulheres em cada uma das edições do Panorama, entre 1970 e 1993. Veja a Figura 2, acima.

Se compararmos a proporcionalidade de artistas mulheres participantes entre as três modalidades, houve mais reconhecimento nas edições gráficas dos anos 1970 e nas edições tridimensionais dos anos 1980, com expressiva desproporcionalidade entre homens e mulheres nas edições de pintura, especialmente as de 1979, 1983 e 1986. O que nos leva a concluir preliminarmente que o reconhecimento da prática pictórica, especialmente em uma geração ainda impregnada pela arte moderna, era estruturada socialmente pelo gênero, mais ainda que a escultura e o desenho.

3.2. AS MULHERES NOS PANORAMAS TRIDIMENSIONAIS

Se a pintura é, então, terreno menos privilegiado para as mulheres do que a escultura e o desenho, o que determinaria as desproporcionalidades e desequilíbrios de gênero no campo tridimensional? A partir daqui, faz-se necessário um diagnóstico minucioso da participação das 73 artistas que tomaram parte nos panoramas tridimensionais, a fim de compreender, de um lado, os critérios utilizados para a seleção e premiação nas mostras e, de outro, as obras por elas criadas dentro do contexto cultural artístico da época e em suas especificidades.

Em termos geracionais, as artistas que integraram os panoramas tridimensionais cobrem 5 gerações. Para entender como se dava o reconhecimento

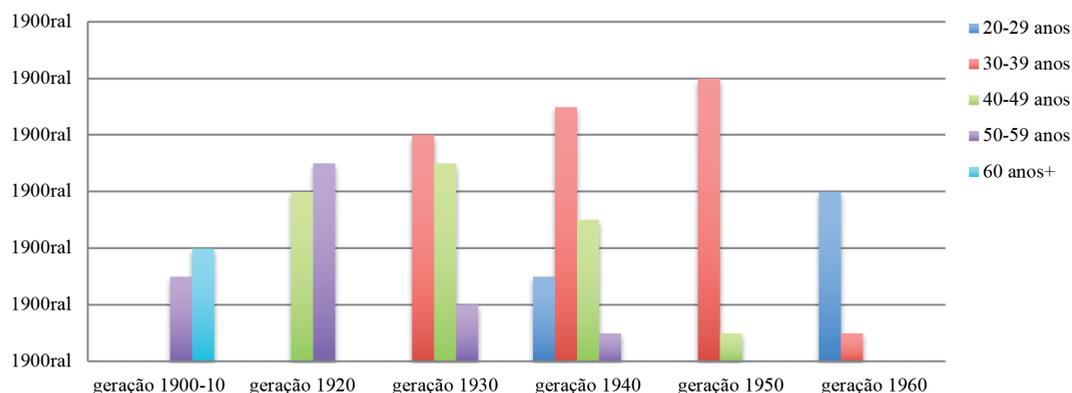


Figura 3. Faixa etária em que mulheres participam pela 1ª vez de um Panorama por década de nascimento.

e a inserção delas no sistema da arte (representado pelo museu), analisamos a idade de cada uma das artistas quando da 1ª participação em uma edição do Panorama: em geral, as mulheres das gerações antecedentes eram mais velhas quando seus trabalhos foram selecionados pela comissão para integrar a mostra; ao longo das décadas, percebe-se que a idade média vai decaindo, e seu reconhecimento vai se dando cada vez mais cedo, veja a Figura 3.

Os dados acima indicam que: para aquelas que nasceram na década de 1910, a maioria tinha acima de 60 anos; para as que nasceram na década de 1920, a maioria tinha entre 50-59 anos; para as que nasceram na década de 1930, a maior incidência etária estava na faixa 30-39 anos; para as que nasceram na década de 1940, 50% estavam na faixa entre 30 e 49 anos, tendo a primeira ocorrência de artistas abaixo de 30 anos; para as que nasceram na década de 1950, a imensa maioria tinha entre 30-39 anos; e para as que nasceram na década de 1960, a grande maioria estava na faixa de 20 a 29 anos.

Diante do movimento “rejuvenescedor” ao longo desses 20 anos, podemos levantar algumas hipóteses. Primeiramente, o sistema da arte brasileiro (e, em particular, as instituições paulistanas) passou a legitimar as “jovens” artistas a partir de meados dos anos 1980. Antes de 1988, apenas 4 artistas com menos de 30 anos tinham participado de uma edição tridimensional (Ana Maria Pacheco, Cybèle Varela e Joyce Schleiniger, em 1972, e Maria M. de Moura, em 1978). Já a geração nascida a partir de 1960 foi em média reconhecida pela 1ª vez aos 27 anos. Além disso, as gerações de mulheres mais velhas, nascidas entre 1900 e 1920, tinham em média 56 anos em sua aparição inicial, o que nos leva a perguntar quais teriam sido os motivos que

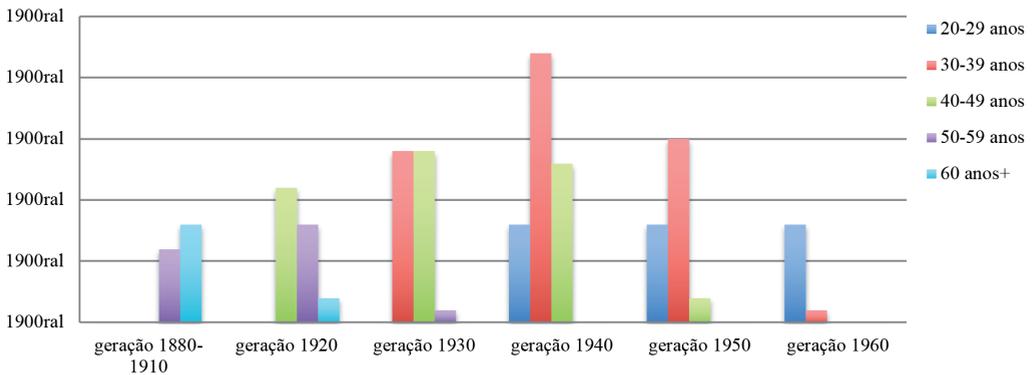


Figura 4. Faixa etária em que homens participam pela 1ª vez de um Panorama por década de nascimento.

retardaram sua entrada no circuito; atividades do cuidado, comumente vinculadas à mulher, teriam impedido a possibilidade de se dedicarem ao fazer artístico? Os primeiros júris de seleção teriam predileção por artistas mais maduras em detrimento da produção jovem? As edições da déc. 1970 teriam uma orientação mais modernista em relação às edições da déc. 1980 quanto à formação do acervo para o “novo museu” moderno?

Para que possamos vincular esse rejuvenescimento de artistas mulheres no campo tridimensional ao longo das décadas de 1970 e 1980 às mudanças geracionais da condição “feminina”, é preciso, paralelamente, comparar os dados delas aos números dos homens (Fig. 4).

O gráfico acima mostra que dentre os artistas homens que nasceram até a década de 1910, a maioria tinha acima de 60 anos quando participaram pela 1ª vez de uma edição do Panorama; para os que nasceram na década de 1920, a faixa etária mais comum era de 40-49 anos (52%); para os que nasceram na década de 1930, a ampla maioria tinha entre 30-39 anos e 40-49 anos, numa distribuição equilibrada entre as duas faixas (48%); para os que nasceram na década de 1940, a maioria estava com idade entre 30-39 anos (51%), sendo que não há ocorrência de homens acima de 49 anos e é a primeira vez que aparecem artistas na faixa dos 20-29 anos; para os que nasceram na década de 1950, há 60% na faixa de 30-39 anos e 32% na faixa 20-29 anos; e finalmente para a geração que nasceu na década de 1960, a grande maioria estava na faixa de 20 a 29 anos (88%).

Se compararmos os gráficos dos dois gêneros, notam-se diferenças nas gerações nascidas nas décadas de 1920, 1940 e 1950: na geração dos anos 1920, a maioria dos homens tinha entre 40-49 anos em contraposição à maioria de

mulheres na faixa dos 50-59 anos; na geração dos anos 1940, apesar da faixa etária mais recorrente de homens e mulheres ser de 30-39 anos, elas se fazem presentes na faixa dos 50-59 anos, o que não ocorre com os homens; na geração dos anos 1950, a maioria está na faixa entre 30-39 anos, sendo 90% das mulheres e 60% dos homens, porém os homens são os únicos representados pela faixa de 20-29 anos (32%). Entre os gêneros, as gerações até a déc. 1910, da déc. 1930 e da déc. 1960 apresentam uma maior correspondência etária.

Portanto, em termos geracionais, a diferenciação de gênero parece impactar mais diretamente nas gerações nascidas nas décadas de 1920 e 1950. Já em termos de consagração geracional, ao longo das décadas homens e mulheres foram proporcionalmente sendo legitimados cada vez mais cedo pela instituição museu, com a ressalva de que as nascidas nos anos 1920 foram incorporadas mais tardiamente ao sistema do que os homens, e os nascidos nos anos 1950 foram incorporados mais precocemente do que as mulheres. Apesar da diferença etária desaparecer a partir da geração nascida nos anos 1960, os desequilíbrios quantitativos entre homens e mulheres nas exposições ainda permanecem na faixa dos 36%.

Outro dado interessante a ser adicionado à variável geracional é a naturalidade das artistas. Ao longo das edições tridimensionais, três estados de origem estiveram presentes em todas as edições: São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. O Rio Grande do Sul aparece em 6 das 7 edições. Os outros estados brasileiros presentes nas mostras são Goiás, Santa Catarina, Paraíba e Paraná, todos aparecendo uma única vez. Além disso, percebe-se a grande recorrência de artistas estrangeiras, presentes nas 6 primeiras edições, oriundas da Alemanha, Argentina, Áustria, Bulgária, Estados Unidos, França, Itália, Polônia e Rússia.

Os panoramas com maior diversidade de naturalidade foram os de 1972 e 1988, cujas mostras tiveram grande número de mulheres participantes. A última edição, de 1991, também teve uma grande diversidade de estados de origem, porém sem a participação de estrangeiras. Pode-se dizer que a diversidade da 1ª edição poderia indicar um grande fôlego inicial, no esforço de promover o programa do museu nacionalmente – o que as edições seguintes não conseguiram manter. As duas últimas edições, com grande variedade de estados de origem, coincidem com um momento de maior trânsito dos agentes culturais no país, que culminou na virada globalizante dos anos 1990 e consequente internacionalização da arte brasileira. Por outro lado, a edição de 1985, com o segundo menor número de artistas, teve a menor diversidade de origens, ficando concentrada nos eixos SP, RJ e MG, além das estrangeiras.

O Panorama de 1981 também foi pouco representado fora do eixo paulista, ainda mais se considerarmos que 4 das 5 estrangeiras que participaram da edição residiam em São Paulo.

As estrangeiras somam o número expressivo de 16,6%¹¹, indicando que as imigrações do pós-guerra contribuíram de modo significativo para o contexto artístico brasileiro (vale observar que as imigrantes se concentraram em 3 estados, SP, RJ e RS). A grande presença das paulistas (37%) pode ser explicada em parte pela proximidade regional com o MAM-SP, facilitando tanto o conhecimento entre artista e instituição quanto o custeio do transporte das obras em tempos de crise econômica. O contingente paulista é ainda maior se somarmos as imigrantes estrangeiras e as artistas de outros estados que passaram a se fixar na capital paulista: das 37% de mulheres paulistas passamos a 55% de artistas mulheres produzindo a partir de São Paulo neste período.

Outro dado importante a ser adicionado às variantes geracional e de naturalidade é a premiação. As edições tridimensionais premiaram 20 artistas homens e 6 artistas mulheres, correspondendo estas a 23% do total. Dos 26 artistas, 14 foram prêmios aquisitivos para homens e 4 para mulheres (sendo 2 delas uma dupla de artistas); 3 menções para homens e 2 para mulheres; e 4 prêmios estímulos apenas para homens (sendo estes também aquisitivos) (Tab. 2).

Tanto a seleção como a premiação eram estabelecidas por comissões, das quais participavam representantes do MAM-SP e convidados/as externos/as. Segundo o regulamento do programa, a comissão de seleção deveria ser composta por dois críticos de arte e um representante do museu. Nas três edições da década de 1970, a comissão contou com a participação de apenas uma mulher, Diná Lopes Coelho (Diretora Geral); na edição de 1981, os trabalhos da comissão foram coordenados por Diná, e teve a participação de Sônia Guarita, entre seus 9 membros. Essas quatro edições do Panorama tiveram comissões de premiação, compostas por 5 membros, todos homens. A partir de 1985, a Comissão de Arte passou a ser responsável igualmente pelas premiações. Nesta edição, dentre os 8 membros, havia duas mulheres, Valu Oria (Coordenadora Geral) e Stella Teixeira de Barros. Na edição de 1988, a comissão teve 9 membros, sendo 3 mulheres, Maria Alice Milliet, Stella

11. Em geral, os motivos que levaram as mulheres estrangeiras do Velho Mundo a migrarem para o Brasil foram as perseguições étnico-raciais e/ou as condições precárias, ambas derivadas do pós-guerra; quando às emigradas da América, algumas acompanhavam seus maridos, transferidos por empresas multinacionais, e outras vinham contempladas com bolsa de estudo.

Teixeira de Barros e Camila Duprat. E por fim, no Panorama de 1991, dentre os 9 membros, havia três mulheres, Camila Duprat (Diretora técnica), Stella Teixeira de Barros e Lisbeth Rebolo Gonçalves.

Tabela 2. Artistas premiados nos panoramas tridimensionais.

Ano	Prêmio Aquisição	Prêmio (aquisição)	Estímulo	Menção (não aquisição)
1972	Ascânio MMM Yutaka Toyota			Clóvis Peretti Geraldo Jürgensen José Resende Ilsa Monteiro Lucia Fleury
1975	Franz Weissmann Rubem Valentim	José Resende Sérgio Augusto Porto		
1978	Amílcar de Castro* Avatar Moraes Mary Vieira	Mario Cravo Neto Wilson Alves		
1981	Emanoel Araújo Nicolas Vlavianos			
1985	Genilson Soares Hisao Ohara Valquíria Chiarion			
1988	Ada T. Yamaguishi e Lidia K. Sano* Joaquim Tenreiro Mauro Fuke			
1991	Ernesto Neto Osmar Dalio*			

*obras não localizadas no acervo online do museu disponível na internet.

Se confrontarmos a participação de mulheres na comissão de premiação nos anos de 1970 e 1980, percebe-se que até 1981, a ausência de mulher nas comissões das 4 edições correspondeu a um único prêmio aquisitivo para uma artista (Mary Vieira). A partir de 1985, a presença de mulheres na posição de agentes consagradoras correspondeu a prêmios aquisitivos para artistas mulheres em duas das três edições. Isso quer dizer que, apesar da crise institucional vivida pelo MAM-SP a partir do 2º ciclo, que se inicia em 1982 sob a gestão de Aparício Basílio da Silva, e que pressionou a queda no número de participantes das mostras, o aumento proporcional de mulheres

na comissão coincide com o aumento proporcional no número de mulheres “escultoras” premiadas.

A consagração delas também pode ser em parte mensurada pelo número de vezes com que participam das edições tridimensionais. Entre 1972 e 1991 aproximadamente 40% delas participaram em mais de uma edição: 6 vezes (1 artista); 5 vezes (3 artistas); 3 vezes (9 artistas); 2 vezes (16 artistas). Cabe salientar que devido à extensão do período produtivo, as gerações nascidas até a década de 1930 acabaram se repetindo mais vezes; já as gerações nascidas a partir dos anos 1950 pouco repetiram. É possível identificar certas predileções na seleção das obras que fez com que alguns nomes se repetissem nas primeiras edições, sendo as mais consagradas: Lucia Fleury (6); Liuba Wolf (5); Mari Yashimoto (5) e Maria Guilhermina (5). Apesar da consagração dessas artistas, suas fortunas críticas estão por serem escritas.

3.3. EDIÇÃO A EDIÇÃO

Uma mirada sobre os textos de apresentação publicados nos catálogos das edições tridimensionais e sobre a relação de obras expostas adiciona novas pistas quanto à valorização da produção tridimensional a partir dos anos 1970, incluindo os critérios utilizados para a seleção de artistas, e quanto à participação das mulheres e as especificidades de suas produções.

Na primeira edição dedicada à escultura/objeto, de 1972, Paulo Mendes de Almeida apresenta-a como uma “modalidade mais recente de especulação”. Quanto aos critérios de seleção, reforça que não houve inscrições abertas e que os nomes foram indicados pela Comissão de Arte do museu, subsidiada por uma consulta ao “grande número de militantes da crítica especializada”. A grande novidade da mostra estaria no “setor de objetos”,

(...)aquele em que mais direta e entrosadamente se manifesta a indução da tecnologia nos domínios da arte. Essa circunstância atrairá sem dúvida um particular interesse à exposição, quando o surto de progresso, em novas e ousadas técnicas, no campo industrial, caracteriza a época em que vivemos. (Almeida, 1972)

A “modalidade” objeto não deixa de ser uma nova tendência nos domínios da escultura na passagem da década de 1960 à de 1970¹², impulsionada pela

12. Não que ela já não tenha aparecido anteriormente, por exemplo nas figuras de Marcel Duchamp, Man Ray e Meret Oppenheim; mas, agora, ela retornava com fôlego, sob a égide de uma nova sociedade, do consumo.

cultura do consumo e suas mercadorias. O acento tecnológico nos objetos destacado por Almeida é deflagrado nas fichas técnicas reproduzidas na seção "objetos" do catálogo: o material mais recorrente nos objetos era o acrílico; em contrapartida, na seção "escultura", o material mais frequente era o bronze. Quanto a suas formalizações, que, grosso modo, variavam entre figurativas e abstratas, sendo a maioria peças autoportantes, apoiadas sob uma base. Apesar de 1972 já ter visto passar experiências radicais de neo-avanguarda no país, a grande maioria das obras do Panorama ainda carregava uma aparência e uma fatura modernistas, e esticava o velho debate entre figuração e abstração, iniciado pelo próprio MAM em 1949.

Das 19 artistas dessa edição, 12 participam com escultura (63%); quanto aos materiais, empregavam bronze (3), pedra (2), madeira (1), metais (3) e plásticos (2). Já as 7 que fizeram objetos (37%) utilizavam com recorrência acrílico (4) e madeira (2). Deste conjunto de obras, para além das formulações modernas, vale destacar a irreverência em maior ou menor grau das obras de Elke Hering (1940-94), Ione Saldanha (1919-2001), Teresa Nazar (1936-2001) e Teresinha Soares (1927-), as quais flertavam com um colorismo e uma iconicidade *pops*, próprios da nova figuração dos anos 1960-1970, com uma mistura inusitada de materiais e com um hibridismo de linguagens.

A mais velha, Ione Saldanha, era das cinco a mais consagrada, com obras extensivamente reproduzidas na literatura sobre arte, e que conduziram sua pesquisa cromática em novos suportes, tridimensionais e de grande escala. Ione fez sua formação inicial em pintura no Rio de Janeiro nos anos 1940, onde teve contato com Arpad Szenes (1897-1985) e Viera da Silva (1908-92). Na década seguinte, complementou sua formação na Europa, onde estudou afresco na Académie Julian, de Paris. Aos poucos sua pintura adquiriu um caráter abstrato. Foi no final dos anos 1960 que a artista abandonou definitivamente a tela para se dedicar a pintar superfícies tridimensionais: ripas, bambus e bobinas serviram de pretexto para experimentar os efeitos compositivos e dinâmicos da cor no espaço. Em 1968 expôs pela primeira vez suas ripas e bambus. No ano seguinte, suas pinturas-objetos levaram prêmios na 10ª Bienal de São Paulo.

A catarinense Elke Hering participou do 4º Panorama com três obras feitas em materiais plásticos e resina – *Caneta*, *Lesma* e *Vaso*, produzidas entre 1971 e 1972, de grande escala. A origem de família industrial lhe possibilitou circular nacional e internacionalmente nos anos 1960, a fim de fortalecer sua formação artística, passando por Munique, Bahia, Berlim e Iowa. Na Bahia, foi assistente do escultor Mario Cravo Júnior entre 1962 e 1963. De outubro de

1968 a junho de 1969 Elke residiu nos Estados Unidos com seu marido, o poeta Lindolf Bell, aproximando-se da cena *pop*. Ali teve a sua primeira incursão experimental, quando integrou o grupo que promoveu *Experiência Poética*. Elke criou todos os materiais visuais da instalação, incluindo pôsteres e objetos plásticos infláveis, com auxílio das novas tecnologias de impressão. De volta ao Brasil¹³, desenvolveu esculturas em plavnil que incorporam a vivência *pop* estadunidense, dentre elas as três do Panorama. A produção deste período se inspira tanto em objetos do cotidiano quanto na natureza, explorando a taticidade do material plástico e sua ludicidade. A participação na edição de 1972 lhe rendeu o convite para a mostra *Arte/Brasil Hoje, 50 anos depois*, organizada por Roberto Pontual, e a seleção para a Bienal Nacional 72.

Dentre as quatro, a mineira Teresinha Soares foi a que adentrou mais tardiamente no mundo da arte, iniciando sua produção aos 42 anos, depois de fazer alguns cursos livres no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A partir daí, desenvolveu suas principais temáticas: o sexo e a liberdade feminina, a política e a religião. Na obra do Panorama, uma bandeja “oferece” o corpo da mulher (cuja silhueta é recortada em madeira) imersa entre grãos de feijão preto e arroz, expondo um corpo “comestível”. Sua carreira meteórica terminou em 1976. Em depoimento ao Masp em 2017, por ocasião de sua mostra retrospectiva, Soares revela que um dos motivos de ter interrompido sua produção foi a adolescência dos filhos – e lembra, “Naquela época, o marido não gostava que a mulher trabalhasse, e não existia divórcio” (Soares 2017). Na série de bandejas concebidas em 1972, Teresinha partiu do ambiente doméstico e o misturou à sua educação religiosa, usando palavras escritas em latim por cima dos grãos; na obra do Panorama, a frase “Deu gratias as tias...” aludia à chacota popular “ficou para a titia”, reforçada pela silhueta feminina, aparentemente nu e agachada. Com uma ironia assertiva sobre a posição da mulher na sociedade, a artista comenta que nunca vendeu quadros, justificando que ninguém iria querer pendurar aquelas composições (eróticas) na parede da própria casa...

Outra artista a destacar é Teresa Nazar. A argentina migrou para o Brasil no início dos anos 1960, já formada em Artes Plásticas, aproximando-se de Gershon Knispel, Monique Cornill e Nicolas Vlavianos, com quem foi casada e teve dois filhos. Em São Paulo, especializou-se em litografia na FAAP com Marcelo Grassmann e Darel Valença, onde passou a lecionar desenho até

13. No retorno ao Brasil, Hering e Bell abriram uma galeria de arte em Blumenau, a Galeria Açú-Açú, junto com o casal Péricles Prade e Arminda Prade, que durou de 1970 a 1998. Açú-Açú foi uma das primeiras galerias de Santa Catarina, responsável por fomentar a arte local e difundir a produção contemporânea na região.

1980. Apesar de ter iniciado pela pintura de cavalete, Nazar foi abrindo-se ao hibridismo de linguagens, explorando procedimentos da colagem com feição *pop*; aos poucos foi agregando outros materiais ao suporte pictórico, como chapas de metal, estopa, plásticos, conferindo uma carga objetual à obra. Entre os anos de 1960 e 1970, desenvolveu uma série de objetos híbridos¹⁴. Em entrevista à Daisy Piccinini em 1977, Teresa conta que decidiu interromper sua carreira em meados da década: “Não queria ficar trabalhando aos finais de semana...” (Nazar 1977). Neste período, além das aulas e da maternidade, a artista já se dedicava à direção da Galeria Múltipla de Arte, criada em 1972. Sobre o interesse pelo hibridismo da pintura e pelo objeto, Teresa expõe a dificuldade da mulher em trabalhar com escultura dado às dimensões da força, de espaço físico e de recursos financeiros mais altos – aspectos sublinhados por Amaral e Bittencourt.

Sinceramente, para uma mulher é muito mais complicado a escultura, como também montar um ateliê de escultura, requer força e requer um capital maior (...). Os primeiros trabalhos que já entro com materiais, como alumínio, bombril, gesso misturado com estopa e pvc, panos... era mais ou menos 1963 (...). Mas é um trabalho que requer uma série de máquinas, de uma oficina... e eu tinha a possibilidade de trabalhar na oficina do Vlavianos, então eu podia desenvolver bem isso. (Nazar 1977)

Na edição do Panorama tridimensional seguinte, de 1975, participaram 22 mulheres (10 delas já tinham exposto em 1972), sendo 50% com esculturas e 50% com objetos. Dentre as esculturas, aparecem apenas 2 em bronze e 1 em pedra, sendo a maioria feita em metais (4) e plásticos (3). Dentre os objetos, os materiais mais utilizados foram madeira (6) e acrílico (4). Nota-se aqui uma diminuição de obras feitas em materiais da tradição (bronze e pedra) e um aumento significativo de obras que se utilizam de materiais industriais, metais e plásticos. Tal mudança é apontada, ainda que de forma discreta, por Paulo Mendes de Almeida no texto de apresentação do catálogo daquela edição:

(...) no rumo que a especulação (ou melhor “pesquisa”, para usar uma expressão muito em voga) em arte vem tomando, todo um elenco de distinções formais ou doutrinárias vai se esfumando, inclusive pela introdução de novos materiais de trabalho, como que a colaborar no sentido de um certo hibridismo ou ambiguidade. (Almeida 1975)

14. Chama a atenção sua participação em dois eventos de vanguarda na capital paulista: a formação inicial do Grupo REX, em 1965, e a exposição *Coletiva de Oito Artistas - Manifesto Apeningue*, na Galeria Atrium, em 1966.

A tendência a um hibridismo na arte também é sinalizada por Olívio Tavares de Araújo em seu texto publicado no catálogo da edição, no qual o crítico faz referência a um transbordamento dos limites estabelecidos pelas categorias tradicionais da arte próprio dos anos 1970. Apesar disso, defende a continuidade da divisão dos panoramas por linguagens já que “vários extratos de criação” seriam detectados a médio prazo, mesmo que se tenham servido de processos já convencionais (Araújo 1975). Ambos autores sinalizam que, apesar de terem consciência dessa tendência multimídia, a organização dos panoramas traria uma certa equidade entre as linguagens, fortalecendo aquelas mais desfavorecidas.

(...) ao adotar como campo de observação a escultura e o objeto, [o panorama] repõe em evidência as duas categorias menos vistas, menos conhecidas, menos estudadas e de certa maneira, menos amadurecidas de toda a arte brasileira. (...) Nesse sentido, houve um significativo depoimento de Amílcar de Castro durante os debates do recente X Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Perguntado por uma das assistentes por que expunha tão pouco, Amílcar desabafou: “Ah, minha filha! A escultura é tão pesada, tão cara; dá tanto trabalho para montar; e os caras acabam não comprando. No fim, nem vale a pena expor”. (Idem)

A referência ao depoimento de Amílcar de Castro (1920-2002) traz um ponto de contato sobre as dificuldades enfrentadas por artistas que optam pela escultura – peso, escala, custos, montagem, espaço físico, transporte, comercialização... “Tudo conspira para que o ato de esculpir – muito mais que o de pintar ou de gravar – se transforme num exercício de sacrifício”, conclui Olívio (Idem). Como consequência, havia pouca produção crítica sobre a linguagem.

Apesar do 7º Panorama verificar um tímido crescimento no número de artistas mulheres, a produção delas não trouxe grandes novidades quanto à pesquisa plástica para além das formalizações figurativas e abstratizantes. Dentre as artistas mais interessantes que operavam a partir de uma certa abstração e/ou de filiações concretas, estavam Jandyra Waters (1921-), Solange Escosteguy (1945-), Gerty Saruê (1934-) e Ione Saldanha, agora com suas ripas. Destas, as duas primeiras apresentam objetos híbridos, nem pintura nem escultura.

Os três “objetos” de Solange Escosteguy apresentados na edição se afirmam como caixas-relevos multicoloridos, produzidos na escala do corpo. A série já tinha sido exposta um ano antes, na Galeria Múltipla de Arte, e na célebre mostra *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967 (nesta ocasião, recebeu seu primeiro ensaio crítico, escrito por Hélio Oiticica, o qual nomeia tais objetos como “anti-caixas” e “supra-relevos”). Nessas pequenas arquiteturas,

Solange se aventura a misturar uma geometria tropical à profusão luminosa de cores altamente contrastantes, onde o olho escorrega pelos planos irregulares superpostos da caixa-relevo. A artista porto-alegrense era filha do artista e médico Pedro Escosteguy, um dos idealizadores da mesma exposição-manifesto de 1967. Autodidata, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde frequentou cursos livres no MAM-RJ. Em 1971 casou-se com um diplomata e mudou-se para Brasília, onde estudou gravura com Perez Rossini. Dali em diante, acompanhou seu marido em missões mundo afora, passando a viver em diversos países.

Natural de Sertãozinho e criada numa família de 11 filhos, Jandyra Waters não teve a oportunidade de estudar arte quando criança. Em 1945, aos 24 anos, viajou para a Europa como missionária para trabalhar de voluntária numa organização internacional que auxiliava as vítimas do pós-guerra. Dois anos depois, em Sussex, Inglaterra, começou a estudar pintura, retornando a São Paulo em 1950. Neste período estuda com Yoshiya Takaoka, Andre Osze, Darel e Marcelo Grassmann. Sua pintura sofre influência de Takaoka, representando cenas com objetos domésticos, como ferro de passar e cestos de roupa, com fatura cezanniana. É nos anos 1960 que passa a desenvolver um abstracionismo formal inédito, de signos misteriosos e formas em movimento, tendo como grande entusiasta o colecionador Theon Spanudis. A série de templos apresentada na edição de 1975 mistura um certo aspecto cósmico, para não dizer religioso, à geometria de herança construtiva. Utilizando-se geralmente do forte contraste entre o branco e uma segunda cor vibrante, suas peças recortadas em madeira compõem uma espécie de palco-maquete, em que o uso recorrente de formas pontiagudas direcionam o conjunto a uma força ascensional, própria dos templos religiosos. Apesar de uma carreira de mais de 60 anos, ainda é pouco valorizada e por vezes considerada exotérica demais para a geração construtiva.

Ao final do texto do catálogo, Olívio Tavares de Araújo chama a atenção para o “problema” objetual desta edição, ao apontar um “componente emocional”, próprio do objeto, por imbuir-se menos de monumentalidade que a peça escultórica:

Tende a ocupar menor espaço, e a se tornar mais confessional e intimista. Exige um diálogo mais próximo e discreto. Não demonstra uma vocação necessária para o ar livre. Não exige materiais nobres – o mármore, a pedra, o metal. Emprega de preferência a madeira ou plásticos, resinas sintéticas e acrílicos. Um de seus recursos mais frequentes reside na *assemblage* ou na colagem. (...) Permite, enfim por seu menor custo e maior rapidez de execução, um nível mais acentuado de experimentalismo. (Idem)

A artista Gerty Saruê, de origem suíça e radicada no Brasil em 1953, é conhecida por sua produção multimídia, especialmente na busca de processamentos tecnológicos do desenho e da imagem. Viveu sua adolescência na Bolívia, e ali se casou aos 20 anos. Em dezembro de 1953, com 3 filhos, fixou-se em São Paulo. Apesar de ter feito cursos rápidos, de história da arte com Anatol Rosenfeld, e de pintura com Yolanda Mohaly e Henrique Boesse, a artista considera-se autodidata. Aos 45 anos, participou da edição de 1972 com uma instalação de grandes dimensões, em madeira, alumínio e espelho. A obra desconstrói o espaço tridimensional da sala e a autopercepção do espectador a partir da segmentação da perspectiva feita por duas escadas brancas que convergem para um horizonte de fuga, onde a artista instalou 4 espelhos que as refletem. É deste período sua parceria com Antonio Lizárraga (1924-2009), com o qual realizou obras de caráter ambiental-conceitual, tais como: *Alternativa urbana*, instalação que ganhou o Grande Prêmio da Pré-Bienal Brasil Plástica 72; e *Metrópole*, instalação apresentada na 12ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1973.

Quanto à produção escultórica da edição, vale destacar as obras de Amélia Toledo (1926-2017), que aos 49 anos, participa com 3 trabalhos produzidos em 1975. Filha de cientista, Amélia trocou o ensino médio pelo ensino da arte. Em 1939, frequentou o ateliê de Anita Malfatti (1889-1964) em São Paulo. Na década seguinte, estudou com Yoshiya Takaoka (1909-78) e Waldemar da Costa (1904-82), período em que trabalhou com desenho de projetos no escritório de Vilanova Artigas. No início dos anos 1950, teve dois filhos. Entre 1958 e 1959, com bolsa do governo brasileiro, estudou na Central School of Arts and Crafts, em Londres, onde teve aulas de escultura com William Turnbull (1922-2012). Em 1964, por notório saber, recebeu o título de Mestre pela Universidade de Brasília, e logo em seguida decide exilar-se com a família em Lisboa, fugindo do regime militar brasileiro. Na década de 1970, lecionou na Universidade Mackenzie e na Faap, em São Paulo, e na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro. A obra reproduzida no catálogo do 7º Panorama, *Interferência para calçada*, é um relevo em concreto armado composto de 5 placas de 120 x 60 cm, no qual há uma profusão de solas de pés semienterradas, disposto no chão. A obra faz parte de uma série de moldagens de fragmentos de corpos que a artista fez em meados da década, intitulada *Emergências*, utilizando-se de concreto e gesso-pedra; nelas, as partes “emergem” do plano, como vestígios das subjetividades destroçadas em tempos de censura e repressão.

