

v.09, n.21

IMAGENS EM MANIFESTO



foto
crono
grafias

Editores

Ana Luiza Carvalho da Rocha, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Fabricio Barreto, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil — fabriciobarreto@gmail.com
Felipe da Silva Rodrigues, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil — felipe.editoracao@gmail.com
Olavo Ramalho Marques - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Campus Litoral Norte, Brasil - olavoramalhomarques@gmail.com

Comissão Editorial

Camila Braz, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil — caamilabraaz@gmail.com
Guillermo Gómez, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil — guillermorosagomez@gmail.com
José Luis Abalos Junior, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil — abalosjunior@gmail.com
Nicolas Marino Barbieri, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Campus Litoral Norte, Brasil

Conselho Editorial

Angela de Souza Torresan, University of Manchester, Inglaterra
Carlos Masotta, UBA, Argentina
Carmen Sílvia de Moraes Rial, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Christine Louveau de la Guigneraye, Centre Pierre Neville, Université d'Évry-Val-d'Essonne, Maître de conférences en communication, França
Daniel Daza Prado, IDES, Argentina
Daniel S Fernandes, UFPA, Universidade Federal do Pará—Campus Bragança
Fernando de Tacca, Unicamp, Brasil
Flávio Leonel da Silveira, Universidade Federal do Pará, Brasil
Gisela Canepá Koch, Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
Jesus Marmanillo, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
João Braga de Mendonça, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Luciano Magnus de Araújo, Universidade Federal do Amapá, Brasil
Luiz Eduardo Achutti, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Milton Guran
Paula Guerra, Universidade do Porto, Portugal
Renato Athias, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Rumi Kubo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Sarah Pink Instituto Real de Tecnologia de Melbourne, Austrália
Sylvaine Conord, Université Nanterre, França

www.ufrgs.br/biev/
medium.com/fotocronografias
fotocronografia@gmail.com
+55 (51) 3308 6647



Organização

Ana Claudia França (UTFPR);
Ronaldo de Oliveira Corrêa (UFPR)
Fabricio Barreto (UFRGS)

Fotos da Capa e Contracapa

Julio Teodoro da Costa, Ramon José Gusso, Luciana Ceschin, Virgínia Tiradentes Souto e Karina Rampazzo

Diagramação e Editoração

Felipe da Silva Rodrigues PROPUR/UFRGS)

foto *crono* grafias

IMAGENS EM MANIFESTO:
PRÁTICAS POLÍTICAS EM
NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Sumário

v.09 n.21

IMAGENS EM MANIFESTO:
PRÁTICAS POLÍTICAS EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Imagens em manifesto: práticas políticas em narrativas contemporâneas Ana Claudia França Ronaldo de Oliveira Corrêa	7	Projetemos: das janelas à ação Fernanda Rios Marilda Lopes Pinheiro Queluz	97
Imagens dissidentes: a persistência do desejo na construção de imaginários heterodoxos Raíza Ribeiro Cavalcanti	13	“Lugar de mulher é na luta” e outros cartazes Kando Fukushima	111
Ela pode, Ela Vai: A atuação urbana de um coletivo feminista em Curitiba — PR Julio Teodoro da Costa	25	Uma lente sobre a justiça: registro visual das manifestações indígenas contra o marco temporal em Brasília Ramon José Gusso	125
Uma vulva livre incomoda muita gente: intervenções e transposições em um evento de lambe-lambe* Bianca Caroline Luciana Martha Silveira	37	Histórias das mulheres tecidas nas ruas: impressões de uma flâneuse¹ em uma manifestação feminista em Paris (2022) Raquel Barros	139
Nosotras paramos: greve feminista de 8 de março em Barcelona (Catalunya, Espanha) Lisabete Coradini	51	PAREDES-MANIFESTO: as obras da artista visual Di Monique Novaes produzidas a céu aberto nos anos de 2021 e de 2022 na cidade de Iguape/SP Paulo Cesar Franco Vinícius Oliveira Costa	157
Imagens e levantes em Curitiba: uma cartografia das intervenções urbanas Ariadne Grabowski	67	Corpo-a-corpo com a fotografia: arte e ativismo político Yuri Gabriel Campagnaro	179
Tradicional e rebelde: o bordado e a arte têxtil nas visualidades das marchas do 8M em Brasília e em Santiago do Chile Luciana Ceschin Virgínia Tiradentes Souto	81	PASSAGEM, IMAGEM E APAGAMENTOS Karina Rampazzo	189



2023

v.09 n.21

Imagens em manifesto: práticas políticas em narrativas contemporâneas

Ana Claudia França ¹

UTFPR

Ronaldo de Oliveira Corrêa ²

UFPR

Você pode me fuzilar com suas palavras,
Você pode me cortar com seus olhos.
Você pode me matar com seu ódio,
Mas ainda, como o ar, eu vou me levantar [...]
Maya Angelou

Nos últimos anos, as lutas por direitos sociais, civis e políticos têm se tornado espaço de conflitos que ultrapassaram os fóruns e instituições, para ocuparem as ruas. Nos diferentes países manifestações populares mobilizaram coletivos indígenas, negros, mulheres e LGBT-QIA+, entre outros grupos caracterizados como minorias.

Essas manifestações, marchas, passeatas, mas também ocupações, ações de protesto e instalações, explicitam, de alguma forma, que a diferença e a individualidade, marcas da segunda metade do século XX, necessitam transformar-se pelo reconhecimento, reciprocidade e vinculação com o coletivo. Nessa articulação necessária, indivíduos e comunidades passam a ocupar de forma fragmentária o espaço público, explicitando os limites das perspectivas liberais, globais, multiculturais (HALL, 2003).

Vivemos, desde 2018, no campo da política, uma virada à direita ultraliberal, cuja ação mais evidente foi reduzir, sistematicamente, a participação popular nas discussões sobre temas urgentes como o meio ambiente, a educação, a saúde e a segurança. Essa perspectiva reforça a ideia de que vivemos a democracia como um espaço heterogêneo de luta contínua, dito de outra forma, uma estrutura de negociação democrática agonística (MOUFFE, 2005).

Diferente das manifestações políticas do século XX, onde a presença e ocupação de ruas e monumentos marcaram a presença coletiva nos registros imagéticos, no XXI outros regimes visuais emergem, as intermídias, que utilizam da internet como veículo de difusão, são acionadas e acionam ações coletivas. O registro documental não é mais o meio e a forma de mostrar essas mobilizações. Percebemos que as manifestações políticas ativam as imaginações presentes nas formas expressivas contemporâneas como as performances e instalações,

cujo questionamento a respeito da eliminação da diferença entre arte e vida, converte-se em crítica à cultura racista e eurocentrada (PAGLIA, 2014). E exigem que a ação expressiva e seu registro se convertam em espaço de e para a manifestação. Sobretudo, essas manifestações enunciam uma forma distinta de fazer política, que envolve formas expressivas como estratégia para alcançar o sensível de outras e outros sujeitos-cidadãos.

Interpeladas por esses apontamentos, como entrada neste número da Fotocronografias, convidamos a Dra. Raíza Ribeiro Cavalcanti, professora da Universidade de Santiago de Chile (USACH), para problematizar as questões formuladas e apresentadas anteriormente. O texto *Imagens dissidentes: a persistência do desejo na construção de imaginários heterodoxos*, nos provoca a refletir sobre a produção de imaginários, que as imagens em mobilizações políticas coletivas acionam ao vivermos eventos como o estalido social no Chile. Seu argumento está em diálogo com autores como Didi-Huberman, Mignolo e Castoriadis, a respeito das configurações das sociedades contemporâneas em contextos coloniais.

Nesse espaço de produção dos imaginários e de ocupação do espaço urbano, Júlio Teodoro da Costa nos apresenta as formas de ação da Bloca, um coletivo feminista. Ela pode, Ela vai: a atuação urbana de um coletivo feminista em Curitiba-PR, explicita que a política está nos corpos e na ação desses corpos na cidade. A presença em-corpa palavras de ordem que são, agora, cantadas em versões de músicas de carnaval e da cultura popular.

A rua, nos pareceu ser o espaço privilegiado para as imagens dissidentes, como caracterizou Raíza Cavalcanti no texto de entrada. Bianca Caroline Orsso e Luciana Martha Silveira, em *A rua e a Galeria: acionamentos e transposições de um evento de lambe-lambe*, problematizam os acionamentos que o mural da artista Bruna Alcântara produziu em espaços institucionalizados e nas ruas de Goiânia (Goiás). As autoras argumentam que o trabalho produz uma discussão política sobre o corpo feminino, a maternidade e a violência patriarcal e machista, debate que ganhou força com a destruição e reconfiguração do mural, uma vez instalado no espaço urbano.

Outras ruas foram espaços de reflexão sobre a produção de imaginários das manifestações políticas. Lisabete Coradini, no texto *A greve Feminista na Catalunha*, a partir de uma etnografia de rua em Barcelona, nos provoca a visualizar como os coletivos de mulheres estão a produzir as paisagens das mobilizações, como mais uma camada a ser visualizada, e sobreposta, no espaço urbano. Veremos essa produção da paisagem em outros lugares nesse número. Essa errância não é linear mas sim situada em trânsitos e deslocamentos fragmentados.

Outro aspecto que se conecta ao tema proposto para esse número, são as cartografias. Em um exercício de imaginação, a produção de cartografias converte-se ela mesma em uma imagem que deflagra sua ilusão. Nesse movimento de produção de imagens em ação, Ariadne Grabowski, no *Imagens e Levantes em Curitiba: uma cartografia das intervenções urbanas*, pressiona a ideia de mapa. A autora nos convida a vagar pela cidade, a olhar para as pequenas ações anônimas sobrepostas aos equipamentos urbanos, muros e postes, e com isso, produzir um percurso das resistências políticas. Ao traçar percursos, a autora interpela a fatura dos mapas e sua ilusão de realidade.

Na deambulação, os trânsitos acionados são de idas e vindas. Luciana Ceschin e Virgínia Tiradentes Souto, estabelecem o circuito-ideia articulada àquela de cartografia-entre Brasília D.F. e Santiago do Chile. No texto *Tradicional e Rebelde: o bordado e a arte têxtil nas visualidades das marchas do 8M em Brasília e Santiago do Chile*, perseguindo as ações feministas do 8M naquelas cidades, em temporalidades distintas, as autoras se dedicam àquelas manifestações que estão vinculadas às práticas expressivas associadas às mulheres. São superfícies têxteis, bandeiras, faixas e bordados que, uma vez registradas, produzem outra paisagem da manifestação. Nas imagens que estão a acionar visualidades adensadas pelo trabalho, a presença do corpo tece e relata as violências, na forma de registros, documentos e memórias.

A rua é protagonista ao pensarmos as manifestações, todavia outras perspectivas desse lugar nos é apresentada por Fernanda Rios e Marilda Lopes Pinheiro Queluz: olhar pelas janelas para as empenas cegas dos prédios, onde as palavras de ordem foram projetadas de maneira incomensurável. Em *Projetemos: das janelas à ação*, as autoras nos lembram que há pouco tempo estávamos em isolamento social, e o mundo era um lugar estranho. Justo nesse momento, as mobilizações políticas transformaram-se, explicitando que as práticas expressivas de produção e uso das imagens se tornaram centrais para as diferentes resistências, sejam elas éticas, mas também imaginativas.

Nesse jogo entre espaços e escalas, de volta às ruas, Kando Fukushima, em “Lugar de mulher é na Luta” e outros cartazes, por meio de uma série de imagens fotográficas realizadas entre 2016 e 2023 em Curitiba e São Paulo, nos apresenta como as agendas de diferentes grupos feministas e de mulheres se apresentam de forma gráfica e expressiva. Isso na ação de mobilizar nosso sensível para temas como os direitos reprodutivos e a violência doméstica.

Ramon José, em *Uma Lente Sobre a Justiça: registro visual das manifestações indígenas contra o marco temporal em Brasília*, aciona outras ruas-as mesmas ocupadas por mulheres, no texto de Ceschi e Soto -, e outros sujeitos históricos: as comunidades indígenas. O autor explicita as ações que constituem a paisagem urbana, em sua visualidade, atravessada pela presença étnico-racial. São plurais as agendas e formas de ocupação, assim como são múltiplas suas expressões e ações. A discussão do Marco Temporal-tese jurídica que restringe os direitos territoriais de povos indígenas-é um tema central para as comunidades indígenas brasileiras. Em vista disso, a potência das imagens produzidas por esses grupos nos provoca a refletir sobre as violências produzidas pelo Estado, assim como, sobre as imagens que são realizadas e circulam sobre esses coletivos e suas demandas políticas por direitos sociais, políticos e civis.

Em mais um deslocamento, não somente espacial ou de escala, mas de perspectiva, Raquel Barros, nos apresenta sua experiência ao participar de manifestações feministas em Paris na França. A pesquisadora apresenta-se como uma flâneuse-termo que atravessa a modernidade e que marca a experiência subjetiva em cidades-metrópoles -, e narra visualmente o contato com esses eventos. Sua experiência é atravessada por cores, palavras, barulhos produzidos no momento de estar presente. Nesse envolvimento sensível, temas como a violência são mobilizadores da reflexão da autora. Resultam dessa experiência vivida no corpo-a-corpo da manifestação a solidariedade e a potência para acionar outros modos de viver e estar em estado de levante.

De Paris para Iguape-SP, em algumas páginas. Esse efeito de descontinuidade é proposital. Paulo Cesar Franco e Vinícius Oliveira, no texto Paredes-Manifesto: despir colonialidade, vestir outr[i]cidade, nos convidam a conhecer a produção de outras paisagens, essas implicadas nos imaginários coloniais e patrimoniais e em tensão com o contemporâneo. Os autores elaboram um inventário das ações muralistas executadas por uma artista local, ela mesma, dissidente e, por meio desse procedimento, produzem a reflexão sobre as margens e suas relações com os centros, a partir de ideias como a colonialidade, cotidiano e arte.

Yuri Gabriel, no texto Corpo-a-corpo com a fotografia: arte e ativismo político, por meio de sua experiência de fotografar movimentos sociais, nos conduz à reflexão sobre a articulação entre arte e política. Estar dentro da cena, usar a fotografia analógica, repetir enquadramentos e usos da luz, por fim, encenar a objetividade, são gestos apresentados pelo autor como desvios. De fato, ele pretende nos provocar o envolvimento sensível com as agendas desses movimentos sociais, para com isso, produzir imaginários possíveis de outra sociedade. Yuri nos alerta que a política está implicada na produção expressiva, e que a arte, se há arte, é política.

Por fim, nesse trajeto rompido, sem ordenamento-ou linearidade -, somos lançados (como metáfora, mas também como percepção), à precariedade das imagens apagadas. Lembrar também é esquecer. Karina Rampazzo, no Passagens, Imagens e Apagamentos, de forma sensível e desconcertante, nos leva a pensar a imagem como esquecimento. Os rastros que ela cartografa, das ruas que passa, são impossibilidades, fracassos. Todavia, é Didi-Huberman (2018) que nos alerta, todo fracasso explicita a necessidade de novos levantes. Dito de outra forma, as imagens de rastros em degradação, nos impulsiona a encarar as manifestações como formas de produção de espaços (ruas), lutas e imaginários. Nada mais potente na produção de possibilidades do que as memórias e os esquecimentos.

Ao chegar ao final, sobrevive uma ideia, a saber, as imagens em movimentos enunciam uma forma distinta de fazer política. Uma política atravessada pelas expressividades de corpos e subjetividades, de materiais e imaginações, em um contínuo (re)fazer-se presente, produzir imagens, construir paisagens. Nesta edição da Fotocronografias explicitamos o desejo de movimento, de trocas de afetos e saberes, de estimular o sensível para capturar a atenção e solidariedade. De alguma forma, entendemos que respondemos algumas das perguntas formuladas ao propor o dossiê (SAMAIN, 1998), em especial, aquela que nos interpelava de forma axiológica: as imagens (mediações imagéticas) em movimentos, podem propor uma reflexão crítica a respeito dos modos de apreender as práticas e manifestações políticas das sociedades contemporâneas? Reflexivamente, respondemos que sim! Primavera, 2023.

Referências

HALL, Stuart. A Questão Multicultural. IN: HALL, Stuart. Da Diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. pp. 51–100.

MOUFFE, Chantal. POR UM MODELO AGONÍSTICO DE DEMOCRACIA. Revista de Sociologia e Política, [S.l.], n. 25, nov. 2005. ISSN 1678–9873. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/7071/5043>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

PAGLIA, Camille. Pé na Estrada. 100 botas, de Eleanor Antin. IN: PAGLIA, Camille. Imagens Cinilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

SAMAIN, Etienne. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas Ciências Sociais. IN: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais. Campinas, SP: Papirus, 1998. pp. 51–62.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes-Exposição. IN: SESCSP. Levantes. São Paulo, 2018. Catálogo de Exposição.

Imagens dissidentes: a persistência do desejo na construção de imaginários heterodoxos

Raíza Ribeiro Cavalcanti

Universidad de Santiago de Chile (USACH)

Introdução

O filósofo e curador Georges Didi-huberman, no texto de introdução ao catálogo da sua exposição “Levantes”¹, propõe uma questão fundamental para pensar a relação entre imagem, imaginário e luta social: “Por que as imagens frequentemente bebem de nossas memórias para moldar nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão ‘poética’ consegue se constituir como núcleo dos gestos de levante e como gesto de levante?” (Didi-Huberman, 2018, p.14). Com estas duas perguntas, Didi-Huberman coloca em ação uma importante premissa ou hipótese sobre a potência política das imagens: a constituição de uma “memória” e a incorporação (ou en-corporação) de um “desejo”.

Quase sempre, ao confrontar-nos com as revoltas e suas imagens, nos assalta o medo do fracasso. As sublevações que não provocaram mudanças palpáveis do real são, em sua maioria, fonte de frustrações. Parece-nos, no momento da derrota, que não resta nada mais a fazer que lamentar e rasgar todas as fantasias e cartazes com as insígnias de luta. Tudo foi em vão. Mas onde pensamos que não fica nada, sobrevive um resíduo: a imagem que imprime no imaginário coletivo um novo gesto que retorna, se reaviva e se reativa em novos e distintos contextos de revoltas porque o “desejo é indestrutível”, diz Didi-Huberman. (2018, p.11)

A partir desta premissa fundamental, proponho no texto que segue uma breve reflexão sobre as imagens em contextos de lutas. O desafio para as imagens em contextos de revolta é sempre o de significar algo para além do contingente, sem que isso signifique sua estetização. Como diz ainda Didi-Huberman, existe sempre uma poética nas lutas sociais o que não necessariamente passa por uma estetização destas. A poética é da ordem do fazer, do criar existências a partir da elaboração de imagens que sugerem novos mundos ou modos de viver. As imagens dissidentes, como as chamaremos a partir de agora, são parte dos imaginários heterodoxos, distintos aos hegemônicos, cuja principal característica é a capacidade de estimular a imaginação de novas formas de existência.

1. A exposição Levantes, com curadoria geral do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, foi encenada no SESC-Pinheiros em São Paulo, no período de 18 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018.



Assim como Didi-Huberman, proponho ver as imagens dissidentes como lanternas para guiar nossos passos nesses tempos sombrios, que insistem em cegar-nos para as possibilidades de futuro distintas ao modo de vida capitalista. Cada levante e cada fracasso deixam marcas no imaginário coletivo, vão criando um acervo de imagens que ajudam a imaginar o que pode ser distinto do que é. Ver, na atualidade, como artistas, movimentos políticos e/ou levantes sociais estão propondo estas imagens é analisar que marcas estão deixando nos imaginários coletivos na disputa contra a hegemonia do imaginário moderno/colonial/capitalista, semeando outros futuros possíveis a partir delas.

1. Algumas questões conceituais

Antes de partir mais diretamente para a reflexão sobre as imagens, gostaria de deixar algumas palavras sobre as ideias centrais que escolhi para trabalhar neste texto. Estou propondo uma reflexão a partir da noção de imagens dissidentes que estariam relacionadas à criação/reprodução de imaginários heterodoxos, ou seja, não hegemônicos.

A noção de heterodoxia, tomada emprestada de Pierre Bourdieu (2007), se relaciona à ideia de que existe uma perspectiva cultural que, enquanto arbitrária, se torna hegemônica, convertendo-se, assim, em uma ortodoxia que produz uma estrutura simbólica complexa para se reproduzir e manter sua posição. Desse processo derivam as práticas heterodoxas, destinadas a contestar a ortodoxia e seus sistemas de produção, circulação e valoração de bens simbólicos (Bourdieu, 2007, p.120).

Extrapolando esta reflexão para o nível do imaginário, o sociólogo chileno Manoel Baeza identifica que:

los imaginarios sociales no están de ninguna manera exentos de oposiciones provenientes de la heterogeneidad propia de una sociedad; reconociendo una pluralidad siempre presente de configuraciones socio-imaginarias, el monopolio de las homologaciones puede resultar del logro de hegemonía de un imaginario sobre otro(s). (Baeza, 2011, p.35).

Em outras palavras, para Baeza, os imaginários sociais que constituem a gramática da vida social e das identidades sociais, quando tornados hegemônicos, realizam uma disputa simbólica e ideológica para manter seu poder orientador e organizador da vida. Para enfrentar estes imaginários instituídos, nos termos de Cornelius Castoriadis (1987), é necessário permitir a emergência de imaginários autônomos:

Surge así, al menos en términos de hipótesis histórica, la posibilidad de desarrollo de un potencial transformador por imaginarios sociales autónomos, perfectamente capaces de instituir relaciones sociales de un modo más —democrático, sin el peso de lo —naturalizado desde matrices de significación exógenas con respecto a las mayorías. Tal es el sentido de un concepto renovado de revolución (permanente) que C.Castoriadis entrega a través de su legado. (Baeza, 2011, p.36)

Com isso, pretendo argumentar que o imaginário não é simplesmente um nível de ficcionalização do real, pelo contrário, é uma esfera fundamental da formação e elaboração da vida em sociedade. Considerando que atualmente estamos imersos em um imaginário moderno/colonial/capitalista que é hegemônico, a tarefa que, como sociedade, buscamos realizar (mesmo

que de maneira inconsciente) é a de criar imaginários autônomos ou, nas palavras que preferi usar, heterodoxos, que enfrentem a atual ordem de existência. Nesse ponto, podemos entender de que maneira as imagens podem “tocar o real” no sentido dado por Didi-Huberman, já que não existe imagem sem imaginação, nem tampouco existe real sem imaginário. (Didi-Huberman, 2013)

Em resumo, minha hipótese é que as imagens que emergem tanto das lutas sociais contemporâneas, como de artistas visuais na atualidade, participam de um processo de aparição dos novos imaginários heterodoxos que buscam superar a hegemonia do imaginário moderno/colonial/capitalista. Esse processo se dá através da criação de imagens dissidentes que propõem novas imagens do humano, do corpo e da política (ecopolítica, simbiose, inter-a-gências), articuladas com imaginários regionais como “buen-vivir”, enfrentando as imagens distópicas ou respostas xenófobas diante do colapso atual da modernidade.