No Panorama tridimensional seguinte, de 1978, houve uma queda brusca na participação de homens (de 48 para 39) e mulheres (de 22 para 19). Do total

de expositoras, 15 mostraram “esculturas” e apenas 4, “objetos”. Dentre as esculturas, 7 eram em bronze, 3 em metal, 2 em pedra e 2 em polímeros, prevalecendo a figuração em 10 das 15 obras, sendo as demais composições abstratas, com exceção da obra de Lucia Porto, que tinha um caráter mais instalativo. Quanto aos objetos, os materiais empregados variaram em aço inox, acrílico, alumínio e madeira, cujas operacionalidades tinham uma feição ora *pop* ora construtiva.

O texto de apresentação do catálogo de 1978, assinado por Mario Schenberg, traz algumas considerações a serem adicionadas aos números identificados na mostra. Logo de início Schenberg anuncia as incertezas postas pelos artistas na distinção entre escultura e objeto e faz a ressalva que a função panorâmica teria se esgotado, dada a diversidade da produção. Ainda assim, aponta que a edição trouxe “personalidades consagradas da escultura brasileira” ao lado de “artistas jovens, ainda pouco conhecidos, mas que certamente apontam novos caminhos para o futuro”. De fato, dentre as “jovens” mulheres, abaixo dos 40 anos, figuravam apenas 4 nomes (21% do total): Pietrina Checcacci (37), Sonia von Brusky (37), Lúcia Porto (31) e Maria M. de Moura (26). Segundo Schenberg, o número reduzido de jovens na mostra se dava devido sobretudo a fatores econômicos que dificultariam.

Torna-se imprescindível para o desenvolvimento da escultura, e mesmo da pintura, que as autoridades amparem a sua produção pelos artistas mais jovens, fornecendo-lhes facilidades de trabalho e ajuda financeira, como acontece nos países de maior desenvolvimento cultural. Nas condições atuais, apenas o desenho e as artes gráficas podem ser praticados pela imensa maioria dos artistas jovens, com grande prejuízo para a cultura. Cabe, aliás, observar que o número total de escultores brasileiros é também bastante reduzido. (Schenberg 1978)

Além de fazer a ressalva sobre os custos de produção, Schenberg constata os mesmos números comparativos entre as linguagens dos panoramas trazidos à tona nas análises dos dados do 1º ciclo (1972-81). Em geral, produzir escultura exige uma disponibilidade em se investir mais do que as outras linguagens, independente do gênero de seus autores. Isso teria determinado o número reduzido de jovens artistas atuantes nas mostras. Por outro lado, o crítico se coloca otimista em relação a uma produção escultórica que retorna à figura em detrimento da abstração, possivelmente relacionado a um desencanto com a industrialização. Apesar do diagnóstico “renovador” de Schenberg, que integrou a comissão de premiação daquele ano, dois dos grandes prêmios aquisitivos foram designados para a obra (neo)concreta de Amílcar de Castro

e para o cinetismo de Mary Vieira, o que aponta que a instituição ainda tinha interesse em colecionar obras “modernas”.

A essa altura, a paulista Mary Vieira, radicada na Basileia desde 1966, já era uma artista consagrada. No início da década de 1950, participou das segunda e terceira edições da Bienal de São Paulo; nos anos 1960, teve mostras individuais em importantes instituições na Alemanha, Holanda, Estocolmo e Estados Unidos, além de figurar no grupo de artistas que integrariam a coleção do Itamaraty; em 1970, ganhou uma retrospectiva na Bienal de Veneza; e, em 1977, participou da exposição histórica *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, organizada por Aracy Amaral na Pinacoteca de São Paulo. Seus primeiros polivolumes datam de 1949; são compostos por lâminas metálicas maleáveis, estruturadas num eixo central sobre uma base, as quais deviam ser manipuladas pelo público (tendo um caráter participativo antes mesmo dos bichos de Lygia). Suas esculturas cinéticas, dotadas de movimento em potência (quer acionadas pelo público, quer por mecanismos eletromecânicos), renovaram os preceitos estéticos e conceituais do concretismo paulista e de seus mestres mineiros, Amílcar e Weissmann, com os quais estudara na Escola Guignard. A produção tridimensional de Vieira sempre esteve em estreito diálogo com o design e a indústria, seja pelo emprego do aço e do alumínio, seja pelas soluções construtivas. Na Suíça, tornou-se professora da Universidade da Basileia, atividade que desenvolveu paralelamente à sua produção artística, tal como ocorre na carreira de tantas outras artistas. Apesar da consagração, ainda hoje Vieira tem poucos estudos dedicados à sua obra.

De modo geral, a edição de 1978 não trouxe novidades quanto às produções “modernas” anteriormente expostas, e tampouco incluiu poéticas mais experimentais. Duas outras artistas se destacam na homogeneidade da mostra. A primeira delas é Mari Yoshimoto (1931-92), artista vinda de uma experiência com o Grupo Guanabara nos anos 1950, coletivo de artistas nipo-brasileiros que teve origem no Grupo Seibi, da década anterior. Na 10ª edição, apresentou três grandes esferas de aço inoxidável, uma delas hoje pertencente à coleção do MAM-SP. Apesar de ter sido uma das artistas mais recorrentes nas edições tridimensionais, há pouquíssimos escritos sobre ela. Sabe-se que, além de participar do Grupo Guanabara, teve uma formação múltipla, em arquitetura, design, comunicação visual, estética e teatro, e foi aluna de Flavio Império em 1965, chegando a assisti-lo na produção e nos cenários da peça *Roda Viva*.

A segunda é Pietrina Checcacci (1941-), artista italiana baseada no Rio de Janeiro desde 1954, onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes. No Panorama, Checcacci exibiu três esculturas em bronze polido que representavam partes de

membros do corpo feminino, invertidas, como se estivessem semienterradas. Na década anterior, tinha participado de importantes eventos de vanguarda no Rio de Janeiro, como *Arte no Aterro* e *As Bandeiras*, ambas em 1968 (é deste período sua série de estandartes *O povo brasileiro*, cuja pintura tinha tons engajados com fatura *pop*). Em 1969 participou da 10ª Bienal de São Paulo e, em 1970, foi selecionada para a Pré-Bienal (Bienal Nacional). Sua obra escultórica foi uma das poucas feitas por mulheres incluídas no livro de Bardi, *Em torno da escultura*, de 1989.

O início da década de 1980 foi um período conturbado para o museu, marcado por dificuldades institucionais e financeiras, com duas trocas de presidência, assumida por Luis Antonio Seraphico de Assis Carvalho, em 1980, e por Aparício Basílio da Silva em 1982. Tais crises impactaram sobremaneira no 13º Panorama, de 1981, edição tridimensional com o menor número de artistas: dos 45 participantes, 13 eram mulheres (28%); dentre estas, 9 já tinham participado de edições dedicadas à escultura/objeto, o que indica a pouca renovação da mostra. A redução do Panorama também foi sentida no seu recorte, se restringindo à modalidade “escultura”. Com uma exposição enxuta, o texto de apresentação do catálogo assinado por Seraphico apresenta o cenário de crise geral, não só da instituição, mas também do meio artístico. Segundo ele, o sintoma de crise se estendia à sociedade brasileira: “devo sublinhar o que pra mim é grata surpresa: talvez a sobrevivência de demonstrações de cultura nesse padrão, revela que algo do nosso inconsciente coletivo permanece intocado, tornando possível fazer sobreviver e estruturar-se nosso corpo social asfixiado” (Carvalho 1981).

Em depoimento a Antônio Gonçalves Filho, então crítico do jornal *Folha de S. Paulo*, Diná comenta que a organização da edição de 1981 dispôs, de um lado, as esculturas de compromisso formal com o figurativo e, de outro, as propostas mais experimentais (Gonçalves Filho 1981, 29), onde o crítico incluiu Ninca Bordano (1914-). Dentre as 13 mulheres, a alemã aparece de fato como uma das mais experimentais (chama atenção sua idade madura, na época com 67 anos). Ninca expôs quatro obras de grandes dimensões, em que mistura madeira, metais, corda, poliéster e vidro. A artista chegou ao Brasil em 1955, acompanhando seu marido que trabalharia nas Indústrias Matarazzo. Na Enciclopédia Itaú Cultural, há referência a várias participações suas em exposições nos anos 1970, especialmente no circuito artístico de Campinas e Santo André. Porém, a ausência de informações sobre sua produção e fortuna crítica impedem saber se Ninca teria seguido adiante ou não na profissão artista.

Vale citar ainda as obras de Amélia Toledo e Mary Vieira, artistas que já tinham se destacado em edições anteriores. Enquanto a primeira renovava sua pesquisa da forma para o espaço, apresentando instalações com elementos da natureza – tais como *Geratriz*, onde dispõe conchas no ar em sequência formando a figura geométrica da geratriz –, a segunda dava continuidade aos polivolumes. Pietrina também retorna com suas esculturas de membros do corpo em bronze polido, segundo Gonçalves Filho, de um “pop anatômico-industrial.”

A partir de 1982, iniciou-se um novo ciclo quanto à condução do museu, sob a presidência de Aparício Basílio da Silva – empresário e artista plástico, que permaneceu no cargo até 1991. Tal gestão implementou logo de início mudanças nos nomes dos panoramas – o de desenho/gravura passou a ser “arte sobre papel” e o de “escultura/objeto” passou a “formas tridimensionais”, este último realizado em 1985 (o ano também coincide com a inclusão pela primeira vez do termo “contemporâneo” no regulamento). Além disso, os panoramas passaram a incluir uma sala especial, “com a finalidade de homenagear um artista que tenha uma obra de grande importância dentro do gênero específico da exposição” (MAM 1985, 12). De caráter retrospectivo, homenagearam nomes como Franz Weissmann.

No texto de apresentação do catálogo do 16º Panorama, Basílio apresenta as razões da adoção *formas tridimensionais*:

Essa mudança se fez necessária pela abertura cada vez maior e mais abrangente, de materiais e técnicas, e a denominação mais genérica teve a intenção de abrir mais essas fronteiras.” Ao final, o presidente chama a atenção para a diversidade própria da escultura, segundo ele um “segmento de arte particularmente eclético e dispersivo, e onde a qualidade dos materiais e o acabamento artesanal também tem seu peso. (Silva 1985)

Em reportagem sobre o Panorama de 1985, publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, a Diretora técnica do MAM-SP, Valú Oria, também sustentou a mudança do nome com o objetivo de abarcar “obras tridimensionais que não eram esculturas”. Oria explicou que na edição de 1985 o conjunto de obras exposto foi resultado tanto do edital nacional quanto de convites diretos. A Comissão de Arte selecionou cerca de 35 artistas (que deveriam apresentar obras inéditas, segundo o edital) de um total de pouco mais de 100 inscrições recebidas. O número baixo de inscrições, segundo ela, retratava o meio artístico brasileiro, onde existia bem menos escultores do que pintores devido aos altos custos de sua produção, exigindo maiores recursos. Entre os artistas convidados pela comissão, estavam: Amílcar, Ascânio MMM (1941-), Francisco Stockinger

(1919-2009), Rubem Valentim, Emanuel Araújo, Roberto Moriconi (1932-93), Sérvulo Esmeraldo (1929-2017), Antônio Poteiro (1925-2010) e Yoshimoto.

O primeiro panorama das “formas tridimensionais” contou com 15 mulheres, representando 28% do total de artistas. Nesta edição, nota-se uma inversão na renovação de nomes em relação à edição anterior: das 15 artistas, apenas 6 tinham participado de edições passadas (sendo Liuba e Guilhermina as únicas a empregarem materiais da tradição, o bronze e a pedra esculpida). Dentre as 9 que expunham pela primeira vez, estavam: a dupla Ada Yamaguishi (1953-) e Lidia Sano (1951-), Celeida Tostes (1929-95), Jeanete Musatti (1944-), Lygia Pape (1927-2004), Maria Tomaselli (1941-), Mary C. Dritschel (1934-2018), Theca Portella (1947-) e Valquiria Chiarion (1953-). O conjunto de obras feitas por elas trouxe uma grande diversidade de linguagens e materiais, diluindo definitivamente a velha dicotomia entre figurativos e abstratos das edições do 1º ciclo, além de um aumento geral de escala.

Dentre as primeiras a participar de um panorama, as artistas cariocas Celeida Tostes e Lygia Pape eram as mais maduras da exposição, com 56 e 58 anos, respectivamente. Celeida formou-se na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1955, aos 26 anos. Entre 1958 e 1959 complementou seus estudos em técnicas industriais de cerâmica na University of Southern California, com bolsa do governo estadunidense; paralelamente realizou um estágio com a ceramista Maria Martinez no Novo México, a partir do qual adotou a argila como sua principal matéria. Em 1975, foi laureada com uma bolsa do British Council para estudar na School of Arts do Cardiff College, no País de Gales. No Panorama, expôs suas esculturas em argila e solo cimento de dimensões antropomórficas. *Guardião* (1985), reproduzida no catálogo, tem forma ambígua que remete a “um enlace comunicante do feminino/masculino”, tal como apontou Lélia Coelho Frota (Frota apud Silva e Lontra 2011, 267). É deste período sua passagem da pequena à grande escala, bem como o convite para participar da mostra “Arquitetura da Terra ou o futuro de uma tradição milenar”, no Centro Georges Pompidou, Paris, em 1982 – que itinerou para o MAM-RJ e MAM-SP em 1984. Tostes deu aulas na Escola do Parque Lage (desde 1975) e na EBA-UFRJ (onde obtém sua livre-docência em 1987), além de realizar projetos com o barro em comunidades carentes cariocas. Faleceu precocemente em 1995 e só mais recentemente sua obra tem sido objeto de estudos e publicações.

Lygia Pape, por sua vez, uma artista já de bastante prestígio à época, apresentou três esculturas em 1981, feitas com borracha e metal, de grandes dimensões. Diferentemente da maioria das artistas, Pape formou-se em

Filosofia e fez mestrado em Estética, quando se debruçou sobre questões de identidade e cultura nacionais com a dissertação *Catiti catiti na terra dos brasis* (1980), as quais também permearam sua trajetória artística. Sua iniciação artística se deu a partir do desenho, pela qual se aproximou de Décio Viera e, mais tarde, com a gravura, pela qual passou a integrar o círculo de Ivan Serpa. Depois da vivência neoconcreta, Lygia virou *free lancer*, tal como gostava de dizer. Essa mesma liberdade a fez experimentar diversos meios, desenvolvendo uma obra arrojada e plural, com uma grande variedade formal e discursiva, por vezes convidando o público à literalmente experimentá-la. Entre 1968 e 1970 ministrou cursos no MAM-RJ. A partir de 1973, passou a dar aulas na Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, onde ficara até 1989. A partir de 1982 leciona na Escola de Belas Artes da UFRJ (até sua morte, em 2004). Em 1980, ganhou uma bolsa Guggenheim, pela qual foi morar em Nova York. Em meados da década, quando participa do Panorama, Pape já tinha uma vasta produção tridimensional, entre objetos, esculturas e instalações. Apesar de sua maturidade artística em 1985, não há menção das obras expostas no 16º Panorama em sua fortuna crítica.

A estadunidense Mary Dritschel participou com a instalação *Vasos lacrados puros e simples*, na qual dispôs 4 vasos de 1 metro de altura, pintados de branco, e fraldas. Dritschel residiu em São Paulo de 1978 a 1986, onde participou ativamente do circuito artístico, com individuais na Galeria Luisa Strina e no MAC-USP, obras nas 16ª e 17ª edições da Bienal Internacional de São Paulo, além de dar aulas de arte na USP a convite de Walter Zanini. Desde meados da década de 1970 passou a criar instalações, cujas motivações centravam-se no feminismo. Ao lado de Glenna Park e Regina Silveira, organizou a exposição *American Women Artists* no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1980, por meio da qual reuniu 46 artistas estadunidenses pouco conhecidas no Brasil. Dois anos depois, organizou uma exposição de artistas mulheres brasileiras no Clube Nova Mulher, durante o I Festival Nacional das Mulheres nas Artes¹⁵.

Ada T. Yamaguishi e Lídia K. Sano expuseram como dupla de artistas por duas vezes nos panoramas, em 1985 e em 1988, quando ganharam o prêmio

15. O Festival foi idealizado por Ruth Escobar, com apoio da Editora Abril. Teve uma programação intensa durante o mês de setembro de 1982 em São Paulo, com participação de diversas áreas da cultura. Além da mostra organizada por Dritschel, o festival contou com a exposição "Retrospectiva de Mulheres", organizada por Piero Maria Bardi no MASP (com Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Djanira, Lygia Clark, Tomie Ohtake, Maria Martins, Felicia Leirner e Moussia Pinto e Silva); e a mostra "Arte & Mulher - Artistas", concebida por Walter Zanini no MAC-USP (dentre as 18 artistas, estavam: Ana Horta, Ana Maria Tavares, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Gretta, Iole de Freitas, Jac Leirner, Leda Catunda, Maria Tomaselli e Mônica Nador).

aquisição. A instalação *Planos*, reproduzida no catálogo de 1985, ocupou uma área de 25m² na qual hastes metálicas eram articuladas por peças cerâmicas de modo a formar planos perspectivos, criando um dinamismo espacial a partir de poucos elementos. Outro aspecto interessante nas obras da dupla é o modo como subvertem a aparência da argila e sua operacionalidade artesanal em peças geometrizadas. Ada estudou Arquitetura e Urbanismo, cuja profissão desenvolvia paralelamente à atividade artística. Lídia formou-se em Artes Plásticas na FAAP em 1973, onde conheceu Walter Zanini, o qual lhe convidou para integrar um grupo de investigação artística, cuja experiência lhe rendeu participações nas 7^a e 8^a edições da Jovem Arte Contemporânea, em 1973 e 1974. As duas artistas se conheceram nas aulas de cerâmica do Grupo Sakai, no Embu das Artes, em São Paulo. A partir dali, passaram a desenvolver peças em coautoria num ateliê na Vila Madalena, que existe até hoje, apesar de ambas terem se afastado do meio artístico já no início dos anos 1990. Lídia conta que nenhuma delas conseguiu viver de arte; enquanto esta optou pelo ensino, dando aulas de cerâmica e escultura, Ada se dedicou ao planejamento urbano do município.

Valquíria Chiarion, uma das mais jovens artistas, levou o prêmio aquisição em 1985. Suas “esculturas” de vigas de ferro apresentadas no Panorama, com dimensões entre 76 e 155 cm de comprimento, subvertiam o comportamento inerte do material a partir da ação de curvá-los, transformando-os em superfícies visualmente maleáveis. A peça *I Beam Series, Table Piece*, com clara referência à *minimal art* estadunidense (*L Beam's*, de Robert Morris), foi incorporada ao acervo do MAM-SP. Valquíria também estudou na FAAP. Já em 1978, aos 23 anos, foi contemplada com “Prêmio Viagem no País” no 1^o Salão Nacional de Artes Plásticas do Rio de Janeiro, além de integrar o grupo Etsedron na 1^a Bienal Latinoamericana de São Paulo. Chiarion interrompeu sua carreira artística no final da década de 1980, e passou a residir em Nova York, onde vive até hoje.

Vale citar ainda Jeanete Musatti, uma das poucas a expor obras em pequeno formato; suas *assemblages* montadas em pequenas caixas revisitavam cenas históricas às avessas com certo humor. Musatti foi aluna da Escola Brasil e descobriu a tridimensionalidade a partir de sua experiência de polir e soldar na Metalúrgica Montalto, atividade à qual uniu sua fixação por coletar e colecionar objetos. Tal como Celeida, é uma das artistas que mais foram expostas nas edições dos panoramas do 2^o ciclo.

No texto de apresentação do catálogo da edição de 1988, Aparício Basílio destacou a atuação de três mulheres na organização da mostra: Denise Mattar,

que passou à Diretora Técnica; Maria Alice Milliet, que coordenou a montagem da edição no espaço interno do museu; e Emilie Chamie, a cargo da montagem das obras no espaço externo, que daria origem ao Jardim de Esculturas. A programação contou ainda com uma sala especial dedicada ao escultor Julio Guerra (autor do polêmico Monumento Borba Gato) e com o seminário “A Escultórica no Espaço Urbano”. Paralelamente, diante da crise instalada em meados da década, vale citar que foi a partir de 1988 que o museu passou a buscar recursos por meio das recentes leis de incentivo fiscais, ampliando seus patrocinadores, o que possibilitou o crescimento expressivo no número de artistas no panorama (Fig. 2) e de doações ao acervo.

A segunda edição dedicada às “formas tridimensionais” contou com 19 mulheres de um total de 62 artistas (30%). Destas, três já tinham participado de pelo menos duas edições tridimensionais – Lucia Fleury (5), Yoshimoto (4) e Toledo (2); seis tinham expostos pela 1ª vez na edição tridimensional anterior; e 10 expunham pela 1ª vez num panorama. Esses números reforçam uma tendência verificada na edição de 1985 à renovação de nomes e a uma condução das escolhas da comissão de arte cada vez mais voltada para a arte contemporânea. Nota-se pela primeira vez a ausência de obras feitas em bronze ou esculpidas em pedra.

A maior parte dos trabalhos apresentados por elas tinha caráter instalativo e/ou grandes dimensões e trazia uma renovação no vocabulário material. Fleury e Yoshimoto, as duas mais maduras, apesar de apresentarem obras de caráter escultórico, explorando as possibilidades da forma em si, renovaram suas escolhas materiais com elementos da natureza (galhos) e da vida doméstica (palha de aço), respectivamente. Celeida Tostes e Iole de Freitas também apresentaram obras que valorizavam a forma, porém traziam cada uma a seu modo um certo tensionamento na tradição de “esculpir” – quer pela recuperação da ancestralidade artesanal do barro, na *Roda* agigantada de Tostes, quer pela organicidade em que Iole moldava diferentes elementos metálicos e fazia-os conviver no *informe*.

Em “Panorama do equívoco”, publicado na revista Guia das Artes, Tadeu Chiarelli considerou a mostra irregular tanto pelo conceito equivocado de “atualidade” – calcada mais na datação (o regulamento exigia obras “inéditas”) do que no ineditismo da pesquisa plástica (“grau de problematização que um trabalho artístico deve colocar ao nosso olhar”, nas palavras de Chiarelli) –, quanto pelo acúmulo de tendências, resultando em “um amontoado de obras de tendências e qualidades díspares” (Chiarelli, 1988). Na reportagem de Antônio Gonçalves Filho publicada na *Folha de S. Paulo* em 19 de novembro,

o autor explica que o conjunto exposto no interior do museu foi organizado por Milliet segundo três tendências: orgânicos, em transição e geométricos. Já a seleção de trabalhos expostos do lado de fora, ocupando a área frontal do museu, tinha inspiração “naturalista”, segundo sua organizadora, Emilie Chamie, reunindo trabalhos de grandes dimensões. No mesmo texto, percebe-se uma resistência de Gonçalves à tendência orgânica, “um panorama dividido entre a riqueza formal de alguns geométricos e a miséria estética de uns tantos ‘orgânicos’” (Gonçalves Filho, 1988).

Apesar da má receptividade da crítica em 1988, a renovação de nomes trouxe pela primeira vez um grupo expressivo de jovens mulheres, com 30 anos ou menos, dentre as quais: Ana Maria Tavares (30), Frida Baranek (27), Jac Leirner (27), Lilian Amaral (28) e Nazareth Pacheco (27). A maior parte delas expôs obras de grandes formatos, boa parte de caráter instalativo. Sobre a juventude da mostra, Gonçalves sinaliza na mesma reportagem da *Folha* que os jovens artistas apresentavam pouco interesse na reflexão e uma quase obsessão pela pesquisa de materiais, resultando num vazio formal e conceitual. Chegando mesmo a considerar como negativa o tensionamento dos limites da escultura: “o tênue fio que separa uma escultura de um objeto se rompeu há tempos e se estabeleceu uma confusão que ameaça, inclusive, o próprio ‘status quo’ do fazer artístico” (Idem). Apesar da crítica, as jovens artistas do Panorama trouxeram ares de renovação para além da pesquisa de materiais e sua operacionalidade; colocaram questões sobre a própria natureza da escultura, sobre o estatuto do objeto na sociedade contemporânea, sobre os estereótipos da mulher e sobre a própria história.

Abrigo para o sol, de Ana Maria Tavares, realizada em 1986 para o Projeto vermelho na FAAP (onde estudara com Nelson Leirner, Regina Silveira e Júlio Plaza), era composta de uma estrutura externa em tubo de PCV revestido com epóxi e um reservatório cilíndrico feito com tijolos refratários empilhados, com altura de 2,8 m. Como notou Chiarelli alguns anos depois, “nem caixa d’água, nem silo comum, muito menos um objeto de arte previsível. E sim, uma construção específica para receber, guardar e manter por algumas horas os raios de luz solar” (Chiarelli 1990). Nela, Tavares estabelecia uma dupla relação espacial, com a arquitetura do lugar e com o macrocosmo. Suas obras do período são exemplares de um hibridismo entre escultura e design, entre objeto e instalação, entre arquitetura e não arquitetura.

Formada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1983 e recém-chegada de uma temporada francesa no ateliê de escultura da École Nationale

Supérieure des Beaux-Arts, em 1987, Nazareth Pacheco apresentou pela primeira vez sua recente produção tridimensional, feita em aço carbono e borracha vulcanizada. A peça, de grandes dimensões, era composta por uma chapa inclinada disposta ao longo do chão, em cuja superfície a artista dispôs pinos de borracha moldados por ela, formando uma camada orgânica sobre a superfície metálica, como se fossem protuberâncias irregulares de uma pele. A superfície do corpo será amplamente explorada por Pacheco a partir dos anos 1990, em suas peças autobiográficas em que remete aos diversos procedimentos cirúrgicos que sofreu ao longo dos anos – objetos cortantes passaram a conviver com miçangas brilhantes, numa apreensão visual e tátil que oscila entre sedução e repúdio.

Das jovens mulheres, Jac Leirner era certamente a que mais gozava de consagração do meio artístico, tendo participado anteriormente de exposições em importantes instituições nacionais e internacionais. Formou-se em Artes Plásticas na FAAP em 1984. Já em meados da déc. 1980, cria obras a partir da coleta de objetos cotidianos, ligados ao seu universo pessoal do consumo, tais como notas de dinheiro, maços de cigarro, *souvenirs* de museus, dentre outros. Os dois trabalhos da série “Erro na paisagem” expostos no Panorama fazem parte de um conjunto de 5 obras feitas com cordões de poliuretano enrolados, cujo resultado produziu formas moles em diversas escalas. Segundo a artista, a série tinha o desejo de contrariar um procedimento recorrente no seu processo criativo por repetição, na qual ela pudesse “traumatizar a obra” pelo erro, sem cor, sem forma, sem tempo e sem lugar (Leirner as fotografava debaixo de uma mesa, sobre uma árvore, em cima de um tapete...), nó sobre nó, num movimento *ad infinitum*. Segundo Guy Brett, havia um impulso de implantar valores consumistas nessas obras a partir do *kitsch* (Brett 1989). O universo objetual de Jac se expande desde então, transformando por acumulação objetos banais em obras, com especial atenção àqueles produzidos pelo próprio sistema institucional da arte.

Além de Tavares e Pacheco, Frida Baranek, Theca Portella e a dupla Ada Yamaguishi e Lídia Sano também apresentaram obras de grandes dimensões. A peça da artista carioca Frida Baranek era composta por um “desarranjo” de chapas metálicas ligeiramente amassadas que se conectavam por meio de molas a paralelepípedos, os quais, apoiados ao chão, davam estabilidade ao conjunto; a instalação trazia a temporalidade das superfícies enferrujadas, produzida como resíduo de uma sociedade industrializada. Depois de formada em arquitetura, Baranek estudou escultura no MAM-RJ e na Escola do Parque Laje, entre 1978 e 1983. Já em 1984, participou da mostra histórica *Como vai você Geração 80*; no ano seguinte, fez uma individual na Petite Galerie; e, em 1987,

integrou a coletiva *Nova Escultura* na mesma galeria. Logo após o Panorama, a artista se consagrou na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1989, e na XLIV Bienal de Veneza, em 1990. A instalação de 1988 não deixa de se aproximar das obras apresentadas por Iole de Freitas na mesma mostra, em que esta explora a forma escultórica a partir de materiais metálicos maleáveis, porém se na primeira existe uma tragicidade industrial, em Iole os metais são apaziguados em formas que flutuam no ar, remetendo a sua vivência corporal de bailarina. Theca Portella, em sua segunda participação em um panorama tridimensional, exibira *Paisagem*, um trabalho espacial em que articulou uma sequência vertical de vergalhões em diversas alturas intercalados com peças cerâmicas horizontais que lembravam tijolos, formando uma precária paisagem.

Da mesma materialidade de Portella constituiu-se o trabalho premiado da dupla Yamaguishi e Sano, uma sequência modular de 5 círculos formados por barras metálicas curvadas em cujas extremidades foram fixadas peças cerâmicas apoiadas no chão, as quais davam sustentação aos módulos. Suas primeiras obras de grande escala feitas em metal e cerâmica foram expostas na I Exposição Internacional de Escultura Efêmera, realizada em Fortaleza, em 1986. À familiaridade da escala arquitetônica em Ada uniu-se a experimentação artística de Lídia; o resultado são instalações cuja monumentalidade se expressava por uma grande leveza e economia de elementos.

No último panorama dedicado às formas tridimensionais, houve participação de 16 mulheres, num total de 44 artistas (36%). Das 16 artistas, apenas seis já tinham tomado parte em alguma edição dos panoramas, mantendo-se a tendência à renovação. O número reduzido de artistas na exposição de 1991 explica-se pela grave crise financeira¹⁶ pela qual passava o museu, que também teve de contingenciar seu orçamento, cortando pela primeira vez a produção do catálogo de uma edição. O ano de 1991 também marcou o fim do 2º ciclo do museu, com a interrupção da gestão de Aparício Basílio, substituído por Eduardo Levy.

Segundo depoimento de Aparício concedido ao jornal *O Estado de S. Paulo* em 17 de setembro, mesmo diante das dificuldades enfrentadas pelo museu, o 20º Panorama reunia com entusiasmo obras inovadoras criadas por artistas predominantemente jovens (63% das artistas tinham menos de 35 anos). "O resultado é muito animador se considerarmos que num país em crise a escultura é a obra plástica mais prejudicada pelo preço do material que chega a custar 50% do valor do trabalho", afirma o presidente (MAM expõe em três dimensões 1991, 75). Mais uma vez, os custos de execução do fazer escultó-

16. No início da década de 1990, a crise orçamentária do MAM-SP advinha em grande parte da crise política e econômica da gestão de Fernando Collor de Melo.

rico são destacados como uma das principais razões de desmotivação para a opção pela linguagem, ainda mais aos jovens artistas.

Dentre as mais maduras que participavam pela 1ª vez de um panorama tridimensional estavam Miriam Obino (1937-), Maria Villares (1940-), Carmela Gross (1946-) e Annarrê Smith (1949-). Das quatro, apenas Carmela tinha uma carreira consolidada, iniciada em meados dos anos 1960, com rápida consagração já na 9ª Bienal de São Paulo, em 1967. Carmela estudou na FAAP nos anos 1960, onde cursou licenciatura em desenho. A partir de 1972 passou a lecionar no curso de Artes Plásticas da ECA-USP, atividade que desenvolveu paralelamente à sua obra até 1996, quando se aposentou. Entre 1976 e 1987 fez mestrado e doutorado em Poéticas Visuais na mesma instituição. Em 1991 recebeu uma bolsa de estudos do The European Ceramics Workcentre, Holanda. Obino fez esculturas, mas se dedicou à cenografia teatral. Villares frequentara a Escola Brasil nos anos 1970, porém sua produção é irregular e pouco documentada. Do grupo das jovens, abaixo dos 36 anos, 7 se apresentavam pela 1ª vez nas edições tridimensionais – Rosana Mariotto (1957-), Valeska Soares (1957-), Lia Menna Barreto (1959-), Eliane Prolik (1960-), Maria Bueno (1964-), Sandra Tucci (1964-) e Stela Barbieri (1965-).

Quanto às obras apresentadas pelas artistas na edição de 1991, na ausência de registros visuais reproduzidos em catálogo, é possível mapeá-las parcamente pelos materiais utilizados e por suas grandezas, segundo dados de ficha técnica reproduzidos no folder da exposição. Novos metais (como aço carbono e chumbo) e borrachas foram recorrentes (Tavares, Smith, Pacheco, Menna Barreto); o ferro em suas diversas composições químicas (ligas metálicas) e fôrmas também foi amplamente utilizado (Prolík, Baranek, Iole, Villares e Tucci). Nota-se pela primeira vez o uso do termo “técnica mista” nas legendas das obras de 5 das 17 artistas, sinal da ampla variedade de materiais empregados, mas também da pouca importância em identificar os mesmos. Quanto à escala, boa parte dos trabalhos possuía grandes dimensões, sendo 2 deles caracterizados como “instalação” (Barbieri e Valeska). Apesar das limitações em identificar as obras visualmente, é possível perceber uma maior abertura à experimentação, à variedade de poéticas e formalizações e à legitimação da produção contemporânea no despontar da década.

4. Reflexos históricos, afluxos femininos

No artigo publicado em 1971 na revista *ARTNews*, “Por que não houve grandes artistas mulheres?”, a crítica de arte estadunidense Linda Nochlin se autoquestiona

sobre a validade da pergunta que dá título ao ensaio, uma vez que para ela esses apagamentos da história são determinados não só por gênero, mas também (e tão importante quanto) por raça e classe social.

As coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições, em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. (Nochlin 2016, 8-9)

Ao longo do ensaio, a “questão feminista” é tratada por Nochlin como uma problemática produzida a partir de uma construção cultural e social pelas e nas instituições de poder.

A questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou a ‘natureza desprezível’ de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram. (Idem, 12)

Entretanto, tais aspectos são frequentemente negligenciados pela historiografia da arte, reduzindo a consagração de artistas às suas qualidades técnicas e criativas. Segundo Nochlin é preciso investigar questões mais amplas, que envolvam por exemplo a sociologia, a fim de revelar toda uma subestrutura romântica, elitista, meritocrática e monotemática na qual a carreira artística foi sempre baseada (Idem, 15) – uma “natureza associial”, que enaltece e retroalimenta a figura do gênio, este obviamente um homem branco de classe abastada. Para Nochlin, perguntas cruciais como “De quais classes sociais era proveniente a maior parte dos artistas em diferentes momentos históricos?” devem ser postuladas primeiramente a fim de identificar os motivos pelos quais o acesso ao fazer artístico, às instituições sociais e à notoriedade pelas mulheres pareceu-nos sempre mais restrito.

As provocações de Nochlin vão de encontro aos pressupostos iniciais deste ensaio sobre a inserção das artistas mulheres no campo tridimensional entre os anos 1970 e 1980. Vimos que a crítica de arte que se debruçou sobre o campo da escultura frequentemente identificou limitações de ordem financeira (altos custos) e estrutural (de espaço, equipamentos e ferramentas) para que artistas pudessem desenvolver uma produção neste campo. Os

próprios textos de apresentação dos catálogos dos panoramas, em diversos momentos, apontaram aspectos orçamentários como característica tanto da atividade escultórica quanto da produção jovem, ainda mais prejudicada pela crise econômica dos anos 1980.

É deste período o artigo de Sheila Leirner “Panorama da crise”, publicado em 1981, onde a crítica de arte corrobora na radiografia da crise do meio artístico nacional:

A crise que atingiu a arte brasileira durante o período de “fechamento” político se estende aos nossos dias com a gravidade do recesso econômico. Afinal, a crise econômica é tão castradora quanto a censura. De lá pra cá, não tivemos respiro. Há a fatal involução. As tentativas de camuflar o processo, de fato alarmante, não esconderam que o produto artístico – antes potencialmente apto a ser uma necessidade – continua, agora mais do que nunca, como um bem supérfluo e luxuoso de consumo. (Leirner 1984, 125)

Tais limitações de ordens financeira e infraestrutural são ainda mais demarcadas quando olhamos para as mulheres, cujas remunerações salariais eram 60% menores em relação a dos homens no início de 1970. O levantamento exaustivo da participação das artistas nos panoramas mostrou como essas restrições impactaram na sua permanência na vida profissional, sobretudo para aquelas que não dependiam de outrem (como em casos parietais), aquelas que não viviam de renda (principalmente, as herdeiras), ou ainda aquelas que tinham de se dividir entre o trabalho e os cuidados maternos e da casa. Depoimentos das próprias artistas reforçam essa tese, ao sinalizarem certas condições socioculturais generificadas, como as atividades do cuidado – que limitariam a disponibilidade de dedicação exclusiva à profissão, reduzindo garantias de remuneração e estabilidade –, bem como disponibilidades orçamentárias e espaciais determinantes para a continuidade da produção (o alto custo dos materiais; o acesso a espaços e equipamentos de trabalho; e a execução das obras; etc.). Por diversas vezes tais aspectos implicaram na obstrução de sua continuidade no meio artístico.

Simultaneamente, o exame das edições tridimensionais do Panorama de Arte Atual Brasileira do período possibilitou um entendimento sobre os processos socioculturais em que se deu a profissionalização da artista mulher no país – bem como sua inserção e sua consagração no meio cultural brasileiro – para além das condições “trabalhistas” generificadas (leia-se aqui, sua classe social).

Do ponto de vista das instituições legitimadoras, é impossível dissociar a relação de nomes participantes dos critérios estabelecidos pela comissão de arte – que oscilaram entre seleção mediante inscrições, indicações da crítica especializada (critério majoritário) e convites diretos –, os quais de alguma forma respondiam à política de acervo da instituição – qual seja, o interesse do Museu de Arte Moderna de São Paulo em refundar sua coleção. No primeiro ciclo, entre 1972 e 1981, fica claro que a instituição conduziu suas ações para a difusão mais assertiva de obras de artistas com carreiras relativamente consolidadas e que representavam as duas vertentes hegemônicas do segundo momento modernista (entre figurativa e abstratizante), incorporando ao acervo exemplares de feições modernas (facilmente colecionáveis).

O novo sopro das neovanguardas artísticas verificado no período no Brasil, ainda que duramente contido pela censura e pela repressão do governo militar¹⁷, atingiu muito pouco o MAM-SP, que parecia, todavia, seguir sob os efeitos entusiastas da industrialização e da construção de Brasília. A continuidade de uma política institucional voltada para a valorização da arte moderna, presente na chamada “década experimental” dos anos 1970, fomentou um sistema ainda mais desigual quanto à participação das mulheres. Curiosamente, a hipótese inicial de que a escultura seria um terreno mais “masculino” do que a pintura não se verificou; justamente, foi na pintura que encontramos as maiores desigualdades de gênero nos panoramas, corroborando para a tese de Zanini de que a arte moderna era uma “empresa de pintores” e, mais que isso, de homens brancos. A primazia masculina da pintura parece ter sido, assim, construída social e culturalmente dentro do próprio sistema da arte moderna, este derivado da diferenciação social da mulher na sociedade burguesa, especialmente na Paris do séc. XIX, onde mulheres não tinham direito à vida pública (Pollock 2019). Já os desequilíbrios de gênero presentes nas mostras dedicadas à escultura e às formas tridimensionais parecem vir menos de um preconceito enraizado culturalmente dentro do meio artístico, e mais de circunstâncias socioeconômicas individuais, embora essas expressassem condições sociais generificadas que se repetiam frequentemente. O que quero dizer com isso é que ainda que a atividade pictórica fosse mais acessível do ponto de vista dos investimentos financeiros e infraestruturais

17. O Ato Institucional n. 5, promulgado pelo marechal Arthur da Costa e Silva, vigorou de 1968 a 1978, período que corresponde ao 1º ciclo dos panoramas. Nesses anos, diversas exposições e artistas foram censurados: IV Salão de Brasília (1968), III Salão de Ouro Preto (1968), II Bienal da Bahia (1968), exposição de Antonio Manuel no MAM-RJ (1973), IV Salão Global de Inverno (1976), dentre outros. (Cf. Melendi, 2017, 129-139)

do que a atividade escultórica, aquela consagrava bem menos mulheres que homens.

Outro aspecto interessante nas análises sobre a participação das artistas nas edições tridimensionais, principalmente as realizadas até meados dos anos 1980, foi a presença, ainda que em número reduzido, de produções tridimensionais ligadas às manifestações poéticas da Nova Figuração. Sim, a Nova Figuração não é feita só de pintura! Se considerarmos os trabalhos que trouxeram alguma novidade quanto à pesquisa plástica nas primeiras edições dos anos 1970 (ou seja, para além da abstração e dos “concretismos”), boa parte deles trazia um repertório visual do “novo realismo”, feita de materiais sintéticos e cores contrastantes, com temáticas do cotidiano que iam da situação política à condição da mulher, da cultura urbana a preocupações com o meio ambiente (Varela, Hering, Nazar, Soares, Checcacci). Frequentemente tinham um frescor lúdico, por vezes convocando o público a interagir. Faz-se curioso notar que dentre essas artistas, muitas vinham do Rio de Janeiro, cidade que, segundo Zanini, capitaneava as tendências novo-realistas no país (Zanini 2017, 343).

É justamente dentre essas artistas que chama a atenção a ocorrência de temáticas ditas “feministas” ou que de algum modo expressam a experiência de ser mulher: a ludicidade dos objetos cotidianos de Hering; a irreverência das silhuetas femininas de Nazar; o erotismo do corpo comestível de Teresinha Soares; e o cromatismo tropical das caixas-relevos de Escosteguy. (Por incrível que pareça, eram elas muitas vezes as que por diversos motivos interromperam suas trajetórias). Mesmo nas artistas de proposições abstratas, é possível identificar um certo amolecimento da forma, seja na organicidade espacial dos templos de Waters ou ainda no dinamismo interativo dos polivolumes de Vieira. Paralelamente, as formas tridimensionais vão aos poucos ganhando escala, aproximando-se do corpo, abrindo-se ao entorno, impregnando-se do espaço (Saldanha, Saruê, Silveira, Toledo). No terreno do experimental, outras contribuições aparecem em trabalhos que juntam materiais inusitados, aproximando o industrial do natural, o orgânico do inorgânico (Toledo, Bordano, Yashimoto), em composições tridimensionais precárias que desafiam o equilíbrio dos corpos.

Já no segundo ciclo, entre 1982 e 1991, as gestões passaram a valorizar mais claramente a produção contemporânea, superando a dicotomia moderna entre abstratos e figurativos. Apesar da grande crise econômica instaurada na década, o programa do museu abriu-se a proposições mais experimentais produzidas por artistas cada vez mais jovens, muitas das quais participaram

uma única vez. Os trabalhos apontaram uma liberdade cada vez maior em se misturar materiais de naturezas diversas, tanto aqueles vindos da familiaridade do cotidiano doméstico, quanto outros conhecidos a partir de descartes industriais e/ou já processados pelo consumo (Iole, Chiarion, Baranek, Jac). A tendência à conquista da escala do corpo e do espaço se mostra cada vez mais vigorosa, a ser perseguida por artistas como Tostes e Pacheco, mas também nas quase-arquiteturas de Tavares e nas instalações modulares da dupla Yamaguishi e Sano. Não só nos materiais é possível notar a liberdade com que escolhiam suas matérias; o hibridismo de linguagens e suportes é amplamente explorado por elas, esgarçando cada vez mais as fronteiras entre as categorias artísticas, a ponto de adentrar os anos 1990 abdicando-se da distinção entre elas nas próximas edições do Panorama.

Em um contexto de abertura política, os trabalhos seguiam no desejo de aproximar-se do cotidiano e da vida real em estado bruto, seja em abordagens oníricas, formalizações *informe*, procedimentos repetitivos, aproximações telúricas ou ainda em subjetivações da vida privada. Dentre essas, as peças expostas de Celeida, Dritschel e Pacheco (sem incluir as artistas do último panorama tridimensional, cujos trabalhos não puderam ser identificados com precisão) exploram o universo feminino, desde aspectos transcendentais, passando por proposições críticas sob a condição da mulher, até experiências mais autobiográficas. Isso não significa esgotar discursos “feministas” apenas nessas três artistas; ao contrário, é possível notar uma fatura generificada nas delicadas peças cerâmicas da dupla premiada que contrastam com os grandes vergalhões em sequência, ou ainda nas composições de parede em que Iole rearranja elementos metálicos num corpo dançante, flutuante.

Em “Feminismo: uma nova escola?”, texto publicado por ocasião da coletiva de artistas mulheres estadunidenses, organizada por Dritschel no MAC-USP, Sheila Leirner enfatiza a condição feminina como um processo ambivalente que modifica sua experiência no mundo:

ser mulher coloca a artista numa condição especial e modifica a experiência que se dá por meio da interação complexa entre elas e as perspectivas que o mundo tem de si. A sua iconografia, temática, representação visual, enfim, prende-se a um processo interno e externo que é sempre ambivalente e do qual a condição feminina faz parte. (Leirner 1984, 49)

Espera-se com esse estudo impulsionar o interesse pela produção artística das mulheres, a fim de destacar as desigualdades de gênero ainda presentes em nossa sociedade – neste caso, no sistema da arte –, colaborando para uma

revisão crítica historiográfica sobre a participação e o lugar dessas artistas, de par com a valorização da produção tridimensional dentro do sistema como uma expressão plástica potente, que merece a atenção dos agentes culturais e, em especial, das instituições artísticas – públicas e privadas, ligadas ao mercado ou não – que fomentam sua produção e sua circulação.

Referências

- Almeida, P. M. de. [Apresentação]. 4^ª *Panorama de Arte Atual Brasileira*. São Paulo: MAM-SP, 1972.
- Almeida, P. M. de. [Apresentação]. 7^ª *Panorama de Arte Atual Brasileira*. São Paulo: MAM-SP, 1975.
- Amaral, A. “Escultura brasileira” [1981]. In *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*, p. 348-351. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- Araújo, O. T. de. [Apresentação]. 7^ª *Panorama de Arte Atual Brasileira*. São Paulo: MAM-SP, 1975.
- Bardi, Pietro M. *Em torno da escultura no Brasil*. Coleção Arte e Cultura, n. XII. São Paulo: Banco Sudameris/Raizes Artes Gráficas, 1989.
- Bittencourt, F. “O grande crescimento da escultura brasileira” [1976]. In *Arte-dinamite*, p. 252-58. Ed. Fernanda Lopes e Aristóteles Predebon. Rio de Janeiro: Tamanduá-Arte, 2016.
- Brett, Guy. “A Bill of Wrongs”. In *Jac Leirner*. São Paulo, Galeria Milan, 1989. Campos, Marcelo. *Escultura contemporânea no Brasil: reflexões em dez percursos*. Rio de Janeiro: Caramurê, 2017.
- Carvalho, A. S. de A. [Apresentação]. 13^ª *Panorama de Arte Atual Brasileira*, s.p. São Paulo: MAM-SP, 1981.
- Cerchiaro, M. M. “Escultoras e bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra”. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2020.
- Cerchiaro, M. M.; Simioni, Ana P. C.; Trizoli, T. “The exhibition ‘Contribuição da mulher às artes plásticas no país’ and the silence of Brazilian art criticism”. *Artl@S Bulletin*, v. 8, n. 1 (2019): p. 210-224. Acesso em 3 de março de 2021. <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1185&context=artlas>
- Chiarelli, T. “Ana Maria Tavares e o cerco da arte”. In *Ana Maria Tavares*, s.p. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1990.
- Chiarelli, T. “Panorama do equívoco”. *Guia das Artes*, n. 11 (1988): p. 40.
- Cintrão, Rejane. “Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira 1969-1997”. In Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Panorama da Arte Brasileira 1997*, p. 8-11. São Paulo: MAM, 2000.

- Duarte, P. S. "Da escultura à instalação: núcleo contemporâneo". In Fidelis, G. et al. (orgs.). *5ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul/Cosac Naify, 2005.
- Fraser, N. "Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação". *Estudos Feministas*, v. 15, n. 2 (maio-ago. 2007): p. 291-308. Acesso em 3 de março de 2021. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2007000200002/1781>
- Fundação Bienal de São Paulo. *Arquivo Wanda Svevo*. Acesso em 30 de junho de 2021. <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/>
- Gonçalves Filho, A. "MAM inaugura 'Panorama' com múltiplas tendências". *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 19 de novembro de 1988.
- Gonçalves Filho, A. "Novas tendências da escultura". *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 1 de dezembro de 1981.
- Itau Cultural. *Tridimensionalidade: arte brasileira no séc. XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú/Cosac Naify, 1999.
- Krauss, R. E. "A escultura no campo ampliado". *Gávea*, Rio de Janeiro, PPGAV-PUC-RJ, n. 1 (1985): p. 87-93.
- Krauss, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Leirner, S. *Arte como medida: críticas selecionadas*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- Mam abre seu panorama. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 12 de novembro de 1985.
- Mam expõe em três dimensões. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 17 de setembro de 1991.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. Coleção. Acesso em 30 de junho de 2021. <https://mam.org.br/colecao/>
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. Publicações. Acesso em 30 de junho de 2021. <https://mam.org.br/publicacoes/projeto-mam-digital/>
- Nazar, T. "Entrevista concedida a Daisy Peccinini". São Paulo, 1977. Acesso em 30 de junho de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=zBGXeB-fh0w>.
- Nochlin, L. *Porque não houve grandes mulheres artistas?* [1977]. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- Pedrosa, M. [Texto de apresentação]. In *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1960.
- Pontual, R. "A escultura (e o objeto) no Brasil". In *Roberto Pontual: obra crítica*. Orgs. Isabela Pucu e Jacqueline Medeiros, p.301-306. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- Pollock, G. "A modernidade e os espaços de feminilidade". In PEDROSA, A.; Carneiro, A.; Mesquita, A. (orgs.). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019.
- Read, H. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Schenberg, M. [Apresentação]. *10º Panorama de Arte Atual Brasileira*. São Paulo: MAM-SP, 1978.
- Schwartz, D. "Arquivo Elke Hering: o indício de uma falta". Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

- Signorelli, P. "O Panorama de Arte Atual Brasileira MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais". Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2017.
- Silva, R. e Lontra, M. (orgs.). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Memória Visual/Aeroplano, 2014.
- Silva, A. B. da. [Apresentação]. 16º Panorama de Arte Atual Brasileira. São Paulo: MAM-SP, 1985.
- Silva, A. B. da. [Apresentação]. 19º *Panorama de Arte Atual Brasileira*. São Paulo: MAM-SP, 1988.
- Soares, T. "MASP conversas com Teresinha Soares". São Paulo: MASP, 2017. Acesso em 30 de junho de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=zTPjYQMG95>
- Tassinari, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- Trizoli, T. "Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70". Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2018.
- Tucker, W. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- Uma visão da mulher como tema e como produtora de artes plásticas. *O Estado de S. Paulo*, 9 de setembro de 1982.
- Zanini, W. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix/MAC-USP, 1971.
- Zanini, W. "Duas décadas difíceis: 60 e 70" [1994]. In *Walter Zanini: escrituras críticas*. Org. Cristina Freire, p. 339-360. São Paulo: Annablume, 2017.

Mulheres na literatura brasileira: o corpo como território de memória em Ponciá Vicêncio

Women in Brazilian literature: the body as memory
territory in Ponciá Vicêncio

Fernanda Valim Côrtes Miguel

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
fernanda.valim@ufvjm.edu.br  0000-0002-8336-738X

Resumo

O propósito do capítulo é apresentar uma leitura crítica do romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, mostrando como é construída, pela linguagem, a relação entre memória, corpo e violência. O romance descreve a trajetória de Ponciá Vicêncio desde sua infância até a idade adulta, revelando, com intensa força poética, suas percepções de mundo, seus sonhos e desencantos, suas relações afetivas e seus envolvimento familiares. Em nossa análise, procuramos apontar para o modo como o narrador cria uma visão empática em reação à personagem protagonista, mulher negra e periférica, e sua história de vida; como a violência social e de gênero nos é apresentada; como a voz narrativa constrói uma relação fragmentária e não linear entre passado e presente e futuro; como o romance discute a questão identitária, a herança cultural e a relação que podemos estabelecer entre a narrativa, nosso passado de escravidão colonial e reflexões sobre a sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave

Gênero; memória; violência; literatura brasileira contemporânea.

Abstract

The purpose of the chapter is to present a critical reading of the novel *Ponciá Vicêncio* (2003), by Conceição Evaristo, showing how the relationship between memory, body and violence is constructed through language. The novel describes Ponciá Vicêncio's trajectory from childhood to adulthood, revealing, with intense poetic force, her perceptions of the world, her dreams and disillusionments, her affective relationships, and her family ties. In our analysis, we seek to point out to the way in which the narrator creates an empathetic vision in reaction to the main character and her life story; how social and gender violence is presented to us; how the narrative voice builds a fragmentary and non-linear relationship between past, present, and future; how the novel discusses the issue of identity, cultural heritage, and the relationship we can establish between the narrative, our colonial past of slavery, and reflections on contemporary Brazilian society.

Keywords

Gender; memory; violence; contemporary Brazilian literature.

I. Introdução

Conceição Evaristo é uma das principais vozes da literatura afro-brasileira contemporânea, tendo assumido uma posição de destaque no cenário mais recente, sobretudo em função das temáticas de sua escritura e de seu posicionamento político como mulher negra em nossa sociedade. Desde a década de 1990, Evaristo vem inscrevendo outras vozes no ainda hegemônico campo de produção e circulação artística e literária brasileiro, sendo também participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra no país. Seus primeiros contos e poemas foram publicados nos *Cadernos Negros*, do Grupo Quilombhoje, de São Paulo. Em 2003, lançou seu romance de estreia, *Ponciá Vicêncio*, pela editora Mazza, de Belo Horizonte, e em 2006 um segundo romance, *Becos da Memória*, pela Editora Pallas, do Rio de Janeiro. Essas e outras publicações foram traduzidas para idiomas como o inglês e o francês e passaram a circular em outros países, ampliando a projeção da escritora na indústria cultural, como em telenovelas, entrevistas aos meios de comunicação e na presença em festivais literários. Seus livros ganharam maior visibilidade também nas escolas, nas academias universitárias e nos vestibulares, ampliando as problematizações sobre as lutas e os movimentos de resistências das mulheres negras em um país que segue ocultando seus

preconceitos, seu racismo, sua desumanização e falta de direitos ao povo da diáspora africana.

Conceição Evaristo nasceu em uma comunidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, integrando o instigante histórico de mulheres e autoras mineiras, especialmente a partir da segunda metade do século XX, quando nos recordamos do despontar dos diários femininos, por exemplo, que revelavam o particular e se inscreviam assim nas letras nacionais, como foi o caso de Helena Morley – talvez um dos primeiros diários a surpreender os leitores – e de outras mulheres do interior de Minas Gerais, como Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado, que formularam situações inéditas ao sempre comportado contexto intelectual brasileiro. Além da escrita dos diários, ainda poderíamos lembrar dos romances e de nomes como o de Maria Firmina dos Reis, autora do precursor *Úrsula* (1859) e Ruth Guimarães, que publica *Água Funda* (1944) quase cem anos depois. Se recordamos alguns desses nomes, é por entendermos que autoras e suas obras abriram caminhos para ampliar as discussões sobre o papel da mulher escritora, das marginais, deslocadas de seus lugares de origem, descabidas, excluídas de tradições consagradas e normativas, transgressoras dos padrões estéticos formais estabelecidos. De alguma maneira, do interior de Minas para as capitais – à exceção de Maria Firmina (Maranhão) –, as revelações subjetivas recriadas naqueles cadernos e manuscritos, que representavam os impactos da urbanização e a incompatibilidade com o ritmo pretendido pelo progresso capitalista em um Brasil alheio à modernidade, mostravam que a ficção por si mesma não parecia dar conta de falar sobre a realidade.

Poderíamos seguir com uma descrição minuciosa sobre a inscrição dessas mulheres no cenário das letras brasileiras, com nomes de personalidades consagradas, que tiveram seus livros e escritos aceitos sem as mesmas dificuldades das diaristas, catadoras, pobres, negras e periféricas, em diálogo com a norma culta e a lógica literária convencionalizada como o padrão de seu próprio tempo. No entanto, o que gostaríamos de apontar é que, de maneira análoga àqueles manuscritos e diários que registravam as vidas de Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado, a escritura de Conceição Evaristo também parece encarnar a escrita de maneira semelhante, ainda que diferente, convocando a ficção ao retorno necessário à realidade. No início de sua carreira, Evaristo também enfrentou dificuldades para a publicação de suas obras, fato diretamente relacionado à produção hegemônica da literatura brasileira, ainda hoje reconhecida como um espaço predominantemente branco e masculino. No trecho a seguir, a autora apresenta o ato da escrita

como algo ambivalente para si, carregado de dor e apaziguamento, lugar entre a criação e a vivência, entre a memória individual e coletiva:

Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando um pouco sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir um silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que meu corpo executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, 202).

Neste capítulo, apresentamos uma leitura do romance *Ponciá Vicêncio* (2003), mostrando como é construída, pela linguagem, a relação entre memória, corpo e violência ao longo da narrativa. O enredo descreve a trajetória da protagonista desde sua infância até a idade adulta, revelando, com intensa força poética, suas percepções de mundo, seus sonhos e desencantos, suas relações afetivas e seus envoltimentos familiares. O sobrenome de Ponciá – Vicêncio –, “lâmina afiada a torturar-lhe o corpo”, inscreve a herança perversa da escravidão. O romance nos encaminha para os sinuosos processos de lembrar e de esquecer. O esforço do resgate da memória conduz a protagonista a um autoconhecimento doloroso e necessário. Cada lembrança é trabalhada por ela “como alguém que precisasse recuperar a primeira veste, para nunca mais se sentir desesperadamente nua” (EVARISTO, 2003).

Em nossa análise, procuramos apontar para: 1. o modo como o narrador cria uma visão empática em reação à personagem protagonista e sua história de vida; 2. modo como a violência social e de gênero nos é apresentada; 3. o modo como a voz narrativa constrói uma relação fragmentária e não linear entre passado e presente, suspendendo acontecimentos, repetindo intencionalmente certas frases, interrompendo e recuperando a trajetória da protagonista; 4. O modo como o romance discute a questão identitária e a herança cultural e; 5. a relação que podemos estabelecer entre a narrativa e nosso passado de escravidão, que apontaria para possibilidades de reflexão sobre nossa própria história.

Mas o que acontece quando esses territórios de memórias passam a ser vistos não apenas como espaços físicos, carregados de marcas simbólicas? Partimos aqui do reconhecimento da existência de uma memória corporificada: com o corpo todo conhecemos o que as coisas são (WITTGENSTEIN, 1953). O corpo seria uma “fronteira variável”, uma instância politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero, regida por normas heteronormativas (BUTLER, 2018). O corpo seria ainda cenário de uma inscrição cultural, “superfície inscrita pelos acontecimentos” e impressa por uma história, entendida a partir do modelo de “civilização” de

Freud, ou seja, como destruição dos corpos e como repressão dos desejos (FOUCAULT, 1977). Os corpos negros – o corpo da mulher negra – em nossa sociedade, têm sofrido tentativas históricas de apagamento de suas memórias ancestrais, desde nosso período colonial. No Brasil, o corpo negro persiste como o maior monumento vivo a partir do qual a história pode ser contada.

A partir das discussões das críticas feministas mais recentes, temos argumentado em favor de teorias da linguagem que colocam o corpo como local de centralidade das discussões realizadas, o corpo como veículo que realiza ações e que participa das práticas culturais. Justamente por isso, o corpo se torna remanescente, histórico, político. O interesse pelo estudo das obras de Conceição Evaristo foi motivado pelo espaço onde atuo como professora e pesquisadora: o Vale do Jequitinhonha e mesmo a cidade de Diamantina, em Minas Gerais, foram profundamente marcados pelo colonialismo escravocrata e pela diáspora negra africana. Essas marcas estão presentes nos espaços físicos da cidade e dos distritos da região, desde os casarões coloniais até às senzalas que se preservaram nas cidades históricas; marcas também presentes nas comunidades quilombolas existentes na região, nos espaços simbólicos e nas práticas culturais, como a das ceramistas do Vale; das benzedeiras; das crenças populares e religiosas; e também na forte presença da oralidade nessas tradições, como os cantos vissungos, cantos de trabalho. Essas marcas estão presentes e são permanentemente inscritas, sobretudo, nos corpos dos habitantes locais.

A maior parte da população de Diamantina é negra, embora parte dela não se reconheça dessa maneira, não tenha construído noções críticas sobre um possível pertencimento identitário que, na verdade, ultrapassa a barreira nacional para abarcar toda uma dimensão diaspórica, ou talvez não se perceba assim em razão do falso mito da democracia racial que fundou também um imaginário hegemônico de miscigenação no Brasil, negando a existência de uma cultura racista. A partir das leituras com meus alunos, em sala de aula, da obra de Conceição Evaristo, além das questões de gênero que já faziam parte dos meus interesses de pesquisa, passei a pensar também sobre a necessidade da construção desse pertencimento, de uma identidade negra positivada, carregada de sentido político, capaz de fazer frente ao racismo estrutural ainda dominante.

2. Entre memórias e esquecimentos

O romance descreve, de maneira bastante fragmentária e não linear, a trajetória de Ponciá Vicêncio, uma mulher negra, remanescente de uma população

de ex-escravos, que através de uma inquietação constante sobre a pobreza do espaço rural onde vivia com a mãe e com o irmão decide buscar por novas perspectivas de vida na cidade grande. O espaço da roça é substituído pelo barraco no morro. As lembranças do passado, desde sua infância até a idade adulta, vão sendo pouco a pouco reveladas, indicando suas percepções de mundo, suas dores e desencantos, suas relações afetivas e suas heranças familiares, que coincidem com nossa própria história coletiva, com os traumas constitutivos do país que têm suas bases mais antigas no colonialismo, na exploração colonial, no patriarcalismo e na escravidão negra. O romance trabalha os limites e ambivalências entre a memória e o esquecimento na constituição da identidade dos personagens, como nesta passagem em que o narrador explicita o pensamento do pai de Ponciá sobre o avô da protagonista, mostrando a dor envolvida na lembrança de seu passado:

(...) sabia que se fizesse o pai relembrar de tudo, se ferisse a memória dele, o homem morreria de vez. Morreria de todas as mortes, da mais profunda das mortes. Abriu a boca, novamente ensaiou as palavras. Parou. **Relembrar o fato** era como sorver a própria morte, era matar a si próprio também (EVARISTO, 2005, 23. Grifos nossos).

Os sentimentos do pai de Ponciá sobre seu próprio pai são atravessados, no romance, por uma relação paradoxal, pontuada entre o amor e o ódio, entre o medo e o respeito, entre o pavor e a vergonha, porque o velho começou a rir e a chorar ao mesmo tempo e a dizer coisas ininteligíveis. Aos poucos, de forma interrompida, o narrador rememora as lágrimas-risos de Vô Vicêncio e a história de sua mão decepada, de sua loucura e do insuportável fato que precisava ser esquecido para que ele pudesse ser capaz de prosseguir: o assassinato da mulher; a automutilação suspensa pela intervenção de um terceiro; mas, principalmente, os anos de exploração servil e domesticada de seus corpos; a subalternidade humilhante; o trabalho de gerações de escravos na terra dos brancos e na produção dos engenhos de açúcar do senhor. O estopim do fato silenciado, que feria a memória do avô, foi a venda de três ou quatro dos seus, mesmo tendo nascidos após o “ventre livre”. Além disso, as terras dadas aos negros como presente de libertação por parte do primeiro Coronel Vicêncio foram tomadas pouco a pouco, através de um ato premeditado, pelos seus descendentes. Como expressa empaticamente a voz narrativa diante desta dor e sofrimento de todos, “Sangue e garapa podiam ser um líquido só” (EVARISTO, 2005, 51).

Ainda sobre os limites e ambivalências entre a memória e o esquecimento na constituição da identidade, especialmente de Ponciá – lembranças que

transitam entre a dor e a amargura, e entre a doçura suave e amena das recordações –, o narrador descreve o seguinte: “Ela gastava todo o tempo com o **pensar**, com o **recordar**. **Relembrava** a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de **esquecimento**” (EVARISTO, 2005, 19). Nesta passagem, é explicitado o jogo temporal entre presente, passado e futuro que o romance também explora em sua forma, no modo como o narrador constrói e fragmenta a narrativa, saltando no tempo e no espaço através das lembranças acionadas pela personagem. Ponciá vive um presente de suspensão e apatia, “olhar encontrando o nada”. Afastada de sua terra, de seu povoado de origem, de sua mãe e de seu irmão, a quem abandonou sem se despedir, vivia com o marido em uma casa humilde e precária e com a lembrança das inúmeras perdas: “Seria isto vida, meu Deus? (EVARISTO, 2005, 33)”, pensava ela enquanto os dias passavam vazios.

O passado de Ponciá é marcado pela dor e por acontecimentos mal compreendidos sobre sua infância e juventude. O futuro já teria sido a crença na possibilidade de uma vida melhor, na invenção de uma nova oportunidade, por isso ela teria partido naquele trem de seu povoado. Agora, o tempo presente havia esvaziado os sonhos de Ponciá que, nas palavras do narrador, “feito morta-viva, vivia” (EVARISTO, 2005, 34). A personagem, ao ser comparada com a imagem de uma figura morta-viva, é também colocada em um entre-lugar de suspensão provisória, marcando uma tensão, um antagonismo de natureza familiar ao estilo literário de Conceição Evaristo, como no sentimento de “presença-ausência” dos mortos sentidos por Ponciá, ou como no “riso-pranto” marcado do avô, que ela também passou a carregar como herança. Os acontecimentos e, sobretudo, as memórias e lembranças da protagonista, vão conduzindo seu corpo à recuperação de gestos involuntários, herdados de seu avô, como lhe diziam, e ela vai sendo chamada a regressar às suas origens:

A menina ouvira dizer algumas vezes que Vô Vicêncio havia deixado uma herança para ela. [...] Ela era pura parença com Vô Vicêncio. Tanto o modo de andar, com o braço para trás e a mão fechada como se fosse cotó, como ainda as feições do velho que se faziam reconhecer no semblante jovem da moça. A neta, desde menina, **era o gesto repetitivo do avô no tempo** [...]. Relembrava o desespero e a loucura do homem. [...] Bebia os detalhes remendando cuidadosamente o tecido roto de um passado, como alguém que precisasse recuperar a primeira veste para nunca mais se sentir desamparadamente nua” (EVARISTO, 2005, 29 e 63. Grifos nossos).

Assim como Vô Vicêncio, o pai de Ponciá também trabalhava na fazenda dos brancos, levando a mesma vida que os pais. Aprendeu a ler as letras numa brincadeira com o filho do senhor, mas o que fazia com as letras de branco?

Aprendera ler as letras numa brincadeira com o sinhô-moço. [...] Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. Era o cavalo onde o mocinho galopava sonhando conhecer todas as terras do pai. Tinham a mesma idade. Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhô-moço ria, ria. Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas. [...] Pajem do sinhô-moço, escravo do sinhô-moço, tudo do sinhô-moço, nada do sinhô-moço (EVARISTO, 2005, 63).