2. Gráfica de rua e luta social: o fracasso como potência



Imagem 1: Fachada do Centro Cultural Gabriela Mistral. Foto: Raíza Cavalcanti (2019)

O processo político recente ocorrido no Chile com as lutas surgidas durante o “outubro de 2019” se constituiu em um grande levante social que buscou produzir uma profunda reforma na sociedade neoliberal chilena. Utilizo esse levante como exemplo (embora conheça e reconheça vários outros exemplos) porque a virulência de sua irrupção no espaço público, acompanhada por uma igual explosão pictórico-simbólica, se interrompeu abruptamente de uma maneira igualmente violenta. Processos como a pandemia de COVID 19, o processo constituinte fracassado e o crescimento da extrema-direita entre a população do país, representaram não só uma pausa nos protestos de rua e movimentos populares, como subverteram grande parte das consignas progressistas em reação conservadora.

Outras lutas como as que ocorrem atualmente no Peru ou os movimentos estudantis de 2019 na Costa Rica, para mencionar apenas algumas, foram (e ainda são) potentes espaços para a emergência de ações performáticas e gráficas que enfrentam, simbolicamente, a ordem de vida imposta pelo imaginário moderno/colonial/capitalista. Porém, tal como analisei em outro momento (Cavalcanti, 2021), chama a atenção não só a massividade, mas a profundidade da crítica simbólica implícita (e explícita) durante o “outubro de 2019” no Chile, o qual nos legou imagens que até hoje reaparecem em ações de protesto como a performance “El violador eres tú” do coletivo “Las Tesis”².

A explosão gráfica, como ficou conhecido o processo de intrusão das imagens nas ruas durante os protestos, é um dos aspectos mais chamativos e o que gostaria de me dedicar neste ponto. Como um país que possui uma tradição de produção gráfica bastante conectada com a ação política e as lutas populares, especialmente a partir da década de 1960, o levante chileno foi uma potente revelação dos imaginários autônomos, como diria Castoriadis. Ou seja, apareceram nas ruas imagens que circulam por fora dos imaginários hegemônicos, deixando entrever tanto a memória dos movimentos sociais obreiros da época da Unidade Popular³, como fazendo aparecer as sementes de novas imagens advindas de imaginários heterodoxos constituídos contemporaneamente.

2. Coletivo de ativistas feministas, Performers e “cantautoras” chileno, organizado desde 2018. Tomam como referência autoras feministas como Rita Segato e Silvia Fredericci. Ver “Las mujeres chilenas detrás de la performance ‘Un violador en tu camino’ em <https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino>. Acessado em 01/09/2023. Sobre a ação ver foto originalmente publicada em: <https://elcomercio.pe/mundo/latinoamerica/protestas-en-chile-el-violador-eres-tu-el-potente-mensaje-feminista-que-copa-las-calles-de-chile-las-tesis-lastesis-un-violador-en-tu-camino-videos-fotos-sebastian-pinera-noticia/?foto=7>. Acesso em 06/09/2023.

3. A Unidade Popular foi uma coalizão de partidos de esquerda formada em 1969. Esta união foi liderada pelo Partido Socialista e pelo Partido Comunista chilenos ao convocar todos os movimentos ideologicamente próximos a formar um bloco unificado. A partir daí se associaram a estes o Partido Radical, o Partido Esquerda Radical, o Movimento de Ação Popular Unitária, a Esquerda Cristã, além de contar com o apoio da Central Única de Trabalhadores do Chile. Esta coalizão foi responsável pela vitória de Allende nas eleições presidenciais de 1970, presidente que representou o primeiro (e único) projeto político socialista do país, violentamente interrompido pelo Golpe Militar de 1973. Fonte: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html>. Acessado em 06/09/2023



Imagem 2: Nous Sommes Rockers Sudamericains — Gabriela Mistral, Fab Ciraolo (paste up)/ Museo de la Dignidad (2019). Foto: Raíza Cavalcanti

Um exemplo interessante do anteriormente mencionado são os lambes (ou paste up's) do artista chileno Fab Ciraolo⁴. Na imagem 2, o artista sobrepõe várias camadas simbólicas que reúnem diversas gerações chilenas em uma só imagem. Em primeiro lugar, se destaca o rosto de Gabriela Mistral, poeta chilena, docente e segunda pessoa latino-americana a ganhar um Prêmio Nobel de Literatura, foi grande defensora dos direitos das infâncias e dos povos originários. A princípios do século XX, foi entusiasta de um projeto educacional que incluísse tanto referências européias, como latino-americanas, assim como a inclusão da arte no processo pedagógico e sua importância para o desenvolvimento integral de crianças e adultos. Sua proposta de educação integral, de reconhecimento dos direitos das crianças, revela um país de uma pobreza material extensa em que a quase totalidade da população ainda não tinha sequer direito à educação básica. A reivindicação da imagem de Gabriela Mistral durante o levante chileno não só remete ao imaginário que ela representa, o de um país igualitário e democrático que respeita os direitos das crianças, adultos, povos originários etc., mas denuncia a necessidade da sua presença para encampar uma luta contra a desigualdade que ainda não finalizou. O país agrário, colonial, profundamente desigual contra o qual Mistral lutou ainda está presente.

Essa atualidade de Mistral se nota através das roupas com que Ciraolo a veste. O estilo quase “hipster”, revela que sua figura é ainda atual, está presente “en-corporando” outras lutas que se travaram durante o século XX. A camisa com a letra da canção “We are sudamerican rockers” do grupo Los Prisioneros⁵ recorda a luta contra a ditadura de Augusto Pinochet durante a década de 1980, que também não foi superada. O “pañuelo” verde, símbolo das lutas feministas sul-americanas, especialmente na Argentina e Chile, são imagens de uma luta recente em que as mulheres ainda estão travando. Finalmente, Mistral está balançando a bandeira negra do Chile, uma imagem surgida no levante de 2019, que expressa o profundo luto por um país que está morto, assassinado pelo neoliberalismo e pela violência colonial renovada.

4. Fabian Ciraolo (Fab Ciraolo) é um designer, ilustrador e artista urbano chileno. Nascido em Santiago em 1980, se dedicou ao street art e é reconhecido pelos trabalhos de ilustração e paste-ups nos quais mistura imaginários da cultura pop a personagens populares e icônicos da cultura latinoamericana e internacional. Uma de suas obras mais icônicas que alçou o artista ao reconhecimento nacional e internacional foi o paste-up Nous Sommes Rockers Sudamericains — Gabriela Mistral (2019) posicionado no frontis do Centro Gabriela Mistral durante o levante social de 2019. Fonte: <https://www.cultura.gob.cl/coleccionarte/fabian-ciraolo-otero/>. Acessado em 06/09/2023.

5. O grupo musical Los Prisioneros se formou no Chile durante a década de 1980 e se tornou a banda de rock mais influente do Chile. Grande parte dessa influência derivou das letras das canções, sempre marcadas por um forte conteúdo político e social que inspirou a geração jovem da época a lutar contra o regime ditatorial liderado por Augusto Pinochet. Uma das músicas mais icônicas do grupo é “El baile de los que sobran”, constantemente referida durante os protestos de 2019. A canção “We are sudamerican rockers”, referida na obra de Ciraolo, é uma profunda ironia à condição de subalternidade cultural e política a que a América Latina é constantemente submetida. Ao colocar esta frase em uma camisa vestida por Mistral, uma figura icônica da cultura latino-americana, Ciraolo reivindica positivamente esta identidade Sul Americana, retirando-a do lugar colonizado ao que esteve sempre associado.

Outro aspecto desta imagem que é importante observar são as molduras douradas. Durante os meses de novembro de 2019 a janeiro de 2020, um grupo de artistas e designers realizaram uma ação de intervenção nas imagens surgidas durante o levante chileno (Cavalcanti, 2021). Ao ser inserida em uma moldura dourada por esta segunda ação, que foi intitulada de “Museo de la Dignidad”, a imagem passou a participar em um novo nível de circulação que perenizou o gesto iconológico de Ciraolo: o de levar Mistral para os protestos de rua. Escolhida para compor uma memória do levante de 2019, a imagem em si se tornou outra marca deixada no acervo dos imaginários heterodoxos do Chile. É uma imagem dissidente que participa de um imaginário heterodoxo que, por mais que esteja adormecido ou se sinta derrotado pela emergência da extrema-direita no país após todos os conflitos, conserva a potência de voltar a tomar força e se insurgir, reconfigurada, no espaço público.

Por outro lado, é importante ver o fracasso do levante e a emergência de uma reação conservadora na população do país, não como debilidade, mas como força: as imagens estão sendo novamente disputadas, agora pela extrema-direita, num intento de subvertê-las (ou de trazê-las de volta à ortodoxia). A radicalização política é o último suspiro de uma ortodoxia em agonia que luta com as últimas forças para manter seu modo de vida predatório e excludente vivo. Se a reação direitista ao levante social é forte, podemos interpretar este fato não só como retrocesso, mas como avanço. Os protestos fizeram a sociedade chilena caminhar muitos passos em direção à construção coletiva de um novo projeto de futuro e é preciso manter acesa a luz do desejo para continuar iluminando o caminho que falta até a materialização de uma vida “outra”.

3. O corpo como campo de batalha

No marco dos protestos chilenos de outubro de 2019, outro aspecto que chamou a atenção foram as numerosas performances artísticas surgidas no contexto dos protestos. Este aspecto, que transcende o levante em específico, revela a potência da “en-corporação”. Como as imagens se tornam corpos e como os corpos se tornam imagens no marco de manifestações e/ou levantes políticos.

A aparição do corpo ganha potência na medida em que este é o lócus fundamental de la aisthesis segundo definido por Walter Mignolo (2019), ou seja, a capacidade de sentir que produz uma gnoseologia (conhecimento). Em especial, os movimentos feministas sempre estiveram relacionados com o debate sobre a importância de pensar e, principalmente, exibir o corpo. Os ataques iconoclastas das sufragistas contra 29 obras da Manchester Gallery em Londres durante o século XIX, foram uma forma de visibilizar o corpo feminino: os ataques não se realizaram aleatoriamente, mas enfatizando os olhos, a boca, as costas, os seios, entre outros elementos simbólicos da erotização do corpo feminino, entregue passivamente à mirada masculina.

A erotização passiva do corpo feminino é uma das maneiras de deixar a sujeita-mulher impedida de acessar a sua humanidade e de existir politicamente no espaço público. Quando Cheryl Linnet⁶ irrompe no meio do levante em 2019 com seu coletivo, Yeguas Latinoamericanas, todas vestidas como éguas e exibindo as nádegas desnudas pelas ruas de Santiago, a imagem proposta não é só a de um erotismo ativo, mas também agressivo⁷. A imagem remete, segundo palavras da própria artista, ao período colonial quando se traziam éguas (animais não originários da América Latina) para cumprir o papel de reprodução e carga nas colônias (Smith, 2020). O corpo feminino é, então, associado ao corpo do animal no interior do imaginário moderno/capitalista/colonial: está à disposição do homem para servir, para ser utilizado e para ser destruído quando não mais necessário. Assim como a mulher, outros seres podem ser incluídos nessas categorias de “não ser” impostas pelo ordenamento da existência derivadas deste imaginário. Ao reunir as mulheres-égua nas ruas, Linnett cria uma imagem potente de uma hibridização, de um corpo misto, meio humano/meio animal, que não só rompe as categorias de gênero, mas as hierarquias de seres criadas pelo imaginário moderno/colonial/capitalista.

Esses seres híbridos que se “acuerpam” (Smith, 2020) nas ruas, aparecem no espaço público para visibilizar não só o sexismo e a violência de gênero contra as mulheres, mas também a potência de se tornar outras, de transcender as próprias categorias que definem quem e o que é mulher ou o que e quem é animal. A imagem criada por Linnet provoca impacto porque faz irromper, nos corpos das performers, outro imaginário em que os seres não são mais classificados sob a orientação de um único sujeito (masculino, ocidental, branco) que pensa que detém exclusivamente a capacidade de reflexão e de nomeação. Nesse novo imaginário, os seres falam por si, revelam seus próprios desejos e emergem hibridizados, experimentando uma existência sem categorias ou hierarquias excludentes.

Imagens como a de Linnet ou também como a criada pelo grupo “Las Tesis” com a performance “El violador eres tú” possuem a capacidade de reaparecer a cada nova luta ou ação política. Novamente, são imagens dissidentes que estão participando de um imaginário heterodoxo que disputa os limites das categorias de gênero do imaginário capitalista/colonial, fazendo aparecer outros corpos que anunciam outros modos de viver possíveis.

6 Cheryl Linnet (1988) é uma artista chilena de performance e diretora cênica. Iniciou sua carreira artística em 2015 e, até o momento, criou e dirigiu diversas performances tais como Casa, Poética das Águas e Coreografia de Sucção. Sua obra mais atual e icônica, a partir da qual ganhou grande destaque nacional e internacional, foi a criação do grupo de performance Yeguada Latinoamericana. Este último projeto levou a artista a realizar sua primeira exposição individual internacional, “Del cuerpo a la carne”(2022), em Madrid. A Yeguada Latinoamericana é, segundo Linnett, um projeto de performance e de pesquisa “pós-humana”, que se realiza a partir de intervenções no espaço urbano. Fonte: <https://registrocontracultural.cl/estado-de-rebeldia-ii-yeguada-latinoamericana/> . Acessado em 06/09/2023.

7. Ver foto publicada em: <https://registrocontracultural.cl/estado-de-rebeldia-ii-yeguada-latinoamericana/> . Acessado em 06/09/2023.

4. Conclusões

No texto de introdução da exposição “Levantes”, Didi-Huberman se pergunta “o que podemos fazer quando reina a escuridão?” (2018, p. 09). Entre as várias possibilidades que no-meia, está a de esperar ou a de se acostumar até ver a luz voltar. Esta pergunta se conecta a outra frase clássica, a do intelectual e militante italiano Antonio Gramsci que, dentro do cárcere, refletiu que no claroscuro, entre o fim do mundo velho e o nascimento do mundo novo, era quando surgiam os monstros.

Os tempos de crises profundas que vivemos atingem nossa capacidade de imaginação e, portanto, de reorganização. No panorama catastrófico da atualidade, emerge o que Viveiros de Castro e Débora Danowski (2014) chamaram de “imaginários do fim”: “o mundo antes de nós”, “o mundo depois de nós” e “um povo sem mundo”. Em geral, a importância desses “imaginários do fim” é a tentativa de representar coletivamente e elaborar simbolicamente as profundas mudanças no imaginário do globalismo (capitalista, neoliberal, desenvolvimentista etc.). As reações xenofóbicas, as tentativas de se dissociar da economia global (por exemplo, o Brexit na Inglaterra), as divisões cada vez mais acentuadas entre as elites e o resto das populações, a emergência de movimentos políticos de extrema-direita são os sintomas do colapso iminente. Sem poder vislumbrar o que vem depois dessas mudanças, os “imaginários do fim” são as tentativas simbólicas, precárias e mutantes de gerar explicações sobre o mundo contemporâneo para quem o vive. Quando não temos mais a capacidade de criar novos mundos, parece mais fácil deixar-se sucumbir aos monstros e esperar passivamente por nossa aniquilação.

Porém, assim como Didi-Huberman, acredito também que a capacidade humana do desejo é indestrutível. Isso e nossa capacidade de imaginar são as ferramentas que possuímos para deter a pulsão de morte do imaginário capitalista/moderno/colonial e as lutas, movimentos sociais e artistas são o principal canal de realização desta nova imaginação heterodoxa. Que nosso ser desejante persista através de novas imagens dissidentes para que a vida resista.

Referências

Baeza, M.A. (2011). Elementos Básicos de una Teoría Fenomenológica de los Imaginarios Sociales. In: Coca, J., Valero, J., Randazzo, V. & Pintos, J. (coord.). Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales. España, TREMN-CEASGA.

Bourdieu, P. (2007) A economia das trocas simbólicas. São Paulo, Editora Perspectiva.

Castoriadis, C. (1987) The Imaginary Institution of Society. London, Polity Press.

Cavalcanti, R. & Oliveira, T. (2021). Museo de la Dignidad: entre la polémica y la memoria. Una mirada sobre las acciones artístico-políticas en el octubre chileno de 2019. ESCENA. Revista De Las Artes, 80(2), 253–296. <https://doi.org/10.15517/es.v80i2.45332>

Danowski, D.H. & VIVEIROS de CASTRO, E. (2014) Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins. Florianópolis, Instituto Socioambiental.

Didi-Huberman, G. (2018). Sublevaciones. Ciudad de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. Barcelona, Círculo de Bellas Artes.

Mignolo, W. D. (2019) Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. Revista CALLE 14 , volumen 14, número 25, enero — junio.

Smith, M. F. (2020). Creatividad, pensamiento y activismo feminista en Chile ¡Ahora es cuando!. VISUAL Review International Visual Culture Review Revista Internacional de Cultura Visual Vol. 7, 2.



Ela pode, Ela Vai: A atuação urbana de um coletivo feminista em Curitiba — PR

Approximations between the urban action of feminist collectives in Chile and Brazil

Julio Teodoro da Costa

<http://lattes.cnpq.br/8523586174701551>

<https://orcid.org/0000-0003-3091-2644>

julio.teodoro.21@gmail.com

Doutorando pelo Programa de pós graduação em Design, linha de concentração Teoria e História do Design, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, linha de concentração em mediações e Culturas, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), e formado em Tecnologia em Design gráfico pela UTFPR. Membro do grupo de pesquisa Design e Cultura, e do Grupo de Pesquisa em Teoria, História e crítica do design e atividades projetuais. É membro da Trupe Guará, onde realiza performances coletivas em perna de pau nos blocos e cortejos de carnaval.

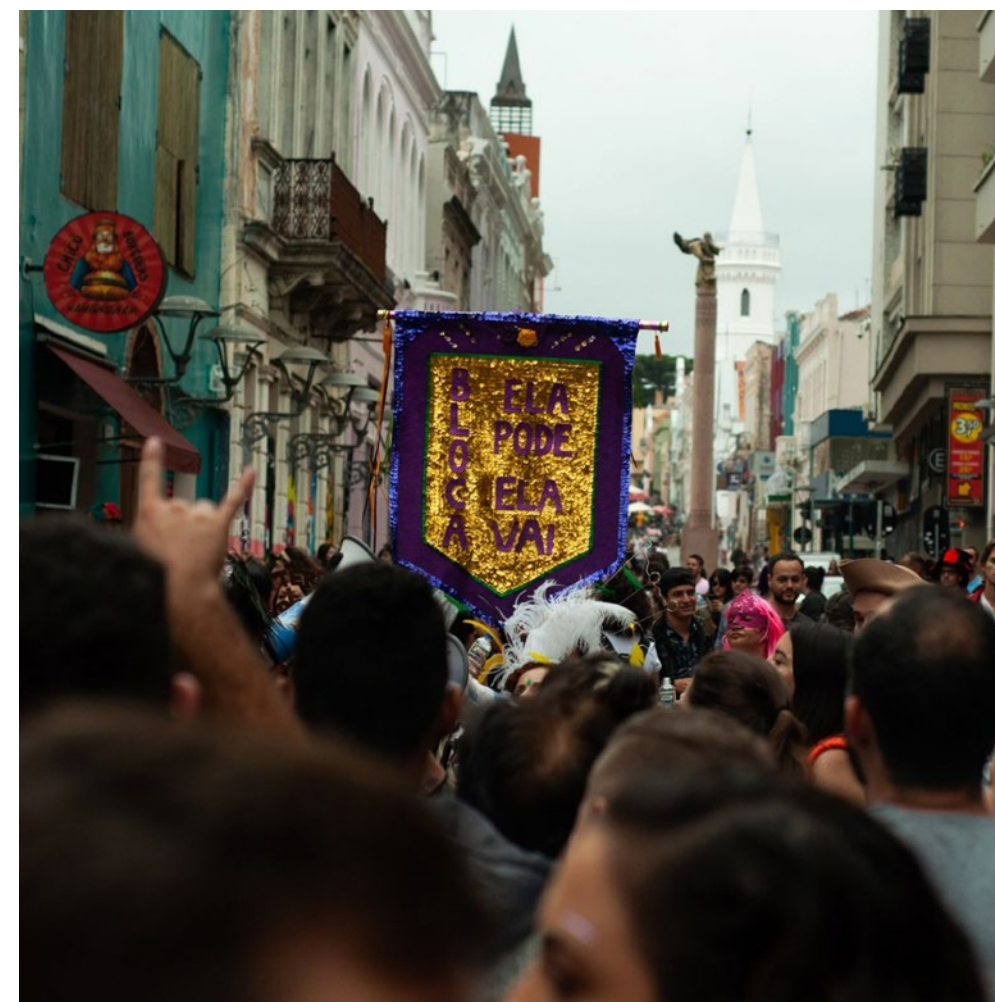
Resumo: Neste artigo buscamos explicitar a atuação de um coletivo curitibano, a Bloca Ela pode, Ela vai. Para tanto, iniciamos uma breve discussão sobre novas maneiras de ocupação urbana para os protestos, seguindo de uma breve apresentação sobre a Bloca Ela Pode Ela Vai para, por fim, concluir considerando sua atuação na ocupação dos espaços urbanos da cidade de Curitiba.

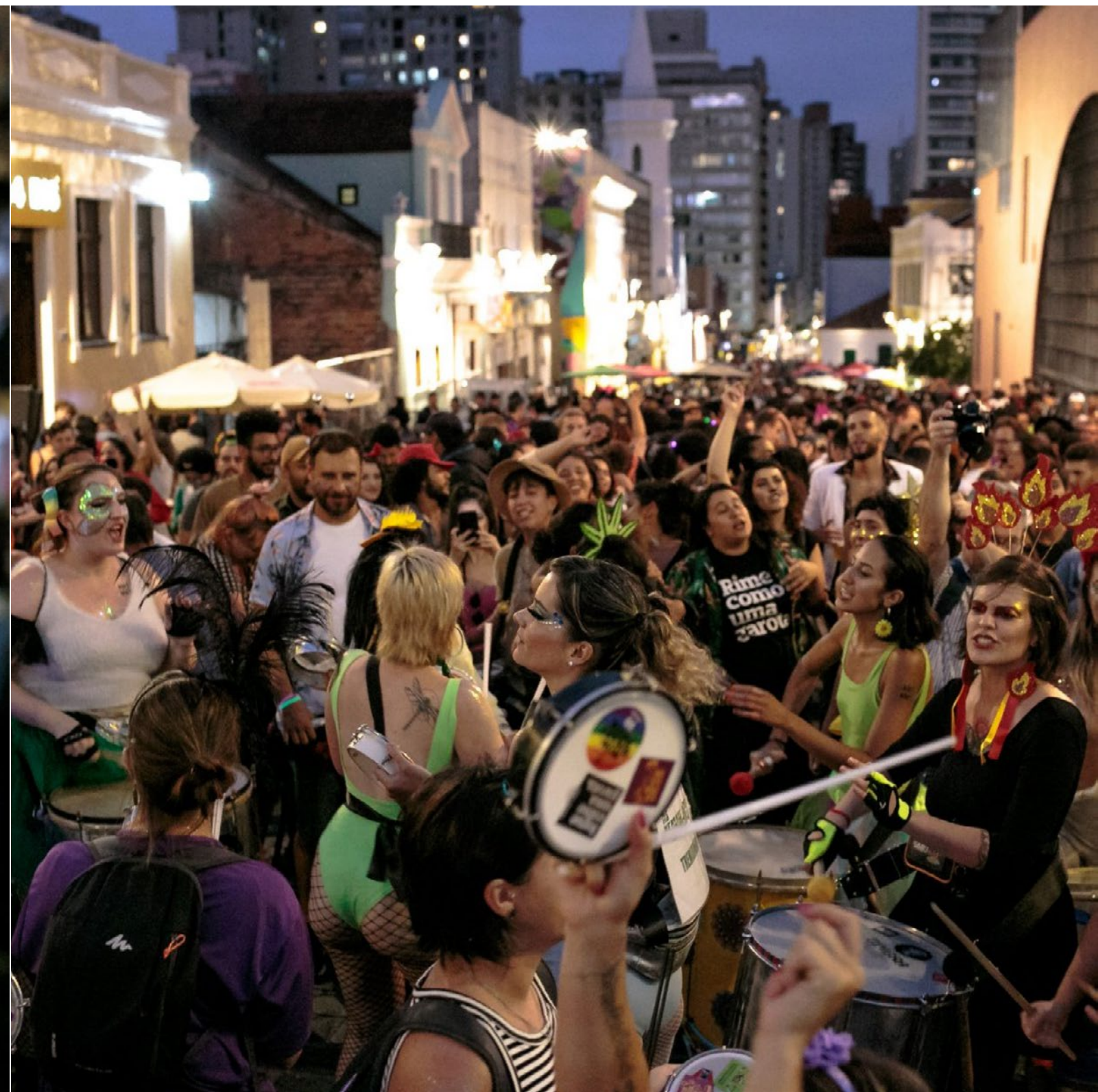
Palavras-chave: Protestos, feminismo, performance, espaço urbano.

Abstract: In this article, we focus on the performance of a collective from Curitiba, the Bloca Ela pode, Ela vai. For that, we started a brief discussion about new ways of urban occupation for the protests, followed by a brief presentation about the Bloca Ela Pode Ela Vai to, finally, conclude considering its performance in the occupation of urban spaces in the city of Curitiba.

Keywords: Protests, feminism, performance, urban space









As maneiras como protestos são entendidos e praticados podem ser considerados histórica e territorialmente situados. Na perspectiva considerada por Claudia Giacoman e Rodrigo Torres (2021), a apropriação dos espaços públicos pode ser reinventada durante o ato de protestar, dependendo se as ações forem diferentes e inovadoras com relação a repertórios mais tradicionais e institucionalizados (GIACOMAN, TORRES 2021). A utilização de algumas linguagens artísticas como a música, a dança, o teatro, a performance e a instalação, por exemplo, podem gerar maneiras de ocupar o espaço urbano que tensionam tais repertórios tradicionais, proporcionando novas maneiras de expressar as lutas e disputas de determinada sociedade em certo período histórico.

Marla Freire (2020), refletindo sobre a atuação de grupos feministas durante o Estalido Social ocorrido no Chile a partir de 2019, propõe a necessidade de acuerpamento das ruas como uma ação de grupo e coletivos, onde o corpo nestes espaços possui uma implicação política. A partir de uma chave feminista para a leitura da atuação de certos coletivos, é possível considerar que estes momentos permitem a “denúncia de vulnerabilidades sistêmicas” (FREIRE, 2020, p. 160), nos quais são utilizadas uma série de ações performáticas para visibilizá-las. Implicando na “amplificação do uso do espaço público, ao mesmo tempo que transcendem as normativas de ocupação e usos com fins políticos, desestruturando lógicas de normatividade e poder¹” (FREIRE, 2020, p. 161).

Uma das maneiras de entender tal amplificação é conhecendo a atuação da Bloca Ela Pode Ela Vai². A Bloca é um coletivo de mulheres que se organiza para ocupar o espaço urbano, principalmente o centro da cidade de Curitiba. O próprio nome já faz uma marcação importante: A Bloca é no feminino. Tal marcação dialoga com algumas regras da gramática, onde o gênero masculino é considerado universal. Consideram que a língua também é uma das formas de expressão do patriarcado, assim a denominação no feminino marca um tensionamento destas normas pela visibilidade da atuação política e cultural destas mulheres.

Tocam ritmos dançantes, dispendo dos graves dos surdos, do repique das caixas, dos estridentes tamborins e ritmados Agbes. Utilizam de suas vozes, levemente distorcidas pelo efeito metalizado produzido pelos megafones, para cantar, entre marchinhas de carnaval e músicas da cultura popular, paródias e versões próprias de letras que questionam significados tradicionais, provocando reflexões sobre o lugar da mulher na sociedade, de sua atuação e agência, bem como ao seu direito ao gozo e ao prazer. Com estas características em mente, entendemos que a atuação do coletivo Ela Pode Ela Vai se adequa dentro do que Giacoman e Torres (2021) compreendem como novas formas de protesto e atuação política nas ruas.

1. Tradução livre do original: “amplificación del uso del espacio público, al mismo tiempo que trascienden las normativas de ocupación y uso con fines políticos, desestructurando las lógicas de normatividad y poder” (FREIRE, 2020, p. 161). O autor, 2022.

2. Mais informações sobre a Bloca Ela Pode Ela Vai podem ser encontradas em suas redes sociais, disponíveis em: <https://www.instagram.com/elapodeelavai/>, <https://www.facebook.com/elapodeelavai/>

O acorpamento promovido pelas participantes se dá utilizando roupas coloridas, maquiagens, fantasias, principalmente com tiaras e outros adereços, ou com o busto nu, e frases escritas com tinta em seus seios e costas. Os conhecimentos técnicos de música também são manifestos através da sincronia de seus corpos, do condicionamento para tocar por horas ininterruptas, e das maneiras de tocar que cada instrumento exige para o bom desempenho da ação. Em suas canções e atuação explicitam que o corpo desnudo não é um convite nem uma permissão para o acesso masculino.

Atuando primeiramente nas saídas de carnaval, a Bloca também participa de protestos, passeatas e marchas. Para além de mobilizar apenas as pautas de cada protesto, sua presença também pode nos fazer questionar e refletir sobre pautas ligadas a discussões do feminismo, como, por exemplo, o protagonismo de mulheres nas lutas, os desafios e inseguranças que sofrem devido a opressões estruturais, a agência de mulheres no espaço urbano.

Explicitamos que a atuação da Bloca Ela Pode Ela Vai possui forte carga performática no espaço urbano, permitindo experiências que formas de protesto mais tradicionais transmitiriam de outra maneira, com outros efeitos. O corpo das participantes possui importância fundamental nas atuações e são utilizados de maneira expressiva para transmitir mensagens relacionadas à atuação feminina, a ocupação do espaço urbano e a denúncia de opressões estruturais ligadas ao sexo e ao gênero.

A partir de Freire (2020), podemos considerar que as atuações performáticas conduzidas evidenciam, à sua maneira, que estruturas de poder podem ser explicitadas a partir de ações nas cidades. A autora evidencia que tais ações não passam apenas por um nível discursivo, mas envolvem a prática e a ocupação dos espaços urbanos, contribuindo para o reconhecimento de níveis mais complexos da cidadania, justamente pelo posicionamento político dos sujeitos nestes ambientes.

Referências

GIACOMAN, Claudia; TORRES, Rodrigo. Dance to resist: emotions and protest in Lindy Hop dancers during October 2019 Chilean rallies. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*. 2021.

FREIRE, Marla. Creativity, Thought and Feminist Artivism in Chile: Now is when!. *Revista Internacional de Cultura Visual*, vol. 7, n. 2, pp. 159–172, Madrid, España. 2020. Disponível em: <https://journals.eagora.org/reWISUAL/article/view/2480>. Acesso em 30/03/2023

Uma vulva livre incomoda muita gente: intervenções e transposições em um evento de lambe-lambe*

A free vulva bothers many: Interventions and Transpositions in a lambe-lambe Event

Bianca Caroline¹

<http://lattes.cnpq.br/0961321793490185>

<https://orcid.org/0000-0001-9328-7781>

biancaorssso@alunos.utfpr.edu.br

Luciana Martha Silveira²

<http://lattes.cnpq.br/9969574876271040>

<https://orcid.org/0000-0003-0990-0892>

silveira.lucianam@gmail.com

1. Mestranda no curso de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE — UTFPR), na linha de Mediações e Culturas. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

2. Professora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE-UTFPR), na linha de Mediações e Culturas. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) e pós-doutorado na Universidade de Michigan (2010).

* Agradecemos ao Prof. Dr. Ronaldo Correa e a Profa. Dra. Yasmin Fabris, ministrantes da disciplina onde este texto começou a ser elaborado, pelos conhecimentos compartilhados e por comentários, em uma versão anterior a este manuscrito, que tornaram essa pesquisa possível. Agradecemos à artista Bruna Alcantara pela atenção e entusiasmo em nos ceder uso de imagem de seu trabalho, bem como aos artistas Diogo Rustoff e Leonardo Mareco, por terem nos cedido as fotografias apresentadas no presente ensaio. Também agradecemos a Mateus Pelanda por ter auxiliado na revisão do texto e por comentários pertinentes.



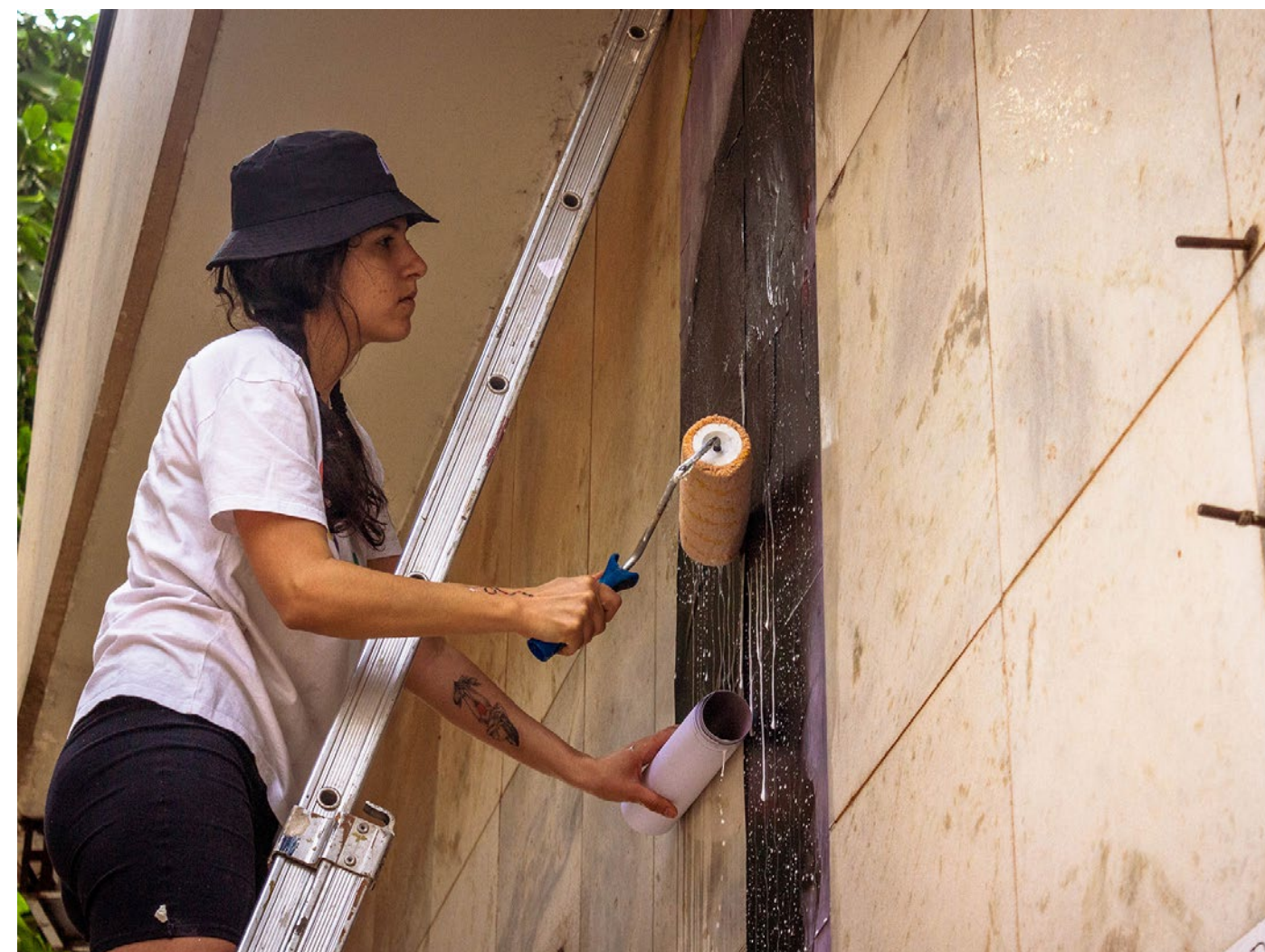
Resumo: O lambe-lambe é uma linguagem artística caracterizada pela colagem de imagens em espaços urbanos. Em 2022, aconteceu o Festival LambesGóia, que propôs a exposição de lambes nas ruas de Goiânia e na Vila Cultural Cora Coralina. O objetivo deste ensaio é tensionar a presença de representações do feminino no espaço público, refletidas em discursos curatoriais e em intervenções imprevistas. Para isso, utilizaremos como ponto reflexivo o lambe Nossa Senhora da Vulva Livre, da artista Bruna Alcantara.

Palavras-chave: Arte Urbana; Lambe-lambe; Misoginia; Narrativas curatoriais; Feminismo

Abstract: *Lambe-lambe is an artistic language that involves the collage of images in urban spaces. The recent LambesGóia Festival held in 2022 showcased wheat pasted collages and imageries on the streets of Goiânia and at Vila Cultural Cora Coralina, in Brazil. The essay's objective is to tension the presence of feminine's representations in public space, as reflected by curatorial discourses and unforeseen interventions. To illustrate this, we will critically examine the individual mural, Nossa Senhora da Vulva Livre, created by the artist Bruna Alcantara.*

Keywords: Urban Art; Lambe-lambe; Misogyny; Curatorial narratives; Feminism

Tradicionalmente, o lambe-lambe (ou somente “lambe”) pode ser compreendido como uma linguagem artística que tem como base a colagem de imagens em espaços urbanos, com a premissa de transmitir mensagens críticas a respeito de questões político-sociais (OLIVEIRA, 2015, p.7[pdf]). Com a proposta de reunir praticantes de lambe, em 2022 aconteceu a segunda edição do Festival LambesGóia, que teve curadoria da comunidade Lambes Brasil. Dentre as atividades propostas pelo festival, foi realizada uma mostra coletiva no espaço expositivo da Vila Cultural Cora Coralina e diversas montagens de murais individuais de artistas, distribuídos pelas ruas de Goiânia. Em uma descrição sobre a primeira edição do festival, realizada em 2019, os curadores afirmam que “O Lambe-lambe é talvez a forma de intervenção urbana mais democrática que existe.” (LAMBES BRASIL, 2019). Já em entrevista sobre a segunda edição do evento, o produtor, curador e artista Diogo Rustoff demonstra uma nova posição: “nesta segunda edição a gente quis institucionalizar um pouco esta vertente da arte urbana” (LAMBES-GÓIA, 2022). Nesse sentido, na segunda edição do evento, os lambes foram “descolados” do contexto urbano e foram também “colados” em um contexto de “galeria” tradicional. Uma das convidadas para expor um dos murais individuais nas ruas de Goiânia, foi a jornalista, artista e colaboradora do coletivo Lambes Brasil, Bruna Alcantara. O lambe proposto por Bruna







Fotocronografias, Porto Alegre, v.09, n.21, 2023



Fotocronografias, Porto Alegre, v.09, n.21, 2023

O lambe proposto por Bruna Alcantara, intitulado Nossa Senhora da Vulva Livre, é um autorretrato e traz a imagem de uma mulher nua, em pose de Vênus, amamentando um bebê. Na região do quadril, está presente um bordado representando sua vagina. Na imagem, a cabeça da mulher está envolta por uma forma circular semelhante a uma auréola, signo de sacralização de imagens em religiões cristãs. Como fundo da figura desta mulher, estão presentes adornos também na técnica do bordado. Em entrevista ao Jornal Metrôpoles, a artista relata que a obra busca transmitir “a dor e a delícia de ser mãe e sobre a condição de mulher santificada”¹.

Cerca de 12 horas após a colagem do lambe na fachada de um edifício localizado no centro da cidade de Goiânia, o trabalho de Bruna Alcantara foi parcialmente destruído. Nesta “intervenção” a única parte danificada e arrancada da imagem foi o bordado que representa sua vagina. Como sinal de protesto à retirada da representação da vagina do lambe da artista, uma nova intervenção foi realizada sobre a obra: um novo órgão foi desenhado, ocupando o mesmo lugar no corpo simbolicamente invadido.



1. Informação retirada de matéria sobre o lambe de Bruna Alcantara no Jornal Metrôpoles. Obra de arte feminista é destruída 12h depois de pronta em Goiânia. Publicada em 27 de julho de 2022. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/brasil/obra-de-arte-feminista-e-destruida-12h-depois-de-pronta-em-goiania>>. Acesso em: 22 de agosto de 2023.



Como imagem exposta em um ambiente urbano, somada às intervenções que aconteceram sobre o trabalho e os discursos curatoriais, o lambe de Bruna Alcantara provoca reflexões entre os universos do público e do privado, assim como da questão simbólica ao tratar do corpo da mulher. As representações visuais da artista nua e amamentando remetem a um espaço feminilizado, associado à esfera doméstica, do lar e do cuidado. Por se tratar de uma imagem que faz referência às imagens sagradas das madonas com o menino Jesus nos braços, Bruna Alcantara também realiza uma transposição do próprio sagrado, adicionando uma vagina em destaque (órgão sexual reprodutor) à uma imagem que é culturalmente entendida como virgem, sem sexualidade.

Além do simbolismo conferido pela temática da maternidade e do sagrado, a escolha da artista pela utilização da técnica do bordado se aproxima materialmente de uma linguagem artística associada ao universo do feminino². Ao ser exposto em um espaço público, através de uma linguagem artística urbana, a artista retirou esses elementos dos esperados espaços da feminilidade³, do lar e da domesticidade, transportando-os para a esfera do trabalho, do convívio público e da circulação de transeuntes.

O discurso curatorial do Festival LambesGóia, “de institucionalizar a linguagem do lambe”, colocou outros trabalhos com temáticas e representações visuais, semelhantes ao trabalho de Bruna, em “segurança” dentro do espaço expositivo. Já o lambe da artista, quando colado na rua, fora da galeria, evidenciou simbolicamente uma violência contra o corpo da mulher. Nesse sentido, a transposição dos espaços, da galeria e da rua, também agenciou a forma como seus frequentadores agiram sobre as obras — a figura do transeunte extrapolou os limites da observação, agindo agressivamente sobre a imagem de um corpo exposto. Quem interferiu realizou, simbolicamente uma clitoridectomia, uma mutilação do órgão genital feminino. Nas palavras de Pollock (2013, p.163), em tom de sarcasmo: “Em julgamentos de estupro, assume-se que as mulheres na rua ‘estão pedindo’”. Tal agressão, além de seu caráter misógino, também pode ser interpretada como uma tentativa de retomada da ideia conservadora da mulher mãe como um ser sagrado e puro, análoga à uma idealização da Virgem Maria.

Encerramos este ensaio com os seguintes questionamentos: Como se relacionam questões de gênero e suas representações visuais com o complexo paradoxo do público e do privado? Qual o limite curatorial no agenciamento da participação em obras de arte em um contexto urbano? Em paralelo à célebre obra do coletivo Guerrilla Girls, as mulheres precisam estar vestidas para ocuparem os muros da cidade?

2. Aqui poderíamos estender o trabalho para a questão do bordado como uma técnica associada à feminilidade. Para isso poderíamos nos guiar pelas reflexões de Ana Paula Cavalcanti Simioni, em suas análises sobre os trabalhos da artista modernista Regina Gomide Graz, no texto “Gênero e materialidade das vanguardas: Regina Gomide Graz e a experiência de uma arte” (e na análise sobre o trabalho das artistas Rosana Paulino e Rosana Palazyan, no texto “Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan” (2010).

3. Segundo a autora Griselda Pollock (2013, p.128, tradução nossa), os espaços da feminilidade “[...] são aqueles em que a feminilidade é vivenciada posicionalmente no discurso e nas práticas sociais. Eles são o produto de um sentido vivido de localização, mobilidade e visibilidade social, dentro das relações sociais de ver e ser visto. Moldados dentro da política sexual do olhar, eles demarcam uma organização social particular do olhar, que trabalha para assegurar uma ordem social particular da diferença sexual. A feminilidade é condição e efeito.”

Referências

OLIVEIRA, Diogo. Lambe-Lambe: à verticalização do baixo augusta. PhD Thesis, Universidade de São Paulo, 2015.

LAMBES BRASIL. LambesGóia, 2019. Disponível em: <<https://www.lambesbrasil.com.br/events-1/lambesgoia>>. Acesso em: 24 ago. 2022.