O fragmento anterior expressa e recupera uma violência bastante perversa, marcada pelo mesmo antagonismo do riso-choro que Vô Vicêncio internalizou em seu corpo, com a diferença de que aqui, quem ri é o sinhô-moço, em razão do ato de submeter o outro a uma espécie de tortura sádica, capaz de reforçar sua posição de comando viril e superioridade na escala hierárquica entre as classes sociais, revelando a dor e a humilhação do outro, que não consegue ser verbalizada, sendo expressa pelo choro, o limite da impossibilidade da tradução dessa dor (como no aforismo de Wittgenstein sobre o choro). O sociólogo Jessé Souza, parece reforçar essa leitura ao afirmar que “a escravidão não é somente um processo de exploração econômica do escravo, mas a humilhação cotidiana e a desumanização do escravo. Numa sociedade escravocrata que precisa humilhar o outro para mantê-lo na servidão, é preciso desenvolver sentimentos sádicos, dando origem ao gozo na humilhação” (SOUZA, 2019 s/p).

Assim como apontado no início desta mesma citação e em outras passagens da obra de Evaristo, a leitura e a escrita (verbal) aparecem, ao longo do romance, como um saber do branco, um saber de pouca serventia, como um instrumento de poder, dominação e subordinação. Esse mesmo logocentrismo dominante, que parece marcar um apagamento das origens africanas, é colocado em confronto com os saberes e crenças populares, passadas de geração a geração, que atravessam a narrativa na busca da protagonista por um possível retorno à sua ancestralidade.

Leda Martins (2003) nomeia de “oralitura” os gestos e inscrições performáticas que marcam uma “singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa” que pauta primordialmente a “alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas”

(MARTINS, 2003, 77). A *oralitura* está intimamente ligada às questões da diáspora africana, das reminiscências e saberes que foram aqui reinventados e ressignificados e que parecem presentes, no romance, nas memórias corporificadas de Ponciá, marcadas pelo canto, pelo cheiro, pelos barulhos e repetições gestuais dos seres que habitavam a casa e seu entorno, pela memória das mãos inscrita no barro das esculturas das mulheres:

Na noite em que aconteceu o regresso, Ponciá Vicêncio não dormiu. [...] Escutou na cozinha os passos dos seus. Sentiu o cheiro de café fresco e de broa de fubá, feitos pela mãe. Escutou o barulho do irmão se levantando várias vezes, à noite, e urinando lá fora, perto do galinheiro. Escutou as toadas que o pai cantava. Escutou os galos cantando na madrugada, no galinheiro vazio. Escutou, e o que mais escutou, e o que profundamente escutou foram os choros-risos **do homem-barro que ela havia feito um dia** (EVARISTO, 2003, 57. Grifos nossos).

Assim como teoriza Leda Martins, a performance de cenas e rituais inscritos no texto figuram “corpo e voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens (MARTINS, 2003, 66). Aqui, são das mãos da mulher que nasce a vida, de suas mãos nasce o poder da criação, transgredindo, de alguma maneira, a centralidade do pai criador. O laço afetivo se materializa, ao longo do romance, pela repetição dos gestos familiares, marcados no corpo de Ponciá: a repetição dos gestos maternos e dos gestos do avô paterno. A valorização da ancestralidade no romance se faz pela lembrança das marcas e dos símbolos da cultura negra, possível forma de resistência, evidenciando uma luta não apenas no território físico, mas sobretudo no espaço simbólico pela preservação da memória.

Os elementos da cultura negra, comumente subalternizados pela hegemonia branca e masculina, que tenta promover seu apagamento, aparecem ativos em passagens de enorme força poética e de delicada beleza ligada à ancestralidade. Isso fica evidente no modo como a voz narrativa aciona e reconta as trajetórias de homens e mulheres que vieram antes de Ponciá ou ao lado dela, construindo histórias coletivizadas por meio da empatia e da alteridade. Algumas passagens da narrativa trazem fortes elementos simbólicos, revelados como possíveis marcas identitárias, como a imagem simbólica da água do rio e da cobra celeste que aparecem nas lembranças de Ponciá; ou no receio antigo que revisitava e insistia em seu corpo quando, ainda menina, “pensava que se passasse debaixo do arco-íris poderia virar menino”. A imagem, repetida ao longo da narrativa, recupera memórias dos orixás e das matrizes da religião africana: Oxum é o orixá feminino das águas doces e Oxumarê uma entidade intergênero, representada ora como homem,

arco-íris, ora como mulher, cobra sagrada. Também na força premonitória da palavra e nas bênçãos da velha anciã, Nêngua Kainda, cujo “olhar penetrante vazava todo e qualquer corpo”, denunciando “a força não pronunciada de seu existir” (EVARISTO, 2003, 93).

Ao incorporar esses elementos ao romance, as memórias subalternizadas encontram um modo de persistir ao apagamento e às opressões dominantes. Nesse sentido, o corpo da mulher negra é narrado com empatia afastada do olhar eurocêntrico. Essa estratégia parece recolocar seu próprio corpo – este território de memória – como disputa discursiva, ideológica e histórica, como um corpo-vestígio que marca a permanência do passado no presente, marcando também um direito de existir, individual e coletivizado.

O título da narrativa, que dá nome ao romance, coincide com o nome próprio da protagonista, como num convite à reflexão sobre questões de identidade e alteridade. O nome próprio, nossa assinatura, talvez nosso primeiro indício de tentativa de pertencimento e reconhecimento, é um vestígio igualmente problematizado no romance:

Em tempos outros, havia sonhado tanto! Quando mais nova, sonhara até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Menina, tinha o hábito de ir à beira do rio e lá, se mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa. Não ouvia o seu nome responder dentro de si. Inventava outros. Pandá, Malenga, Quietí, nenhum lhe pertencia também. Ela, **inominada**, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. Tinha, então vontade de choros e risos” (EVARISTO, 2003, 19. Grifos nossos).

A problematização sobre as questões de pertencimento e existência, a partir do não reconhecimento de Ponciá em relação a seu próprio nome, esbarra numa reflexão mais profunda sobre a liberdade e a percepção sobre a identidade como uma construção fluida e aberta, sempre em processo. Ela “inominada” carrega toda a força simbólica de uma recusa consciente de qualquer tentativa de classificação categórica: Ponciá se quer indefinível, inclassificável, ilimitada:

Quando aprendeu a ler e a escrever, **foi pior ainda**, ao descobrir o acento agudo de Ponciá. Às vezes, num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e a repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar o seu eco. E era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma **lâmina afiada a torturar-lhe o corpo**. Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô de seu avô, o homem que ela havia copiado

de sua memória para o barro [...]. O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. **Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor**, de um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens. E Ponciá? De onde teria surgido Ponciá? Por quê? Em que memória do tempo estaria escrito o significado do nome dela? **Ponciá Vicêncio era para ela um nome que não tinha dono** (EVARISTO, 2003, 29. Grifos nossos).

O modo como o romance discute a questão identitária e a herança cultural passa então pela profunda tomada de consciência da personagem sobre a necessidade da busca, do retorno ao seu passado, do retorno à casa, das marcas e vestígios, da reminiscência dos gestos corporais dos que ali viveram e que foram por ela incorporados. Seu sobrenome, “lâmina afiada a torturar-lhe o corpo” reinscreve com violência cruel a herança perversa da escravidão. O romance nos encaminha para os sinuosos processos de lembrar e de esquecer. O esforço do resgate da memória conduz a protagonista a um autoconhecimento doloroso e necessário. Cada lembrança é trabalhada por ela “como alguém que precisasse recuperar a primeira veste, para nunca mais se sentir desesperadamente nua” (EVARISTO, 2003).

3. Considerações finais

A relação estabelecida entre memória e espaço físico na sociedade brasileira tem sido amplamente tensionada por historiadores e escritores. Existe um esforço persistente das classes dominantes e dos discursos hegemônicos na imposição de um esquecimento propositivo e do apagamento das memórias dos povos subalternizados e historicamente dominados na tentativa de que esta história não possa ser narrada, ressignificada e transformada em instrumento de resistência. Uma guerra desta natureza, como propõe o escritor colombiano Santiago Gamboa, não se contenta com a destruição do presente e com o comprometimento do futuro: uma guerra desta natureza também deve aniquilar o passado, temendo a ameaça de que ele retorne ainda com maior força, naquilo que o autor chamou de “memoricídio” (GAMBOA, 2005).

Os corpos negros – o corpo da mulher negra – em nossa sociedade, têm sofrido tentativas históricas de apagamento de suas memórias ancestrais, desde nosso período colonial: sua religiosidade foi criminalizada, seus cabelos cortados, suas músicas proibidas, até mesmo a linguagem foi violada e substituída pela língua do opressor. O processo de desumanização dos corpos negros é somado ao processo de desumanização do corpo da mulher

negra, corpo duplamente violado e colonizado: “Uma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia” (DuPLESSIS, 1985, 46).

No Brasil, o corpo negro persiste como o maior monumento vivo a partir do qual a história pode ser contada. Nesse sentido, Ponciá Vicêncio inscreve-se como território de memória também no campo literário contemporâneo, revertendo a imagem da mulher colonizada e objetificada em sujeito de sua história, dona da capacidade de reescrever sua própria história.

Referências

- Butler, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar, 16 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DuPlessis, Rachel Blau. Writing beyond the ending: Narration strategies of 20th Century Women Writers. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Evaristo, Conceição. Ponciá Vicêncio. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.
- Evaristo, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: Moreira, Nadilza de Barros; Schneider, Liane (Orgs.). Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.
- Foucault, Michel. Nietzsche, Genealogy, History. In: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and interviews by Michel Foucault. Trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Gamboa, Santiago. Guerra y paz. Colômbia: Debate, 2014.
- Martins, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun. 2003.
- Souza, Jessé. Conferência O Brasil de Bolsonaro-dividir para reinar, Instituto de Estudos da América Latina, Universidade de Sorbonne, 2019. Disponível em: <http://www.iheal.univ-paris3.fr/fr/agenda/le-br%C3%A9sil-de-bolsonaro-diviser-pour-r%C3%A9gner>. Acesso em: outubro de 2021.
- Wittgenstein, Ludwig. Investigações filosóficas. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores, XLVI).

Silenciamento e violência no cinema e na literatura: as personagens femininas em *Lavoura Arcaica*

Silence and violence in cinema and literature: the female characters in *Lavoura Arcaica*

Renato César Prates Oliveira

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
renatocesar93@gmail.com ☎ 0000-0003-1464-8150

Fernanda Valim Côrtes Miguel

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
fernanda.valim@ufvjm.edu.br ☎ 0000-0002-8336-738X

Resumo

O capítulo apresenta parte dos resultados de uma pesquisa de mestrado que consistiu no estudo e na análise comparativa entre o romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e o filme homônimo (2001), dirigido por Luiz Fernando Carvalho, a partir de problematizações sobre as representações da violência de gênero na literatura e no cinema. O objetivo do estudo foi investigar a questão do silenciamento de personagens femininas, identificando as estratégias narrativas adotadas em cada caso a partir da figura de um narrador ambíguo e melancólico, que poderia ser colocado sob suspeita a todo o momento do relato. As análises e leituras realizadas apontaram para uma construção ambivalente do ponto de vista narrativo, tanto no filme como no romance e fomentaram reflexões sobre os processos de violência ainda muito presentes na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave

Literatura comparada; *Lavoura Arcaica*; Gênero; Patriarcado; Violência; Cinema.

Abstract

The chapter presents part of the results of a master's research that consisted of the study and comparative analysis between the novel *Lavoura Arcaica* (1975), by Raduan Nassar, and the homonymous film (2001), directed by Luiz Fernando Carvalho, based on problematization about the representations of gender violence in literature and cinema. The aim of the study was to investigate the issue of silencing female characters, identifying the narrative strategies adopted in each case based on the figure of an ambiguous and melancholy narrator, who could be placed under suspicion at any time of the report. The analyzes and readings carried out pointed to an ambivalent construction from the narrative point of view, both in the film and in the novel, and fostered reflections on the processes of violence that are still very present in contemporary Brazilian society.

Keywords

Comparative Literature; Ancient Tillage; Genre; Patriarchy; Violence; Movie Theater.

I. Introdução

Neste capítulo, apresentamos os resultados de uma pesquisa que partiu da investigação comparativa entre o romance *Lavoura Arcaica*¹, de Raduan Nassar, e o filme homônimo², dirigido por Luiz Fernando Carvalho. O objetivo do estudo foi o de investigar o tema da violência e do silenciamento das personagens femininas, identificando as estratégias narrativas adotadas em cada caso a partir da figura de um narrador ambíguo e melancólico, que poderia ser colocada em suspeita ao longo de seu relato. No romance de Nassar, somos conduzidos a uma situação de violência extrema: o assassinato da filha pelo pai diante de toda a família. Mas porque ela, e somente ela, é punida? Por que um pai poderia matar uma filha? Seria a ordem familiar algo superior à vida da própria filha? Por que um ser humano mata outro ser humano? Jaime Ginzburg³ parte de perguntas semelhantes para formular a questão sobre a ética na ordem estética do romance. Esse episódio de profunda violência produz impactos aos que tinham conexões afetivas com

1. Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015).

2. LUIZ FERNANDO CARVALHO. "Prêmios", Acesso em 18 dezembro de 2019, <http://luizfernandocarvalho.com/premios/>.

3. Jaime Ginzburg, *Literatura, violência e melancolia* (Campinas: Autores Associados, 2012).

a vítima agredida, especialmente sobre André, que sofre com a perda da irmã e decide narrar a história.

Em nosso estudo, partimos do pressuposto de que narrar as suas memórias seria uma forma de lidar com a culpa e a incompreensão dos acontecimentos, nos aproximando de uma teoria da narrativa baseada nas discussões de Sigmund Freud⁴. Além disso, de que a morte das personagens femininas seria uma situação serial na historiografia da literatura brasileira, ainda que não fosse um processo consciente por parte dos autores. Dessa forma, para que um homem possa narrar é necessário que uma mulher morra (Ginzburg 2012, 62). O tema da representação da violência nessas obras é discutido à luz de referenciais que nos auxiliam na compreensão de como a violência da sociedade brasileira é representada na literatura e singularizam nas suas formas de execução uma percepção bastante crítica sobre a aniquilação imposta a determinados corpos.

Se na literatura temos como foco central a figura do narrador e suas estratégias discursivas para nos apresentar os fatos no tempo e no espaço e as ações dos personagens, no cinema essas estratégias se constituem através de *instâncias narrativas*⁵, em construção de elementos como as montagens de cenas, a posição da câmera, a trilha sonora escolhida, a utilização de cores, sons ou até mesmo suas ausências em certos casos, a movimentação das personagens, suas falas ou figurinos⁶. A poeticidade da forma como a história é narrada em *Lavoura Arcaica* faz da escrita um lugar de erotização e desejo e, ao mesmo tempo, de angústia e culpa em relação aos acontecimentos vividos. Esta ambivalência pode ser interpretada pelas incertezas da memória e das ações ocorridas naquela lavoura, pelo fato de André e sua irmã serem ainda muito jovens quando o envolvimento entre os irmãos aconteceu, ou ainda por não possuírem malícia em relação às regras sociais do desejo, ao transgredirem as leis morais que normatizam as condutas humanas. Seria possível correlacionar esta afirmação com a epígrafe que abre a primeira

4. Sigmund Freud, *O mal-estar na cultura* (Porto Alegre: L&PM, 2010).

5. Chamamos de instâncias narrativas determinados elementos inseridos na montagem das cenas como, a música, o jogo de luz e sombras, as cores, o ambiente, os planos, a posição e ângulo da câmera, o narrador, entre outros elementos que fazem parte da linguagem cinematográfica. Ismail Xavier, em *a Decupagem Clássica* (1987), comenta sobre os elementos constitutivos da linguagem fílmica na composição da montagem. Se na literatura, na prosa literária, temos a figura do narrador como um dos principais elementos de análise do texto, no cinema, as instâncias se pluralizam em diversas categorias narrativas e de análise que podem se sobrepor e se somar ou serem antagônicas entre si, gerando efeitos diversos. Tudo isso narra e contribui para as camadas de sentido do filme ou da produção audiovisual.

6. Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984).

parte do romance, retirada do poema “A invenção de Orfeu”, de Jorge de Lima: “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?”.

As ambiguidades existentes na maior parte do romance, traduzidos para a linguagem cinematográfica, se confirmam pela existência de um narrador que a todo momento se auto define como epilético, justificando a construção de um discurso conturbado e fragmentário. Esta observação pessoal, marcada por ele, funciona como um engenhoso elemento linguístico, por revelar a narração de um ponto de vista convulsionado. Dessa forma, é possível reconhecer comportamentos e emoções que fogem da norma, como a perda da consciência e da memória, tendo em vista que a epilepsia induz o narrador ao esquecimento. Além disso, as convulsões involuntárias que acontecem durante uma crise epilética, passam-nos a ideia de um corpo rígido que é acompanhado por tremores e contrações musculares que, ao mesmo tempo, gerariam ambiguidades na ordem da eroticidade, assim como se observa na primeira cena do romance, no momento do gozo do protagonista.

Se levarmos esses aspectos pontuados sobre André, criamos uma posição de empatia ou adesão a seu ponto de vista narrativo, assim como na percepção dos fatos e das memórias sobre o seu passado. Porém, se entendermos que os sintomas da epilepsia poderiam gerar distorções da realidade e sentimentos melancólicos – medo, angústia, desconforto, sensações irreais e confusão mental –, atingimos o risco sobre a incerteza de seu relato e a importante cautela em relação à sua narrativa. Observamos que há, em todo o enredo, uma visão íntima deste narrador masculino que rememora as suas inquietações e cria, a sua maneira, as personagens femininas da história, assim como as suas próprias ações e das personagens que o cercam.

2. Contextualizando as obras

Lavoura Arcaica apresenta a história do epilético André, que narra suas memórias, recorda suas angústias, as opressões de seus sentimentos e a sensação de estranhamento que sentia naquela tradição rural, arcaica e familiar. A narrativa, construída em primeira pessoa, é também marcada por ambiguidades que não se desfazem ao longo do enredo e pelo sentimento de incompreensão e revolta, por parte do protagonista, em relação às regras morais instituídas pela família, sendo o seu pai justamente a figura simbólica mais forte e viva desta tradição. O amor incestuoso por sua irmã, Ana, é um

dos motivos que levaram à sua partida e um dos principais pontos de tensão do livro, evocados pelas palavras metafóricas e sutis do protagonista ao longo do enredo.

Já o filme homônimo e dirigido por Luiz Fernando Carvalho (2001), de acordo com Rosimari Sarmiento⁷, diferencia-se do romance pela sua composição estrutural estética. Isso significa que, apesar das falas serem iguais ao texto original, há uma alteração da montagem das cenas, da lógica de suas construções e uma nova estrutura cronológica, com fragmentações e pontos de vista particulares em relação à sequência dos capítulos do livro. O diretor teria conseguido montar uma gramática cinematográfica que dá conta do fluxo de consciência de André, além da fragmentação dos tempos apresentados por ele na narrativa quando comparada ao livro, como veremos a seguir.

3. Gênero e Patriarcado

Na cena a seguir, retirada do filme, momento em que todos da família estão sentados à mesa e ouvindo o sermão do pai, André, impaciente, interrompe o discurso do pai e simboliza a sua decisão de partir do lar. Suas irmãs permanecem com as expressões de medo e cabisbaixas, enquanto Pedro, Iohanna e a sua mãe se surpreendem com a atitude de André. Ana, por sua vez, abaixa a cabeça devagar, como se a situação a afligisse (Fig. 1).

Esta cena não é mencionada descritivamente no romance. Aqui mostramos o temor da expressão da irmã (Zuleika) ao fato de André contradizer à ordem do pai. O trecho do romance que apresenta a situação representada no filme é exatamente o momento em que André enfrenta o seu pai, após o sermão, como é mostrado no trecho correspondente:

“[...] cada palavra era uma folha seca e eu nessa carreira pisoteando as páginas de muitos livros, colhendo entre gravetos este alimento ácido e virulento, quantas mulheres, quantos varões, quantos ancestrais, quanta peste acumulada, que caldo mais grosso neste fruto da família! Eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência também tem os seus direitos! [...]”⁸

7. Sarmiento, Rosimari. “À esquerda do pai: a narrativa de *Lavoura Arcaica* na literatura e no cinema” (mestrado, Universidade de Caxias do Sul), 2008, 173.

8. Raduan Nassar, 88.



Figura 1. SEQ Figura * ARABIC 1: Luiz Fernando Carvalho, Lavoura Arcaica. Da direita para a esquerda: Rosa, Zuleika e Huda, 2001. 01:25'49". Disponível em Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=yuGXFeuRzSI>.

No filme, observamos que a construção dessas personagens é feita de maneira a categorizá-las com a aparência frágil, amedrontadas e subservientes. No romance, o comportamento das irmãs não é detalhadamente descrito em relação ao pai, mas sabemos que a opressão existe por suas poucas falas e, quando estas aparecem, apenas correspondem às expectativas dos homens. A cena mostra o rosto em *close up* de Zuleika em *segundo plano*, centralizada entre as outras duas irmãs, que aparecem com seus rostos desfocados. O fundo é escuro e ainda que a imagem das outras irmãs não esteja plenamente nítida ao espectador, é possível reconhecer suas feições sérias e fechadas, em *primeiro* e *terceiro plano*, as quais também sinalizam notável expressão de medo ou resignação. A posição da câmera focaliza o rosto das três irmãs em sentido lateral e não frontal, criando uma sensação de espelhamento triplo das imagens femininas em fragmento e de repetição das imagens de subserviência dessas personagens. Esta cena é o momento emblemático de sermão do pai, que deixa todas elas amedrontadas. Ao focalizar as personagens em ângulo lateral a câmera transmite a ideia de incompletude, fragmentação e fragilidade. Nesta cena, a força expressiva de medo e tristeza das personagens domina as sensações.

O contraste da iluminação com a expressão das irmãs serve para destacar a subserviência e temor dessas personagens em relação ao poder patriarcal do pai. Conforme explica Camargo⁹, a luz funciona como uma potencializadora dos

9. Roberto Gill Camargo, *Função estética da luz* (Sorocaba: TCM Comunicação, 2000), 80.

aspectos, performatividade e expressividade dos atores em cena, causando percepções estéticas aos olhos dos espectadores.

"A noção de proximidade e distância também está relacionada com a luz. Focos fechados são concentradores e aproximativos; cores frias e tonalidades escuras atuam como distanciadores; luz frontal produz achatamento; luz vertical dá sombra no rosto; luz balanceada produz naturalidade; enfim, a luz tem a capacidade de mudar as aparências. Se sem ela não há espetáculo, podemos dizer que, com ela, o espetáculo muda muito, condicionando os olhos a enxergarem apenas 'aquilo' que está sendo iluminado e da maneira 'como' está sendo iluminado"¹⁰.

Como brevemente comentado, a luz e a câmera vertical centralizadas nos rostos dessas personagens femininas causam um efeito perceptivo de fragilidade e incompletude de personalidade. A luz vertical oculta parcialmente os rostos das irmãs e esta dualidade confirma os aspectos fragmentários da fragilidade narrativa de André ao retratar as suas irmãs, assim como a interpretação do diretor ao representar essas personagens, pois ele constrói em cena o modo como o narrador principal interpretaria os acontecimentos, assim como atribuiria sua percepção na construção da imagem dessas mulheres. Aqui se percebe como a imagem da mulher é construída, o que poderia sugerir uma ordem patriarcal imposta aos corpos, de hierarquização e submissão das filhas. Não há no romance a descrição detalhada de como seria a personalidade específica de cada uma delas. No filme, a interpretação dada pelo diretor na construção da expressividade e personalidade dessas mulheres é mais pronunciada, sendo capaz de retratar e denunciar o comportamento construído a partir desta ordem imperiosa que atravessa toda a família e particularmente as mulheres. Como aponta Giselle Gubernikoff¹¹ em suas reflexões sobre o patriarcado na construção da identidade social da mulher no cinema:

"Na história da cinematografia brasileira pode-se observar uma forte influência do sistema patriarcal e de seus valores, já que a participação da mulher na sociedade nunca foi total. Os mesmos conceitos se reproduzem, o da mulher como objeto ou como não participante da sociedade produtiva, já que a cultura oficial sempre esteve nas mãos das classes dominantes"¹² (Gubernikoff 2016, 82).

Embora estejamos de acordo com a leitura mais ampla de Gubernikoff em relação à constatação dessas estereotípias, a representação das mulheres

10. Roberto Gill Camargo, 80.

11. Giselle Gubernikoff, *Cinema, identidade e feminismo*. (São Paulo: EDITORA PONTOCOM, 2016).

12. Giselle Gubernikoff, 82.

nesta figura 1 é emblemática e ao contrário de reforçar os valores do sistema patriarcal parece nos conduzir para uma percepção sensível sobre o comportamento dessas mulheres inseridas neste sistema. Saffioti¹³ comenta a respeito da violência simbólica cometida no ambiente doméstico pela figura do patriarca. Para ela, a violência familiar envolve indivíduos de uma mesma família e extrapola, até mesmo, o limite do domicílio:

Não há maiores dificuldades em se compreender a violência familiar, ou seja, a que envolve membros de uma mesma família extensa ou nuclear, levando-se em conta a consangüinidade e a afinidade. Compreendida na *violência de gênero*, a *violência familiar* pode ocorrer no interior do domicílio ou fora dele, embora seja mais freqüente o primeiro caso. A violência intrafamiliar extrapola os limites do domicílio. Um avô, cujo domicílio é do de seu (sua) neto(a), pode cometer violência, em nome da sagrada família, contra este(a) pequeno(a) parente(a). A *violência doméstica* apresenta pontos de sobreposição com a *familiar*. Atinge, porém, também pessoas que, não pertencendo à família, vivem, parcial ou integralmente, no domicílio do agressor, como é o caso de agregadas(os) e empregadas(os) domésticas(os). Estabelecido o domínio de um território, o chefe, via de regra um homem, passa a reinar quase incondicionalmente sobre seus demais ocupantes. O processo de territorialização do domínio não é puramente geográfica, mas também simbólico [...]¹⁴.

No romance *Lavoura Arcaica*, a submissão das irmãs e dos demais, o sussurro da mãe e o silêncio das mulheres, especialmente o de Ana, são formas de violência simbólica cometidas no ambiente domiciliar pelo patriarca, Iohána. Ao longo da cena, marcada pela figura 1, não há a presença de música, apenas os sons emitidos pela raiva de André ao se levantar da mesa, enquanto todos os demais permanecem sentados após ouvir o sermão do pai dizendo: “a impaciência também tem seus direitos”. Neste *frame*, apenas a voz de André e de Iohána estão presentes, ganhando um destaque fundamental relacionado ao poder desempenhado pelo pai naquela tradição e ao medo do restante da família em relação ao enfrentamento a esta tradição. A ausência da trilha sonora destaca a presença do poder dessas duas vozes masculinas e, por extensão, do poder do homem nesta estrutura familiar. Como propõe Gorbman¹⁵, a ausência de som permitiria aos espectadores o despertar de suas interpretações:

13. Heleieth Iara Bongiovani Saffioti, *Gênero, patriarcado e violência*. (São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004).

14. Heleieth Iara Bongiovani Saffioti, 71, 72.

15. Claudia Gorbman, *Unheard melodies: narrative film music*. (London: Indiana University Press, 1987).

O que um silêncio musical faria com o passeio dos ciclistas? Curiosamente, isso depende de que tipo de silêncio é imposto. Um silêncio musical diegético pode consistir nos personagens seguindo seu caminho ao longo da estrada ao som único de pedais e engrenagens rangendo. Nesse tipo de cena, que convencionalmente exige música de fundo, o som diegético sem música pode funcionar efetivamente para tornar o espaço diegético mais imediato, mais palpável, na ausência daquela sobreposição tipo Muzak tantas vezes imposta à consciência do espectador. [Também enfatiza que os personagens não estão falando, onde não há música para mitigar esse silêncio verbal.] A prática convencional criou uma âncora para a música de fundo, de modo que dita qual deve ser a resposta do espectador às imagens. Remova-o de uma cena cujo conteúdo emocional não seja explícito e você corre o risco de confrontar o público com uma imagem que eles podem não conseguir interpretar¹⁶.

Além disso, a personificação de gênero é construída por todo o conjunto de símbolos mobilizados ao longo da montagem das cenas e na construção das personagens femininas. Lembramos ainda de como o conjunto de cores desta cena, variando entre branco, preto e sépio, carregam uma mensagem significativa de tensão dramática medo, morte, mas também de pureza e inocência, tendo em vista que a cor branca, marcada pela vestimenta das mulheres, também é ambígua por indicar o fim da vida para algumas culturas¹⁷.

Na imagem seguinte, trazemos a cena da passagem do filme e do romance em que André se relaciona com uma prostituta em uma casa de prostituição da cidade, logo após partir de sua casa e antes do assassinato de sua irmã. A voz das personagens femininas, o modo como ela é construída ao longo do romance, favorece uma aproximação entre a mulher, a angústia e o desejo de André, como se pode notar na citação a seguir, em que o narrador tem a sua ingenuidade exaltada pelo viço de uma prostituta. Um extrato da cena pode ser visto na Figura 2.

‘pegue, Pedro, pegue na mão e pese este objeto infimo’ eu disse erguendo uma fita estreita de veludo roxo, esquiva, uma gargantilha de pescoço; ‘este trapo não é mais que o desdobramento, é o sutil prolongamento das unhas sulferinas da primeira prostituta que me deu, as mesmas unhas que me riscaram as costas escutando minha pele branda, patas mais doces quando corriam minhas partes mais pudendas, é uma doida pena ver esse menino trêmulo com tanta pureza no rosto e tanta limpeza no corpo, ela me disse, é uma doida pena um menino de penugens como você, de peito liso sem acabamento, se queimando na cama feito

16. Claudia Gorbman, 18.

17. Eva Heller. *Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. (São Paulo: Gustavo Gilli, 2013).



Figura 2. SEQ Figura * ARABIC 2 - Luiz Fernando Carvalho, Lavoura Arcaica. A prostituta e André, 2001. 01:06'30". Disponível em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yuGXFeuRzSI>.

graveto; toma o que você me pede, guarda essa fitinha imunda com você e volta agora pro teu nicho, meu santinho, ela me disse com carinho, [...]»¹⁸

Como é possível perceber a partir da citação anterior, a voz do narrador se confunde com a voz feminina da mulher, causando um efeito narrativo de aparente confusão na reconstrução das memórias do protagonista. Através de um jogo metonímico engenhoso, a gargantilha de pescoço – “fitinha imunda”, “trapo” ou “objeto ínfimo” – utilizada pela primeira prostituta da vida de André funciona como um gatilho da memória, como um prolongamento das unhas sulferinas da mulher riscando suas costas, ou seja, como a presença viva de sua figura no presente, fazendo da lembrança algo profundamente corpóreo, marcado no corpo feito tatuagem. E é interessante observar as contraposições estabelecidas também neste jogo de imagens construídas pelo narrador, que faz da mulher uma figura quase não humana, com patas diabólicas que poderiam remeter aos pés de bode amplamente associados à figura de Satã, ao uso do sexo como forma de fazer os homens caírem em tentação. A prostituta, em posição de liderança, é associada à selvageria bestial do demônio e dos espíritos malignos que praticavam suas orgias. Isso se faz em oposição notória à imagem santa, pura, tímida, virgem e limpa do menino, trêmulo de medo e de prazer, como se tivesse sido corrompido ou como se existisse um sentimento de culpabilidade ao longo da maneira como ele descreve sua primeira experiência sexual. Na memória recriada por André, ele seria o verdadeiro “santinho”, guardado em oratório sagrado, enquanto a mulher é construída por ele como o próprio demônio, em oposição à bondade da imagem de Deus.

18. Raduan Nassar, 69.

Comentamos como as personagens femininas do romance de Nassar são narradas a partir da visão tensionada e convulsiva de André. No filme de Carvalho elas são igualmente representadas de acordo com o mesmo estereótipo de submissão, santidade e devoção, diferentemente apenas da imagem construída da figura da prostituta, que corresponde àquela capaz de fornecer prazer e culpa ao narrador no momento em que ele teria apenas dezessete anos. Nesta sequência de passagens que marca o primeiro relacionamento sexual de André, o jogo de luz e sombra é presente em todo o desenvolvimento da cena, marcando simbolicamente os supostos lapsos de memória do narrador e a manutenção da ambiguidade do velar e do revelar que atravessa o romance. Construída em *Plano Americano*, novamente a personagem feminina, na maior parte da encenação, é apresentada ao expectador a partir do ponto de vista da câmera em sentido lateral, o que facilita a projeção de sombras, categorizando também como representação da memória de André. Há de se perceber este corpo feminino como uma propriedade vista com indiferença, por ser apenas material de desejo. Nesse sentido, poderia ser reconhecido como um substrato da dominação do homem patriarcalista que descarrega suas ignorâncias em um objeto de satisfação. O uso “seco” do som nesta cena, ou seja, sem a utilização explícita dos sons do ato sexual, poderia ser interpretado como uma falta de vitalidade para se categorizar este corpo.

Na próxima cena, observamos como é, na primeira festa da família, a caracterização das personagens femininas feita por André ao lembrá-los. Inicialmente, todos estão felizes e ele no canto os observando, como é apresentado no trecho seguinte correspondente à cena descrita (Fig. 3):

[...] e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro de carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos de alegria, [...]¹⁹

19. Raduan Nassar, 26, 27.



Figura 3. SEQ Figura * ARABIC 3 - Luiz Fernando Carvalho. Lavoura Arcaica. Mulheres vestidas de branco na primeira festa da família, 2001. 27'26". Disponível em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yuGXFeuRzSI>.