LAMBESGÓIA, Festival. “Entrevista @sagrestv @sistemasagres_ com a presença do @lambida. preta @maosdeet e @disgr.amada [...]”. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/ChCwcw4DnLg/>>. Acesso em: 25 ago. 2022.

POLLOCK, Griselda. Modernidad y espacios de la feminidad. In: _____. Visión y Diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, p. 112–163, 2013.

Nosotras paramos: greve feminista de 8 de março em Barcelona (Catalunya, Espanha)

Nosotras paramos : Feminist strike on March 8th in Barcelona (Catalunya, Spain)

Lisabete Coradini

<http://lattes.cnpq.br/3559843462349247>

<https://orcid.org/0000-0001-6604-1911>

lisacoradini@gmail.com

Possui mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1992) e Doutorado em Antropologia pela Universidad Nacional Autónoma de México (2000). Pós doutorado em Antropologia pela UFSC (2008) e Pós doutorado em Antropologia pela Universidad Autonoma de Barcelona. Atualmente é Professora Titular do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Coordenadora do NAVIS — Núcleo de Antropologia Visual e sua área de interesse é: antropologia urbana, antropologia visual, memória, narrativas e itinerários.



Resumo: O Dia 8 de março, o Dia da Internacional da Mulher, em Barcelona, ficou conhecida como “vaga feminista” (greve feminista em catalão) e é considerada um marco no movimento feminista espanhol. A igualdade de gênero e o feminismo são protagonistas do debate político e público nas ruas da cidade. O dia 8 de março, em Barcelona, foi marcado pela paralisação, foi o dia de parar. Ou seja, não trabalhar, nem fora de casa, nem dentro de casa. O chamado era não cuidar de idosos, nem crianças e não comprar. É uma greve trabalhista, contra consumo, a favor dos cuidados e muito educativa.

Palavras-chave: 8 de março, etnografia, manifestação de rua, Barcelona

Abstract: *March 8, International Women's Day, in Barcelona, became known as “vaga feminista” (feminist strike in Catalan) and is considered a turning point in the Spanish feminist movement. Gender equality and feminism are protagonists of the political and public debate on the streets of the city. March 8th in Barcelona was marked by the strike, for it was the day to stop. That is, not to work, neither outside, nor inside the house. The call was not to care for the elderly or children, and not to go shopping. It was meant to be a labor strike, against consumption, in favor of care and it was very educational.*

Keywords: *March 8th, ethnography, street demonstration, Barcelona*

Durante o meu pós-doutorado na Universidad Autonoma de Barcelona (UAB) e, em diálogo com o Grupo de Pesquisa GRAFOS, desenvolvi uma pesquisa sobre espaço de sociabilidades, processos de hibridismo cultural e dissolução de fronteiras. Analisei como a internacionalização da música brasileira e a chegada de imigrantes brasileiros proporcionaram a criação de novos espaços sonoros e novas maneiras de viver a música em Barcelona. Realizei um mapeamento de determinadas práticas de consumo, produção e recepção musical através do samba, samba reggae e batucada (festas populares, festas mayores, corre focs, carnaval, festa de Santa Eulália, Semana Santa).

Ao analisar essas ‘cenas musicais’ (Straw, 2015), os sujeitos envolvidos e as relações entre brasileiros e não brasileiros, pude constatar como se evidenciavam esses processos de hibridação cultural. A pesquisa teve como um do seu pressuposto a etnografia de rua e aconteceu na área central da cidade de Barcelona, entre os meses de julho de 2017 a julho de 2018.

Nesse ínterim, passei a fotografar as diferentes manifestações de rua que aconteciam na área central da cidade, como o movimento dos separatistas catalães, protestos contra racismo, manifestações contrárias ao silenciamento colonial, e a manifestação de 8 de março (8M).

O dia 8M, em Barcelona, foi marcado pela paralisação, foi o dia de parar. Ou seja, não trabalhar, nem fora de casa, nem dentro de casa. O chamado era não cuidar de idosos, nem crianças e não comprar. A greve (“vaga” em catalão) foi trabalhista, contra consumo, a favor dos cuidados e muito educativa. Ficou claro o apoio da prefeitura de Barcelona, com a presença da prefeita Ada Colau, oriunda dos movimentos sociais e de esquerda, principalmente, o movimento 15 de Maio. Cabe destacar que o movimento de rua do 15 de Maio de 2011, (15M), acabou por modificar completamente o panorama político espanhol. Esse movimento levou multidões nas ruas, exigindo respostas para enfrentar a crise, os problemas relativos as gerações mais jovens e uma dura crítica aos partidos conservadores. Naquela ocasião, as ruas se encheram de manifestantes, lembrando as revoltas de 68.

Este ensaio que apresento é resultado de uma experiência fotoetnográfica realizada no 8 de março de 2018, entre 5:00h e 24:00 h, na área central da cidade de Barcelona. A expectativa era alta. Esperava-se milhares de mulheres nas ruas e as reivindicações passavam pela injustiça de gênero, violência doméstica, direitos humanos. E, assim, atendendo ao chamado de diferentes coletivos feministas, no dia 8 de março fui para as ruas.

O clima era de luta e de festa. Durante o dia, as ruas e praças ficaram lotadas de mulheres, sozinhas, com namoradas, com crianças, trans, queer, lésbicas, hétero e bissexuais. Nesse dia acordei cedo e fiquei até a madrugada, registrando, gritando, participando. E principalmente tentando entender o que estava ocorrendo. O dia foi de muitas surpresas, e contou com atividades em diferentes bairros. Mulheres unidas, mulheres migrantes, grupos de panfletagem, estudantes, clamando por justiça, antirracista e descolonizador. Mulheres unidas formando uma maré de cor lilás, tomou conta das ruas. Uma identidade visual forte, com cartazes, colagens, panfletos, embaladas ao som de tambores.

As batucadas que começaram em um ritmo mais lento, logo passaram a acontecer num ritmo frenético. Impossível não ser afetada. A voz que ecoava; “*Somos TODAS. Juntas hoy paramos el mundo y gritamos: basta!*”. De acordo com o observatório contra violência doméstica e de gênero, em 2018, 150 mil mulheres foram vítimas de violência na Espanha. A noite esse cenário ficou mais intenso, grafites, pichações, em prédios públicos, igrejas e monumentos.

E assim, impactada pela forma organizada e articulada de atuação, acompanhei atentamente o movimento pelas ruas, sempre com a câmera na mão, e quando possível gravava uma entrevista. Também captei os sons, as vozes que ecoavam dos carros de som, batucada, gritos e palmas no percurso da marcha: *Tomamos las calles! Nosotras paramos! No és no!*

Como nos ensina Careri no livro “Walkscapes, o andar como prática estética” (2017): “*re-correr el territorio levantando mapas no convencionales*”. A cidade pode ser descrita sob o ponto vista estético e geométrico, construído para determinadas visibilidades, mas também pode ser descrita por um ponto de vista estético experimental. Tim Ingold (2015, p. 13) argumenta que: “[...] *se mover, conhecer e descrever não são operações separadas que se seguem uma as outras em série, mas facetas paralelas do mesmo processo — o da vida mesma [...]*”.

Nesse sentido, segui o compromisso de captar as manifestações com muita emoção e delicadeza, para que as ressonâncias do 8M continuem ecoando.

Para realizar essa experiência fotoetnográfica foram utilizados procedimentos metodológicos baseados no andar, registro visual e sonoro. As análises teóricas seguiram os princípios e ferramentas da antropologia urbana, antropologia sonora e audiovisual.

O conjunto de imagens a seguir revelam diferentes formas de reivindicações e seguem uma sequência cronológica, das primeiras horas da manhã até a madrugada do dia seguinte. Os cartazes, as batucadas, as pichações pelos prédios, a identidade visual construída pelos grupos organizados que tomaram as ruas para protestar contra injustiça de gênero, violência doméstica, racismo, fascismo, colonialismo.

Juntas somos mais! Tomamos las calles! Nosotras paramos !

Referências

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana* [online]. vol.14, n.2, pp.455–475, 2008.

CAIUBY Novaes, S. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. *Cadernos AA — Antropologia e Artes*, 3(2), 57–67, 2014.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

CORADINI, Lisabete; PAVAN, Maria Ângela. Mulheres das rocas: imersão do documentário no espaço-tempo dos personagens do samba em Natal/RN. *Vivência: Revista de Antropologia*, n. 50, p.133–142, 2017

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo: Vozes, 2015.

STRAW, Will. “Some Things A Scene Might Be.” *Cultural Studies* 29(3): 476–485. The Stooges. 1969. *I Wanna Be Your Dog* [Single, Vinil]. Nova Iorque: Elektra Records, 2015.





ARE WOMEN
RIGHTS

SI NOSOTRAS
PARAMOS
SE PARA
MUN

SI

SOMOS
EL GRITO
QUE

NO SERÉ UNA
MUJER

LIBRE MIENTRAS
SIGAN HABRIENDO

CON FALDA O
PANTALÓN
RESPECTAME
ORDEN

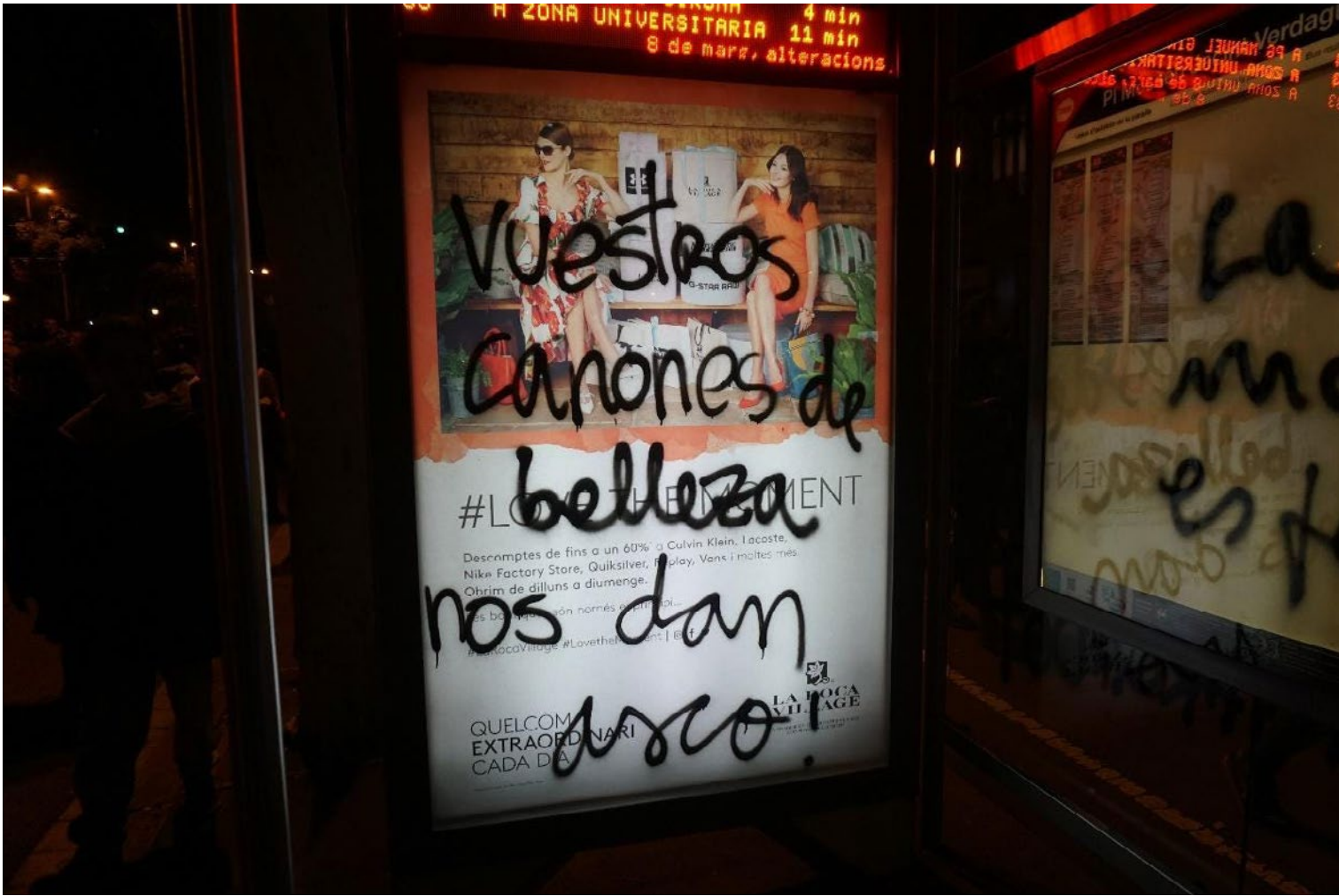
ARRIATE MUJER
INICIA LA

A LA LUCHA
CON ESTOY

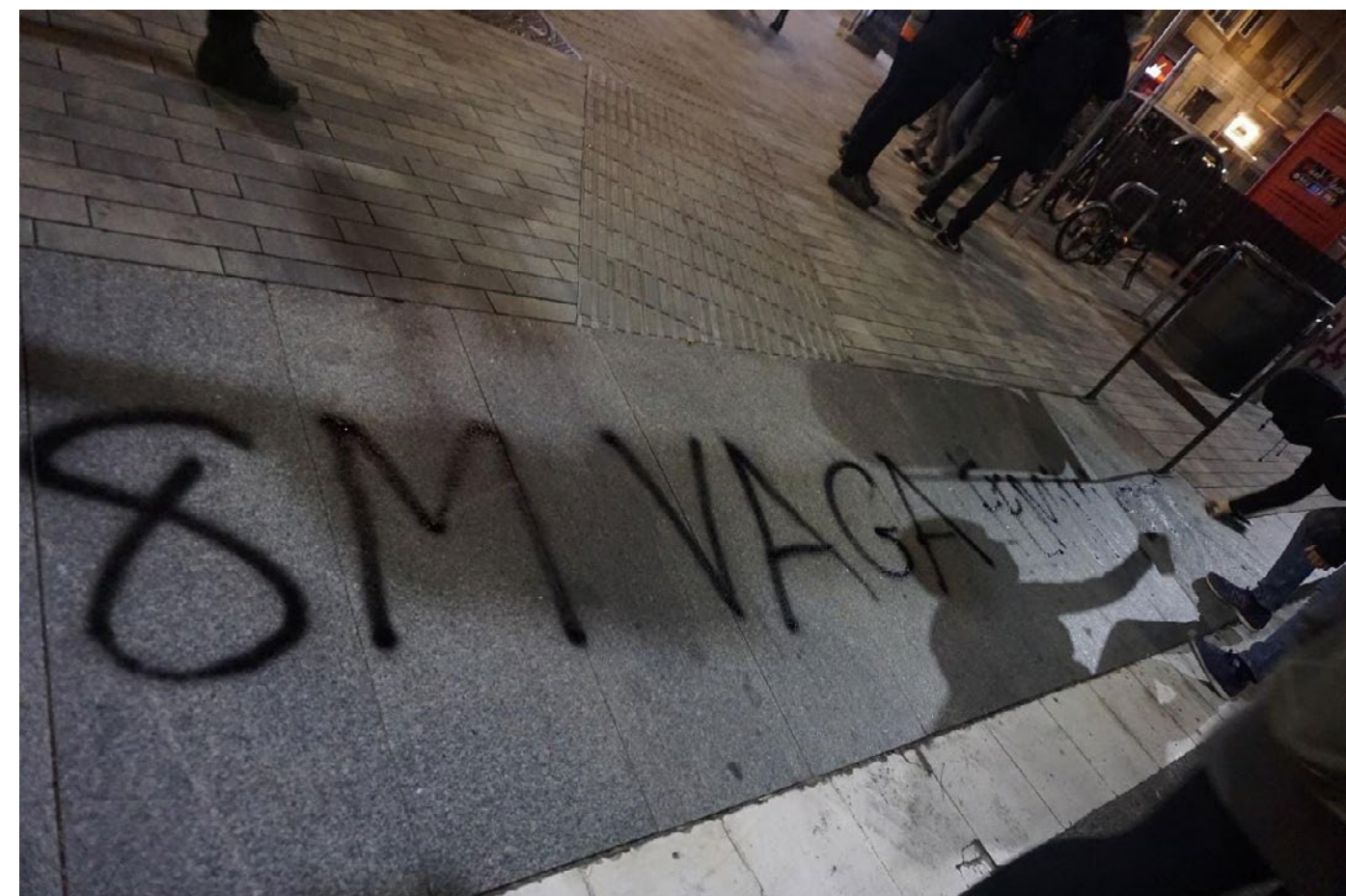
NI PUTA
NI MONJA
-LIBRE-

PEZÓN que no vende
en el MERCADO lo
censura el PATRIARCADO
#8M

A LA Sociedad te
INDIGNA + Una
MUJER LIBRE
que ASESINADA







Imagens e levantes em Curitiba: uma cartografia das intervenções urbanas

**Imágenes y insurrecciones en Curitiba:
una cartografía de las intervenciones urbanas**

**Images and uprisings in Curitiba:
a cartography of urban interventions.**

Ariadne Grabowski

<http://lattes.cnpq.br/5142973056705772>
<https://orcid.org/0000-0001-5263-4783>
afsgrabowski@gmail.com

Doutoranda em Design pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), na linha de pesquisa Teoria e História do Design. Mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, na linha de pesquisa Mediações e Culturas (2021). Possui formação em Bacharelado em Design pela UTFPR, com habilitação em design gráfico e de produto (2016). Graduação-sanduiche na Universidad de Sevilla (US) pelo Programa Ciência sem Fronteiras (2014–2015). Participa dos grupos de pesquisa: Design e Cultura (UTFPR) e Cartografias da Cultura Material Recente (UFPR). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

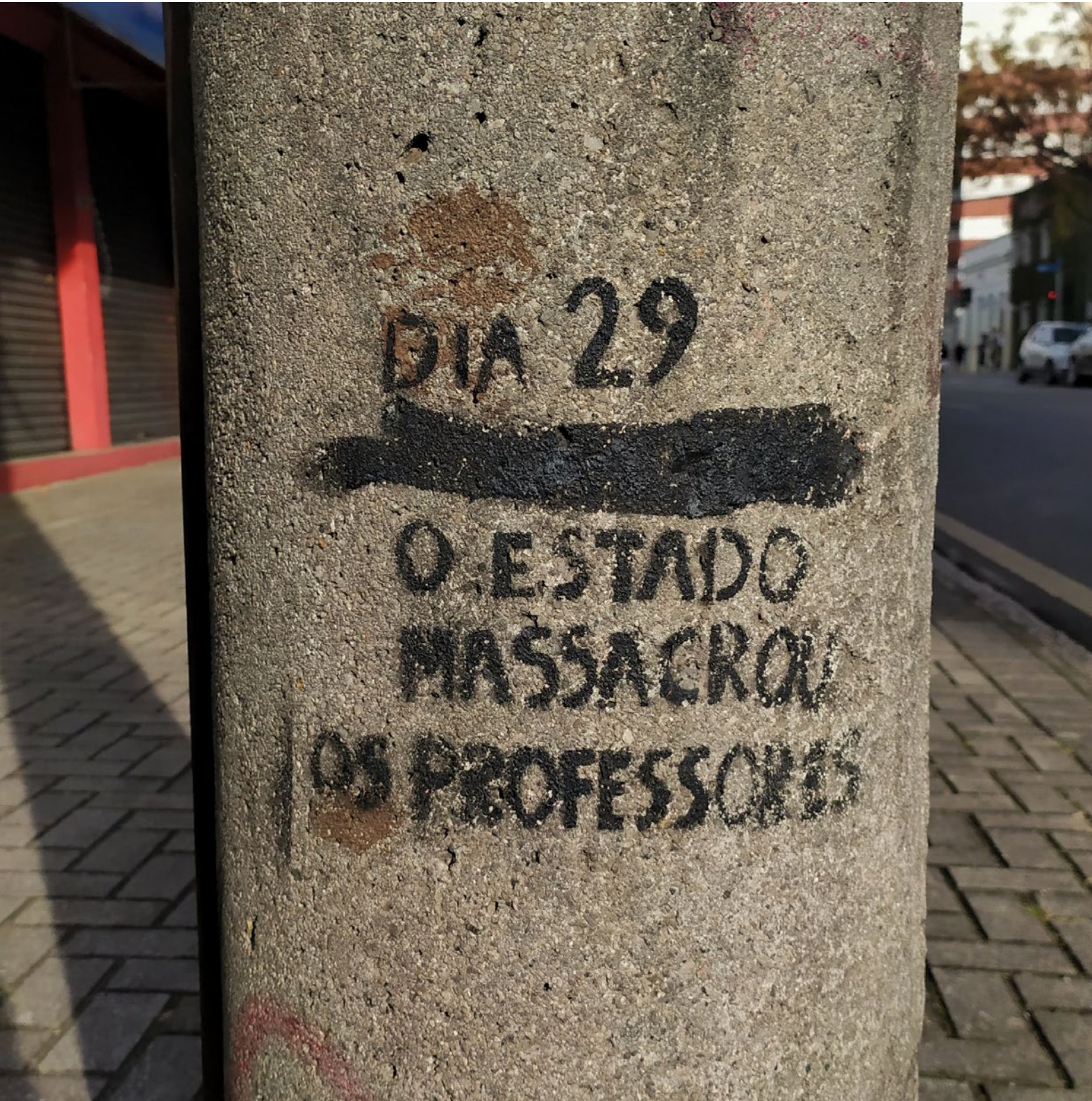


Figura 01. “Dia 29 o estado massacrrou os professores” foi a frase que encontrei na Rua Brigadeiro Franco, com uma rasura ilegível na segunda linha, onde, suponho, poderia estar indicado o mês de abril. Nesta data, no ano de 2015, a Polícia Militar atacou servidores estaduais que protestavam em frente da Assembleia Legislativa, em Curitiba. É um dia constantemente lembrado pela memória do massacre contra os servidores do estado.

Resumo: Neste ensaio, a partir da ideia de levante, percorro possíveis sentidos para as intervenções urbanas presentes em Curitiba (Paraná, Brasil). As mensagens mapeadas estão espalhadas pela cidade, em bairros como São Francisco, Centro Cívico e Centro. As frases e expressões que visam mobilizações políticas, também circunscrevem uma multiplicidade de imaginários materializados no espaço público curitibano. Minha intenção, para além de uma reflexão, é apresentar o registro e a circulação desses fragmentos como possibilidades de levantes.

Palavras-chave: Levante. Imaginário. Intervenção urbana. Curitiba.

Resumen: En este ensayo, basado en la idea de insurrección, exploro posibles significados para las intervenciones urbanas presentes en Curitiba (Paraná, Brasil). Los mensajes mapeados están dispersos por toda la ciudad, en barrios como São Francisco, Centro Cívico y Centro. Las frases y expresiones que tienen por objeto movilizaciones políticas, también circunscriben una multiplicidad de imaginarios materializados en el espacio público de Curitiba. Mi intención, además de una reflexión, es presentar el registro y la circulación de estos fragmentos como posibilidad de insurrecciones.

Palabras clave: Insurrección. Intervención urbana. Imaginario. Curitiba.

Abstract: In this essay, starting from the idea of uprising, I explore possible meanings for the urban interventions present in Curitiba (Paraná, Brazil). The mapped messages are scattered throughout the city, in neighborhoods such as São Francisco, Centro Cívico, and Centro. The phrases and expressions that aim at political mobilizations also circumscribe a multiplicity of imaginaries materialized in the Curitiba public space. My intention, beyond a reflection, is to present the record and circulation of these fragments as a possibility of uprising.

Keywords: Uprising. Urban interventions. Imaginary. Curitiba.

O sol há de brilhar mais uma vez, a luz há de chegar aos corações. Esse é o trecho inicial de “Juízo Final”, música composta por Nelson Cavaquinho¹ em 1973². Essa frase, na voz de Clara Nunes³, teve ampla repercussão nas redes sociais no domingo de 30 de outubro de 2022, segundo turno das eleições presidenciais no Brasil. Aqueles que compartilhavam o trecho, faziam menção à derrota de Jair Bolsonaro⁴ na eleição e a possibilidade de voltar sentir uma fagulha de esperança. No ensaio “O peso dos Tempos” de Didi-Huberman (2018), é possível estabelecer uma relação com essa ideia. O autor cita Freud⁵ para narrar a respeito da indetritabilidade do desejo, “algo que nos faria buscar uma luz, apesar de tudo, por mais fraca que fosse”⁶.

Uma das maneiras que Didi-Huberman explica o conceito de levante é por meio da alegoria do ponto de luz que guia os prisioneiros para “atravessar as trevas”. Para entender essa metáfora, é preciso lembrar que a luz existe como esperança perante os “tempos sombrios” ou “tempos de chumbo”. Chumbo. Arma. Política armamentista⁷. Como não pensar nas questões urgentes ligadas às barbáries da atual política brasileira? Didi-Huberman coloca uma questão: “Não temos, a toda hora, que levantar nossos tantos fardos de chumbo? Não precisamos, para tanto, levantar a nós mesmos e, forçosamente (...) levantarmo-nos todos juntos?”⁸. O autor pontua que “não há uma escala única para os levantes: eles vão do minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco movimento de protesto”⁹.

Nesse sentido, neste ensaio as imagens são apresentadas como materializações de imaginários insurgentes que se levantam contra os “tempos sombrios” no Brasil. As imagens são constituídas de frases e expressões que visam mobilizações políticas, e se configuram como um gesto de levante porque permitem elaborar imaginários, ou seja, meios pelos quais se mobilizam afetivamente as pessoas (SERBENA, 2003).

Márcio Seligmann-Silva (2018) entende que as imagens de levantes podem ser classificadas em “imagens de ruptura, de revolta; as palavras rebeldes exclamadas e inscritas em muros e livros; imagens das lutas e conflitos; imagens de lutas pela justiça, memória e verdade”. Assim, localizo essas imagens como as “palavras rebeldes”, fragmentos de lutas e/ou reivindicações políticas as quais estão inscritas na cidade.

1. Nelson Cavaquinho (1911-1986) foi um cantor, compositor e violonista brasileiro.

2. “Juízo Final” é uma canção composta por Nelson Cavaquinho e Elcio Soares. Foi gravada em 1973 no álbum homônimo do sambista.

3. Clara Nunes, nome artístico de Clara Francisca Gonçalves Pinheiro (1942-1983), foi uma cantora e compositora brasileira.

4. Jair Messias Bolsonaro (1955-) é um militar reformado e político brasileiro, atualmente filiado ao Partido Liberal. É o 38.º presidente do Brasil desde 1.º de janeiro de 2019, tendo sido eleito pelo Partido Social Liberal.

5. Sigmund Freud (1836-1939) foi um neurologista e psiquiatra austríaco criador da psicanálise e uma personalidade influente no campo da psicologia.

6. DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 37.

7. A política armamentista, atualmente defendida por Jair Bolsonaro, é o processo pelo qual um país procura armar-se com o intuito de proteger-se de outro.

8. Ibidem, p. 38.

9. Ibidem.

Realizei as imagens deste ensaio com a câmera do meu celular em Curitiba (Paraná, Brasil) entre março de 2021 e outubro de 2022, à medida em que eu encontrava pela cidade cartazes, adesivos e lambes. Caminhar por estas ruas faz parte da minha rotina, visto que moro na região central da cidade e, na época que realizei a maioria desses registros, trabalhava perto do Centro Cívico, bairro onde os principais prédios governamentais estão localizados. Estabeleço estas imagens como parte de uma cartografia¹⁰ orientada pelos percursos que realizei em Curitiba:



Figura 02. “Minto”, registrei na Comendador Macedo, perto de casa, em meados de junho de 2021. A palavra, acompanhada de uma ilustração do presidente do país, faz um trocadilho com o apelido de Jair Bolsonaro, que é chamado de “mito” por seus apoiadores. A expressão nos lembra que Jair Bolsonaro mente.

10. Recorro à ideia de cartografia descrita por Martín Barbero (2004) que, para além do conceito de “mapas”, não representa apenas fronteiras, mas possibilita a construção de imagens das relações e entrelaçamentos durante os processos metodológicos.

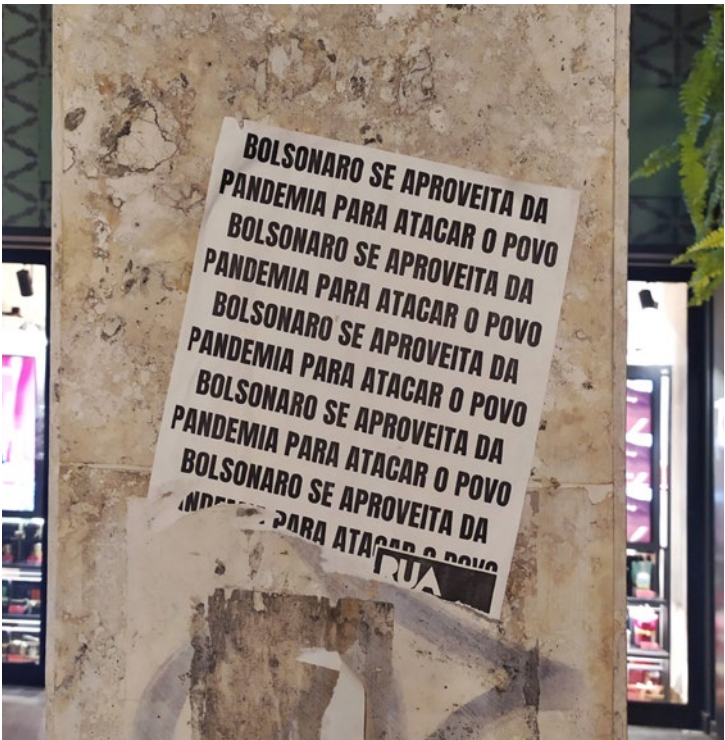


Figura 03. Ainda sobre o governante, na Rua XV de Novembro — grande via pública exclusiva para pedestres e localizada no centro comercial da cidade —, a frase “Bolsonaro se aproveita da pandemia para atacar o povo” é repetida pelo menos 5 vezes até a borda rasgada do papel. A sentença faz alusão à conduta do presidente durante a pandemia de Covid-19, onde 400 mil mortes poderiam ter sido evitadas se medidas de controle, como o distanciamento social e a vacinação, tivessem sido implementadas no país¹¹.

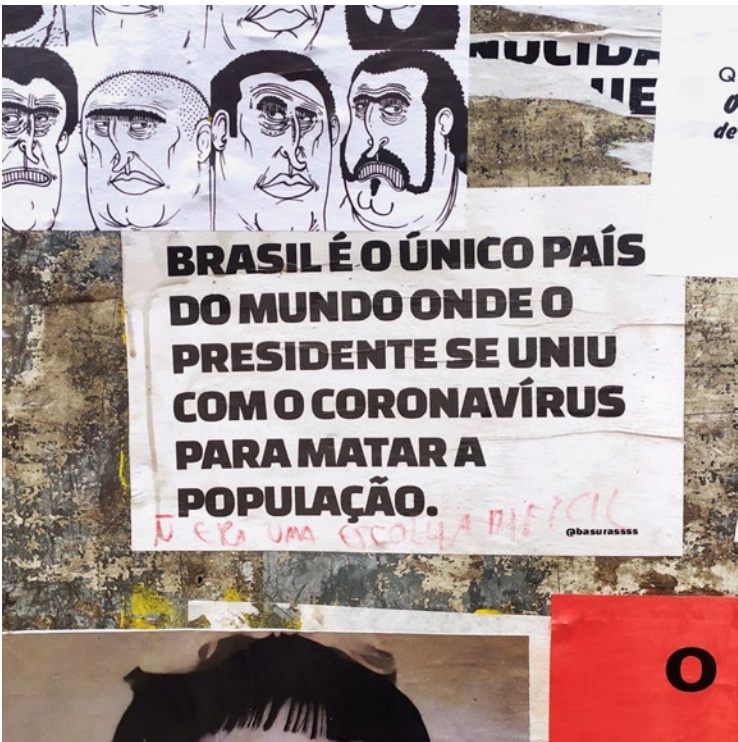


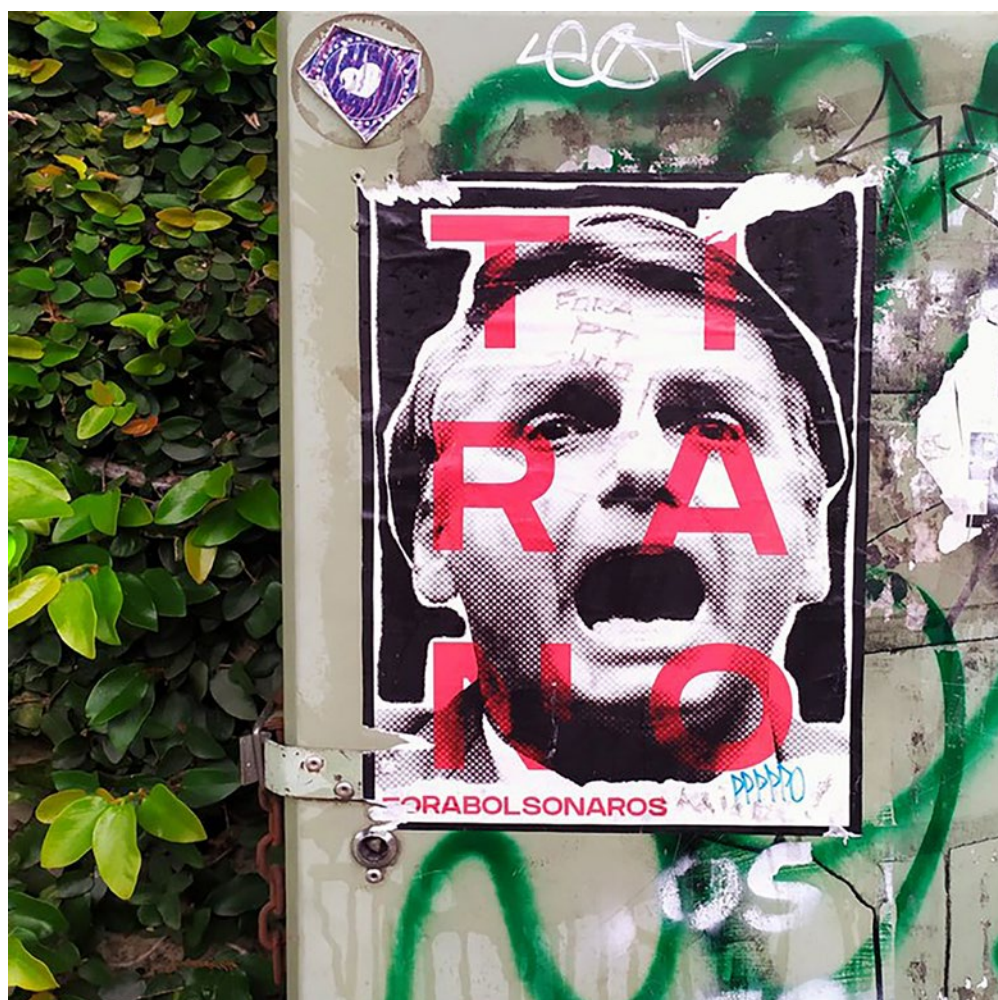
Figura 04. Com o mesmo sentido, “Brasil é o único país do mundo onde o presidente se uniu com o coronavírus para matar a população”, apareceu na Rua São Francisco, em meio a outros cartazes com diferentes mensagens. Esse mosaico de imagens, resume a aura da “Rua do Fogo”¹², que fica no Centro Histórico de Curitiba¹³, bairro onde muitas manifestações culturais convergem atualmente.

11. FOLHA DE SÃO PAULO (2021), G1 (2021), AGÊNCIA SENADO (2021).
12. Nome popular da Rua São Francisco.
13. O Centro Histórico de Curitiba é conhecido por abrigar um conjunto de edificações de importância histórica e cultural. Compreende quinze quadras que pertencem aos bairros São Francisco e Centro, limitando-se ao entorno das praças Tiradentes, José Borges de Macedo, Generoso Marques, Garibaldi e João Cândido.



Figura 05. Na mesma rua, “Revide” nos provoca com uma ilustração que reconheço como sendo da Pussy Riot¹⁴, grupo de punk rock russo. O símbolo da banda indica que essa mensagem pode ter um viés feminista, e parece ser um convite a revidar politicamente em diversos sentidos.

14. Pussy Riot é um grupo de punk rock feminista russo que se tornou conhecido por realizar shows e eventos de manifestação política, em prol dos direitos das mulheres e contra políticas governamentais discriminatórias na Rússia. O grupo também ficou famoso pela oposição ao presidente russo Vladimir Putin.



Figuras 06, 07 e 08. Sobre “TIRANO”, faço a leitura em sílabas: ti-ra-no. Mais uma vez o foco da mensagem diz respeito ao presidente da República e à sua forma de governo autoritária. Bem como um par de lambes chamado “Milícia”. No cartaz à esquerda (rasgado ao meio, onde completo mentalmente com as letras que faltam), um texto explicativo aparece ao lado: “um poder paralelo, que não integra as forças armadas ou de polícia de um país composto por militares, paramilitares ou civis armados. De acordo com a Anistia Internacional, as milícias utilizam da força para extorquir a população em determinados territórios urbanos ao redor do mundo”. Abaixo, o número 117, que indica o modelo do desenho do fuzil ilustrado na sequência do texto. Ao que tudo indica, a escolha deste armamento em particular é uma menção à arma encontrada na casa do suspeito de atirar em Marielle Franco e Anderson Pedro Gomes. Vereadora do Rio de Janeiro, Marielle era mulher negra, LGBT, socióloga e defensora dos Direitos Humanos, que foi assassinada em um atentado ao carro onde estava, junto com o motorista Anderson Gomes¹⁵. Do lado direito, a colagem que denuncia quem seria “A Milícia”: na frente de uma laranja, a família presidencial — Flávio, Jair, Eduardo e Carlos Bolsonaro¹⁶.

15. Informações retiradas do Instituto Marielle Franco (2022). O Instituto foi criado pela sua família com a missão de inspirar, conectar e potencializar milhares de jovens, negras, LGBTQIA+ e periféricas a seguirem movendo as estruturas da sociedade.

16. Flávio Nantes Bolsonaro (1981) é um empresário, advogado e político brasileiro, filiado ao Partido Liberal. Eduardo Nantes Bolsonaro (1984-) é um policial federal e deputado federal pelo estado de São Paulo desde 2018, filiado ao Partido Liberal. Carlos Nantes Bolsonaro (1982-) é um político brasileiro e atualmente cumpre seu 5º mandato como vereador do município do Rio de Janeiro filiado ao Republicanos. Os três são filhos de Jair Bolsonaro (ver nota 4).



Figura 09. “Corpo livre estado laico” possivelmente reflete sobre a contradição de um estado laico que nega o direito de mulheres ao próprio corpo e ao aborto seguro.

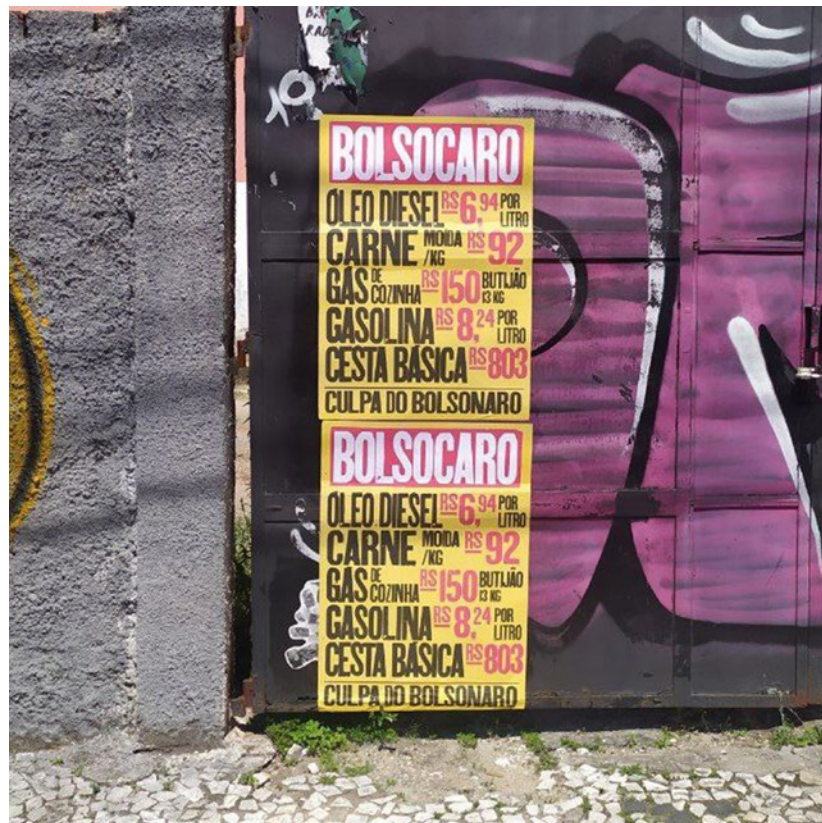


Figura 10. Na frente de um mercado, “BOLSOCARO”, título que materializa a indignação da população com os preços do óleo diesel, da carne moída, do gás de cozinha, da gasolina e da cesta básica¹⁷, atribui o porquê da inflação: “culpa do Bolsonaro”.

17. Os preços informados são respectivamente: óleo diesel (R\$6,90 por litro), da carne moída (R\$92 por quilo-grama), do gás de cozinha (R\$150 o botijão com 13 quilogramas), da gasolina (R\$8,24 por litro) e da cesta básica (R\$803). Nos doze meses até agosto de 2022 o IPCA (Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo) indicou alta de 8,73% nos preços (FOLHA DE SÃO PAULO, 2022).



Figura 11. Já “¿Puede ser libre un analfabeta?”¹⁸ li no caminho para a aula, e me fez pensar no que entendemos, afinal, como liberdade.

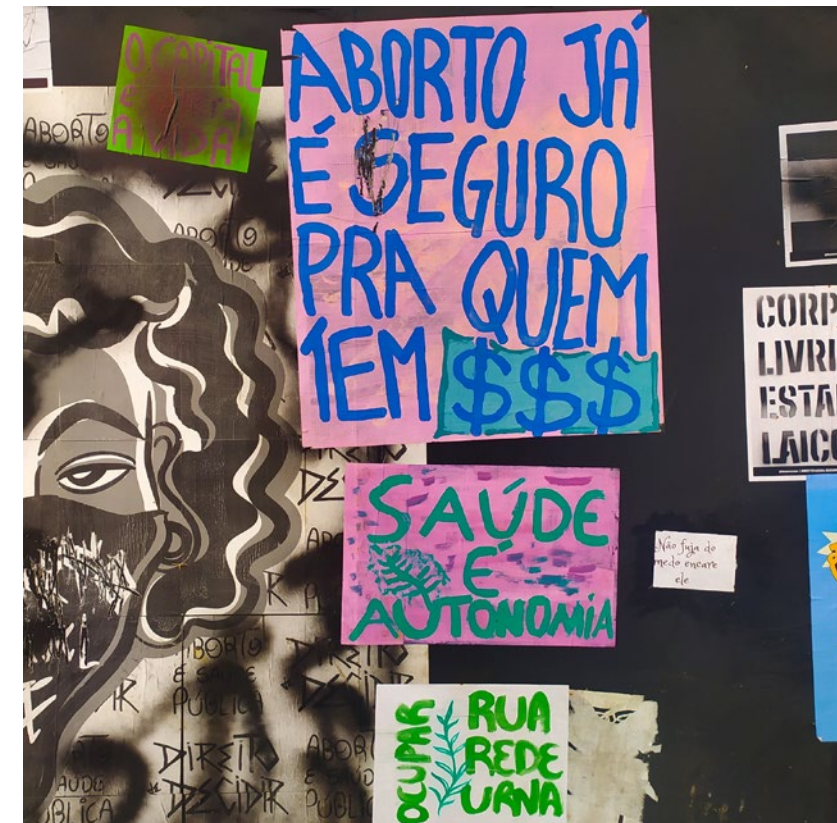


Figura 12. Em outro percurso, depois de tomar um café, me deparei com as sentenças: “Aborto já é seguro pra quem tem \$\$\$”, “saúde é autonomia” e “ocupa: rua, rede, urna”. Fiquei com uma pergunta na cabeça: era possível desassociar essas três frases?

18. “Um(a) analfabeto(a) pode ser livre?” (tradução minha).