Na cena descrita, observamos que as cores brancas e claras e as tonalidades suaves do ambiente são as cores predominantemente destacadas tanto no *frame* quanto na passagem correspondente do romance. A imagem filmica nos mostra, da esquerda para a direita, Lula, Huda, a mãe, Zuleika e seus parentes, todos em segundo plano. A mãe ganha a centralidade da câmera em segundo plano, enquanto o pandeiro e seu instrumentista ganham o primeiro plano à direita. Todos na cena vestem roupas brancas e tonalidades suaves, além de estarem alegres. As mulheres trazem seus cabelos presos. A cena é construída em *Plano Americano*, apresentando a retidão e ordem das personagens, principalmente as femininas e Lula, único personagem masculino que poderia ser reconhecido como igualmente subversivo, além de André, ainda que não tenha destacado, ao longo do enredo, um embate direto contra o pai e as normas por ele impostas e valorizadas. A luz utilizada na imagem é em um ambiente externo, natural, tornando o ambiente tradicional e saudosista, tendo em vista que a paisagem natural dos campos causa forte impressão emotiva. Neste caso, o uso da luz natural utilizada conduz subjetivamente o expectador a uma proximidade com a realidade da descrição do cenário da casa da família e também com o teor patriarcal e arcaico da construção deste ambiente (Camargo 2000).

Ao longo da cena, a instância sonora que acompanha os preparativos da dança é conduzida ao som de *Ya Babour* que, na tradução, significa *à esquerda*. Vale lembrar que a trilha sonora²⁰ do filme foi criada por Marco Antonio

20. A trilha completa do filme está disponível em: DISCOS DO BRASIL, "Lavoura arcaica Marco Antônio Guimarães", Acesso em 20 de julho de 2021. <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/lavoura-arcaica>.

Guimarães e executada pelo grupo Uakti²¹. A presença deste som utilizado na construção deste cenário abarca o que se chama de *theme* para Gorbman: “Os temas acumulam significados em vários graus. O tema pode ser atribuído a uma função fixa, sinalizando constantemente o mesmo personagem, local ou situação cada vez que aparece, ou pode variar, nuance, desempenhar um papel na evolução dinâmica do filme” (1987, 27, tradução nossa).

A importância desta cena para a análise proposta está na disposição das personagens, na ausência de falas e na aproximação das mulheres à personalidade rebelde de Lula, irmão mais novo do narrador. A imagem aproxima o caçula das personagens femininas da família. Ao mesmo tempo, a instância narrativa sonora reafirma esta aproximação, agrupando todos eles à imagem esquerda do pai. Destacamos Lula nesta sequência, junto às suas irmãs e sua mãe, tendo em vista sua participação transgressora no romance, pois é apresentado como admirador do posicionamento da fuga de André:

[...] – Só foi você partir, André, e eu já vivia empoleirado lá na porteira, sonhando com estradas, esticando os olhos até onde podia, era só na tua aventura que eu pensava... Quero conhecer muitas cidades, quero correr todo este mundo, vou trocar meu embornal, por uma mochila, vou me transformar num andarilho que vai de praça em praça cruzando as ruas feito vagabundo; [...]²²

Lula seria uma figura que se afastaria do imaginário rígido de masculinidade notoriamente atribuído ao patriarca e aos demais homens da família: ele não desempenha nenhum trabalho braçal na residência familiar, muito menos se mantém em diálogo afetivo ou consensual com seu pai, Iohána, diferentemente da relação descrita entre o pai, Pedro e André.

A suavidade e a pureza da descrição das irmãs, que se mantêm à espera de um amor, como é mencionado no respectivo trecho do romance, corresponde à forma como são caracterizadas na cena do filme: suas roupas são discretas e cobrem todo o corpo, assim como o patriarcado espera e obriga as mulheres a se comportarem na sociedade²³ (Federici 2017; Saffioti, 1987, 2004; Gubernikoff 2016).

21. Grupo musical criado por Marco Antônio Guimarães, em 1978, carrega influências das vanguardas europeias na composição musical. O grupo participou de diversos arranjos na discografia de inúmeros artistas como, Milton Nascimento, Paul Simon, The Manhattan Transfer, Ney Matogrosso, Zélian Duncan, Maria Bethânia e Robertinho Silva. Assim como já realizou concertos pela Europa, EUA, Canadá e Japão (Andrés e Borém 2011).

22. Raduan Nassar, 178.

23. Sílvia Federici, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (São Paulo: Elefante, 2017).

4. Violência, gênero e violência de gênero

Os estudos de gênero se tornaram um campo importante para os estudos literários porque gênero e violência sempre se articularam historicamente, uma vez que a subjugação da mulher e de todos os corpos dissidentes dos padrões normativos sempre foram historicamente reprimidos, perseguidos e exterminados. Segundo Rita Terezinha Schmidt²⁴, o termo “gênero” passou por um longo processo histórico até as compreensões mais recentes. A autora recupera as discussões de filósofos e de toda uma tradição filosófica eurocêntrica e masculina para mostrar como as mulheres sempre foram excluídas da vida pública e reconhecidas como “um outro” inferior na escala hierárquica dos valores construídos por esta tradição. Em sua *Política*, Aristóteles distingue o homem da mulher, criando uma hierarquia social de importância que funcionaria da seguinte maneira: em primeiro lugar, viria a classe dos cidadãos livres, da qual participavam apenas os homens livres; em segundo lugar viriam os escravos. As mulheres livres não eram consideradas cidadãs e estavam excluídas da ordem de valores, por não viverem vidas consideradas de grandes virtudes:

[...] ao falar de homem e mulher, categorias usadas em oposição à classe dos escravos, Aristóteles não deixa de afirmar a condição de superioridade do homem livre, pois é ela que lhe dá o direito à liberdade das mulheres livres! A questão determinante da faculdade da razão emerge nas discussões sobre a alma, constituída de dois elementos da racionalidade e da irracionalidade²⁵.

O filósofo associava a natureza feminina como menos humana e menos evoluída, separando a dimensão da racionalidade, como uma qualidade exclusiva dos homens, em oposição à irracionalidade e à emoção, características atribuídas às mulheres. Tina Chanter²⁶ define a categoria de gênero da seguinte maneira:

[...] A ideia de papéis dos sexos, ou o que mais tarde começou a ser chamado de gênero, reconhecia que a identidade não era determinada no nascimento, de acordo com alguma natureza intrínseca, mas sim era dependente dos papéis estruturais que os indivíduos desempenham na sociedade. Tais papéis são

24. Rita Terezinha Schmidt. “A história da literatura tem gênero? Notas do tempo (in)acabado de um projeto.” Acesso 20 de março de 2021. <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/x-sihl/media/ mesa-7.pdf>.

25. Rita Terezinha Schmidt, s.p.

26. Tina Chanter, *Gênero: conceitos-chave em filosofia* (Porto Alegre: ARTMED EDITORA S.A, 2006).

desenvolvidos em relação a estruturas sociais, que mudam ao longo do tempo e que podem ser múltiplas [trabalhadora, amiga e mãe, por exemplo]²⁷.

Chanter problematiza as noções de masculinidade e de feminilidade, se afastando de uma compreensão categórica e essencial sobre a definição do que é ser homem e do que é ser uma mulher. A autora compreende gênero como uma construção cultural em movimento, nunca plenamente finalizada, em que as pessoas assumiriam diferentes papéis sociais e identidades variadas que não estariam restritas ao sexo biológico.

Já mencionamos anteriormente que partimos aqui de uma compreensão da violência como uma construção material e histórica agenciada por seres humanos (Ginzburg 2012). Schmidt caracteriza a violência como algo alicerçado no pensamento hierarquizado, na crença de que alguns seres humanos seriam inferiores e outros superiores. Segundo a autora “[...] A violência é proteica, assume múltiplas formas, mas está sempre alicerçada em uma pressuposição, a de que alguns seres humanos são menos humanos, ou de que algumas vozes ou protagonismos valem mais que outros [...]”²⁸.

Em sentido próximo e articulado ao pensamento de Ginzburg e Schmidt, a violência de gênero seria, portanto, algo naturalizado em uma estrutura social profundamente desigual, hierarquizada e fundamentada nos princípios do patriarcalismo, cujos valores dominantes fundamentam a lógica da superioridade dos homens, da virilidade, do uso da força física para a manutenção da ordem e da propriedade privada. Nesta lógica, o corpo da mulher, assim como os corpos que se afastariam do imaginário dominante de masculinidade, se tornou uma extensão da propriedade territorial, do objeto a ser conquistado, explorado e domesticado. Segundo Maria Amélia de Almeida Teles²⁹, a violência de gênero é algo estrutural e, por isso, foi naturalizado pela sociedade, o que “justificava” esta violência como sendo um fenômeno da natureza humana “[...] e sua prática estrategicamente autorizada pelo Estado e pela sociedade” (Teles 2017, 287). Segundo a autora:

[...] A violência de gênero contra as mulheres, como espancamentos, estupros, humilhações, entendia-se e ainda se entende por parte de parcela expressiva da sociedade, como ‘natural’ nas relações íntimas de afeto ou nas relações entre marido e mulher. O ditado ‘em briga de marido e mulher não se mete a colher’

27. Tina Chanter. 19.

28. Rita Terezinha Schmidt, 251.

29. Maria Amélia de Almeida Teles. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios* (São Paulo: Editora Alameda, 2017).

reforçava o silêncio em torno do assunto. Era uma questão privada e não cabia aos 'de fora' meter a colher³⁰.

O tema da violência de gênero atravessa o romance de Nassar de maneira específica, afinal, o que levaria um pai a tirar brutalmente a vida da própria filha? Ou ainda, como um pai poderia colocar a honra familiar como um valor mais importante do que a vida de sua filha ou do que qualquer vida humana? Essas questões nos fariam refletir sobre um limite ético implicado também na estrutura do romance (Ginzburg 2012).

Em *Lavoura Arcaica*, as relações de gênero são tensionadas de muitas maneiras, como nas frequentes cenas e descrições das refeições familiares, por exemplo, no modo como as personagens se organizavam ao redor da mesa e na subserviência de todos à figura do pai. Na cena a seguir, o pai ocupa o centro da cabeceira, lugar de destaque e importância, ainda que a câmera focalize sua imagem de costas para os expectadores, com certa visibilidade para o perfil de seu rosto. Observamos, em primeiro plano, uma conversa entre ele e Pedro. Já as imagens das filhas, em suas expressões de medo e constrangimento, aparece deslocada em segundo e terceiro plano. O interessante na cena se faz pelo recurso da instância narrativa da luz, que neste caso ilumina e destaca os objetos em cima da mesa, as louças brancas, assim como os corpos das mulheres, com suas roupas também brancas. Os corpos dos homens, embora estejam centralizados e em primeiro plano, permanecem à sombra, produzindo um efeito de contraste em relação ao restante (Fig. 4).

No trecho correspondente à cena, o narrador descreve o seguinte:

"[...] a família atendia com certeza a uma recomendação de Pedro, cuja palavra persuasiva beirava a autoridade do pai, gozando de audiência: eu era um enfermo, necessitava de cuidados especiais, que me poupassem nas primeiras horas, sem contar que todos tinham o bom pretexto de preparar às pressas a minha festa"³¹.

No trecho retirado do romance, a figura de Pedro é igualada à figura de autoridade do pai, assim como a cena do filme parece reforçar através do recurso narrativa da ausência de luz. A impotência das irmãs diante do poder do pai e de Pedro na mesa simboliza tamanha violência e opressão de seus corpos. Diferentemente do romance, em que esta cena não indica a presença delas durante o diálogo, no filme isso é bastante emblemático,

30. Maria Amélia de Almeida Teles, 287.

31. Raduan Nassar, 153.

Figura 4. SEQ Figura
 * ARABIC 4 - Luiz
 Fernando Carvalho,
 Lavoura Arcaica.
 Rosa (em pé), Zuleika
 (primeira, sentada e de
 cabeça baixa) e Huda
 (segunda, sentada e
 com tranças), 2001.
 02:14'40". Disponível
 em Youtube: [https://
www.youtube.com/
watch?v=yuGXFeuRzSI](https://www.youtube.com/watch?v=yuGXFeuRzSI).



mostrando sua fragilidade em relação às figuras masculinas, não apenas a do pai, mas também a de Pedro. A construção da cena em *Plano Médio*, com a luz destacando os objetos à mesa e a expressividade das personagens, dispõe longe da câmera, em segundo plano, as mulheres com forte temor do pai, Iohanna, que se posiciona a frente da câmera, conversando com o seu filho, Pedro. Com o ângulo da câmera em *Plano Médio* e destacando o poder dos homens nesta cena, as irmãs são dispostas ao fundo da tela, potencializando a fragilidade e permitindo pouca percepção da expressão de seus rostos. O uso da luz e da sombra também constrói a atmosfera densa e melancólica da situação, funcionando como um jogo engenhoso de simbolização da memória do narrador, que ora oculta ora revela determinadas facetas da história. Mesmo ocultados pela sombra e tendo o contorno de seus corpos não totalmente iluminados, a presença dos homens amedronta e oprime os corpos femininos.

Nesta outra cena, igualmente recorrente no filme e no romance, observamos uma nova imagem da sala de jantar, em que novamente a mesa ganha a centralidade radical e as mulheres orbitam o ambiente, desempenhando seus afazeres domésticos. Desta vez, a cena revela uma dimensão temporal diurna e amplamente iluminada, suspendendo o efeito do contraste construído na cena anterior (Fig. 5).

O trecho a seguir, correspondente à cena do filme, é narrado da seguinte maneira:



Figura 5. SEQ Figura * ARABIC 5 - Luiz Fernando Carvalho, Lavoura Arcaica. Mulheres cuidando dos afazeres da casa, 2001. 01:33'10". Disponível em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yu6XFeuRzSI>.

[...] na união da família está o acabamento dos nossos princípios; e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus designios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao cocho, o gado sempre vai ao poço; hão de ser esses, no seu fundamento, os modos da família: baldrames bem travados, paredes bem amarradas, um teto bem suportado; a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete!³².

No filme, a presença das mulheres nos ambientes domésticos, cuidando da casa, sem a presença de homens, é bastante destacada. Já no romance, André narra detalhadamente os objetos da casa, mas sem a marcação linguística que mostre que são as mulheres que ordenam a mesa, como assistimos, por exemplo, na sequência representada pela cena anterior (Fig. 6).

Saffioti (1987) discute que, em função dessas separações dos papéis sociais dentro da sociedade patriarcal, às mulheres foram sempre atribuídas as atividades domésticas, designadas a elas com a justificativa de terem a "capacidade de serem mães". O ambiente doméstico seria destinado às

32. Raduan Nassar, 60.

Figura 6. SEQ Figura
*ARABIC 6 - Luiz
Fernando Carvalho,
Lavoura Arcaica.
Utensílios domésticos
manipulados pelas
mulheres, 2001.
01:30'16". Disponível
em Youtube: [https://
www.youtube.com/
watch?v=yuGXFeuRzSI](https://www.youtube.com/watch?v=yuGXFeuRzSI).



mulheres como consequência ao fato de serem capazes de gerar uma outra vida, como se a maternidade fizesse delas seres mais aptos aos cuidados do outro, aos cuidados da casa e aos afazeres domésticos, afastados da vida pública. Pautado na extensão irreflexiva desse pensamento patriarcal, as pessoas seguiram acreditando que “[...] é *natural* que a mulher se dedique nos afazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é *natural* sua capacidade de conceber e dar à luz” (Saffioti 1987, 9) (Fig. 7).

A imagem do filme apresentada acima foi escolhida para narrar a cena criada pelo diretor, que destaca o corpo fragmentado de Ana ao mesmo tempo em que narra que “o gado sempre vai ao cocho”. Nesta cena, Ana aparece manipulando os utensílios domésticos com receio, após a frase ser narrada, o que interpretamos como pressentimento da violência que a atingiria brutalmente na sequência narrativa.

Se considerarmos a lavoura do romance de Nassar, simbolicamente, como um espaço privado e destinado ao controle do patriarca para a manutenção da ordem do pai, os corpos femininos também estariam em uma relação de desvalorização, dispostos à manutenção do lar, dos afazeres domésticos e submetidos aos estereótipos de comportamentos ditos “ideais” para as mulheres. Consequentemente, elas seriam invisivelmente submetidas a qualquer tipo de violência e silenciadas para a conservação desta ordem dominante. Dessa forma, apesar de André questionar o poder do pai, como filho homem ele sofre diretamente e indiretamente as consequências das imposições, mas seu corpo se preserva vivo do início ao fim. Além disso, a permanência



Figura 7. SEQ Figura
* ARABIC 7 - Luiz
Fernando Carvalho,
Lavoura Arcaica.
Corpo fragmentado
de Ana manipulando
os utensílios
domésticos, 2001,
01:35'21". Disponível
em Youtube: [https://
www.youtube.com/
watch?v=yuGXFeuRzSI](https://www.youtube.com/watch?v=yuGXFeuRzSI).

de todas as mulheres na propriedade familiar e na realização dos serviços domésticos mantém a continuidade da ideia de propriedade e do modelo de comportamento ideal cultivado pelo patriarcado.

No último capítulo do romance de Nassar, que descreve a festa de retorno de André e os preparativos para a dança no bosque atrás da casa, observamos como a eroticidade se faz presente no modo como a cena vai sendo construída e no modo como o narrador aproxima as personagens femininas do ambiente natural (Fig. 8):

[...] e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria, as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança, e era espremido entre as folhas e os galhos, se derramando às vezes na sombra calma através de um facho poroso de luz divina que reverberava intensamente naqueles rostos úmidos, e era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas



Figura 8. SEQ Figura 1* ARABIC 8 - Luiz Fernando Carvalho, *Lavoura Arcaica*. Virilidade e falocentrismo, 2001, 26'59". Disponível em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yu6XFeuRzSI>.

se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, [...]”³³.

Na cena observada por André, a pureza das mulheres é exaltada na imagem de suas irmãs, através da comparação aproximativa entre elas e as frutas doces e suaves que compõem as cestas da ceia da família. Ao mesmo tempo, a narração assume um jogo ambíguo e erótico ao sobrepor o viço das frutas aos corpos das jovens mulheres: a imagem dos melões, das melancias, das uvas e das laranjas recém colhidas ganham sentido alegórico, podendo ser visualizadas como seios diversos, ventres férteis, corpos maduros e reprodutores. De forma semelhante, as frutas partidas “aos gritos da alegria” também remetem à imagem simbólica da perda da virgindade feminina, da violação fálica. Esse jogo propositivo é marcado pelo uso de palavras como “risos”, “gritos”, “rostos úmidos” e imagens como a do sol “descendo espremido” entre as folhas e os galhos, “se derramando” na sombra calma. A cena natural assume sentidos problemáticos quando quem narra é também aquele que estabelece a comparação entre mulheres e frutas, ambas colocadas em pé de igualdade e fragilidade, ambas passíveis de serem contempladas e devoradas.

Na cena acima, marcada pela coloração sépia amarronzada, notamos como há uma associação entre a virilidade do homem ao instrumento fálico, a flauta. O ângulo da câmera está disposto de baixo para cima, promovendo um deslocamento em relação ao ângulo tradicional. O *close up* destaca o rosto do tio tocando a flauta. A luz natural, o uso das cores brancas e tonalidades amarron-

33. Raduan Nassar, 27, 28.

zadas, a música tradicional da origem libanesa da família para a construção destas cenas, correspondem ao tradicionalismo valorizado dentro daquele ambiente. Antes da revelação do incesto e da partida de André, tudo estava perfeito, como o patriarca esperava. A cena da festa em família é um ponto a se destacar, pois marca a ambiguidade de todo o enredo e do ponto de vista do narrador, que também é ambíguo: vida, retidão e tradição (primeira cena da festa em família) e morte, desvio e rebeldia (última cena da festa em família).

Na cena subsequente, assistimos à formação da dança iniciada pela roda dos homens. Ao contrário das personagens femininas, narradas como sombra calma, imagens puras de vestidos leves, os homens são narrados como matérias sólidas e consistentes, como detentores da força e da ordem (Fig. 9):

[...] meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi e logo meu velho tio puxou do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se pôs então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começou, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vai e vêm duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voou de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerou [...] ³⁴.

A roda dos homens contorna solidamente as frutas do chão e toda descrição é marcada por insinuações fálicas de notoriedade da força e da rigidez: os braços são “rijos”, a roda é “forte”, as mãos “pesadas”, os pés batidos “virilmente” contra o chão. As palavras “arregaçado” e “arrebanhando” apresentam uma sonoridade intimidadora e ao mesmo tempo erótica, de dominação. A virilidade masculina é exaltada também na associação propositiva da flauta utilizada pelo tio de André, que remete ao caule e à simbologia de um falo: flauta como falo que ordena as ações dos demais personagens, que movimenta a roda ativa e alegre da festa em família. Ao tocá-la, com mãos pesadas, o tio ganha aspectos igualmente eróticos, com bochechas infladas e aparência “sanguínea”, dando a impressão de que faria “jorrar todo o seu vinho”, em uma metáfora direta ao ato sexual e à ejaculação. Além disso, toda ação conduzida pelo som da flauta é ritmada pelo vai e vem duro, forte e viril da roda dos homens.

34. Raduan Nassar, 185, 186.

Figura 9. SEQ Figura
* ARABIC 9 - Luiz
Fernando Carvalho,
Lavoura Arcaica.
Homem, natureza,
força e virilidade,
2001, 26'13". Disponível
em Youtube: [https://
www.youtube.com/
watch?v=yuGXFuRzSI](https://www.youtube.com/watch?v=yuGXFuRzSI).



5. Considerações Finais

As análises e leituras realizadas ao longo de nosso estudo apontaram para uma construção ambivalente do ponto de vista narrativo, tanto no filme quanto no romance. Ao longo das reflexões, apontamos também para a existência de um narrador melancólico que deveria, no entanto, ser colocado sob suspeita em relação à condução de seus relatos. O estudo partiu da hipótese de que o ato de narrar, em vários casos coincidentes ao longo da historiografia literária brasileira, como é também o caso do narrador de *Lavoura Arcaica*, é motivado pela morte das personagens femininas (Ginzburg 2012). Nesse sentido, seria necessário que uma mulher perdesse a vida para que um homem pudesse narrar. Esta hipótese estaria aliada a uma compreensão de que o texto artístico e literário mobilizaria questões estéticas que não estariam separadas de uma dimensão ética das relações sociais, promovendo reflexões importantes sobre questões atuais que nos implicam subjetivamente e politicamente.

Foi possível perceber que o filme de Luiz Fernando Carvalho se constitui como uma construção estética própria que parece, ainda assim, reforçar os tensionamentos do narrador em relação à sua família e à paixão por sua irmã, se utilizando para isso de outros procedimentos narrativos. Observamos que na narrativa fílmica os aspectos do romance foram articuladamente construídos para a interpretação proposta neste trabalho: (1) a fragmentação narrativa; (2) a consequente ambiguidade discursiva de André, na condição de narrador; (3) a construção do silenciamento das personagens femininas; (4) o feminicídio como um ato de maior violência perpetrado sobre o corpo de Ana.

Os estudos de literatura comparada, as teorias de gênero e a teoria sobre o cinema podem se construir, academicamente, como importantes campos de resistência às estruturas dominantes. Suas preocupações e reflexões se mostraram fundamentais para pensar os processos de violência ainda muito presentes na sociedade contemporânea e reforçam igualmente a relevância do desenvolvimento da pesquisa realizada.

Referências

- Andrés, Artur, e Borém, Fausto. O grupo UAKTI: três décadas de música instrumental. *Per Musin*. Belo Horizonte, n.23, p.170-184, 2011.
- Camargo, Roberto Gill. *Função estética da luz*. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.
- Chanter, Tina. *Gênero: conceitos-chave em filosofia*. Porto Alegre: ARTMED EDITORA S.A, 2006.
- Federici, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- Freud, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- Ginzburg, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012.
- Gubernikoff, Giselle. *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo: EDITORA PONTOCOM, 2016.
- Gorbman, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: Indiana University Press, 1987.
- Heller, Eva. *Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili. ed. 1. 2013.
- Nassar, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Saffioti, Heleieth Iara Bongiovani. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- Nassar, Raduan. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- Sarmiento, Rosimari. "À esquerda do pai: a narrativa de Lavoura Arcaica na literatura e no cinema." Mestrado em Letras e Cultura Regional, Universidade de Caxias do Sul, 2008.
- Schmidt, Rita Terezinha. "Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino." *Revista Organon*, UFRGS, v. 27, n. 52, s.p., 2012.
- Teles, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Editora Alameda, 2017.
- Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Fontes digitais

Carvalho, Luiz Fernando. Acesso em 18 dezembro de 2019. <http://luizfernandocarvalho.com/premios/>.

DISCOS DO BRASIL. Acesso em 20 de julho de 2021. <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/lavoura-arcaica>.

FILME LAVOURA ARCAICA COMPLETO. Acesso em 10 de maio de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=yuGXFeuRzSI>.

Schmidt, Rita Terezinha. "A história da literatura tem gênero? Notas do tempo (in) acabado de um projeto." Acesso 20 de março de 2021. <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/x-sihl/media/ mesa-7.pdf>.

Interpelaciones al circuito artístico de la Casa Grande¹: arte afrobrasileño, arte feminista y prácticas artísticas realizadas por mujeres y cuerpos fluidos

Enquiring of the artistic world of the Casa Grande:
Afro-Brazilian art, feminist art and artistic practices by
women and gender fluid bodies

Paola María Marugán Ricart

Universidad Autónoma Metropolitana, UAM-Xochimilco, Ciudad de México

paolamarugan@gmail.com  0000-0002-0767-1988

Resumen

Desde la llegada de la Misión Artística Francesa a Río de Janeiro (1816) hasta la Semana de Arte Moderno (1922) y la inauguración de la primera edición de la Bienal de São Paulo (1951), una gran parte de la producción artística y sus instituciones desarrollaron discursos de *amestizamiento*, a partir de estrategias de desidentificación de las experiencias de subjetividad múltiples del país, con el propósito de sostener la imagen de un Brasil *sem linha de cor* y sus respectivos privilegios. El presente artículo tiene como objetivo elaborar una reflexión en torno a las discusiones que artistas, investigadoras, curadoras, historiadoras y críticas están actualmente llevando a cabo acerca de las problemáticas inscritas en dicho proceso de *amestizamiento*, orientado según las lógicas del canon moderno-colonial del arte y el mito fundacional de la democracia racial.

Palabras clave

arte afrobrasileño; arte feminista; democracia racial; canon moderno-colonial; nación.

1 Refiérase a la obra Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (São Paulo: Global, 50ª edición, 2005/1933). En este artículo, el uso de Casa Grande, con mayúsculas las dos primeras letras, funciona como sinónimo de nación.

Abstract

Since the arrival of the French Artistic Mission to Rio de Janeiro (1816), to the Modern Art Week (1922), to the first edition of the Biennial of São Paulo (1951), and up to the present day, a large part of Brazilian art production and its institutions developed discourses of mixed race, using the strategy of disidentification of the experiences of multiple subjectivities within the country, with the purpose of sustaining the image of a Brazil with *sem linha de cor* (with no color line) and its respective privileges. This article aims to elaborate on the discussions and tensions that artists, researchers, curators, historians and critics are currently engaged in regarding the challenges embodied in the process of whitening, according to the logic of the modern-colonial canon of art and the founding myth of racial democracy.

Keywords

Afro-Brazilian art; feminist art; racial democracy; modern-colonial canon; nation.

I. Introducción

En el presente artículo considero una serie de debates críticos en torno a las nociones de arte afrobrasileño, arte feminista y prácticas artísticas realizadas por mujeres y cuerpos fluidos, que buscan interpelar el canon moderno colonial, estructurante del circuito artístico institucional brasileño. Desde la llegada de la Misión Artística Francesa a Río de Janeiro (1816)² hasta la Semana de Arte Moderno (1922)³ y la inauguración de la primera edición de la Bienal de São Paulo (1951), una gran parte de la producción artística y sus instituciones desarrollaron discursos de *amestizamiento* (orientados hacia un proceso de blanqueamiento de sujetos y prácticas), a partir de estrategias de desidentificación de las experiencias de subjetividad múltiples del

-
2. La Misión Artística Francesa fue un grupo de artistas y artesanos franceses (bonapartistas) que llegaron a Río de Janeiro en 1816 para crear una escuela de artes y oficios bajo el mandato del rey D. João VI. Posteriormente, con Dom Pedro I como emperador, esta escuela se convertiría en la Academia de Bellas Artes del país.
 3. Este evento, acontecido fundamentalmente en el Teatro Municipal de São Paulo, presentó una serie de exposiciones que marcarían el movimiento de vanguardia conocido como Modernismo brasileño, con figuras tan relevantes como el crítico Mario Pedrosa, las artistas Tarsila do Amaral y Anita Malfatti, el poeta Oswald de Andrade, entre otros. Por medio del arte, la cultura visual y la literatura, dicho movimiento buscaba construir una *verdadera* cultura brasileña en diálogo con los debates que se estaban llevando a cabo en diferentes campos como la sociología o la antropología acerca de qué significaba la llamada *brasileidade*. El *Manifiesto Antropofágico* (1929) es una de las referencias más marcantes de aquel periodo.

país, con el propósito de sostener la imagen de un Brasil *sem linha de cor* y sus respectivos privilegios. El análisis que a continuación presento ha sido organizado a partir de las categorías nación, mujeres y procesos de racialidad⁴ y tiene como objetivo reflexionar sobre las discusiones y tensiones que artistas, investigadoras, curadoras, historiadoras y críticas están actualmente llevando a cabo, acerca de las problemáticas inscritas en dicho proceso de *amestizamiento*, actualizado en la contemporaneidad y guiado según las lógicas del canon moderno-colonial del arte y el mito fundacional de la democracia racial⁵.

Para este propósito recurriré no sólo a artículos y tesis del ámbito académico sino también a proyectos expositivos, textos curatoriales, catálogos y conferencias de artistas, curadoras/es e investigadoras/es principalmente del contexto brasileño. Esta decisión metodológica deviene del interés de producir un desplazamiento disciplinar, en la producción clásica de debates sobre prácticas artísticas, para orientar la elaboración del presente artículo, hacia caminos de cierta desobediencia epistémica, es decir, interdisciplinares, propios de la *crítica feminista como crítica cultural* (Richard, 2009). En este sentido, la definición de discurso ofrecida por Nelly Richard se encuentra en la base de dicho desplazamiento disciplinar (o desobediencia), a modo de complejización de las discusiones en ciernes.

Entendemos por “discurso” un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos. (Richard, 2009, p.76)

Tomaré como punto de partida la mirada del pintor francés Jean-Baptiste Debret en su famosa acuarela “Una cena brasileña”(1827). La escena presenta una sala comedor en la que se encuentran reunidos el *senhor do engenho* y su mujer, cada uno sentado en una esquina de la mesa, repleta de comida (carnes, frutas) y una bebida del color del vino. La abundancia de alimentos, el atuendo y calzado de los dos protagonistas refuerza la evidencia de tener una tez blanca en ese contexto: son los propietarios de la hacienda que no se ve. El señor ingiere su

4. Este artículo es parte de mi proceso de investigación doctoral (2018-2021) en el programa de Doctorado en Estudios Feministas de la Universidad Autónoma Metropolitana-unidad Xochimilco (UAM-X), Ciudad de México. Título de la tesis: “*TERRANE* y *Vivências*: interpelaciones a La Casa Grande. Análisis interseccional de procesos creativos, poéticas decoloniales y articulaciones comunitarias”. Institución financiadora: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).
5. La ideología de la democracia racial es el proyecto nacional de mestizaje que funciona como un dispositivo ilusorio de igualdad racial-social orientado hacia un futuro blanqueado de la nación.

comida mientras se muestra completamente ajeno a todo lo que le rodea. Sin embargo, la mujer está compartiendo los restos de su cena con dos niños negros completamente desnudos y rapados que se encuentran a un costado de la mesa. Uno de ellos está sentado en el suelo comiendo. El otro está tomando con sus manos el alimento que le comparte la señora ensartado en su tenedor. La imagen de las criaturas revela la malnutrición de sus cuerpos. En la parte trasera de la escena hay dos figuras: a la izquierda, una mujer negra descalza y vestida con ropas occidentales, abanica a los señores y frente a ella, del lado derecho de la escena, un hombre negro descalzo y de brazos cruzados contempla la escena en posición de espera. Al fondo se ve una puerta por la que aparece la figura de una persona negra también esperando a ser llamada para “servir” a los señores.

No es de extrañar que la representación de la *mulher do engenho* en la pintura de Debret, una mujer blanca, bien-vestida, con joyas, zapatos y medias (a pesar del clima tropical), se defina conforme al rol maternal de la figura femenina, que reproduce, cuida y educa a los hijos de la nación. Una mujer civilizada, comedida y compasiva, capaz de alimentar a los niños negros esclavizados representados en la escena. Como nos enseña Yuval-Davis (2004) la figura de la madre simboliza el espíritu de la nación; las mujeres son construidas como portadoras simbólicas de la identidad nacional y el honor de la comunidad; sus ropas y comportamientos “apropiados” encarnan los valores universales civilizatorios a los que supuestamente toda colectividad aspira.

Los utensilios intermediarios entre los distintos cuerpos son una de las marcas del proceso civilizatorio de la colonización. Los cubiertos interceden en la relación entre la boca (labios, lengua, saliva) y los alimentos. En tal intercesión se perdió la percepción sensorial del tacto y a su vez, se diseccionaron y regularizaron las actividades pertenecientes a cada sentido. A esto lo denominaron civilización. Así, la secuencia de prácticas que define a la modernidad colonial pasa por distanciar, diseccionar y organizar, los sentidos de un mundo considerado Uno. El uso de los cubiertos, así como el saber de su propia lógica de funcionamiento, demarcan la condición de raza-clase de los propios cuerpos del lienzo. La civilización inventó una tecnología de objetos mediadores, capaz de producir una desconexión profunda entre las múltiples experiencias vivas (no reducidas apenas a lo humano). El cubierto posibilita la distancia entre la mujer blanca y el niño negro. En la nación, al igual que en esta pintura, no hay lugar para la confusión; el abismo entre la casa grande y la *senzala*⁶ se encuentra encarnado en un tenedor (Fig. 1).