Nesses trajetos, pude reconhecer que as ações necessárias para realizar as intervenções (como pintar, desenhar, colar) deixam algumas pistas e indícios na materialidade da cidade. A partir da técnica do estêncil¹⁹, por exemplo, de acordo com a posição do molde, é possível imaginar que não houve tempo disponível para que a intervenção fosse feita com precisão. Essas ações também pressupõem um imaginário sobre como se deram as gestualidades de quem produziu as intervenções. Em que momento e/ou sob quais circunstâncias as intervenções foram realizadas? Do mesmo modo, ações que indicam interferências de outras pessoas, como as palavras que são cortadas ou “censuradas”, evidenciam o estabelecimento de um caráter dialógico dessas imagens. O que também possibilita uma imaginação sobre a passagem do tempo entre uma manifestação e outra. Nesse caso, as letras apagadas indicam o tempo como uma instância constitutiva da visualidade das intervenções urbanas.

Se pensarmos na cidade como um campo social onde a disputa pelo seu uso ocorre não apenas materialmente, mas também simbolicamente, então as imagens que habitam muros, paredes, postes e diversas outras superfícies, também produzem o imaginário. Assim, as intervenções nas superfícies urbanas representam uma das formas pelas quais as mobilizações sociais são possíveis. Afinal, é preciso, antes de tudo, fazer agir uma forma (uma imagem, um levante) para assim visualizarmos “a luz que há de chegar”.

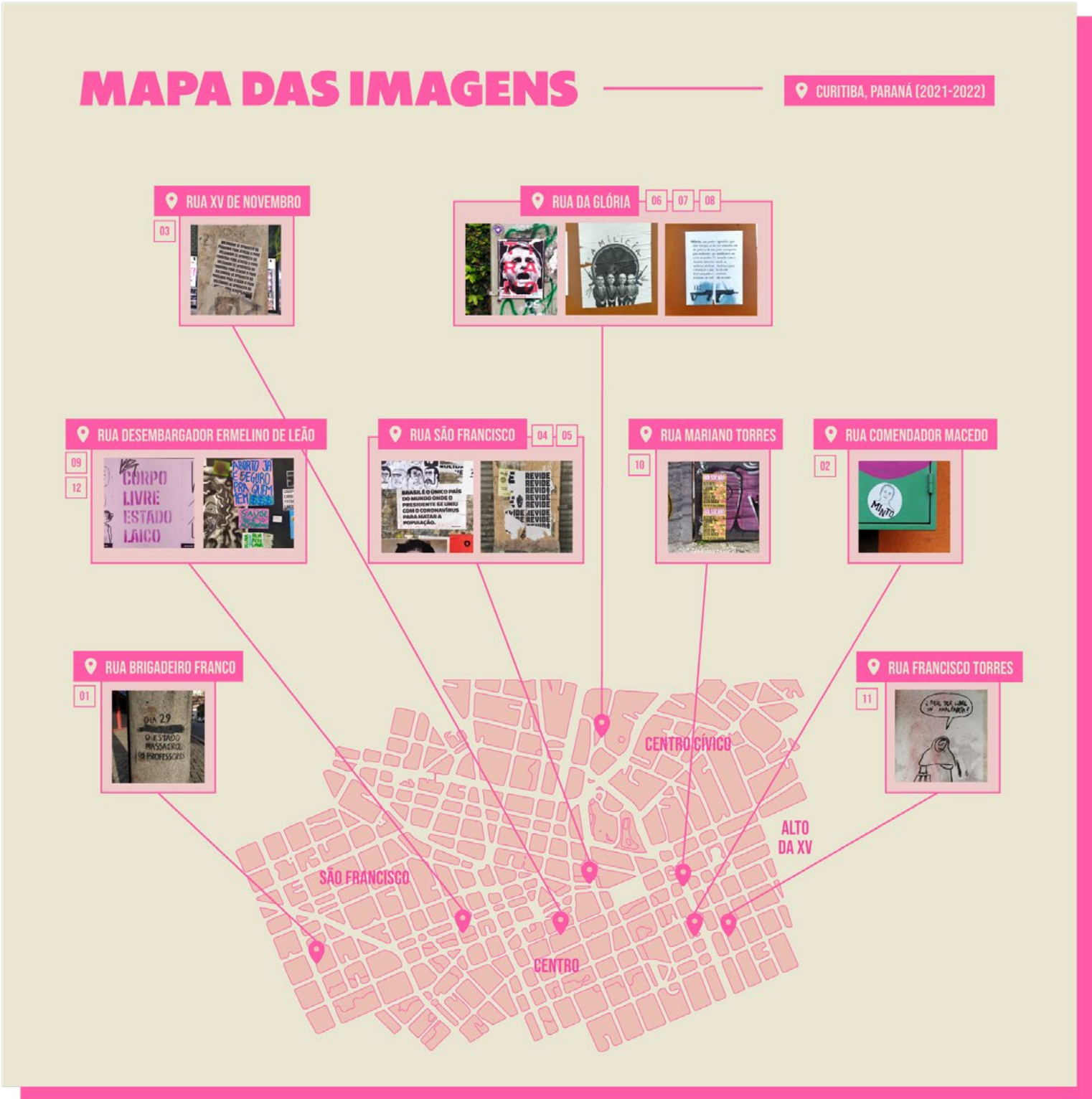
Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. O peso dos Tempos. IN: SESCSP. Levantes. São Paulo, 2018. Catálogo de Exposição. Disponível em: https://issuu.com/sescpinheiros/docs/levantes_completo_issu

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A Política das Imagens na Exposição Levantes. ZUM. Revista de Fotografia, São Paulo, 23 de Janeiro de 2018. Exposições. Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/selligman-exposicao-levantes/>

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. 2003.

19. O estêncil é uma técnica de pintura que utiliza o molde vazado ou máscara para aplicar um desenho em qualquer superfície.



Tradicional e rebelde: o bordado e a arte têxtil nas visualidades das marchas do 8M em Brasília e em Santiago do Chile

Traditional and rebellious: embroidery and textile art in the visualities of the 8M marches in Brasília and Santiago do Chile

Luciana Ceschin¹

<http://lattes.cnpq.br/1694516457256148>
<https://orcid.org/0000-0001-6279-9485>
luceschin@gmail.com

Virgínia Tiradentes Souto²

<http://lattes.cnpq.br/1113356615802141>
<https://orcid.org/0000-0001-7576-2876>
v.tiradentes@gmail.com

1. Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Universidade de Brasília (UnB).

2. Docente do Programa de Pós-graduação em Design do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB).



Resumo: Este ensaio se baseia na pesquisa em desenvolvimento no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, que investiga a estética e as visualidades em protestos e marchas organizadas por mulheres, sendo comparadas três manifestações feministas do 8M realizadas em Brasília (2020, 2023) e Santiago do Chile (2022). A partir da ideia de montagem, desenvolvida por Aby Warburg (2015), esta coleção de fotografias foi submetida a ordenações diversas, provocando relações entre as imagens, a fim de traçar itinerários que pudessem dar início à narrativa sobre as visualidades de mulheres em protestos. Neste ensaio, abordamos especificamente o repertório visual que utilizam técnicas têxteis em bandeiras e faixas, entre outras visualidades, como forma de expressão.

Palavras-chave: 8M, visualidades, arte têxtil, movimento feminista, fotografia.

Abstract: *This essay is based on ongoing research within the scope of the Postgraduate Program in Visual Arts at the University of Brasília, which investigates aesthetics and visualities in protests and marches organized by women. Three feminist manifestations of March 8th in Brasília (2020, 2023) and Santiago, Chile (2022) are compared. Drawing upon the concept of montage developed by Aby Warburg (2015), this collection of photographs made various arrangements, creating connections between the images in order to trace itineraries that could initiate a narrative about the visualities of women in protests. In this essay, we specifically address the visual repertoire that uses textile techniques in flags, banners, and embroidery, among other visual expressions.*

Keywords: *8M, visualities, textile art, feminist movement, photography*

Os movimentos feministas no Brasil e na América Latina demonstram em seus protestos e marchas o uso de uma linguagem política distintiva, especialmente expressa através do visual. Essas visualidades transmitem não apenas as mensagens de diferentes grupos e indivíduos, formam um “repertório de ação coletiva” (Tilly, 2008) que demonstra uma “vontade de forma” (García-Canclini, 2012), na qual a criação visual é, inclusive, um meio de organizar a comunidade e de compartilhar afetos.

Este ensaio se baseia na pesquisa em desenvolvimento no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, que investiga a estética e as visualidades em protestos e marchas organizadas por mulheres.

As fotografias foram realizadas durante os eventos do Dia Internacional da Mulher (8M) ocorridos em Brasília em 2020 e 2023, e em Santiago do Chile, em 2022, com o propósito de registrar representações visuais elaboradas de maneira coletiva e individual. No caso específico dos retratos das manifestantes, o ato de fotografar exige que haja a aproximação e interceptação durante o percurso, interrompendo brevemente sua marcha. Nesse momento, é feita a pergunta sobre a permissão para fotografar e, geralmente, recebemos um olhar, um aceno de cabeça ou uma resposta vocal positiva, frequentemente acompanhados de uma pose para a fotografia. É habitual as pessoas se posicionarem para o registro, erguendo cartazes, desfaldando bandeiras e exibindo as representações visuais preparadas para o evento. Outros registros, no entanto, retratam as pessoas em movimento, interagindo umas com as outras.

Durante uma marcha, quem observa e fotografa oscila entre acompanhar o fluxo e se aproximar da multidão, além de, ocasionalmente, parar para assistir, da mesma maneira como faríamos com um desfile. Ficar em uma posição estratégica e imóvel pode ser uma opção, mas imergir na “massa”, juntamente com as participantes, embora resulte em registros fotográficos mais rápidos e, muitas vezes, impossibilite a captura do “todo”, permite uma visão individualizada e a percepção das interações. Estar no meio da multidão, seguir seu ritmo e seus movimentos, proporciona uma sensação de vivenciar e compartilhar as emoções em ação. No entanto, essa imersão na multidão e as análises subsequentes das visualidades não são aqui consideradas apenas de maneira pessoal, mas sim como evidências e descobertas, evitando romantização e reconhecendo que os fenômenos coletivos são motivados, possuem formas de interação e orientações específicas (Melucci, 2001).

A partir da ideia de montagem, desenvolvida por Aby Warburg (2015), esta coleção de fotografias foi submetida a ordenações diversas, provocando relações entre as imagens, a fim de traçar itinerários que pudessem dar início à narrativa sobre as visualidades de mulheres em protestos. A montagem, em nosso trabalho, permitiu construir narrativas e fluxos, demonstrando a singularidade dos eventos e, ao mesmo tempo, possibilitou observar as “heterocronias” dos elementos presentes, as formas como essas visualidades se conectam e separam de outras em diferentes movimentos históricos, ampliando os limites da imaginação e permitindo múltiplas combinações.

Neste ensaio, abordamos especificamente o uso de técnicas têxteis em bandeiras, faixas e bordados, entre outras visualidades, identificadas ao longo da pesquisa. Nos eventos que

acompanhamos, entre os cartazes de papelão, materiais gráficos produzidos por sindicatos e partidos políticos, as visualidades elaboradas através da costura e do bordado chamam a atenção de quem se aproxima. Nem sempre o que atrai o olhar é o tamanho, pois a maioria destas visualidades possui um trabalho minucioso realizado em dimensões pequenas, o que poderia demonstrar que não é uma preocupação da ativista que sua faixa, estandarte ou bandeira seja vista por quem passa na rua ou observa à distância. Talvez o importante seja o processo de elaboração em coletivos, estar em comunidade, apresentar a peça às próprias integrantes da marcha ou, quem sabe, o pequeno formato se expanda ao ser fotografada e disseminada nas redes sociais.

A presença da arte têxtil nos protestos que fizeram parte da pesquisa de campo não se trata, no entanto, de um fato isolado na história. Também em outros momentos é possível identificar a potência de reunião, de expressão e comunicação das artesanias sendo resgatadas como um fazer de rebeldia. As tricoteuses, como foram chamadas as mulheres que participaram de alguns processos que fizeram parte do que se chama de Revolução Francesa, receberam a alcunha de tricoteiras por realizarem, em grupos, o ato de tricotar assistindo às execuções ao lado da guilhotina ou durante os discursos nas tribunas. O apelido foi acompanhado de julgamentos a respeito da participação na vida política, mesmo enquanto observadoras. O movimento sufragista na Inglaterra, por sua vez, realizava suas marchas portando estandartes costurados e bordados à mão. Segundo Reckitt et al (2018), tanto o movimento sindical como as sufragistas tinham seus primeiros banners produzidos a partir de técnicas têxteis mas, com o tempo, o movimento sindical passou a utilizar artigos fabricados em série, enquanto as sufragistas seguiram utilizando uso do bordado e da costura. No Chile, durante a ditadura militar de Augusto Pinochet, as arpilleras surgem como uma forma de arte feita com tecidos, lã, linhas e outros materiais, costurados à mão, produzidas por mulheres em oficinas lideradas por organizações sociais como forma de lidar com a indignação e também como resistência a esse período.

Em culturas patriarcais, a domesticação do tempo das mulheres é uma das formas de controle e, muitas vezes, as artesanias com fios, tecidos e agulhas é compreendida como parte de uma ideia de domesticidade “própria” do universo feminino, uma forma de arte adequada para mulheres, um saber ancestral, muitas vezes aprendidos com avós e mães, realizados nas rodas de convivência e amizade socialmente aceitas e permitidas. A arte têxtil se relaciona com o cuidado, que atravessa a vida das mulheres de diferentes maneiras e em diferentes fases da vida. Esse cuidado não é só afeto, é também trabalho e espoliação. Com o acesso à formação restrito a mulheres, muitas vezes o saber artesanal permite acessar alguma renda, pois é possível fazer um tricô, crochê ou bordado e não deixar o lar.

Entendemos que não há, no uso das técnicas têxteis em protestos protagonizados por mulheres, a romantização ou naturalização da domesticidade, como se fosse uma expressão da “essência feminina”. O saber-fazer é politizado, um conhecimento de resistência, união e formação política entre as mulheres. Os grupos de arte têxtil e bordados feministas promovem uma reversão ao utilizarem os conhecimentos tradicionais, reposicionando-os do espaço doméstico ao espaço público, historicamente inacessível e reivindicado pelas mulheres.

Referências

OLIVEIRA, Diogo. Lambe-Lambe: à verticalização do baixo augusta. PhD Thesis, Universidade de São Paulo, 2015.

LAMBES BRASIL. LambesGóia, 2019. Disponível em: <<https://www.lambesbrasil.com.br/events-1/lambesgoia>>. Acesso em: 24 ago. 2022.

LAMBESGÓIA, Festival. “Entrevista @sagrestv @sistemasagres_ com a presença do @lambida. preta @maosdeet e @disgr.amada [...]”. Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/ChCwcw4DnLg/>>. Acesso em: 25 ago. 2022.

POLLOCK, Griselda. Modernidad y espacios de la feminidad. In: _____. Visión y Diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, p. 112–163, 2013.











Projetemos: das janelas à ação

Projetemos: from windows to action



Figura 01. **Lave as mãos.** Fonte: PROJETEMOS. 23 mar. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-GAaMKDnbU/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

Fernanda Rios¹

<https://lattes.cnpq.br/3814014007136071>

<https://orcid.org/0000-0001-8610-7375>

fra1612@gmail.com

Marilda Lopes Pinheiro Queluz²

<https://lattes.cnpq.br/2110123354319236>

<https://orcid.org/0000-0003-1281-2260>

pqueluz@gmail.com

1. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR); bolsista CAPES. Compõe o Grupo de Pesquisa Design e Cultura (UTFPR/CNPq); o Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES — PPGCom — UTP/CNPq) e o Grupo de Pesquisa TELAS: cinema, televisão, streaming, experiência estética (PPGCom — UTP/CNPq).

2. Professora e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR), na linha de pesquisa Mediações e Culturas. Líder do grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR/CNPq).

Resumo: Ao refletir sobre as ações necessárias durante a pandemia de Covid-19, cujo distanciamento social foi imposto no Brasil a partir de março de 2020, o presente ensaio apresenta registros fotográficos de projeções realizadas pelo coletivo Projetemos. A seleção de imagens parte das publicações compartilhadas no perfil do Instagram desta rede nacional de projetionistas livres que está em ação desde o início do isolamento.

Palavras-chave: Projetemos, projeções, pandemia, Covid-19.

Abstract: *When reflecting on the necessary actions during the Covid-19 pandemic, whose social distance began in Brazil in March 2020, this essay presents photographic records of projections carried out by Projetemos. The selection of images comes from publications shared on the Instagram profile of this national network of free projectionists that has been in action since the beginning of isolation.*

Keywords: *Projetemos, projections, pandemic, Covid-19.*

As projeções realizadas durante a quarentena e o distanciamento social imposto pela pandemia causada pelo coronavírus ofereceram a possibilidade de vislumbrar novas janelas. Enquanto umas eram abertas para o ar circular, como uma das medidas indicadas para evitar que a Covid-19 vitimasse mais pessoas, outras criavam novos cômodos para se estar sem sair de casa. Janelas usadas para realizar aplausos e janelas (BEIGUELMAN, 2022, p.198), janelas em telas de videochamadas para o trabalho e estudo remoto, janelas abertas para conversar com os vizinhos. Abrir janelas, construir mediações para ver o mundo, o outro, a nós mesmos. Olhar para telas. E vice-versa.

Neste cenário de telas, janelas e circulação limitada surgiu o Projetemos, coletivo criado em março de 2020 pelos VJs Mozart Santos e Felipe Spencer, e pela cientista social Brunna Rosa. Esta rede nacional e colaborativa de projetionistas livres, ao utilizar o espaço urbano para criar uma rede de informação e afeto, atraiu artistas visuais, designers, midiativistas e pessoas interessadas nos usos das projeções. Com um projetor e um computador, esta intervenção urbana, resultado de uma atuação cidadã não-institucionalizada, e feita a partir de uma dimensão político-ativista, criou possibilidades de agir/reagir e criar/recrutar espaços da cidade, em uma realidade de distanciamento social que privou as pessoas de estar nas ruas.

No período pandêmico as inéditas projeções (MOHERDAUI, 2022) foram muitas e abrangeram diferentes temáticas. Entre arte, ativismo, entretenimento e informação, as ações realizadas apresentaram registros fotográficos, vídeos, além de composições gráficas de imagens e texto. Muito do que era projetado foi registrado, compartilhado, viralizado e transformado em memórias. O efêmero e performativo, a partir da projeção em superfícies como fachadas, empenas, paredes e muros, árvores e asfaltos em grandes cidades, ganhou novas telas ao ser registrado e publicado em plataformas que visam a interação, como as redes sociais. No ambiente digital as imagens-mensagens (PRATA, 2022) foram recebidas, repassadas, reconstruídas. Seja pelo compartilhamento, apropriação, alteração ou simplesmente com a inserção de uma legenda, as imagens exibidas nas ruas ganharam novos públicos para além daqueles que presenciaram o momento da projeção, seja pelas janelas de suas residências ou avistando da rua.

As projeções nos ajudam a refletir sobre a potencialidade que diferentes ferramentas gráficas podem ter neste processo de protagonismo da experiência urbana e de luta pelo direito à cidade (LEFEBVRE, 2011; HARVEY, 2012; AGIER, 2015). As temáticas usadas por ativistas debatem questões políticas, econômicas, ambientais e denunciam as desigualdades vividas no cotidiano das cidades. Com o uso do design socialmente orientado (MARTINS; CAMPOS, 2020, p. 133), as telas urbanas tensionam o espaço urbano como fórum de debates, produção de diálogos e de conhecimento. Os interagentes, em outras telas, podem reagir, amplificar e criar outras narrativas com as mensagens e ideias projetadas.

Projetemos é um verbo imperativo, conjugado na primeira pessoa do plural — nós, que convoca à ação a partir das janelas. Propõe um olhar crítico, ativo e atento, um posicionamento político. As fotografias apresentadas a seguir, em ordem cronológica, (PROJETEMOS, 2020) mostram fragmentos de projeções que acionam, pelo afeto e pela informação, a resistência individual e coletiva. São pedidos delicados e desesperados às pessoas para seguirem

os principais cuidados que o momento exigia, na contramão do discurso da política de saúde do governo de extrema direita de Jair Bolsonaro. Frases simples como “fique em casa”, “cuide-se”, “apoie o SUS”, “lave as mãos” (figuras 1 a 5, 8 e 9), ganhavam uma conotação subversiva. Algumas mensagens eram de esperança e resiliência, convidando a combater o medo com alternativas como cantar (figura 6), criar redes sociais e grupos de apoio (figura 7), reiterando a ideia de que não estamos sós e juntos somos mais fortes. Por fim, na figura 10, a busca de informação aparece como combate à pandemia, ao negacionismo, como luta pela vida e pela democracia.

Referências

AGIER, M. “Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro”. Mana, v. 21, n. 3, pp. 483–498, 2015.

BEIGUELMAN, Giselle. Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: UBU Editora, 2022.

PRATA, Didiana. A imagem-mensagem: cultura visual e design dissidente nas redes. 2022. Tese (Doutorado em Design) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/T.16.2022.tde-29062023-100733. Acesso em: 2023-08-17.

HARVEY, D. O direito à cidade. Lutas Sociais, [S. l.], n. 29, p. 73–89, 2012. DOI: 10.23925/lis.v0i29.18497. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/lis/article/view/18497>. Acesso em: 12 mar. 2023.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. 5. ed. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2011.

MARTINS, V. S.; CAMPOS, G. B. de. Ativismo e Ativismo: Design Gráfico e Coletivos. DAT Journal, 5(1), 114–137. (2020). Disponível em: <https://doi.org/10.29147/dat.v5i1.174>. Acesso em: 7 mar. 2023.

MOHERDAUI, L. As inéditas projeções coletivas de março — Uma análise sobre a massificação das telas efêmeras no espaço urbano durante a pandemia de Covid-19. 2022, MEISTUDIES. Disponível em:<<http://meistudies.org/index.php/cmei/4cime/paper/view/1134>>. Acesso: 8 mar. 2023.

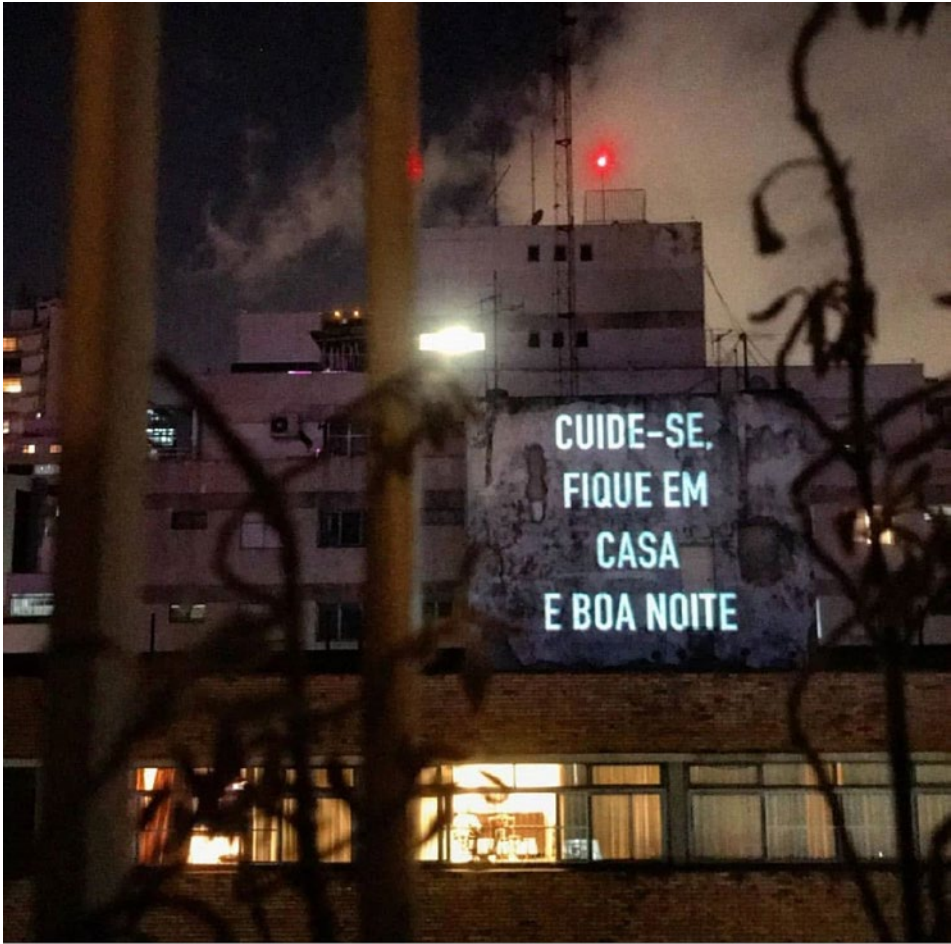


Figura 02. **Cuide-se, fique em casa e boa noite.** Fonte: PROJETEMOS. 26 mar. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-N7-v5jFoP/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

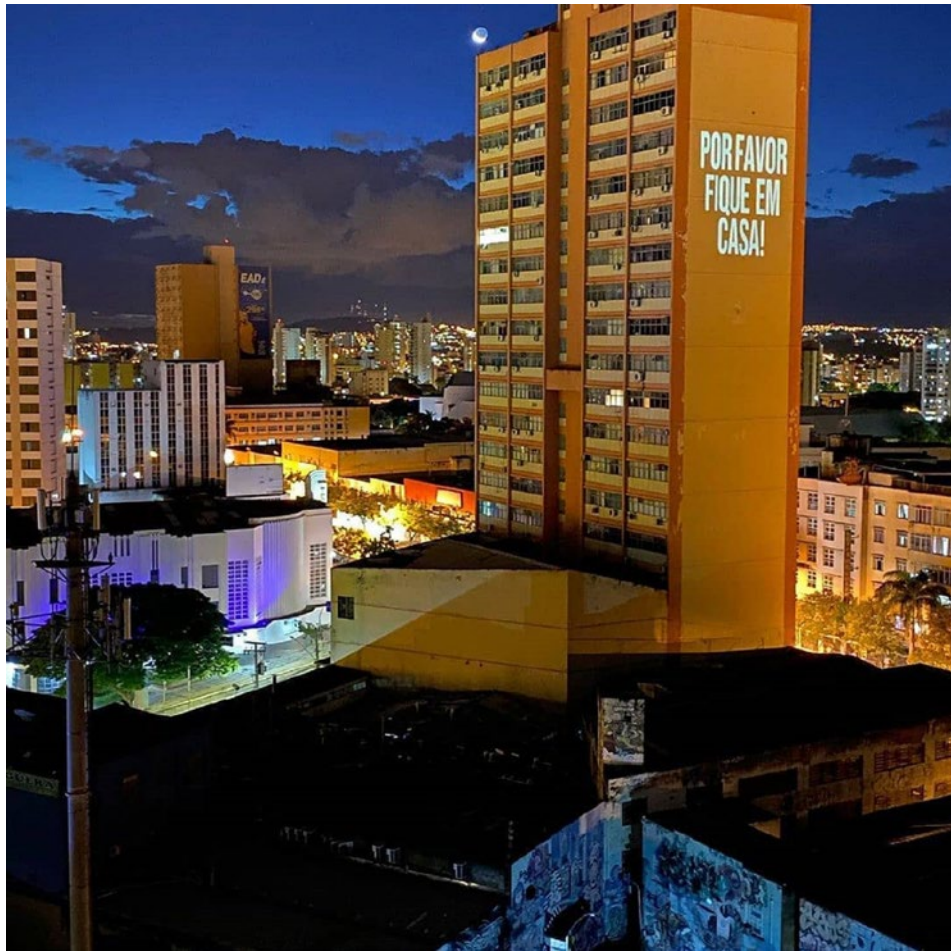


Figura 03. **Por favor fique em casa!** Fonte: PROJETEMOS. 26 mar. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-OE-WKjUcX/>. Acesso em: 15 mar. 2023.



Figura 04. **#coronavirus Fiquem em casa.** Fonte: PROJETEMOS. 28 mar. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-TNmQwHyGe/>. Acesso em: 15 mar. 2023.



Figura 05. **Defendam o SUS.** Fonte: PROJETEMOS. 30 mar. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-YMg3cnlZg/>. Acesso em: 15 mar. 2023.



Figura 06. **Cante.** Fonte: PROJETERMOS. 31 mar. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-ZTHnCng8j/>. Acesso em: 15 mar. 2023.



Figura 07. **Criem redes de afeto e vejam como se ajudar.** Fonte: PROJETERMOS. 4 abr. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-kW8rdnZo6/>. Acesso em: 15 mar. 2023.



Figura 08. **Seja Forte**. Fonte: PROJETEMOS. 6 abr. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-qT0abHUh7/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

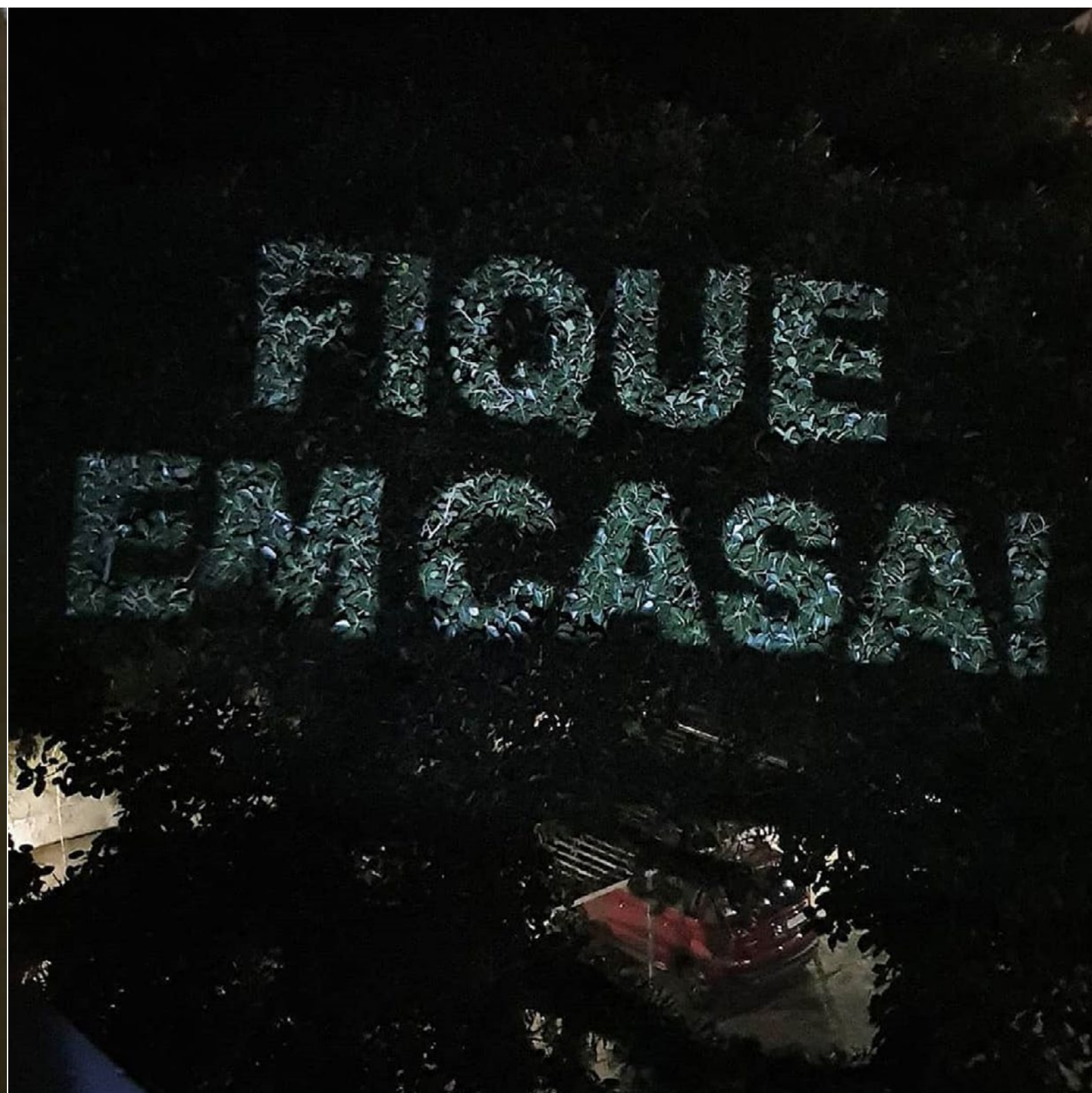


Figura 09. **Fique em casa!** Fonte: PROJETEMOS. 7 abr. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-s-xDVHIDD/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

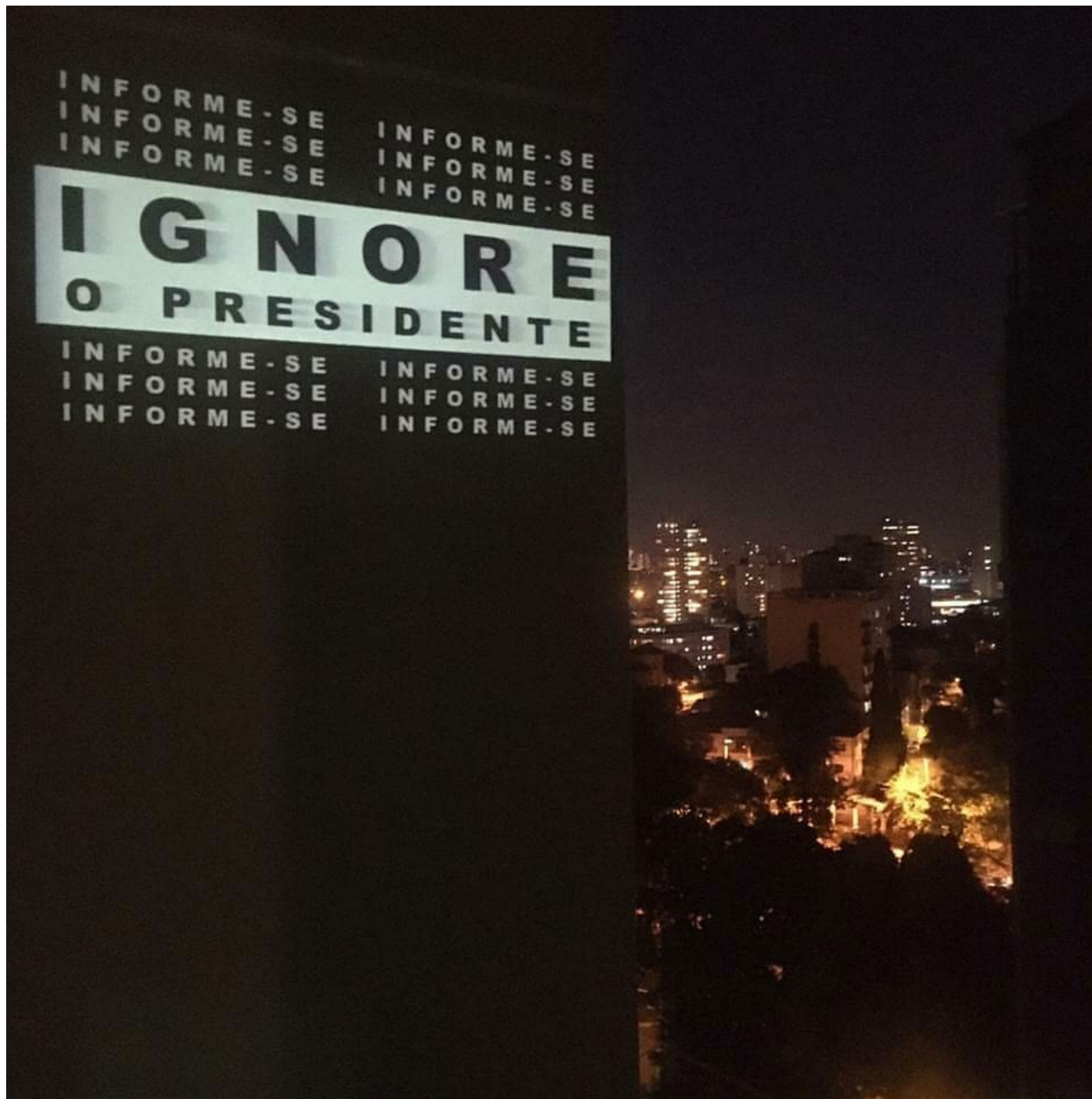
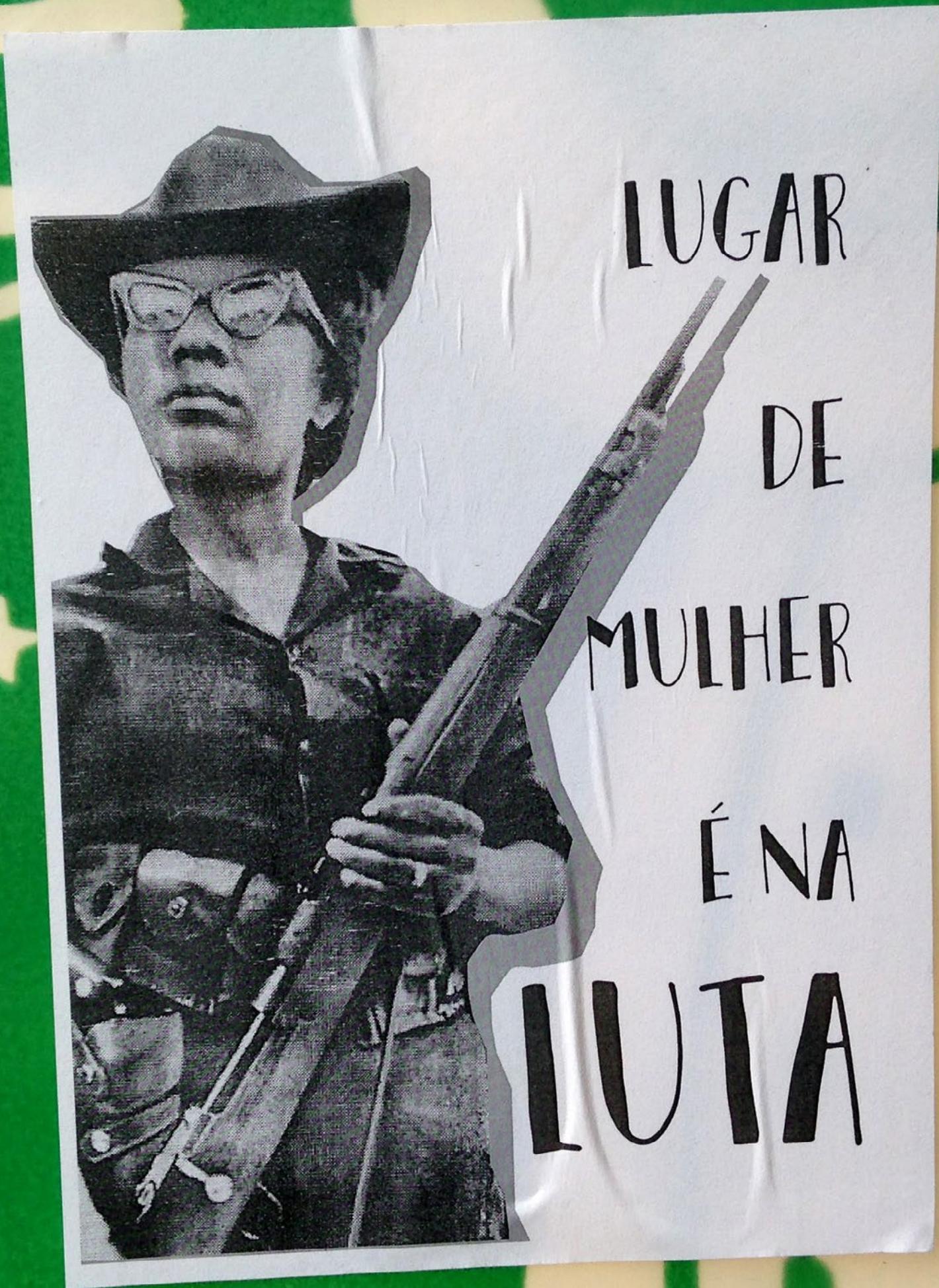


Figura 10. **Ignore o presidente.** Fonte: PROJETEMOS. 9 abr. 2020. 1 fotografia. 1600 x 1600 pixels. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-xHUwEHWbG/>. Acesso em: 15 mar. 2023.



“Lugar de mulher é na luta” e outros cartazes

“A woman’s place is in the fight” and other posters

Kando Fukushima

<https://orcid.org/0000-0002-5682-0628>

<http://lattes.cnpq.br/1654948158657986>

kando@utfpr.edu.br

Professor de Design na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade na linha de pesquisa Mediações e Culturas da mesma universidade. Possui graduação em Desenho Industrial com ênfase em Programação Visual pela Universidade Federal do Paraná, especialização em História da Arte pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, mestrado e doutorado em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Temas de interesse: Cultura material; Produção do Espaço; Design Gráfico.

Figura 01. “Lugar de mulher é na luta” / Autoria desconhecida / Rua Marechal Deodoro, Curitiba — PR, 2016

Resumo: Este ensaio apresenta uma seleção de registros fotográficos de cartazes cuja temática aborda diversos aspectos das pautas ligadas às mulheres, como os direitos reprodutivos e a violência doméstica. Através de um viés crítico, buscam mobilizar a participação popular para estas pautas. A seleção traz produções de 2016 a 2023, registradas em Curitiba-PR e São Paulo-SP. O intuito é evidenciar a utilização dos espaços públicos como práticas de contestação e debate político no cotidiano.

Palavras-chave: Cartazes, contestação social, ativismo feminista

Abstract: *This essay presents a selection of photographic records of posters with themes that address various aspects of women related agenda, such as reproductive rights and domestic violence. Through a critical bias, they seek to mobilize popular participation for these matters. The selection presents productions from 2016 to 2023, registered in Curitiba-PR and São Paulo-SP. The aim is to highlight the use of public spaces as practices of dissent and political debate in everyday life.*

Keywords: *Posters, social dissent, feminist activism*

Os 13 registros fotográficos que constituem este ensaio apresentam um tema recorrente: a luta das mulheres em pautas políticas do cotidiano. Ao constituir a paisagem urbana, esses exemplos evidenciam a urgência dos temas abordados e também indícios de práticas de ocupação nas ruas, de ação e resistência. Resistir à violência de gênero e racial, às desigualdades sociais, lutar pelos direitos ao corpo e por uma política pública de saúde digna.

Os registros foram realizados em Curitiba-PR e em São Paulo-SP em momentos diferentes, inicialmente, como parte de uma pesquisa de doutorado. O primeiro registro apresentado neste ensaio visual é de março de 2016 e o último de fevereiro de 2023, período que abrange uma fase especialmente conturbada na política brasileira, com a ascensão da extrema direita e também os anos de pandemia.

São imagens de cartazes de contestação que foram colocados em espaços públicos, concorrendo com diversas outras formas de apropriação do espaço da cidade. Ao ocupar espaços de uso e circulação intensos, os registros mostram sobreposições com outros cartazes e pichações, em alguns casos, apresentando resquícios de tentativas de serem arrancados.

As abordagens dos temas são algumas vezes muito específicas: sugerem a mobilização para um ato político em um espaço público ou denunciam as articulações políticas reacionárias ligadas ao poder legislativo relacionadas a uma pauta particular. Em outros casos despertam uma reflexão mais abrangente, com frases e imagens que instigam a ação de resistir, contestar e subverter, diante de uma condição conflitiva estrutural.

Quando os cartazes são assinados de maneira clara, podemos buscar mais informações sobre os grupos envolvidos nas ações, com indicações para redes sociais digitais ou campanhas de mobilização, expandindo as formas de interação para além dos muros. Funcionam como apresentações, possibilidades de descobrir e se aproximar de ações de redes de apoio como o “Mapa do acolhimento”, que envolve a ação de psicólogas e profissionais do direito voluntárias no auxílio de vítimas de abusos e outras formas de violência. Nos exemplos registrados, a própria produção e distribuição dos cartazes pela cidade também constituem esse “mapa”, evocam temas pertinentes para o debate coletivo e localizam formas de ação.

Ainda que os meios de comunicação digitais consolidem articulações posteriores, pode ser por esses cartazes nas ruas que conhecemos coletivos políticos como o “Movimento de Mulheres Olga Benário” ou a “Coletiva Latinoamericana Basuras”, grupo bastante focado na produção de materiais gráficos de temática feminista.

As assinaturas nesses casos também servem como uma maneira de demonstrar que os temas apresentados estão sendo discutidos por uma comunidade maior e organizada. Paolo Gerbaudo (2021, p.278) argumenta que as redes sociais, ao invés de substituírem as ações nos espaços físicos, se tornam meios para movimentos de reapropriação desses espaços. Dessa maneira, por exemplo, ajudam na distribuição de arquivos digitais que serão utilizados como matrizes de impressão de cartazes que serão usados na rua, contribuem nos chamamentos para atividades de passeatas, e na “exibição” e registro das ações coletivas que podem consolidar e dar visibilidade para trajetórias de resistências.