6. La concepción arquitectónica de la Casa-Grande es la expresión de la organización económica, social y política del sistema patriarcal-colonial brasileño. La *senzala* es el nombre que se usaba para

contemporáneas, que acaba interviniendo de manera peculiar en el circuito institucional del arte.

2. Arte afrobrasileño: una disputa de imaginarios de resignificación de la nación mestiza

Al rastrear la historia de la categoría *arte afrobrasileño* se perciben las distintas estrategias de artistas e investigadoras/es, que desvelaron los modos operantes de la democracia racial en la institución del arte. En las narrativas oficiales todavía encontramos recortes, ausencias y confinamientos de sujetos y prácticas que el discurso de la nación sacrificó bajo el término identitario de *brasildade*⁷.

Debido al carácter dinámico de sus prácticas, existe un cierto acuerdo en reconocer lo limitante de la definición de la categoría arte afrobrasileño. Puesto que ininterrumpidamente, este arte ha estado en proceso de creación, recreación y reinterpretación, por una multiplicidad de subjetividades que se identifican con la negritud, la africanidad, la afro-descendencia y/o la afrodiáspora, de muy diversas formas.

De ahí que *sentipensar* dicha categoría implique una reflexión sobre cómo se producen las relaciones étnico-raciales en Brasil. Son varias las cuestiones que continúan candentes, por ejemplo: ¿qué es el arte afrobrasileño? ¿Cuáles deberían ser los criterios para su formulación respecto a los sujetos que lo producen, las temáticas y los formatos? ¿Qué disputas de poder han reactivado tales debates? ¿Han habilitado nuevos horizontes de sentido en el marco de la institución museística? Además de las políticas de representación, ¿cuál sería la representatividad del sujeto negro en el circuito artístico brasileño contemporáneo? Merece remarcar que el carácter dinámico de sus prácticas hace que exista un cierto consenso en reconocer lo limitante de la propia definición de la categoría arte afrobrasileño. Lo anterior se debe a que, ininterrumpidamente, dicho arte ha estado en proceso de creación, recreación y reinterpretación, por una multiplicidad de subjetividades que se identifican de muy diversas formas con la negritud, la africanidad, la afro-descendencia o la afrodiáspora.

7. La primera publicación sobre arte en Brasil fue de la mano de Luiz Gonzaga Duque Estrada, titulada "A arte brasileira", 1888.

Kabengele Munanga (2000/2018) considera que no se trataría tanto de definir el arte afrobrasileño, en un sentido subordinado al arte asumido como universal (blanco-occidental), sino descubrir la africanidad que éste revela, para poder definirlo por sí mismo. Munanga señala que:

En la medida en que este arte se convirtió en una de las expresiones de la identidad brasileña, o sea, una de las vertientes del arte brasileño, calificarla simplemente de arte negra en Brasil sería caer en un cierto biologismo. Se estaría excluyendo a todos los artistas que, independientemente de su origen étnica, producen ese tipo de arte, por opción política-ideológica, religiosa o simplemente por emoción estética en el sentido universal de la palabra. (Munanga en Menezes, 2018a, p. 15)

Comparto la idea del profesor Kabengele Munanga de no definir el arte afrobrasileño en oposición al occidental, al reconocer la africanidad de tales prácticas. Sin embargo, identifico en esto una problemática: por un lado, los cuerpos que desarrollan esas creaciones son diaspóricos, es decir, son parte de un proceso de desplazamiento, ruptura y reproducción desde otros contextos diferentes al continente africano; por otro, se presenta el peligro de continuar perpetuando una idea esencialista de África como origen y principio único de esas prácticas artísticas y culturales.

Varios autores y autoras⁸ coinciden en afirmar que el arte afrobrasileño fue constituyéndose a partir de tres momentos: la ruptura, la continuidad y las zonas intermedias. Sus prácticas revelan las heridas de una comunidad, que tras la pérdida de identidad (por el desarraigo forzoso), sufrió una ruptura irreparable respecto a las estructuras sociales, culturales y afectivas originarias. Inevitablemente se produjo una resignificación de la arquitectura social, política y religiosa de esas comunidades, pero también de las formas de producción del arte, conforme a las nuevas condiciones de vida. De hecho, el campo cultural, junto con el religioso, se convirtieron en espacios de lucha y resistencia. Desde sus orígenes, el arte afrobrasileño estuvo íntimamente conectado con la religiosidad de sus sujetos creadores. Desde sus orígenes, el arte afrobrasileño estuvo íntimamente conectado con la religiosidad de sus sujetos creadores. En los *terreiros*⁹ de Candomblé, mientras se gestaron estrategias de supervivencia, surgían las primeras manifestaciones de

8. Kabengele Munanga, Abdias Nascimento, Kalia Brooks Nelson, Lilia Moritz Schwarcz, Rosana Paulino, Salah M. Hassan, por citar algunas referencias.

9. El *terreiro* es el espacio de encuentro y celebración de los rituales del Candomblé (religión brasileña de matriz africana). A menudo, estas casas organizan proyectos sociales y políticos en las comunidades en las que se localizan. El *terreiro* es también un espacio pedagógico, un lugar de aprendizaje de los valores afrocivilizatorios brasileños y de las epistemologías afrobrasileñas, afrodescendientes y afrodiaspóricas.

artes plásticas brasileñas. Existía (y persiste) una profunda conexión entre la cultura y la religión, como lugares de resistencia política. En el contexto de la sociedad Yorùbá en Nigeria, Oyèronké Oyèwùmi afirma:

La sociedad Yorùbá no era y no es secular; la religión fue y es parte de la estructura cultural y, por lo tanto, no pude confinarse a un ámbito social. Como señala el historiador de la religión Jacob K. Olupona: "la religión africana, como otras religiones primarias, se expresa a sí misma a través de todos los idiomas culturales disponibles, como la música, las artes, la ecología. Es por esto que no se le puede estudiar aislada de su contexto sociocultural". (Oyèwùmi, 2017, p.106)

Abdias Nascimento ha sido considerado por muchos el primer intelectual en concebir el arte afrobrasileño como una herramienta estético-política de militancia antirracista. En su artículo "Arte afro-brasileira: um espírito libertador" (1976) presentó una crítica contundente contra la ideología de la Casa Grande, por tachar de "salvaje" a la comunidad afrodescendiente y, por ende, carente de historia, cultura y prácticas religiosas. En su opinión, el año 1843 fue crucial para la expansión del arte no-occidental en Europa: el médico y botánico alemán P.F. von Siebold (1796-18669) lanzó el primer proyecto fundador de museos etnográficos en los países colonizadores como un negocio lucrativo (Nascimento, 2018). Cabe destacar que la proliferación de instituciones artístico-etnográficas coincidieron con la formación y consolidación de las ciencias naturales y sociales (el surgimiento del racismo científico), así como con los procesos de independencia de las colonias en Abya Yala¹⁰, en los que comenzaba a darse la distinción entre "lo europeo" y lo "europeizante". Mary Louise Pratt (2010) define este periodo como "la reinención de Europa y la auto-afirmación criolla", en el contexto de la literatura de viajes.

La imaginación europea produce sujetos arqueológicos escindiendo a los pueblos contemporáneos no europeos de sus pasados precoloniales, y hasta coloniales. Revivir la historia y la cultura indígenas como arqueología es revivirlas *muertas*. Al hacerlo, al mismo tiempo que se les rescata del olvido europeo, se les reasigna a una era que ya fue. (Pratt, 2010, p. 252)

Y más adelante, la autora señala:

Sin duda Europa fue influida *por* y no sólo influyó *sobre* las tensiones que en la década de 1780 produjeron el levantamiento indígena en los Andes, las revueltas

10. Uno de los modos de nombrar el territorio de América Latina por los pueblos originarios. Las teorías decoloniales han recuperado esta terminología como parte del proceso de descolonización y auto-determinación.

en África del Sur, la rebelión de Tiradentes en Brasil, la revolución que echó a los blancos del poder en Santo Domingo y otros eventos similares en las zonas de contacto. (...) El modelo de la moderna nación-Estado fue elaborado principalmente en las Américas y exportado hacia Europa durante el siglo XIX. (...) Los intelectuales de las Américas participaron activamente y con gran interés en el debate sobre la naturaleza, y también en los debates de la época sobre la esclavitud. Por cierto, ningún debate hubiera sido posible sin la participación de los americanos, para quienes esas cuestiones tenían apremiante significación. (Pratt, 2020, p.259)

Sin duda los tránsitos eran de ida y vuelta -los intereses también. La manutención de los privilegios económicos y políticos de las élites criollas en los procesos de independencia fueron la base estructural para la consolidación del *sistema moderno-colonial de género*, según María Lugones (2008)¹¹, en estos territorios. El surgimiento del museo etnográfico como modelo de negocio fue uno de los intentos institucionales de eliminación de toda pulsión vital de las prácticas culturales y espirituales de las comunidades identificadas como otredad, además del enriquecimiento económico. El museo tuvo la capacidad de descontextualizar, cosificar y despolitizar cualquier producción artística viva, elaborando discursos de verdad que instituyeron los lugares sociales dentro del imaginario de la nación. Las prácticas de representación, desde una perspectiva antropológica de la tradición logo-céntrica del arte, no escapan a los principios de autodeterminación y separabilidad propios del sujeto racional kantiano. La colonialidad estructural de la institución 'museo' reproduce esa diferencia como oposición en sus modos de definir el arte, las estrategias de exhibición y el tipo de acervos que guardan. Abdías Nascimento advierte:

Durante el proceso de descolonización de África, Brasil siempre actuó servicial al colonialismo portugués y las potencias imperialistas. Jamás puso en práctica una filosofía puramente verbal y retórica de anticolonialismo. No es, por todas esas razones, sorprendente que desde el punto de vista del arte plástico, el negro sea casi inexistente en el rol de la producción elitista de un arte llamado erudi-

11. María Lugones toma como punto de partida el marco conceptual de la *colonialidad del poder* desarrollado por Anibal Quijano para complejizarlo, considerando que si bien la *raza* es producto de una ficción, que tuvo como propósito justificar un sistema de clasificación y organización mundial, la producción dicotómica de la categoría *género* (basada en el dimorfismo sexual) produjo asimismo un sistema de ordenación de cuerpos y sexualidades, cuyos procesos de dominación son indistinguibles de la racialización de las sujetos colonizadas. Lo que Lugones denomina *sistema moderno-colonial de género* parte de comprender que "la lógica de los ejes estructurales muestra al género como constituido por y constituyendo a la colonialidad del poder" (Lugones, 2008, p.21). Es decir, tanto *género* como *raza* son categorías producidas por la norma colonial y accionadas según una "lógica de construcción mutua" (Lugones, 2008, p.34).

to. (...) El artista negro combate la opresión que todavía sella nuestra cultura de "folclor", de "pintoresco"; que nos primitiviza; que nos analiza porque somos "curiosidades", algo exóticas, Y, en los últimos tiempos, ¡hasta nos "arcaiza" en el comportamiento! (Nascimento, 2018, pp. 34 y 35)

Conforme a los dictámenes del canon moderno-colonial, la Academia Imperial de las Bellas Artes elaboró una serie de categorías jerarquizadoras, para nombrar cualquier práctica artística realizada por sujetos racializados y sexualizados. Mientras que *Arte* era lo que universalmente hacía el hombre euroblanco o el criollo, la otredad producía *arte primitivo*, *arte negro*, *folclore* o *artes menores* (realizado por cuerpos feminizados). Así, la categoría *arte negro* acogería un cuerpo de producción artística, no especializada, fuera del marco de la tradición europea, e inscrito en un contexto exclusivamente religioso (Cleveland, 2013). Uno de los textos fundacionales de este pensamiento es "As bellas artes nos colonos pretos do Brasil: a escultura", del médico Raymundo Nina Rodrigues¹², publicado en la revista *Kósmos*, en 1904, y al cual Abdias Nascimento responde:

(...) Estamos historizando un potencial mítico que no se reduce a la inmovilidad arcaica; estamos volviendo a las funciones pristinas en contemporáneas fuerzas de transformación social. Pues el arte africano es precisamente una práctica de liberación negra – reflexión e acción / acción y reflexión – en todos los niveles e instantes de la existencia humana. (...) Manteniendo nuestra razón-lógica específica a salvo de la alienación, nuestra integridad creativa, expresada en el arte negro, produce un exorcismo de la blancura, reduciendo progresivamente sus efectos de siglos de negación, perversión y distorsión de nuestros valores de forma y esencia. (...) Nuestra arte negra es aquella comprometida en la lucha por la humanización de la existencia humana, pues asumimos con Paulo Freire (1921-1997) ser ésta "la gran tarea humanística e histórica del oprimido –liberarse a sí mismo y a los opresores. (Nascimento, 2018, p.36)

Lo cierto es que arte fue algo que las comunidades africanas y afrodescendientes produjeron en todos los periodos de crisis y deshumanización. Por eso, es común escuchar que el arte negro siempre fue político, puesto que era de los pocos espacios viables de creación de sentido y resignificación de la vida en el contexto de la sociedad plantocrática. Por tanto, sería posible afirmar que la existencia del arte afrobrasileño ya es un modo en sí mismo de interpelar las verdades del canon y la colonialidad de la Casa Grande. No obstante, cuando la institución museo permite el acceso a ese tipo de poéticas, se generan fricciones, cuestionamientos y algunos cortocircuitos.

12. Médico y antropólogo. Considerado uno de los fundadores de los estudios de arte afrobrasileño.

¿Cómo se está dando el debate étnico-racial en el marco del arte contemporáneo en Brasil? El museo es el espacio moderno-colonial de exhibición por excelencia, en el que se enaltece la figura individual del artista a través de su obra. Sin embargo, en el arte afrobrasileño confluyen las experiencias individuales, profundamente conectadas a las colectivas e, incluso, ancestrales. ¿Qué tipo de autoría puede ser pensada para una exposición de este tipo? ¿Qué estrategias desarrollan artistas y curadoras para evitar procesos de blanqueamiento en esas producciones?

Al reflexionar acerca del acervo de la Pinacoteca de São Paulo, Janaina Barros se pregunta: “¿cuál es la importancia de pensar el color de la piel del artista en el proceso de legitimación de la obra en el arte afrobrasileño?” (2016)¹³. No cabe duda que la afirmación del color de la piel pueda ser un gesto político en determinados contextos, empero no sea menos importante la política del mirar, regida por un sistema de clasificación de cuerpos que produce *otredad*. El curador Hélio Menezes apunta (Fig. 2):

La sub-representatividad de artistas negros en los acervos de nuestras galerías y museos, a pesar de la excelencia de sus obras, revela que el color de la piel del productor es todavía un criterio camuflado de la pertenencia o no de la entrada de su producto en los espacios expositivos de prestigio y reconocimiento. (2018a, p. 83)

El año 2018 fue un parteaguas para la producción artística afrobrasileña, gracias a la presentación de un grupo de exposiciones que resignificaron antiguos discursos, desvelando el racismo de la ideología de la democracia racial y mostrando un amplio abanico de poéticas realizadas por artistas negras/es/os, que están generando intensos debates sobre negritud y afrodescendencia e incluso cuestionando las relaciones de poder en las narrativas de la propia Historia del arte brasileño. Estas artistas están pensando de qué maneras el circuito artístico debería conectar las diferentes experiencias de la diáspora con las narrativas que ellas mismas están produciendo en primera persona por medio de sus prácticas. ¿Cómo crear canales de acceso entre la experiencia negra y la sociedad brasileña como un todo?

La exposición “Histórias Afro-Atlânticas”, curada por Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Schwarcs y Tomás Toledo, presentada en el Museo de Arte de São Paulo – MASP y el Instituto Tomie Ohtake, contó con más de 450 obras y un programa de actividades, dedicado a reflexionar sobre las experiencias de vida de las personas negras, su historia (las experiencias

13. “Seminário Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca”, mayo 2016, Pinacoteca de São Paulo.

KÓSMOS

AS BELLAS-ARTES
NOS
COLÓNOS PRETOS DO BRAZIL
A ESCULPTURA

Era uma injustiça, mas era antes de tudo um erro. E por isso, reivindicando os direitos da verdade, a observação desapaixonada dos factos havia de, infallível, um dia rehabilitar os negros, dos exaggeros d'essa condemnação tão summaria quanto infundada. Em verdade, nas levas de escravos que, por quatro longos seculos, o trafico negreiro, de continuo, vomitou nas plagas americanas, vinham, de facto, innumer



FIG. 1—GRUPO DE OITO FIGURAS DO CULTO GÊGE-NAËO
(NA NUMERAÇÃO ADOPTADA NO TEXTO, AS FIGURAS OU PEÇAS SÃO CONTADAS DA ESQUERDA PARA A DIREITA)

O natural menosprezo que votam aos escravizados as classes dominadoras constituiu sempre, e por toda a parte, perenne ameaça de falseamento para os propositos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submettidos. E foi por não ter cerrado ouvidos ás suggestões desses preconceitos que escriptores patrios conseguiram dar proporções de uma crença geral á de que os escravos negros, que com os Portuguezes e os Indios colonisaram o Brazil, pertenciam todos aos povos africanos mais estupidos e boçaes.

presentantes dos povos africanos mais avançados em cultura e civilização. As manifestações da sua capacidade artistica na pintura e na esculptura,—as mais intellectuaes das Bellas-Artes,—melhor o attestarão agora do que o poderam fazer a musica e a dança. Pouco sabemos da pintura negra que, mesmo em Africa, não parece ter ido além de toscos desenhos, utilizados na ornamentação dos seus edificios, palacios, egrejas ou pagis. Todavia, assim rudimentar, este esboço d'arte permitio a creação, no Dahomey, de uma escriptura ideogra-

Figura 2. Artigo "As bellas artes nos colonos pretos do Brasil: a esculptura" de Raymundo Nina Rodrigues, Revista Kosmos, 1904. Fuente: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/6BQDpJ55tHbSYmvKwYQHFDv/abstract/?lang=pt>

transatlánticas, la diáspora), la (auto)representación del cuerpo y la memoria. Este proyecto abrió una brecha para pensar el régimen visual instituido, es decir, las imágenes de autoridad, que fundaron simbólicamente la nación brasileña, generando contra-narrativas, que responden a los procesos de blanqueamiento del significante democracia racial. En este mismo museo, unos meses antes se presentó una retrospectiva de la artista Maria Auxiliadora da Silva, "Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência", curada por Adriano Pedrosa. Maria Auxiliadora fue una mujer negra oriunda de la periferia de São Paulo, que consiguió tener un cierto reconocimiento internacional, gracias a que sus pinturas trataban temas típicamente brasileños, como las *rodas de samba*, el carnaval, los rituales de candomblé o la representación de frutas tropicales y palmeras. Gracias a la mirada exotizante del marchante alemán Werner Arnhold, Maria Auxiliadora participó, en la década de los setenta, en diversas ferias y exposiciones de Dusseldorf, Basilea y París. También en 2018, la Pinacoteca de São Paulo le dedicó a Rosana Paulino la retrospectiva "Rosana Paulino: a costura da memória", curada por Valéria Piccoli y Pedro Nery, con más de 140 obras producidas a lo largo de veinticinco años, dedicadas principalmente a analizar la violencia estructural inscrita en los cuerpos, subjetividades y vidas de las mujeres negras. La investigación artística de Rosana Paulino está dedicada a producir (e incitar) una reflexión sobre el protagonismo de la mujer negra en la sociedad brasileña contemporánea y sus políticas de representación. Entre los años 2016 y 2017, esta misma artista junto a la curadora Diane Lima realizaron la muestra "Diálogos Ausentes" en Itaú Cultural - São Paulo, un proyecto que aunó una serie de voces de artistas negras/es/os procedentes del campo de las artes visuales, la danza, el teatro y la literatura. Los debates, extensos e intensos, cuestionaron la hegemonía de las prácticas y saberes de las instituciones brasileñas, la necesidad de reconocer la historicidad de la producción de conocimiento afrodescendiente, los procesos de blanqueamiento como estrategia de visibilización de las producciones, la subalternización de prácticas artísticas bajo la etiqueta de *folclore* o *arte popular*, los conceptos de cuerpo, persona, individuo y diáspora, los procesos de deshumanización y el racismo cultural, entre otros temas.

A mi modo de ver, proyectos de carácter híbrido como "Diálogos Ausentes", menos expositivos en términos objetuales, permiten la elaboración de narrativas de distinta naturaleza en el marco del cubo blanco; propuestas interrogativas más que prescriptivas, capaces de abrir canales de comunicación y afectividad, que eviten la simplificación de este tipo de debates, puesto que el desafío de las artes visuales sigue siendo de qué maneras trascender el formato clásico de exposición para poder contar historias otras, historias

plurales, que transmitan la complejidad del(os) mundo(s). Las exposiciones narran relatos de vida, crean narrativas a partir de una selección de piezas, expuestas en un espacio limitado. Ofrecen una mirada diferente respecto a una discusión histórica, social, artística y política, realizada en el presente. Es decir, fabrican discursos con lo que muestran, pero también a través de lo que ocultan. Son una herramienta más para producir sentido en nuestro imaginario social. Elaboran saberes y afectaciones, visibilizando las preocupaciones y el cotidiano de las artistas. Así, tienen el potencial de cuestionar los estereotipos de género, raza, clase, edad, localización, religiosidad, episteme, enriqueciendo el tejido social y por lo tanto, tienen la capacidad de (re)organizar los regímenes escópicos de nuestro territorio visual y crítico.

En este sentido, me parece interesante la propuesta curatorial de la tercera edición de la Trienal de Artes Frestas (2020-2021) del Sesc São Paulo, "O rio é uma serpente", a cargo de Beatriz Lemos, Diane Lima y Thiago de Paula Souza. A partir de reflexionar sobre las posibilidades y limitaciones de la fisicalidad del formato expositivo (derivadas en parte por la pandemia covid-19), la curaduría de esta edición fue elaborada en consonancia con un programa educativo que contenía seminarios, conferencias, talleres, cursos, lanzamientos editoriales... Uno de los principales puntos de partida era pensar de qué maneras descolonizar la práctica curatorial para producir otras narrativas del país, un Brasil que sigue siendo una nación fragmentada. Las curadoras destacaron su interés por acompañar procesos de creación a partir de ejercicios de escucha del territorio y de las personas; subrayaron la importancia de no (re)producir la otredad y exponerla como fetiche, de ahí que establecieron diálogos con las/es/os artistas para pensar estrategias de exhibición.

Estos dos proyectos híbridamente expositivos revelan el dinamismo y la pluralidad (formatos, técnicas, temáticas) de las prácticas artísticas afrobrasileñas. En "Diálogos Ausentes" (2016-2017), la coreógrafa Luciane Ramos Silva (2017) afirmó que no existe una danza negra (en singular), sino una multiplicidad de movimientos producidos por diferentes cuerpos y experiencias de la negritud. Se trata, para esta bailarina, de reconocer la historicidad de esa producción de conocimiento, que se basa en un cuerpo-persona (visión africana)¹⁴, en lugar de un cuerpo-individuo (visión eurocéntrica). En este

14. Indagar la concepción de persona en la diáspora afrobrasileña escapa a los objetivos de esta investigación. Sin embargo, considero interesante la reflexión acerca de dicha noción desde una perspectiva africana de Jean y John Comaroff "Acerca de la noción de persona. Una perspectiva africana", en Comaroff y Comaroff, 2010. pp. 89-108. En el mencionado capítulo, los autores problematizan la idea moderna, burguesa, y eurocéntrica de "persona autónoma" en relación con la construcción intrínsecamente social y de gran complejidad de la noción de persona de algunos

sentido, "Um filme de dança" (2013) de Carmen Luz propone una reflexión sobre las tensiones que históricamente se han dado en el contexto brasileño, entre el cuerpo negro-diaspórico-gerundio-que-baila y la verticalidad del cuerpo-blanco-colonial producido por la danza clásica, en cuanto tecnología de entrenamiento del cuerpo al servicio de los valores burgueses, heredado e impuesto por la tradición occidental. El filme trae implícitas algunas cuestiones acerca de qué significa escuela, paradigma o repertorio cuando nos referimos a danzas afrobrasileñas y cuáles serían los criterios desde los que es posible considerar una práctica clásica o moderna. Este trabajo audiovisual es un documento histórico invaluable para comprender las diferentes posibilidades de bailar de los cuerpos afro-brasileños, que no sólo responden a una tradición impuesta, sino, y mucho más importante, desarrollan proyectos emancipatorios de creación desde hace más de medio siglo¹⁵.

La exposición "Histórias Mestiças" (2014) en el Instituto Tomie Ohtake de São Paulo, curada por Adriano Pedrosa y Lília Schwarcs, presentó un amplio abanico de obras (un conjunto de 400 piezas realizadas por 90 artistas) que no contaban la historia del mestizaje en Brasil sino más bien, *un mestizaje de historias* -según sus curadores. El punto de partida era reflexionar sobre las matrices de formación del pueblo brasileño, planteando varias cuestiones comprometidas como "¿quién mestizó a quién?" o "¿cómo se mezclan el placer con la dominación?". En mi opinión son preguntas delicadas, dado que el legado histórico de las voces de autoridad de la exposición (la curaduría) era blanco. Y retomando la provocación de Janaina Barros sobre la importancia del color de la piel en el marco del museo, considero que la representatividad es fundamental, no sólo por una cuestión epidérmica sino por lo que justamente señaló Stuart Hall "(...) por debajo de lo que él [Frantz Fanon] llamó esquemas corpóreos está otro esquema. Un esquema compuesto por historias y anécdotas, metáforas e imágenes, que es lo que en realidad construye la relación entre cuerpo y su espacio social y cultural" (2015, p.15). La representatividad es importante sobre todo cuando la propuesta curatorial busca elaborar un juego dialéctico basado en la inclusión-exclusión de las historias de la nación. La representatividad es relevante para incluir en el juego del poder historias diversas y plurales (Fig. 3).

pueblos Tsuana del sur de África durante la época colonial. Sin duda en el marco del Candomblé, la noción de persona adquiere otras figuraciones epistemológicas y sociales, pero también de gran complejidad, por su constitución intrínseca a las dimensiones social, comunitaria y ancestral.

15. Carmen Luz reconoce el lugar histórico de Mercedes Batista, como la primera bailarina negra del Teatro Municipal de Río de Janeiro, durante la primera mitad del siglo XX.



Figura 3. Janaina Barros, *Psicanálise do cafuné: catinga de mulata (Tanacetum vulgare)*, 2017. Fotoperformance en Aiuruoca, MG. Fotografia digital. Fuente: <https://mujeresmirandomujeres.com/janaina-barros-maria-emilia-sardelich-presentacion/>

La artista e investigadora Renata Bittencourt (2016)¹⁶ destacaba el valor del papel de la institución cultural en las reflexiones sobre la relación visible-invisible en la sociedad contemporánea. Los museos tienen la capacidad de resignificar las imágenes que integran las colecciones, para abrir caminos a nuevos modos de percibir la creación racializada, generar nuevas lecturas de lo concebido Otro, comprender la dimensión simbólica de los multi-(uni)versos que definen Brasil y producir narrativas situadas –en primera persona como sujeto negro, indígena, quilombola, entre otros. En este sentido percibo una disputa de imaginarios entre la persistencia de la Casa Grande y

16. Ver nota 13.

las nuevas generaciones de artistas, investigadoras/es y curadoras/es que están complejizando el arte afrobrasileño y a su vez agrietando la estructura arquitectónica de la blanquitud¹⁷. En estos debates es posible identificar dos ejes de reivindicación política en las prácticas artísticas, curatoriales e historiográficas:

Por un lado, una relectura crítica de los modos de representación de los cuerpos negros en la cultura visual brasileña, marcada históricamente por imágenes de servidumbre, trabajo y sexualización; por otro, la reversión de las políticas de blanqueamiento y las de anonimato que alcanzan variados artistas y personajes afrodescendientes. (Menezes, 2018, p.579)

En el año 1988, se llevaron a cabo una serie de grandes eventos en el marco de la conmemoración de los cien años de la abolición de la esclavitud. La producción cultural africana, afrodescendiente, afrobrasileña estuvo en el foco de las discusiones. En este contexto, se presentó la exposición "A mão afro-brasileira" (1988), curada por Emanuel Araujo y Carlos Eugênio Marcondes Moura, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP). Ésta fue muestra emblemática y determinante para el campo de investigación artística afrodescendiente. El paso de una categoría a otra pretendía visibilizar y fortalecer el amplio abanico de sujetos y prácticas que convivían bajo la etiqueta afrobrasileño y, así mismo, despojarlos de la carga histórica que producía discriminación, exotización y racismo (Menezes, 2018b; Cleveland, 2013). En palabras en Menezes:

Ese fue también un año de fuerte denuncia de la 'falsa abolición' por el movimiento negro que, aprovechando esa fecha, se organizaba en nuevos frentes de acción y militancia. Marchas, debates y protestas fueron convocadas, colocando en la agenda política de discusiones de aquel año simbólico los temas indeseables, de que las conmemoraciones oficiales buscaban desviar." (2018b, p. 580)

En esta disputa de imaginarios por la nación, se trata de comprender de qué maneras las relaciones de poder actúan en los procesos de racialización, tanto de los sujetos como de sus prácticas artísticas y espacios de exhibición; entender que cuando Raymundo Nina Rodrigues, en su artículo de 1904, apela al *arte negro* para describir un conjunto de esculturas, *arcaicas* y *primitivas*, realizadas por descendientes africanos, la Nueva República brasileña estaba viviendo un ferviente proceso de constitución, en el que la élite criolla estaba

17. Como un sistema universal que no sólo organiza los procesos de racialidad sino también las dimensiones subjetivas, sociales, económicas, políticas, espirituales, religiosas, administrativas y jurídicas.

muy preocupada por la enorme masa de personas negras liberadas que vivían en el país en condiciones miserables¹⁸. En esa disputa de imaginarios, se trata de discernir los efectos despotencializadores que las obras de arte sufren en sus tránsitos entre el *terreiro*, el museo o las comunidades y asimismo, la riqueza producida por la interpelación al amestizamiento de la Casa Grande en la ocupación de sus espacios.

El arte como institución ha tenido la capacidad de producir verdad y norma (estructurando los lugares sociales del imaginario nacional) en cada periodo de la historia del país. Las exposiciones producen sentido en el imaginario social; a través de la narración de historias se produce una dialéctica del velar y desvelar, que tiene la potencia de consolidar una serie de imágenes y sujetos en detrimento de otros. Un buen ejemplo de las sutilezas de esa dialéctica es el Movimiento Modernista Brasileño, localizado principalmente en São Paulo, durante los años veinte. Según Rosana Paulino (2016), las/os artistas y críticos modernistas (Tarsila do Amaral, Mario Pedrosa, Oswald de Andrade, Lasar Segall, Anita Malfatti) se interesaron por las representaciones africanas e indígenas brasileñas, no para reflexionar sobre “os Brasis”, sino para formar parte de las corrientes europeas, que en ese momento dirigían su atención al arte considerado primitivo, arcaico y exótico. Es decir, se trataba, una vez más, de inscribirse en los imperativos estéticos modernos procedentes de los espacios hegemónicos de poder¹⁹. Y justamente la exposición de la artista Grada Kilomba en la Pinacoteca de São Paulo, “Grada Kilomba: desobediências poéticas” (2019) presentaba una profunda reflexión sobre las relaciones de poder en la producción de conocimiento de las narrativas historiográficas del periodo colonial y los relatos de las mujeres y artistas negras – afrodescendientes. La exposición partía de cuatro preguntas, ¿quién habla? ¿Quién puede hablar? ¿Hablar sobre qué? Y ¿qué pasa cuando hablamos?, articuladas para reflexionar sobre tres conceptos: conocimiento, poder y violencia. En el programa de mano, Kilomba señala:

Solo cuando transformamos las reconfiguraciones de poder –que significa quién puede hablar y quién puede hacer preguntas y qué preguntas– entonces reconfi-

18. En un periodo de treinta años, Brasil recibió 3'99 millones de inmigrantes europeos, el número equivalente de africanos, que habían sido traídos a lo largo de tres siglos de colonización y esclavitud. Ver: Maria Aparecida Silva Bento, “Branqueamento e branquitude no Brasil”, en *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*, eds. Iray Carone; Maria Aparecida Silva Bento (Petrópolis, RJ: Vozes, 2002) pp. 25-58.

19. Las narrativas oficiales de la historia del arte y la literatura consideran este movimiento como una virada hacia los valores propios de la cultura brasileña, es decir, como un reconocimiento y valoración de la producción local, cuando en realidad fue una suscripción a los imperativos estéticos de moda del contexto europeo.

guramos el conocimiento. En el arte también producimos conocimiento al crear trabajos que generen preguntas que no estaban allí antes (...). Para mí, uno de los papeles más importantes en la creación de una obra de arte es dismantelar esas configuraciones de poder al narrar historias que pensábamos que conocíamos. Dar y crear otro sentido de quiénes somos. Somos muchos.

Frente a este amplio abanico de prácticas y procesos, cabe considerar el arte afrobrasileño una categoría con un significado elástico y carente de una definición unificadora que se ajuste a ningún canon. Cada vez más, el conjunto de poéticas, que conviven bajo esta categoría-paraguas, son requeridas en museos y galerías fuera y dentro del país, lo que amplía sus circuitos de exhibición y enriquecen la producción cognitiva, en torno a los temas urgentes y emergentes que las comunidades proponen.

El arte afrobrasileño es una categoría relacional, con múltiples definiciones, incapaz de ser reducida a un único criterio y que revela el hecho de que la piel de lxs artistas continúa siendo un criterio camuflado para la adquisición de obras en espacios expositivos de prestigio (Menezes, 2018b). Las distintas etiquetas ("arte negro", "arte primitivo", "arte arcaico", "arte afrobrasileño") y sus diversas definiciones se constituyeron y transformaron, de acuerdo a las discusiones raciales de cada momento histórico. La categoría arte afrobrasileño continúa friccionando el significante "democracia racial" en las políticas públicas culturales y en las prácticas artísticas, curatoriales e historiográficas, que son instituciones fundamentales para comprender cómo se constituyó el discurso nacional y su manutención hasta nuestro presente.

3. Mujeres y racialidad: un diálogo todavía en suspenso en el circuito artístico de la Casa Grande

Los primeros debates sobre prácticas artísticas realizadas por mujeres en el contexto brasileño apenas tienen quince años. En 2017, la Universidad de São Paulo (USP) celebró el Primer Simposio de Estudios de Arte y Género (GEAGÊ), cuyo objetivo principal fue ampliar las discusiones en torno a la relación de tales categorías en la producción crítica del país. Desde una perspectiva esencialista historiadores y críticos han afirmado que, a diferencia de Occidente, en Brasil las narrativas oficiales no han discriminado a las mujeres artistas, puesto que su historia cuenta con figuras como Tarsila do Amaral, Anita

Malfatti, Lygia Pape, Lygia Clark, Anna Bella Geiger o Anna Maria Maiolino, por citar las más conocidas. En el artículo “A mulher nas artes”²⁰, Aracy Amaral presentó una serie de poéticas realizadas por artistas brasileñas, centrando el análisis crítico en cuestiones biológicas y esencialistas y a su vez, eliminando cualquier tinte político de sus procesos creativos y de subjetivación.

(...) En mis respuestas declaré que, la verdad, lo que me parece de hecho existir es una suma de características de lo femenino en el arte. Algunas artistas visibilizan ese carácter femenino, otras no. Ese “femenino”, para mi, está vinculado a la delicadeza de la sensibilidad de la mujer, en su condición de promotora de la vida y, por esa misma razón, vinculada a la naturaleza más que su compañero hombre, delicadeza esta implícita en su trabajo como la fragilidad de un hijo recién nacido de su cuerpo, y al cual ella protegerá toda la vida. (Amaral citada en Trizoli, 2012, p.419)

Las investigadoras Luana Tvardoska (2015) y Roberta Barros (2016) consideran que los debates entre arte y género en Brasil no se dieron de forma organizada como en el norte global, debido a que durante la dictadura cívico-militar (1964-1985) no se generó un movimiento de mujeres en las artes visuales con intereses feministas. Los motivos que agregan son principalmente dos, por un lado, el miedo producido por el contexto represivo de la dictadura y por otro, la desconfianza que generaba la etiqueta “feminista”. Parece que las artistas no querían ser consideradas panfletarias, lésbicas, frustradas o feas –calificativos dirigidos a las mujeres, que estaban protagonizando las revueltas del movimiento feminista, en la década de los setenta. Sin embargo, Talita Trizoli (2013), en su artículo “Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil”, analiza la producción de la artista Regina Vater, desarrollada durante la década de los setenta y dirigida a explorar la plasticidad del cuerpo femenino en el movimiento *Tropicalista*²¹

20. Publicado en *Textos do Trópico do Capricornio. Artigos e ensaios (1980-2005)* (São Paulo: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil, volumen 3, 2006).

21. El Tropicalismo fue un movimiento cultural brasileño que acogió diversas prácticas artísticas entre los años 1967 y 1968. La música popular tuvo un papel central. Sus representantes más conocidos fueron Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Behtânia, Tom Zé, Os Mutantes. El nombre surgió a partir de la instalación artística de Hélio Oiticica “Tropicália”, que fue la inspiración para la canción del mismo nombre que creó Caetano Veloso. En el cine, la figura más relevante y conocida internacionalmente fue Glauber Rocha; en las artes escénicas Teatro Oficina fue un espacio fundamental para el rescate de la idea de antropofagia (propia del movimiento modernista de los años 20) en conexión con el Tropicalismo. Las contribuciones de Rogério Duarte fueron muy valiosas en los campos del diseño y la poesía. Actualmente, goza de un gran reconocimiento dentro del ámbito nacional. El Tropicalismo estalló durante los años de la dictadura cívico-militar (1964-1986), un detalle que no me parece menor, puesto que abrió un espacio de creación inusitado en medio de un contexto de mucha represión, control, violencia y muerte.



Figura 4. Regina Vater, imagen sacado del libro *Tina América* (1976-2018). Fuente: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/regina-vater>

y la representación de la identidad femenina, bajo la lente del progreso, en las campañas de publicidad de la dictadura militar. En el citado texto, la autora ya indica algunos nombres de artistas (mujeres blancas oriundas del sur-sureste del país) como Iole Freitas, Wanda Pimentel, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino y Anna Bella Geiger. Según Trizoli, durante la dictadura militar existía, por un lado, el llamado “feminismo popular”, preocupado por la producción de imágenes del proceso de inserción laboral de las mujeres y por otro, el “feminismo de salón de té”, propio de las artistas que se identificaban con las demandas del movimiento feminista, en cuestiones relativas al cuerpo y su representación, la maternidad, el divorcio, el canon de belleza, entre otros temas (Fig. 4).

En un país de dimensiones continentales y procesos históricos tan complejos, la intervención quirúrgica feminista, en el campo de la historiografía, debe ser realizada con mucha profundidad y cuidado a la hora de elaborar ciertos análisis, considerando todas las variables identitarias, reveladas por la lente de la interseccionalidad y la geopolítica interna²² que organiza la nación, para

22. El Sureste opera como centro económico y político, imponiendo una serie de relaciones de poder, que marcan las políticas de otras regiones del país, como son el Nordeste y el Norte. Estas formas de operar del poder son herederas de la retórica del discurso desarrollista moderno-colonial, el cual construyó un imaginario social, que ha llevado a considerar el Nordeste como un territorio impoten-

evitar reproducir las relaciones de poder que están siendo problematizadas en los propios textos críticos. A mi parecer, no se trataría tanto de pensar la producción artística a partir de una relación de dominación de clase, raza o género, sino de pensarla dentro de un contexto ampliado de opresiones conectadas –que muchas de ellas difícilmente se identifican, por ser parte de procesos sutiles de invisibilización. Esta discusión no constituye uno de los ejes centrales de mi investigación, sin embargo y tras varias conversaciones con artistas e investigadoras brasileñas²³, intuimos que sería posible elaborar relatos de artistas con conciencia feminista durante la época de la dictadura, rastreando los procesos llevados a cabo por mujeres en el Movimiento de Cultura Popular o el Arte Correo, por citar apenas dos ejemplos.

No obstante, en lo que sí estoy de acuerdo es que nos encontramos ante narrativas discontinuas, recortes, silencios y muchas ausencias. Las mujeres artistas continúan segregadas en exposiciones dedicadas a arte hecho por mujeres, gracias a las cuales, por otro lado, es posible seguir investigando y escribiendo sobre sus poéticas. Es un arma de doble filo. Puesto que por medio de estas exposiciones se llevan a cabo investigaciones importantes, que incluso adquieren otros formatos de exhibición más allá del cubo blanco (libros, catálogos, biografías, filmes) y gracias a los cuales es posible realizar una amplia difusión de sus contenidos. Este fue el caso de la exposición “Mulheres pintoras: a casa e o mundo” (2004), curada por Ruth Sprung Tarasantchi, en la Pinacoteca de São Paulo, cuyo catálogo ha servido de referencia para investigaciones posteriores sobre mujeres pintoras, como la realizada por Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002, 2005) sobre la vida y obra de Georgina de Albuquerque²⁴. “Manobras radicais” (2006) fue

te y necesitado de tutela permanente. Ver: Albuquerque Júnior, Durval Muniz de (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo, Cortez editora.

23. Agradezco a las artistas Fernanda Gringolin, Ana Lira, Grasielle Souza y a la investigadora Angela Donini por estos intercambios.
24. Georgina de Albuquerque fue la única mujer (conocida hasta el presente) dedicada a la pintura histórica en Brasil. El universo artístico brasileño del siglo XIX estuvo pautado por las normativas impuestas por la Academia Imperial de las Bellas Artes. Habría que esperar la llegada del famoso año de 1922 para que una mujer fuera incluida dentro de dicho género. Y digo famoso debido a la celebración de la Semana Grande de São Paulo, evento que consagró el Movimiento Modernista. En este momento de ruptura con el Clasicismo, en pleno auge modernista, la pintora Georgina Albuquerque realizó su obra “Sessão do conselho do estado” (1922), en la cual representa el proceso de independencia de Brasil. Esta pintura enfrenta la famosísima pintura de Pedro Americo de Figueiredo Melo, “Independência ou morte” (1888). Cualquiera persona que haya estudiado arte en Brasil conoce dicha pintura. Ésta es ampliamente estudiada en el sistema de enseñanza. Mientras que Pedro Americo representó la independencia como un evento histórico triunfal (la escena acontece en el campo de batalla), Georgina de Albuquerque propuso un episodio diplomático (en el interior de una sala) dirigido por una mujer, la princesa Leopoldina, firmando documentos oficiales junto a unos capitanes del ejército (Cavalcanti Simioni, 2002, 2005; Chiarelli, 2010). Esto me parece muy pertinente

una muestra curada por Heloisa Buarque de Hollanda y Paulo Herkenhoff, en el Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo; “O mundo sensível: uma visão de produção de mulheres artistas” (2011-2012), curaduría de Margs Gaudêncio Fidelis, en el Museu de Arte do Rio Grande Do Sul – MARGS en Porto Alegre; la escultora Maria Martins, considerada la única artista surrealista brasileña en la década de los cuarenta, consiguió su primera retrospectiva en el Museo de Arte de São Paulo – MASP, en 2013. Ese mismo año, el Centro Cultural Banco do Brasil en Río de Janeiro presentaba “Elles: Mulheres Artistas na Coleção do Centro Georges Pompidou”, curada por Emma Lavigne y Cécile Debray. En 2016, “Silêncio(s) do Feminino”, curada por Sandra Tucci, en la Caixa Cultural de São Paulo, exponía las voces de una serie de mujeres artistas, que estaban pensando las nociones de cuerpo, piel, origen, memoria y dolor colectivo.

Las mujeres (como un plural diferenciado) estamos continuamente reelaborando los discursos del arte, enriqueciendo debates sobre la producción de subjetividad, la sexualidad, la experiencia, los afectos y las emociones, la memoria, la colonialidad, la transversalidad de las diferencias, las violencias y la producción de un pensamiento sobre y desde el cuerpo. En este sentido, me parece problemático el uso de la categoría *arte feminista* para enunciar un conjunto de prácticas que, aunque compartan una serie de elementos en común, son plurales y diversas como lo son también sus productoras. Esos elementos en común son principalmente posicionamientos críticos ante los imperativos del canon moderno-colonial, como el rechazo a la autonomía del arte y a su carácter neutral y universal, el énfasis en los procesos creativos y en la desmaterialización de la obra de arte, la oposición al formalismo y la multidisciplinariedad en sus prácticas, la valorización de lo biográfico (ya que lo personal es político), la defensa de la producción colectiva, la crítica a la jerarquía de los materiales y al llamado *arte popular o folcklore* – como formas de subalternizar ciertas poéticas y sujetos. De acuerdo con esto, coincido con Griselda Pollock (2013) en afirmar que el llamado arte feminista no sería un movimiento estético, sino una manera (politizada) de habitar e interactuar en el mundo, una intervención feminista desde las prácticas discursivas y materiales en el campo de la producción artística. No obstante, considero que en determinados contextos, arte feminista puede operar como una categoría política –estratégica– de reivindicación de visibilidad de un conjunto de

para las reflexiones acerca de las diferentes posibilidades de concebir la historia, de cómo el canon opera en la producción de las narrativas hegemónicas y sobre todo, de qué formas es interpelado.

prácticas y poéticas críticas realizadas por mujeres diversas y plurales. Las estrategias que utilizamos curadoras, artistas, historiadoras y críticas son múltiples e incluso pueden parecer contradictorias, ya que a menudo se impone la urgencia de difundir los proyectos y que su realización se dé en óptimas condiciones.

En el proceso de esta investigación he percibido que existe un corpus teórico crítico dedicado a los debates sobre la categoría *género* en el campo de las prácticas artísticas en Brasil²⁵; un corpus, orientado según las lógicas del feminismo hegemónico del norte global, el cual desmanteló las bases teóricas y metodológicas de la historiografía del arte en los contextos de Estados Unidos y Europa, a partir de la década de 1970²⁶, considerando *mujeres* y posteriormente *género*, las principales categorías en ese proceso de deconstrucción. Este corpus crítico, dedicado a reflexionar sobre las operaciones de poder en relación a la diferencia sexual en la producción artística e historiográfica brasileña, no parece dialogar con otros marcadores identitarios estructurales y estructurantes de la nación, como son la racialidad, la condición de clase, la colonialidad o la geopolítica. Un caso ejemplar de esta reflexión sería la última edición (12^a) de la Bienal do Mercosul (2020) en la ciudad de Porto Alegre, titulada “feminino(s).visualidades, ações e afetos” (sic.), con la curaduría a cargo de Andrea Giunta, Dorota Maria Biczal, Fabiana Lopes y Igor Simões. El texto de presentación señala lo siguiente:

El título de esta bienal instala una interrogación que remite a la fricción central de la cultura democrática contemporánea: la participación de la sociedad desde el concepto de diferencia entendida como multiplicidad y no como separación, tal como lo expresó Denise Ferreira da Silva.

Toma también como punto de partida las preguntas que propuso la teórica Nelly Richard en su libro *Masculino / Femenino* (1993), hechas en el contexto latinoamericano de las transiciones democráticas. Sus interrogaciones remiten al lugar social de lo femenino, sus construcciones, sus incompatibilidades y el salto binario a las lógicas binarias excluyentes. Las preguntas tienen plena vigencia. Particularmente en el momento en que lo femenino retoma agendas no realizadas desde los años sesenta, recupera los cuestionamientos de los noventa y amplía sus urgencias como consecuencia de las aumentadas violencias contra las mujeres y los colectivos LGBTQ+; el aumento de la pobreza y los sistemas

25. Algunas de las figuras destacadas en el desarrollo de este corpus teórico crítico son la mencionadas anteriormente en este artículo.

26. Uno de los textos críticos pioneros de este movimiento crítico en el campo de la historia del arte del norte global es el de Linda Nochlin (1971), “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”.

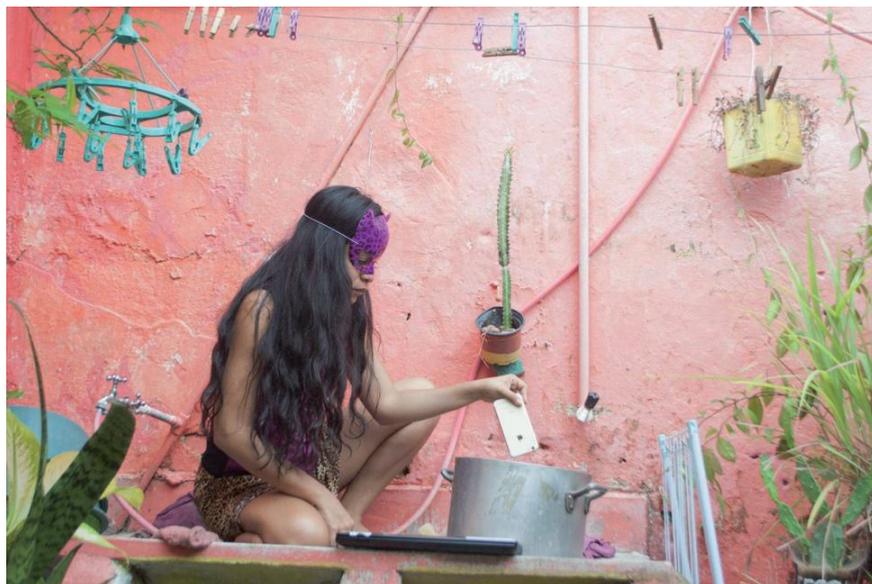


Figura 5. Sallisa Rosa, *Identidade é ficção*, 2019. Paço das Artes. Fuente: <https://www.instagram.com/p/CPnz2GZnTQW/>

de exclusión y discriminación; la observación crítica y atenta de los programas que atacan los recursos naturales del planeta²⁷.

Ante una propuesta curatorial de este tipo, no puedo dejar de preguntarme por qué la raza/racialidad no es verbalizada como uno de *los sistemas de exclusión y discriminación* actuantes en estos contextos, puesto que el programa artístico y el equipo curatorial cuenta con mujeres negras, presentando poéticas que discuten racismo como una de las matrices de opresión, que producen los cuerpos de las mujeres y subjetividades racializadas no binarias, no sólo en Brasil sino a nivel global. Incluso, me parece problemático apelar a *la diferencia sin separabilidad* de la filósofa Denise Ferreira da Silva (2016)²⁸, sin convocar una reflexión sobre los procesos de racialidad (que además en los cuerpos de las mujeres imprimen violencias específicas), dado que el punto de partida de dicho texto no es otro que la cuestión, "¿por qué las muertes de las personas negras no importan?"²⁹. Y además, esta falta

27. <https://www.bienalmercosul.art.br/>

28. Ver: Denise Ferreira Da Silva. "Sobre diferença sem separabilidade" (São Paulo: Bienal de Artes de São Paulo, 2016) pp. 57-65.

29. Ver conferencia "O evento racial" de Denise Ferreira da Silva, 4 de junio de 2016 en la Casa do Povo en Río de Janeiro, en la que expone el extenso análisis filosófico que la investigadora realizó para responder a la cuestión de por qué las muertes de las personas negras no importan. Disponible:

de conexión entre raza/raacialidad y género, en la elaboración discursiva del proyecto curatorial de la bienal, se daba en medio de un estadillo social de luchas antirracistas por el asesinato del afro-estadounidense George Floyd (mayo, 2020), movilizanddo ciudades del mapa global como São Paulo. A esto me refería anteriormente cuando señalaba el peligro de los procesos sutiles de invisibilización en nuestros análisis, en nuestras prácticas. No es sencillo esquivar a las operaciones de poder de la blanquitud que nos produce. De ahí, la importancia de aplicar en nuestras investigaciones una “metodología de la sospecha”, “en otras palabras, la reflexión aguda para evitar las falsas expectativas de una crítica despolitizada sin fuerza transformadora” (Garzón et al., 2014, p.162).

Sin embargo, si desplazamos la mirada a contextos de menor intervención institucional y por ende, de mayor experimentación en la producción poética y en los modos de exhibición, existe un extenso campo de artistxs, activistxs, escritorxs, cuyas ancestralidades son afrodescendientes, indígenas, afroindígenas, quilombolas, *ribeirinhas*³⁰- problematizando la categoría *mujeres*, por su imposible traducción a la materialidad de múltiples cuerpos fluidos y existencias no binarias y a su vez, no reconociéndose en la pulsión vital que esa categoría identitaria lleva consigo, gracias a las distintas genealogías de luchas feministas en Abya Yala. Sin ánimo de reducir los complejos universos (cosmovisiones conformadas por diversas intersecciones) en los que inscriben sus prácticas, estas artistxs, activistxs, escritorxs³¹ elaboran un conjunto de saberes en diálogo con posicionamientos decoloniales, produciendo un pensamiento sobre los cuerpos disidentes y desde la especificidad

<https://vimeo.com/172921494>.

30. Pueblos que viven en las orillas de los ríos; sus economías de abastecimiento y la organización social comunitaria se organizan en torno a la vida de estos ríos.
31. Citando algunas referencias, **Gê Viana** (artista afro indígena, lesbiana, trabaja el foto-collage, creando narrativas de felicidad acerca de las relaciones sexo-afectivas lesbianas); **Castiel Vitorino** (“artista rompe género”, se identifica como un cuerpo-flor, su trabajo está muy conectado con los procesos de cura por el trauma del racismo contra las comunidades negras, el poder de las plantas sagradas, escribe, trabajo con objetos, imágenes, performances); **Sallisa Rosa** (se identifica como mujer indígena, trabaja con performances y fotografías, visibilizando las violencias contra los pueblos indígenas y sus cosmogonías); **Ventura Profrana** (Negra travesti, nació en una familia evangélico y creció dentro de la iglesia, su conocimiento de la cultura evangélica le ha llevado a producir imágenes y performances en torno a este universo desde una perspectiva irónica y crítica); **Davi de Jesús do Nascimento** (“bicha do sertão” -marica del semiárido- trabaja a partir de la idea de un cuerpo que no encaja en el género, sus investigaciones dialogan con la relación con su madre, nació en las orillas del río San Francisco y produce objetos con el barro del río); **Jota Mombaça** (Monstrx Erratikx, escritora y artista de performance, sus trabajos giran en torno la monstruosidad y la humanidad, desde una perspectiva anticolonial); **Michelle Mattiuzzi** (performer, exmujer negra, exbailarina y escritora); **Sara Elton Panamby** (trans-no binaria, artista de performance y doctora en Arte y Cultura Contemporánea en la UERJ).

de cada cuerpo, en relación con el territorio que habitan, y problematizando los procesos de racialidad, que la violencia de la Casa Grande diagrama en las condiciones de vida de lo considerado Otro. Me atrevería a afirmar que estas prácticas constituyen un campo estético y ético (anticolonial, antirracista, anticis-heteronormativo) complejo, localizado en el fuera de foco de los centros hegemónicos del arte brasileño. Estas poéticas presentan no sólo una plasticidad muy particular de cada territorio sino también un cuerpo discursivo y un campo energético propio e indistinguible de los procesos de producción de subjetividad y de sus condiciones de vida; devienen ecosistemas subjetivos, espirituales y territoriales en los que las estrategias de reproducción de vida se encuentran impresas en el desarrollo de sus procesos creativos.

4. Consideraciones finales

A mi modo de ver, el circuito institucional del arte, a través de sus políticas públicas para los museos del país, continúa reforzando la escisión entre raza/racialidad y género/mujeres, por medio de procesos de invisibilización que se basan en el *sistema moderno-colonial de género* (Lugones, 2008, 2011) y la ideología de la democracia racial. Así, amerita preguntarse: ¿qué implicaciones tiene la disgregación de estos marcadores identitarios indivisibles en las experiencias subjetivas de las mujeres artistas racializadas? Y, ciertamente, no son apenas la racialidad y el género, sino también la clase, la religiosidad, la espiritualidad, la episteme, la edad, el territorio y la geopolítica.

La colonialidad estructurante de la Casa Grande orienta los programas públicos de los museos que buscan su legitimación en los circuitos globales de la cultura hegemónica, y hace que una gran parte de la producción artística brasileña todavía se conciba a sí misma a través de los ojos de Occidente. Como señalé anteriormente, esto ya acontecía en el Movimiento Modernista Brasileño de hace un siglo y, del mismo modo, los efectos de la colonialidad continúan en el presente, pues producen prácticas discursivas (artículos, tesis académicas, ensayos) y materiales (poéticas y exposiciones) desinteresadas en comprender y acoger la complejidad experiencial de las mujeres artistas racializadas y cuerpos fluidos no binarios. Percibo que, por medio del circuito institucional del arte, la nación produce una definición de ciudadanía, anclada todavía en la escisión colonial, que organiza las regiones del ser y no-ser.

Los museos son espacios de creación de memoria y, por tanto, de futuro, a través de los cuales la nación estructura (fijando e inmovilizando) las localizaciones de cada grupo social, mientras asimila las diferencias (homogenizándolas y despolitizándolas) en aras de una colectividad cultural unificada: *a brasilidade*. Como señala Yuval Davis (2004), la membresía para la ciudadanía no sólo depende de los recursos socio-culturales-económicos, sino de asumir un conjunto de normas y regulaciones que afectan de modo particular a los grupos sociales que no pertenecen a la matriz de dominación. En el contexto brasileño, esas normas y regulaciones se encuentran sujetas a procesos de amestizamiento (blanqueamiento) y sexualización, lo que impide cualquier gesto de desplazamiento o movilidad social-racial.

En la disputa por el reconocimiento de imaginarios, la nación sigue apostando por la continuidad de la pintura de Debret. Es por esto que considero importante el uso estratégico de las categorías arte afrobrasileño y arte feminista en determinados contextos, así como la ocupación del espacio museístico para la exposición de poéticas realizadas por artistas mujeres y cuerpos fluidos racializadxs (aunque, sin perder de vista que puede convertirse en un arma de doble filo). La disputa de imaginarios y la ocupación de espacios son modos de reclamar la identidad y la libertad dentro del marco rígido estructural de la nación. Concluyo con esta cita de Judit Butler:

Reclamar el ejercicio de la libertad que sólo corresponde a la ciudadanía es hacer ejercicio de esa libertad de forma incipiente: comienza por apropiarse de aquello que pide. (...) Pedir su legitimación es anunciar la brecha que hay entre su ejercicio y su realización, inscribiéndolos en el discurso público del modo tal que la brecha se vuelva visible y pueda ser movilizante. (Butler y Spivak, 2009, p.88)

Referencias

- Butler, Judith y Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Cavalcanti Simioni, Ana Paula. "A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX". *Tempo Social Revista de sociologia da USP*, vol. 17, nº1, (2005): pp. 343-366.
- Cavalcanti Simioni, Ana Paula. "Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil". *RBCS*, vol. 17, nº 50, (2002): pp. 143-185.
- Cleveland, Kimberly L. *Black art in Brazil*. Gainesville: University Press of Florida, 2013.
- Chiarelli, Tadeu. "De Anita à academia. Para repensar a história da arte no Brasil". *Novos Estudos 88*, (2010): pp. 113-132.

- Comaroff, Jean y Comaroff, John. *Teoría desde el sur o cómo los países centrales evolucionan hacia África*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2013.
- Ferreira Da Silva, Denise. "Sobre diferença sem separabilidade". São Paulo: Bienal de Artes de São Paulo *Incerteza Viva*, (2016): pp. 57-65.
- Freyre, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 50ª edición, 2005.
- Garzón Martínez, María Teresa y Cejas, Mónica I. y Viera, Merarit y Hernández Herse, Luisa Fernanda y Villegas Mercado, Linda Daniela. "Ninguna guerra en mi nombre": *feminismo y estudios culturales en Latinoamérica*". *Revista Nómadas*, nº40, (2014): pp. 158-173.
- Hall, Stuart. "Raza: el significante flotante". *Intervenciones en estudios culturales*, nº1, (2015): pp. 9-23.
- Lugones, María. "Colonialidad de Género. Hacia un feminismo descolonial" en *Género y descolonialidad*. Editado por Walter Dignolo et al., pp. 13-42, Buenos Aires: Ediciones del Sigo, 2008.
- Luz, Carmen. *Um filme de dança*. 90', color, Brasil, 2013.
- Menezes Neto, Hélio Santos. "Entre o visível e o oculto: a construção do conceito da arte afro-brasileira" (tesis de maestría, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas da Universidade de São Paulo, 2018a).
- Menezes, Hélio. "Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa". En *Histórias afro-atlânticas Vol 2. Antologia*. Editado por: Pedrosa, Adriano, Carneiro, Amanda y Mesquita, André, pp. 575-593, São Paulo: MASP, Instituto Tonie Ohtake, 2018b.
- Munanga, Kabengele. "Arte Afro-brasileira: o que é, afinal?". São Paulo: MASP y Instituto Tonie Ohtake (2018): pp. 113-123.
- Nascimento, Abdias. "Arte Afro-brasileira: um espírito libertador". São Paulo: MASP y Instituto Tonie Ohtake (2018): pp. 32-39.
- Oyewùmi, Oyèronké. *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá: Editorial en La Frontera, 2017.
- Paulino, Rosana (2016). "Diálogos Ausentes, vozes presentes". Consultado el 26 de junio de 2021. http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo editorial, 2013.
- Pratts, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Trizoli, Talita. "Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70". En *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, coordinado por Rosana Horio Monteiro y Cleomar de Sousa Rocha, (2012): pp. 410-423. Goiânia: Universidad Federal de Goiânia.

- Trizoli, Talita. "Arte y feminismo en la dictadura militar en Brasil", presentado en // *Seminario Internacional Historia del Arte y Feminismo*, (2013): pp. 161-175. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Tvardovskas, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos - arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- Richard, Nelly. (2009). "La crítica feminista como modelo de crítica cultural". *Revista Debate Feminista*, año 20, vol. 40, (2009): p.p. 75-85.
- Roberta Barros. "Arte feminista ou feminina: uma questão do contexto histórico brasileiro" (tesis doctoral, Universidad Federal de Río de Janeiro, Escuela de Bellas Artes, Programa de Pos-graduación en Artes Visuales, 2016).
- Yuval-Davis, Nira. *Género y nación*. Lima: Flora Tristán, 2004.

Imagéticas de mim: um olhar sobre a desfiguração da autoimagem na fotografia

Images of me: a look at the disfigurement of the self-image in photography

Ursula Jahn

Artista visual e arte-educadora.
ur.jahn@gmail.com

Resumo

O texto analisa a produção artística do autorretrato fotográfico. Na primeira parte do texto é apresentado brevemente o papel do corpo da mulher ao longo da história da arte até a atualidade, fazendo uma introdução sobre o assunto, sobre a origem do recorte de gênero na historiografia da arte e o uso da auto-representação como forma de retomar a propriedade da imagem da mulher. A segunda parte tem como base o entendimento do fotógrafo e teórico espanhol Joan Fontcuberta sobre a estética do vampiro na fotografia e a criação de identidades. Na terceira parte são analisadas as representações visuais de estereótipos relativos à feminilidade. Posterior a isso, a última parte aborda a desfiguração da autoimagem como uma estratégia de atentar para crueldade da construção estereotipada de um ideal de beleza feminina.

Palavras-chave

Mulheres; corpo; autorretrato; fotografia; estereótipos; desfiguração.

Abstract

The text analyzes the artistic production of the photographic self-portrait. In the first part of the text, the role of the woman's body throughout the history of art is briefly presented, making an introduction on the origin of

gender in art historiography and the use of self-representation as a form of retake ownership of the woman's image. The second part is based on Spanish photographer and theorist Joan Fontcuberta's understanding of the vampire aesthetic in photography and the creation of identities. In the third part, the visual representations of stereotypes related to femininity are analyzed. Afterwards, the last part approaches the disfigurement of the self-image as a strategy to pay attention to the cruelty of the stereotyped construction of an ideal of feminine beauty.

Keywords

Women; body; self-portrait; photography; stereotypes; disfigurement.

I. Introdução

Predominantemente, a história da fotografia foi construída pelo olhar masculino, derivado do patriarcado ocidentalizado e capitalista. Assim, os homens brancos foram legitimados como sendo os protagonistas dessa área, e, por consequência, as invenções e descobertas tecnológicas e as imagens mais importantes da história fotográfica foram atribuídas a eles. Contudo, diante de inúmeros estudos de teóricas da imagem, hoje se sabe que essa história excluiu e usurpou a atuação de mulheres fotógrafas que estiveram envolvidas com a fotografia desde o seu primórdio. Dentre as estudiosas sobre o assunto, está a historiadora norte-americana Naomi Rosenblum, escritora do livro *A History of Women Photographers*, publicado pela primeira vez em 1994.

Rosenblum foi uma das mulheres pioneiras em abordar o assunto das mulheres na história da fotografia. A importância em compilar a produção de cerca de 270 mulheres, em uma época que pouco se falava sobre o assunto, foi uma ato revolucionário¹. A historiadora afirmou que as mulheres estiveram envolvidas com a fotografia desde seu surgimento em 1839 e que além de terem sido atraídas pela fotografia pessoalmente, foram atraídas profissionalmente pelo aparato tecnológico.

Porém, como a maior parte da seleção da historiografia da fotografia foi feita por estudiosos homens e brancos, as mulheres foram rejeitadas ou menosprezadas. Esse processo invisibilizou muitas contribuições importan-

1. É importante frisar, entretanto, que grande parte das mulheres que foram resgatadas por Rosenblum na história da fotografia e que alcançaram alguma visibilidade foram mulheres brancas, pertencentes ao eixo estadunidense e europeu, de classe média/alta e altamente escolarizadas.

tes. Assim, Rosenblum se questionou: “As mulheres e suas fotos estão tão visíveis quanto deveriam ser em vista de seu número e influência no passado? As investigações sobre suas atividades e sua arte foram tão rigorosas e perspicazes quanto os estudos de seus colegas homens? Suas contribuições foram entendidas no contexto do desenvolvimento geral do meio? E como a situação mudou nas últimas décadas?”².

Como podemos ler em Daniela Kern, essas reflexões já faziam parte do campo da arte muitos anos antes³. A partir da década de 1970, mulheres artistas perceberam que precisavam lutar para que suas vozes fossem ouvidas e para terem mais participação em exposições.

A historiadora da arte, escritora e tradutora nos apresenta que esse assunto foi impulsionado inicialmente pela teórica norte-americana Linda Nochlin, no seu texto de 1971, *Why have there been no great women artists?*, escrito no início do movimento de Libertação da Mulher. O texto de Nochlin abriu caminho para o estudo feminista da arte ao questionar os motivos de poucas mulheres terem conseguido se tornar artistas e as razões estruturais disso. Apesar de terem existido muitas artistas com um trabalho interessante, Nochlin conclui que, de fato, não existiram grandes mulheres artistas, pois não existiram as condições sociais, políticas, culturais e intelectuais para que elas existissem⁴.

Outra teórica que abordou o assunto foi Germaine Greer. Na primeira parte do seu livro *The Obstacle Race*, de 1979, Greer apresentou os sete obstáculos enfrentados pelas artistas mulheres: a família, o amor, a ilusão do sucesso, a humilhação, a escala, o primitivismo e, por último, a obra que desaparece⁵. Embora as mulheres artistas fizessem tudo para que sua obra fosse reconhecida, quando elas faleciam, a obra desaparecia, pois não havia recebido críticas, participado em acervos ou em museus, fazendo com que a obra não fosse lembrada na memória das instituições e ficando, dessa forma, condenada ao esquecimento.

Já Daniela Fonseca aponta o coletivo *Guerrilla Girls* como participação crucial no assunto⁶. Segundo a autora, foi com a atuação do coletivo, fundado por mulheres ativistas em Nova York, em 1985, que essa discussão entrou no meio

2. Rosenblum, *A History of Women Photographers*, 7 [tradução do autor].

3. Kern, *A Vocação Historiográfica da História Feminista da Arte*, 48-63.

4. Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, 8-9.

5. Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, 2001.

6. Moura, *Visibilidade e memória das mulheres nos livros de fotografia*, 2020.

artístico para nunca mais sair e para que mulheres levassem à esfera pública reivindicações anteriormente consideradas circunscritas à vida privada.

Uma das ações mais conhecidas e difundidas do coletivo foi o apontamento da diferença entre a quantidade de obras que representavam mulheres nuas e de obras de autoria feminina nos museus: como na icônica imagem em que elas questionam se as mulheres precisam estar nuas para entrar no Metropolitan Museum em Nova York. O mesmo questionamento foi repetido no ano de 2017, tendo o Brasil como objeto de análise. Em função da retrospectiva de 32 anos do trabalho do coletivo, que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo, elas, dessa vez, questionavam se as mulheres precisam estar nuas para entrar no MASP (Fig. 1).

O corpo da mulher foi objeto de muito debate e estudo ao longo dos anos. A imagem do corpo feminino, assim como a fotografia, foi construída pela ótica do homem. Eles detinham o poder para tal representação. Diante disso, o corpo feminino não possuía potencial de criação e poder e, “representadas através da perspectiva masculina, esses corpos, predominantemente nus, ou completamente cobertos, reafirmam um lugar feminino que não condiz com a realidade, são corpos que sequer representam os lugares verdadeiramente ocupados pelas mulheres, legitimando assim, um discurso e um lugar totalmente subordinado a lógica patriarcal”⁷.

Para a pesquisadora Fernanda Reis, as mulheres, ao serem representadas pelo olhar e pelas mãos masculinas, configuravam um padrão que enfatizava a objetificação de seus corpos e uma hipersexualidade. A pesquisadora Marielen Baldissera vai ao encontro desse entendimento e reforça que “[...] o modo como as mulheres aparecem nas fotografias seguem os padrões da imagem feminina construída pelos artistas: assumem o papel de musa, passiva, muitas vezes sendo mais uma personificação de uma característica considerada feminina do que uma pessoa”⁸. Lívia Tabert Marcondes de Moura Gomes e Renata Domingues Stoduto corroboram a asserção ao afirmar que “[e]m algumas dessas imagens a mulher ainda é retratada como um ser a serviço do sexo oposto. Desta vez, não apenas como alguém para cuidar do lar, mas também como um objeto de prazer masculino, não só do marido, mas de todos os homens”⁹.

7. Reis, *História das mulheres na arte: autorretrato como escrita de si*, 76.

8. Baldissera, *Mulheres que olham: o controle do ato de ver e ser visto*, 164.

9. Gomes e Stoduto, *A imagem da mulher na fotografia publicitária: uma análise do estereótipo feminino contido nas propagandas de grande circulação*, 5.



Figura 1. Guerrilla Girls, *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Português*, 2017. Disponível no site do MASP, <https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo>.

Foi com a solidificação do feminismo, a partir dos anos 70, que o corpo feminino começou a avançar rumo a sua emancipação e sua libertação. Com o fortalecimento desse movimento social, as artistas mulheres passaram a romper com os rótulos estabelecidos ao corpo feminino, fugindo da sua objetificação e o representando através de imagens feitas por e para mulheres. Começa-se a ver obras de arte que apresentam o olhar da mulher sobre si mesma e os questionamentos que ela mesma faz sobre seu próprio corpo.

Antes oculta e passiva, agora, no contemporâneo, com o feminismo como um movimento de visibilidade mundial, a mulher é cada vez mais o sujeito de produção artística e não mais o objeto. Presenciamos uma subversão do objeto de contemplação para objeto de poder, produzindo novos significados ao corpo feminino¹⁰.

Para a artista e pesquisadora Roberta Barros, nos anos 1970, as políticas do corpo eram a temática mais usada pelas feministas norte-americanas e inglesas como forma de combater o patriarcado. No campo das artes, essa abordagem se concentrava na contraposição à objetificação das artistas mulheres e na "(...) retomada desse corpo por meio da politização de suas experiências particulares – menstruação, maternidade, gravidez, parto, envelhecimento, espaço doméstico, violência, objetificação (...)"¹¹. Ou seja, as relações se invertem e a representação pelas próprias mulheres agora revela imagens

10. Lacerda e Sarzi-Ribeiro, *O corpo feminino na arte midiática: de objeto de contemplação a objeto de poder*, 3179.

11. Barros, *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*, 72.

que eram ocultas, quebrando com a ideia de corpo estereotipado, objeto de olhar voyeurístico, ambos produtos do imaginário, que o olhar masculino outrora reforçava e por muitas vezes segue reforçando no contemporâneo.

E uma linguagem muito utilizada pelas mulheres artistas para retomada da propriedade de sua imagem e sua apresentação a partir de seu próprio entendimento foi o uso do autorretrato. Definido na História da Arte como um retrato que o artista faz de si mesmo, independente do suporte escolhido, o autorretrato implica no uso do próprio corpo como suporte artístico. O objeto de trabalho do autorretratista é ele mesmo¹². Assim, para muitas mulheres, o autorretrato foi utilizado para libertar os seus corpos de um espaço anteriormente instituído, calcado em estruturas de gênero, como forma de questionar esse espaço e as diversas problemáticas sociais e culturais.

Reis nos mostra que a produção de autorretratos para as mulheres tem um sentido de resistência, quando as mesmas se utilizam dele para ressignificar e reescrever suas histórias, bem como para questionar representações do feminino e estereótipos relativos à feminilidade: "Ao autorretratar-se as mulheres assumem outro lugar no meio artístico, sobretudo no mundo, saem da condição de objeto e tornam-se protagonistas de suas vidas fazendo falar aquilo que está silenciado, oculto, esquecido. Ressignificam, reescrevem e perpetuam sua existência na obra de arte. Entendemos essa prática como um modo de dar voz a si mesma"¹³.

E foi na tentativa de libertar o meu corpo desse espaço e de representações visuais de estereótipos relativos à feminilidade que veiculei minha produção fotográfica no autorretrato desde o início da pandemia da Covid-19 no Brasil. Trabalhei na desconstrução de minha autoimagem, transformando-me em - apropriando-me do termo do fotógrafo e teórico Joan Fontcuberta - uma vampira.

Segundo o autor, o espelho e a câmera fotográfica refletem dois tipos de pessoas. Para isso, ele coloca como exemplo dois personagens místicos que estão relacionados a espelhos: o Narciso - em alusão ao Mito de Narciso, jovem que se apaixonou pela sua própria imagem refletida em um lago, ficando unicamente ali, admirando sua beleza até definir a morte - e o Vampiro, em alusão à ficção de Drácula e dos vampiros que, segundo a lenda, não aparecem nos espelhos. Ele transfere essa analogia à fotografia e aos fotógrafos.

12. Botti, *Espelho, Espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*, 12.

13. Reis, *História das mulheres na arte: autorretrato como escrita de si*, 80.

Fontcuberta trabalha essa concepção a partir da metáfora que foi proposta por Oliver Wendell, em 1861, de que a fotografia é um “espelho com memória”, devendo refletir a verdade pura, um duplicata exato¹⁴.

Estudando a etimologia da palavra espelho, o teórico concluiu que o reflexo contém uma natureza especular que se sobrepõe ao simples reflexo da pessoa. Conforme Fontcuberta diz: “[...] se atendermos à etimologia de espelho em português, espejo em castelhano, espill em catalão, ou specchio em italiano, chegamos a speculum, que também deu origem ao termo especulação”¹⁵. Assim, destacou que os espelhos, como as câmeras fotográficas, ainda que sempre tenham estado atrelados à verdade, por serem dispositivos que traduziriam a verdade mais pura, se conduzem por intenções tanto de quem se observa no espelho, quanto de quem fotografa. Portanto, a imagem fotográfica e o espelho nem sempre refletem o real.

Esse entendimento leva o autor a destacar o Narciso e o Vampiro como exemplos do paradoxo fotográfico. Nesse contexto, como exemplo de fotógrafa Narcisa, trago Virginia Oldoini, mais conhecida como Condessa de Castiglione (Fig. 2 e Fig.3), uma aristocrata italiana movida pela busca obsessiva de si, de sua própria imagem e identidade real. Segundo David, a “Virginia como Narciso, apaixonada e identificada pelo seu reflexo, presa na sua juventude e tentando exorcizar a velhice. Na busca obsessiva de si, almeja integrar suas identidades ficcionais à realidade”¹⁶.

Fascinada pela própria beleza, a condessa criou cerca de 700 imagens de si própria, resultado de uma colaboração de 40 anos entre ela e o fotógrafo Pierre-Louis Pierson.

Por outro lado, como um exemplo de vampira, o completo oposto da narcisa, trago a fotógrafa sul-africana Lunga Ntila. A fotógrafa não se apresenta como um duplo seu, mas como um ser que está na fragmentação de si (Fig.4). Tendo crescido entre diversos países, seu trabalho explora esses deslocamentos através do tema da identidade. É um trabalho marcado na construção e desconstrução de identidade.

Através da prática que reúne autorretrato e colagem, Ntila tira fotos de seu rosto e depois recorta essa imagem, a exclui, a duplica, a encolhe, a alonga e cola partes onde elas não originalmente pertencem e assim por diante (Fig.5). Ela imagina as várias formas que ela pode assumir.

14. Fontcuberta, *O beijo de Judas: fotografia e verdade*, 8.

15. Fontcuberta, *O beijo de Judas: fotografia e verdade*, 26.

16. David, *Quimeras no autorretrato: Virginia Oldoini e Claude Cahun*, 29.



Figura 2. Pierre-Louis Pierson e Virginia Oldoini, *The Gaze*, 1856–57. Disponível no site do Met Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283245>.



Figura 3. Pierre-Louis Pierson e Virginia Oldoini, *Funerale*, 1860's. Disponível no site do Met Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261496>.



Figura 4. Lunga Ntila, *Define Beauty III*, 2020. Disponível no site Nataal, <https://nataal.com/lunga-ntila>.



Figura 5. Lunga Ntila, *Something Keeps Calling Me*, 2019. Disponível no site Nataal, <https://nataal.com/lunga-ntila>.

2. IMAGÉTICAS DE MIM

Nesta seção apresento a mim e à minha produção artística no autorretrato. Como mencionei anteriormente, na tentativa de libertar o meu corpo de representações visuais de estereótipos relativos à feminilidade que voltei meu olhar para a fotografia e a desfiguração de minha autoimagem.

Conforme Djamilia Ribeiro, “Estereótipos são generalizações impostas a grupos sociais específicos, geralmente àqueles oprimidos. Numa sociedade machista, impõe-se a criação de papéis de gênero como forma de manutenção de poder, negando-se humanidade às mulheres”¹⁷. Quando eu escrevo sobre esses estereótipos, ou produzo imagens sobre o tema, não ignoro o fato de que eu falo de um lugar repleto de privilégios historicamente concebidos devido a minha cor. Assim, abordo em minhas imagens um parâmetro de feminilidade à qual pertencço, como mulher branca.

De acordo com diversas estudiosas do feminismo negro, como Angela Davis¹⁸ e bell hooks¹⁹, a situação da mulher negra é radicalmente diferente da situação da mulher branca. No Brasil, lugar onde nasci, me desenvolvi até a fase adulta e onde me encontro geograficamente, há um padrão estético de beleza e feminilidade eurocêntrico que exclui a diversidade de outras belezas, como a negra e a indígena. Assim, neste contexto, estereótipos de mulheres negras e racializadas são muito mais violentos, já que as mesmas são apresentadas de maneira altamente erotizada, de forma submissa e embranquecida.

Pelas palavras da Sueli Carneiro, uma das principais autoras do feminismo negro no Brasil: “As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca”²⁰. Dito isso, reforço que meu trabalho é vinculado à minha experiência autobiográfica e não pretende universalizar o ser mulher.

Desse modo, motivada pelo contato com a concepção de fotógrafo vampiro de Fontcuberta e com representações visuais estereotipadas, busquei a união de ambas as inspirações para desmontar aprisionamentos estéticos e ideais de beleza que Naomi Wolf apresentou em seu livro sobre a temática, *O Mito da Beleza*.

17. Ribeiro, *Quem tem medo de feminismo negro?*, 56.

18. Davis, *Mulheres, raça e classe*, 2016.

19. hooks, *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*, 2020.

20. Carneiro. *Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*, 2011.



Figura 6. Ursula Jahn, *autorretrato sem título (queimado I)*, 2020. Fotografia queimada. Montenegro. Disponível em <http://ursulajahn.com.br/autorretratos>.

A autora discute e fornece uma série de dados que comprovam que a beleza da mulher branca é, acima de tudo, uma questão política e que a mesma tem seu padrão alterado dependendo da época a que se refere. Wolf salienta que “quanto mais numerosos foram os obstáculos legais e materiais vencidos pelas mulheres, mais rígidas, pesadas e cruéis foram as imagens da beleza feminina a nós impostas”²¹.

Essas colocações de Wolf vão ao encontro do que busquei desenvolver nos meus autorretratos durante o ano de 2020 – projeto que seguiu em andamento no ano de 2021 e 2022. Trata-se de uma produção artística que se desenvolve principalmente por meio de fotografias que são marcadas por um viés autobiográfico e instigadas por uma gama de inquietações frente aos aprisionamentos estéticos e ideais de beleza. (Fig. 6). Busquei um desmonte desses cárceres, experimentando técnicas fotográficas, enquadramentos, possibilidades de criação, e até experimentações na própria cópia física da imagem. Um hibridismo da fotografia com diversos materiais.

Ao invés de me mostrar de maneira fidedigna quis trabalhar uma autobiografia visual partindo de uma desfiguração de meus retratos (Fig.7). Apropriando-me da concepção de fotógrafa vampira de Fontcuberta e, do mesmo fazer artístico de Lunga Ntila, propus trabalhar na fragmentação do eu e no apaga-

21. Wolf, *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*, 25.



Figura 7. Ursula Jahn, *autorretrato sem título (com rasgo)*, 2020. Fotografia híbrida. Montenegro. Disponível em <http://ursulajahn.com.br/autorretratos>

mento de minha autoimagem para questionar estereótipos e as construções e desconstruções do eu.

Para Fontcuberta, a estética do vampiro entende que a representação fotográfica é uma construção cultural e que a fotografia é o registro de uma experiência estética e única. É uma fotografia não preocupada apenas com valores formais, mas onde o artista opera novos sentidos, rompendo com as regularidades comuns na criação dos autorretratos e propondo uma reflexão social e cultural acerca do autorregistro.

Ao optar por trabalhar com a concepção de vampira, e não narcisa, faço isso almejando ultrapassar os limites da autorrepresentação fotográfica. Na estética do vampiro, a imagem não é utilizada como apenas um documento, e sim pensada para levantar outras questões, sem a intenção de refletir a pura realidade, mas como um espelho para criar identidades.

E em uma recusa de que meu corpo fosse limitado pelo espectador, criei uma estética particular na qual meu corpo se afasta da sua imagem real, da imagem como se vê no espelho, e crio, por meio da corrosão da superfície, formas abstratas que desfiguram a forma humana de meu rosto.



Figura 8. Ursula Jahn, *autorretrato sem título (com cloro ativo II)*, 2020. Fotografia híbrida. Montenegro. Disponível em <http://ursulajahn.com.br/autorretratos>



Figura 9. Ursula Jahn, *autorretrato sem título (com cloro ativo III)*, 2021. Fotografia com adição de cloreto de sódio. Montenegro. Disponível em <http://ursulajahn.com.br/autorretratos>

Ao transformar esse rosto através do contato cópia fotográfica com produtos químicos, através do ato de queimar a fotografia, do recorte dela e de outras experimentações diversas, busco atentar para as microagressões e as macroagressões dirigidas e vivenciadas por mulheres. Aqui (Fig.8 e 9), a imagem de meu rosto foi se dissolvendo quando a cópia fotográfica entrou em contato com uma solução de cloro ativo, desmanchando as construções



Figura 10. Ursula Jahn, *autorretrato sem título (em desarmonização facial)*, 2021. Fotografia amassada. Montenegro. Disponível em <http://ursulajahn.com.br/autorretratos>

estereotipadas que o patriarcado colocou sobre esse corpo. Utilizei a desfiguração para mostrar um uso político da autoimagem e do corpo da mulher.

A intenção destes autorretratos é investigar, pelo viés da fotografia híbrida, o uso do próprio corpo como matéria subjetiva para produzir imagens que enfoquem a manipulação e ficcionalização fotográfica para falar de identidade e das violências contra o corpo da mulher latino-americana, tanto violências externas, praticadas por terceiros, quanto violências que a própria mulher impõe ao seu corpo por conta de padrões de beleza estabelecidos. Como faço em meu autorretrato em *desarmonização facial* (Fig. 10), que aborda uma reflexão sobre um dos principais procedimentos estéticos da atualidade, a harmonização facial. A fotografia mostra a crueldade das pressões estéticas, o excesso e banalização de procedimentos estéticos e faciais para questionar o lado extremo do mito da perfeição estética. Os detalhes “desarmonizados” em relação ao que se tem como belo são aqui valorizados como um movimento para redefinir padrões.

Essa estratégia de manipulação e desfiguração é uma prática que remonta a tempos muito antigos. Conforme Palazuelos e Fonseca: “Os retratos desfigurados, as imagens de rostos mutilados, são testemunhos de resistência, da reversão estratégica do processo de dominação”²². Utilizo o autorretrato fotográfico, e as desfigurações, para dar voz aos meus anseios, às minhas experiências particulares enquanto mulher e que perpassam esse corpo, mas que rompem os limites da autobiografia por tratar de questões mais amplas e caras às mulheres, como o domínio do próprio corpo. Ao manipular minha imagem, luto contra a fetichização e a dominação do prazer visual

22. Palazuelos e Fonseca, *Rostos desfigurados: repúdio de imagens no espaço público*, 299.

masculino. Resisto em me tornar objeto desse olhar e recuso que a minha imagem seja vista de outra forma diferente da qual eu permito, de que eu escolho me mostrar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldissera, Marielen. "Mulheres que olham: o controle do ato de ver e ser visto," *Revista Pós: Belo Horizonte* 6, no.11(2016):160-177.
- Barros, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2016.
- Carneiro, Sueli. "Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero." *Geledes*, 6 de março, 2011. Acessado em 10 de junho de 2021. <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>.
- Davis, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- Fonseca Moura, Daniela. "Visibilidade e memória das mulheres nos livros de fotografia." Base de *Dados de Livros de Fotografia*, 2020. Acessado em 25 de março de 2020. <http://livrosdefotografia.org/artigos/@id/6904/>.
- Fontcuberta, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Gomes, Livia Tabert Marcondes de Moura, e Renata Domingues Stoduto. "A imagem da mulher na fotografia publicitária: uma análise do estereótipo feminino contido nas propagandas de grande circulação". In *Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Intercom Sul. Comunicação em tempo de redes sociais: afetos, emoções, subjetividades* (Santa Cruz do Sul, 30 de maio - 01 de junho de 2013), organizado por Marialva Barbosa, Maria do Carmo Silva Barbosa e Demétrio de Azevedo Soster. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2013.
- Greer, Germaine. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York: Tauris Parke Paperbacks, 2001.
- hooks, bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- Lacerda, Laís, e Regilena A.Sarzi-Ribeiro. "O corpo feminino na arte midiática: de objeto de contemplação a objeto de poder." In *Anais do 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (Campinas, 25-29 de setembro de 2017), coordenado por coord. Luisa Angélica Paraguai e Milton Terumitsu Sogabe, 3177-3189. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.
- Meloni Vieira Botti, Mariana. "Espelho, Espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade." Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas, 2015. <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000385496>>. Citado em Hey David, Denise Elizabeth. "Quimeras no autorretrato: Virginia Oldoini e Claude Cahun." Trabalho de Conclusão de Curso - Especialização em Artes Híbridas, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2016.

- Nochlin, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Traduzido por Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- Pinheiro Machado Kern, Daniela. "A Vocação Historiográfica da História Feminista da Arte." *Paralelo 31: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Centro Artes Ufpel*, ed. 14 (jun. 2020), 48-63.
- Pinheiro Machado Kern, Daniela. Vídeo (13 min). *Feminismo na História da Arte - parte 1*. Publicado pelo CANAL Lúmina UFRGS, 2020. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=A6e0_46WEMs>. Acesso em: 15 mar 2021.
- Rebolledo Palazuelos, Felix, e Tania Mara Galli Fonseca. "Rostos desfigurados: repúdio de imagens no espaço público," *MATRIZES* 13, no.1(2019): 279-302.
- Reis, Fernanda. "História das mulheres na arte: autorretrato como escrita de si," *Revista Eletrônica História em Reflexão Dourados* 12, no. 23 (2018): 68-83.
- Ribeiro, Djamilá. *Quem tem medo de feminismo negro?*. (São Paulo: Companhia das Letras, 2018)
- Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press, 2010.
- Wolf, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*, 7ª ed. 1990. Reimpr. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

Sobre as autoras e o autor

Ana Livia Rüegger Saldanha é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, sob orientação da Profa. Dra. Renata Maria de Almeida Martins. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP (2019). Desde 2019, participa do grupo de estudos e pesquisa *Abya Yala: Opção Decolonial e Culturas Ameríndias na História da Arte e da Arquitetura*, na FAUUSP, no âmbito do Projeto Jovem Pesquisador Fase 2 da FAPESP / FAUUSP, *Barroco-Açu: A América Portuguesa na Geografia Artística do Sul Global*. Foi bolsista CNPq de Iniciação Científica (2016) no grupo de pesquisa *Financeirização da cidade: estratégias de valorização imobiliária e produção da desigualdade*. Também é graduanda no Bacharelado em Ciências de Computação da Universidade de São Paulo e atualmente se dedica ao estudo de tecnologias e humanidades digitais.

Bruna Aparecida Gomes Coelho é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cuja tese será *“Criar, cantar, lutar: A autoprodução de mulheres do samba no tempo presente”*, a respeito das memórias e a autoprodução das sambistas cariocas. É bolsista FAPERJ do Programa Doutorado Nota 10. Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História da

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), além de ser licenciada e bacharela em História pela mesma instituição. Atualmente é membro da equipe de pesquisadores do Laboratório de Imagem, Memória, Arte e Metrôpole (IMAM/UFRJ) e coordenadora de redes sociais no portal “A Música De: História Pública da Música do Brasil”. Suas pesquisas têm como foco a música popular brasileira, atuando nas áreas de História Oral, História da Música e Memória.

Cícera Edvânia Silva dos Santos –é mestra em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE). Especialista em Educação Infantil pelo Departamento de Educação da Universidade Regional do Cariri (URCA). Licenciada em Artes Visuais pelo Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau (URCA). Membro do Grupo de Pesquisa em Ensino das Artes Visuais (GPEAV) da UFPB. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) de 2018 a 2020. Exerceu os cargos de professora formadora da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), professora substituta do Departamento de Artes Visuais da URCA e professora de Artes da Rede Municipal de Educação no município de Juazeiro do Norte, Ceará. Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), do subprojeto de Artes Visuais, do Departamento de Artes Visuais da URCA em pesquisa sobre Culturas Visuais Juvenis (PIBIC-CNPq). ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3382204104424140> ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5798-6331>

Danielle Manoel dos Santos Pereira é professora universitária e da educação básica na Fundação Bradesco. Pós-doutora em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. Doutora e Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, na linha de pesquisa: Abordagens históricas, teóricas e culturais da arte, as pesquisas foram financiadas com recursos de bolsas da FAPESP (2010–2012 / 2013–2017). Especialista em história da arte, graduada em artes e em história. Desenvolve pesquisas sobre as Igrejas coloniais barrocas no Brasil, sobretudo da região de Diamantina (MG), São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (SP), com ênfase nas pinturas no forro das Igrejas. Curadoria sobre a arte barroca paulista. Membro do Grupo de Pesquisa Barroco Memória Viva: da arte colonial à arte contemporânea. Possui diversos capítulos de livros, artigos e trabalhos científicos publicados sobre a pintura colonial e a arte sacra. Desenvolve e coordena projetos de catalogação de acervo e Inventários de Bens móveis e imóveis de valor histórico e artístico nacional junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Fernanda Valim Côrtes Miguel é doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora adjunta de Literatura na Faculdade Interdisciplinar em Humanidades da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Pesquisadora permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas (UFVJM). É líder do LAC, Grupo de pesquisa em Literatura, Arte e Cultura (UFVJM/CNPq). Atualmente, coordena o projeto de pesquisa intitulado “Memórias da violência e da melancolia na Literatura e no cinema: investigações crítico-terapêuticas” (UFVJM). Suas atividades como docente e pesquisadora problematizam os estudos sobre a literatura brasileira contemporânea, teoria literária, gênero e autoria de mulheres.

Josélia Barroso Queiroz Lima é professora adjunta da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, professora permanente e coordenadora do Programa de Mestrado em Estudos Rurais (PPGER/UFVJM), coordenadora do Núcleo de Orientação Socioeducacional contra a violência à mulher (NOS/UFVJM); foi coordenadora do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades. É doutora em Educação pela Universidade Estadual de Maringá/PR; mestre em Psicologia, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; pós graduada em Docência do Ensino Superior pelo Unicentro Newton Paiva; psicopedagoga pelo Instituto de Educação de Minas Gerais; graduada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani é graduada em filosofia pela UFMG, especialista em filosofia contemporânea pela UFMG, mestre em História da Ciência pela FIOCRUZ, doutora em história da arte pela UFMG. Fez pós-doutorado em História da Arte na Scuola Normale Superiore di Pisa e em História da Arte - Elementos Decorativos na Falsa Arquitetura, no Departamento de Arquitetura da Università degli Studi di Firenze. Fez formação clínica em psicanálise pelo Campo Lacaniano, BH. É professora associada de História da Arte no curso de Turismo e professora permanente do PPGCH – Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas da UFVJM em Diamantina.

Maria de Lourdes Santos Ferreira é graduada em Letras pela Faculdade de Filosofia e Letras de Diamantina – Universidade do Estado de Minas Gerais, Mestre em Linguística e Doutora em Educação, ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou estágio doutoral no King’s College de Londres, e, estágio pós-doutoral na Open University em Milton Keynes, também no Reino Unido. Atua como docente do ensino superior desde 1994. Atualmente, é professora Associada no curso de Turismo e membro perma-

nente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Desenvolve pesquisa na área de leitura e escrita no ensino superior com foco nos Letramentos Acadêmicos.

Maria Emilia Sardelich é doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA, 2001), com estágio de pós-doutorado na Universidade Complutense de Madrid (UCM, 2020) e Universidade de Barcelona (UB, 2003), Espanha. Professora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Centro de Educação (CE), Departamento Metodologia da Educação (DME) e Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE). Líder do Grupo de Pesquisa em Ensino de Artes Visuais (GPEAV), vinculado ao PPGAV UFPB/UFPE. Pesquisadora da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e membro da diretoria de 2021-2022. Sua atividade como docente e pesquisadora problematiza a performatividade dos atos visuais como atuações reiteradas que promovem, legitimam e sancionam normas relacionadas com o gênero, raça, classe social e diferença cultural.

Paola María Marugán Ricart es investigadora y curadora feminista, gestora cultural, educadora y practicante de danza. Sus investigaciones giran en torno a epistemologías feministas del Sur Global, procesos creativos en el arte contemporáneo, estudios culturales y de blanquitud. Doctora en Estudios Feministas por la Universidad Autónoma Metropolitana-unidad Xochimilco (UAM-X), Ciudad de México. Maestra en Arte y Cultura Contemporánea por el Instituto de Artes de la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ). Maestra en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona (UB) y licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia (UV), España. Sus proyectos curatoriales se han presentado en instituciones como el Museo Universitario del Chopo-UNAM (Ciudad de México), Instituto Goethe (Bahía, Brasil), A Caixa (Río de Janeiro), Centro de Arte 2 de Mayo (Móstoles-Madrid), CaixaForum (Barcelona), entre otros. Ha publicado artículos en revistas de diversos países y el libro *Transarquivo: uma escrita revolucionária de relatos da história da arte*. Actualmente está co-curando la exposición "Reflorestar corpos, reencantar territórios" junto con Damiana Bregalda en el SESC-RJ de Barra Mansa (Brasil).

Patricia Oliva Barboza es practicante de Danza Moderna. Taller Nacional de Danza. Maestría em violencia contra las mujeres (Universidad de Costa Rica); propuesta: Desde Mi Cuerpo. Apropiación del Cuerpo a través de la danza. Impartido a grupos de mujeres. Investigadora en Centro de Investigación en

Cultura y Desarrollo-UNED. Feminismos, Arte y Corporalidades: Invisibilización, análisis feministas, artes escénicas; diversidad. 2013. Investigación colectiva: Movimiento de Mujeres (Artes Escénicas). Artículos: La Discriminación puesta en escena. Las Mujeres y el arte como forma de deconstrucción. 2018. Investigación Desde lo profundo de sus obras. Artículos

Las llamadas Mujeres Públicas. Historizando a través del arte. Revista Asparkía. Universitat Jaum. España. Archivo Diverso. Costa Rica. Expresiones de arte con diversidad. Revista Atrio. UPO. Sevilla.

Renata Maria de Almeida Martins é arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Pará - UFPA, com estágio no Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG. Especialista em História e Memória da Arte pela Universidade da Amazônia - UNAMA. Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP, com sanduíche pela Università degli Studi di Napoli L'Orientale / Conselho Nacional de Pesquisa - CNPq. Pós-Doutorado pela FAU-USP / Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, com estágios na Scuola Normale Superiore di Pisa - SNS, Pontificia Università Gregoriana di Roma e Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Pós-Doutorado pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas - IFCH-UNICAMP / Programa Nacional de Pós-Doutorado da Coordenadoria de Apoio à Pesquisa e ao Ensino Superior - PNPd / CAPES. Foi pesquisadora residente na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin - BBM, e pesquisadora externa no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo - MAE-USP. É professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. Foi coordenadora do Projeto Jovem Pesquisador FAPESP na FAUUSP, Barroco Cifrado. Coordena o Projeto Jovem Pesquisador Fase 2 FAPESP, Barroco-Açu.

Renato César Prates Oliveira é Bacharel Interdisciplinar em Ciências Humanas, Licenciado em Letras Português e Inglês, Mestre em Ciências Humanas pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). É integrante do Grupo de Estudos em Literatura, Arte e Cultura (UFVJM/CNPq). Atuou no projeto de pesquisa intitulado "Memórias da violência e da melancolia na Literatura e no cinema: investigações crítico-terapêuticas" e no projeto de extensão Literatura e Feminismos (UFVJM). Atualmente, é professor de Língua Portuguesa na Educação Básica.

Tatiana Ferraz é doutora pela FAU-USP em 2018. Mestre pela ECA-USP (2006). Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Unesp (2000). Paralelamente, cursou Arquitetura e Urbanismo na FAAP (1996-1998) e na Escola da Cidade (2002-2007). Desde 2016 é docente do curso de Artes Visuais

do Instituto de Artes da UFU. Como artista, desenvolve trabalhos no campo tridimensional, com pesquisa na interface entre arte, arquitetura e cidade. Além de docente e artista, possui experiência na área de

catalogação e organização de acervos – com colaborações nos catálogos raisonnés de Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi, no Acervo Artístico da Associação Cultural Videobrasil e no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, além de produzir conteúdos para o Museu da Tam e o Museu do Holocausto. Mais recentemente, entre 2020 e 2022, assumiu a Coordenação geral do Museu Universitário de Arte – MUnA-UFU, onde implementou o 1º plano museológico e o portal do acervo online (www.acervomuna.com.br), sistematizado no Tainacan. Desde 2019, coordena o grupo “O Espaço Delas”, no qual vem investigando a produção de artistas mulheres que atuam no campo tridimensional, cuja pesquisa foi contemplada pela Fapemig, em 2021, e pelo Laboratório de Pesquisa do MAM-SP, em 2022.

Ursula Jahn é Artista visual, arte-educadora e fotógrafa graduada em Fotografia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS (2016). Suas pesquisas práticas e teóricas são marcadas por um viés autobiográfico que aborda a percepção do corpo, a autoimagem, a identidade feminina e as poéticas de processos híbridos. Desenvolve instalações, fotografias e videoperformances. Participou de diversos festivais de fotografia e de arte dentro do país, como o 15º Salão Nacional de Fotografia Pérsio Galembeck (2018), recebendo a menção honrosa, o Valongo Festival Internacional da Imagem (2018), o FestFotoPOA (2019), o 5º Pequeno Encontro da Fotografia (2019), o Maré Foto Festival (2021), o MAAPA - Mostra de Arte Aberta de Porto Alegre (2021), o Festival de Arte e Sexualidade (2022), o 8º Salão Fundarte de Arte 10x10 (2022) entre outros. Integrou a Mostra de Portfólio do 7º Festival de Fotografia de Tiradentes (2017), participou da 1ª Residência Artística do 12º Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre (2019) e do Mulheres em Residência (2021), residência on-line organizada pela Galeria Ponto de Fuga/PR. Entre 2019 e 2021 integrou o coletivo Nítida - Fotografia e Feminismo, grupo de fotógrafas que refletia sobre a presença da mulher na fotografia.



MULHERES DO BRASIL: ARTES E ARTISTAS



**Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani
Maria de Lourdes Santos Ferreira**

COORD.