A assinatura em algumas imagens pode ser mais difícil de ser identificada pelos transeuntes, como no caso do trabalho de Alberto Pereira, “#JesusPretinho” (PEREIRA, 2023). O monograma utilizado pelo artista carioca, formado pelas letras “A” e “P”, está presente na base do cartaz, e é seu único conteúdo textual. A imagem utilizada no cartaz evidencia uma temática racial, recorrente em outras obras do artista, mas também é possível identificar questões relacionadas com a religião e a maternidade.

Mesmo quando não há indicação de autoria clara, esta característica permite que as mensagens sejam percebidas como algo advindo de um interesse social abrangente, que não se vincula necessariamente com algum grupo ou indivíduo especificamente.

A ocupação desses muros e mobiliários urbanos nos lembra que esses são espaços de disputa e constituição do discurso da cidade, de visibilidade para falas e posicionamentos políticos contestatórios. Este breve ensaio visual registra algumas dessas falas.

Referências

BASURAS. Instagram: @basurassss. Disponível em: <<https://www.instagram.com/basurassss/>>. Acesso em: 07 maio. 2023.

FUKUSHIMA, Kando. Cartazes nas margens: contestação, arte e produção do espaço. Tese (Doutorado em Tecnologia) — Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, 2019. Disponível em <<http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/4199>> Acesso em 07 de maio de 2023.

GERBAUDO, Paolo. Redes e ruas. Mídias sociais e ativismo contemporâneo. São Paulo: Editora Funilaria, 2021.

MAPA DO ACOLHIMENTO. Institucional. Disponível em <<https://www.institucional.mapadoacolhimento.org>>. Acesso em 07 de maio de 2023.

MOVIMENTO DE MULHERES OLGA BENARIO. Facebook: Movimento de Mulheres Olga Benario — Nacional. Disponível em <<https://www.facebook.com/movimentoolgabenario>> Acesso em 07 de maio de 2023.

PEREIRA, Alberto. Alberto Pereira, 2023. Sítio eletrônico do artista Alberto Pereira. Disponível em <<https://www.albertopereira.com.br/>> Acesso em 13 de agosto de 2023.



Figura 02. “Nem presa nem morta” / Coletiva Latinoamericana Basuras / Rua Araújo, São Paulo — SP, 2023



Figura 03. “Direito de decidir” / Coletiva Latinoamericana Basuras / Rua Amintas de Barros, Curitiba-PR, 2021

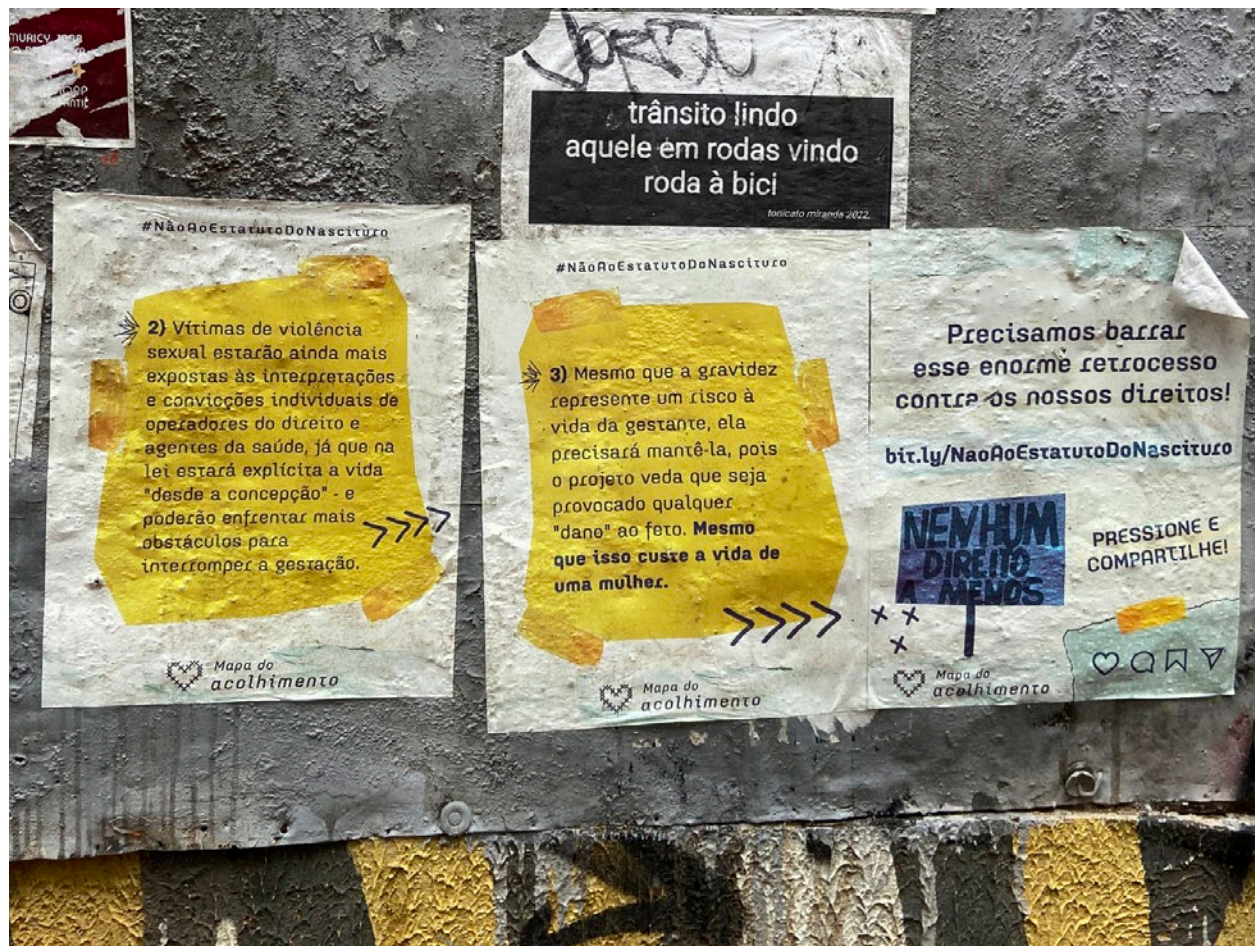


Figura 04. Cartazes “#NãoAoEstatutoDoNascituro” / Mapa do acolhimento / Rua São Francisco, Curitiba — PR, 2023

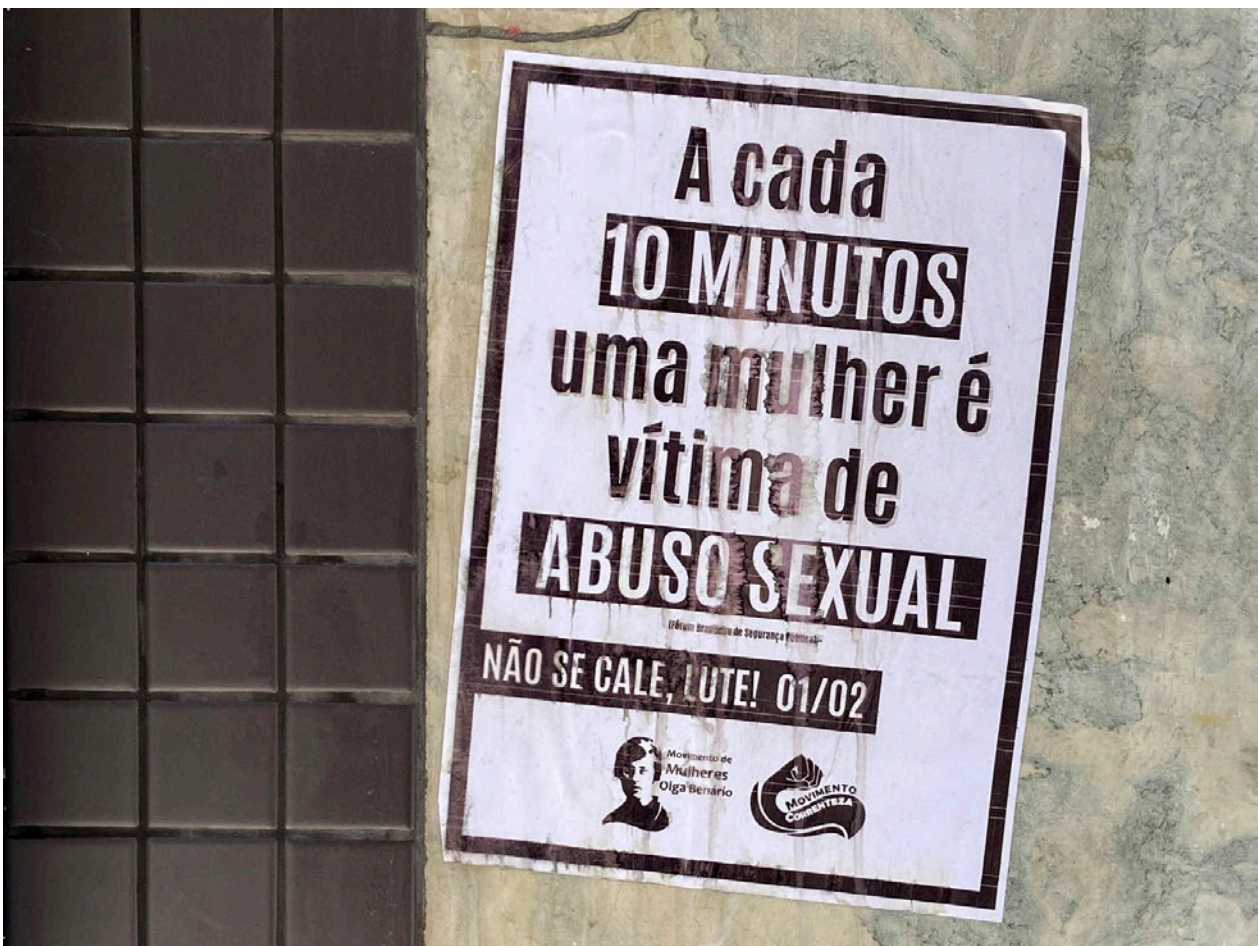


Figura 05. “A cada 10 minutos uma mulher é vítima de abuso sexual” / Movimento de Mulheres Olga Benário e Movimento Correnteza / Rua Cândido Lopes, Curitiba — PR, 2023



Figura 06. Cartazes “Ato 8 de março” / Autoria desconhecida / Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, São Paulo — SP, 2016



Figura 07. “Abusador” / Projeto Encontrarte / Rua Augusta, São Paulo — SP, 2016



Figura 08. Cartazes “Respeita as minas” / Lambuzart / Rua Augusta, São Paulo — SP, 2018



Figura 09. “Feminicídio não é crime passional” / Coletivo feminista Deixa Ela em Paz / Rua Professor Brandão, Curitiba-PR, 2020



Figura 10. “É preciso estar atenta e forte” / Autoria desconhecida / Rua Amintas de Barros, Curitiba-PR, 2017



Figura 11. “De freira a puta somos todas guerreiras” / Autoria desconhecida / Av. Pedroso de Moraes, São Paulo — SP, 2017



Figura 12. “#JesusPretinho” / Alberto Pereira / Rua Amintas de Barros, Curitiba-PR, 2017



Figura 13. “Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudisteis quemar” / Autoria desconhecida / Rua Augusta, São Paulo — SP, 2016

Uma lente sobre a justiça: registro visual das manifestações indígenas contra o marco temporal em Brasília

A lens on justice: visual record of indigenous demonstrations against the temporal framework in Brasilia

Ramon José Gusso

<http://lattes.cnpq.br/3829796105253301>

<https://orcid.org/0000-0002-5170-3617>

prof.ramongusso@gmail.com

Doutor em Sociologia-Política — UFSC, pesquisador PNPD/Diretoria de Estudos e Políticas do Estado, das Instituições e da Democracia — IPEA.



Resumo: Este ensaio registra duas manifestações indígenas realizadas em Brasília contra a proposta de estabelecer um marco temporal para a demarcação de Terras Indígenas. Essa sugere que apenas aqueles povos indígenas que efetivamente ocupassem um território até a data de 05 de outubro de 1988, quando foi promulgada a Constituição Federal, teriam direito à demarcação de suas terras. A disputa sobre a definição do marco temporal é alvo de julgamento pelo Superior Tribunal Federal.

Palavras-chave: Manifestações indígenas, marco temporal, Brasília, justiça, fotografia

Abstract: *This essay registers two indigenous demonstrations held in Brasilia against the proposal to establish a temporal framework for the demarcation of Indigenous Lands. This proposal suggests that only those indigenous peoples who effectively occupied a territory on October 5, 1988, when the Federal Constitution was promulgated, had the right to land demarcation. The dispute over the definition of the temporal framework is subject to judgment by the Brazilian Supreme Court.*

Keywords: *Indigenous demonstrations, temporal framework, Brasilia, Justice, photography.*

O contexto

Este ensaio foi produzido no decorrer de duas manifestações indígenas realizadas em Brasília e mobilizadas pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib), contando com a presença de povos de todas as regiões brasileiras, em um contexto político hostil às pautas das populações indígenas. A primeira manifestação ocorreu durante o julgamento¹ sobre o Marco Temporal (MT) no âmbito do Superior Tribunal Federal — STF, em 25 de agosto de 2021; o segundo registro foi concretizado em 09 de abril de 2022, na marcha mobilizada a partir do Acampamento Terra Livre (ATL).



Nesse contexto se insere o debate sobre o Projeto de Lei (PL) 490/2007, chamado de Marco Temporal e cuja proposta propõe que só teriam direito ao usufruto da terra os povos indígenas que ocupassem um determinado território até a data limite de 05 de outubro de 1988, quando foi promulgada a atual Constituição Federal (CF). No STF encontram-se ainda três ações que pedem a revogação de Terras Indígenas (TIs) e a reintegração da posse para o Estado de Santa Catarina (SC)², tendo como argumento o marco temporal. Em 2019, o STF deliberou que o julgamento dessas ações é de repercussão geral para a definição das disputas e para as futuras demarcações.

1. O julgamento foi suspenso em setembro de 2021.

2. Recurso Extraordinário nº 1.017.365, em que SC reivindica a reintegração de posse da área localizada na linha Esperança/Bonsucesso, em Itaió; a Ação Cível Originária (ACO) nº 1.100 que pede a anulação da demarcação da TI Ibirama Laklaño, dos povos Xokleng, Gurarani e Kaingang, no Alto Vale do Itajaí e a ACO nº 2323 para a reintegração de posse da TI Morro dos Cavalos da comunidade Guarani Mbyá e Nhandeva, em Palhoça.



A marcha

Toda ação de protesto exige a identificação de um opositor ou inimigo, mas demanda também organização, mobilização e reflexão sobre os repertórios que serão colocados em prática (TARROW, 2014). Em protestos há performances, ritos, rotinas, divisão de tarefas e comunicação. Há ainda uma afirmação identitária e de pertencimento a um coletivo ou a uma causa (MELUCCI, 2001; DIANI e BISON, 2010). Somada a essas características, a emoção em suas diferentes formas é um fator agregador e vibrante, capaz de tornar audível as mais diversas lutas que perturbam o silêncio do poder (JASPER, 2011).

As manifestações dos povos indígenas contra o marco temporal em Brasília reúnem todas essas características e não podem ser vistas como eventos isolados, mas parte de um ciclo de protestos (TARROW, 2014), que se articulam na defesa de sua existência e de suas terras. Expressam um alto nível organizacional; mobilizam redes de apoio nacional e internacional; distribuem múltiplas funções entre os organizadores, permitindo o deslocamento de milhares de indígenas de todas as regiões do país, que acampam durante semanas na capital federal. Todas as marchas são realizadas a partir de alas, cada qual representando uma etnia, com cantos, cores, incensos e mensagens, reafirmando o seu pertencimento, a sua causa e a urgência de sua luta. Juntas, as alas abrem frestas na paisagem da cidade modernista, ocupando o eixo monumental com as marca de sua ancestralidade. São o contraste entre a arquitetura branca da capital do Brasil com os corpos em brasa e ameaçados pelo latifúndio, pelo estado e pelos preconceitos que se materializam nas tentativas de justificar política e juridicamente o marco temporal. As marchas são ritmadas, quase diárias, num percurso extenso entre a Torre de TV à Praça dos Três Poderes. O sol e a seca do Cerrado tornam o percurso ainda mais extenuante, mas não se intimidam: cantam, dançam e caminham em um ritmo forte e acelerado durante todo o percurso, demonstrando força e união, em meio a tanta diversidade.



O registro

Há muitas maneiras para se registrar protestos, sendo duas as mais usuais. Na primeira, a partir da escolha de um ponto estratégico e fixo do evento se faz o registro dos manifestantes, de acordo com o cenário e os objetivos previamente estabelecidos. Outra possibilidade, mais participativa, consiste em acompanhar a própria dinâmica do protesto, do início ao seu desfecho. Uma fotografia em movimento, próxima aos atores da ação, que acompanha o seu ritmo, entrecruzando olhares, gestos e passos.



O olhar de quem registra imagens procura cenas significativas da ação, contudo, muitas vezes, ao entrar no fluxo da manifestação, o olhar se perde, é atravessado de emoção e por outros fotógrafos e fotógrafas que tentam transformar aquele momento em uma imagem de impacto. Nas marchas realizadas pelos movimentos indígenas em Brasília é possível observar dezenas de fotógrafas e fotógrafos amadores, profissionais da imprensa e entre os próprios manifestantes. Importante destacar o papel da “Mídia Índia” nesses eventos para a construção de registros representativos e sem vieses que são utilizados como uma ferramenta política para o fortalecimento de suas lutas. Nos dois eventos registrados procurei interagir com os participantes, não oculte a minha presença, acompanhei o ritmo da manifestação, entrecruzei olhares e sorrisos e disputei ângulos com outros fotógrafos e fotógrafas.

As marchas dos povos indígenas que ocupam a capital do país são manifestações plurais de performatividade concertada, que conectam as dimensões material, corporal, discursiva e visual (Butler, 2018), sendo politicamente potentes para o entendimento do Brasil e de suas lutas seculares por território, representação e existência.

Referências

APIB. Marco Temporal. Disponível em: <<https://apiboficial.org/marco-temporal/>>. Consultado em 9/02/2023

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DIANI, Mario; BISON, Ivano. Organizações, coalizões e movimentos. *Revista Brasileira de Ciência Política*, On Line, n. 3, p.220–249, maio 2010. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/6564>>. Acesso em: 18 fev. 2022.

JASPER James M.. *Emotions and Social Movements: Twenty Years of Theory and Research*. *Annual Review of Sociology*. 37, 2011. Disponível em:<[10.1146/annurev-soc-081309-150015](https://doi.org/10.1146/annurev-soc-081309-150015)>. Acesso em 03 mar.2022.

MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente. Movimentos sociais nas sociedades complexas*. Petrópolis,RJ: Vozes, 2001.

STF. Recurso Extraordinário nº 1017365. Disponível em:<<https://redir.stf.jus.br/estfvisualizadorpub/jsp/consultarprocessoeletronico/ConsultarProcessoEletronico.jsf?seqobjetoincidente=5109720>>. Consultado em 08.fev.2023.

TARROW, Sidney. *O poder em movimento: movimentos sociais e confrontos políticos* Petrópolis: Vozes, 2009.







Histórias das mulheres tecidas nas ruas: impressões de uma flâneuse¹ em uma ma- nifestação feminista em Paris (2022)

**Women's stories woven in the streets: impressions of
a flâneuse at a feminist demonstration in Paris (2022)**

Raquel Barros

<http://lattes.cnpq.br/2135996703834693>

<https://orcid.org/0000-0003-2042-7223>

raquelbarrospm@gmail.com

Professora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

1. Flâneuse é uma palavra em francês que significa caminhante, observadora. Origina-se da palavra flâner, que seria andar sem rumo, perambular.

Resumo: Este artigo conta minha experiência ao participar da manifestação feminista que ocorreu em Paris no dia 19 de novembro de 2022, relacionada ao dia de combate à violência contra as mulheres. Ao flunar por entre uma onda violeta, fui capturada por imagens de mulheres empunhando cartazes com dizeres que traduziam suas dores, indignações e violências sofridas. Busco, por meio das imagens que apresento, trazer um pouco da força e potência da luta dessas e de tantas outras mulheres.

Palavras-chave: manifestação, feminismo, mulheres

Abstract: *This article tells about my experience participating in the feminist demonstration that took place in Paris on November 19, 2022, related to the day of combat against violence against women. As I floated through a violet wave I was captured by images of women holding placards with words that translated their pain, indignation and violence suffered. Through the images that I present, I seek to bring some of the strength and power of the struggle of these and many other women.*

Keywords: *demonstration, feminism, women*

O movimento feminista reúne, ao longo de sua história, importantes pautas em prol da equidade de gênero, das diversidades e da garantia de direitos, tais como o combate à violência contra as mulheres, a igualdade salarial, a participação das mulheres na política, os direitos sexuais e reprodutivos, entre tantas outras. É nas manifestações onde as agendas feministas ganham palco, deixam as discussões do âmbito privado e conquistam as ruas (Tartakowsky, 2006; Mariot, 2006).

A França é um país reconhecido pelas manifestações que fazem história ao longo dos séculos. Desde a Revolução Francesa, passando pela Comuna de Paris e pelo maio de 68, encontramos nos livros de história imagens icônicas que retratam a presença da população em protesto pelas ruas. É na rua onde se faz política e, conseqüentemente, constroem-se as histórias.

Pesquisadoras/es têm refletido sobre os efeitos das manifestações não apenas no que tange ao contexto político, coletivo e social, mas também ao próprio sujeito que a vivencia. Mariot (2006), por exemplo, discute a relação entre o estabelecimento dos laços sociais e as emoções compartilhadas pelos manifestantes. Para tanto, ele utiliza a expressão francesa “*frisson dans le dos*”, que, em tradução direta, seria “frio nas costas/na espinha”, mas que pelo significado dado pelo autor, parece se assemelhar mais com a expressão “frio na barriga”, no sentido de um elã, uma emoção vivida durante um evento esperado: “(...) os participantes experimentam as mesmas coisas juntos; desta comunidade de sentimentos surge a união das consciências.” (Mariot, 2006, p.98, tradução nossa).

Também analisando essa relação entre o individual e o coletivo suscitada pelas manifestações, Tartakowsky (2006) traz que

(...) a manifestação de rua é sempre, mais ou menos, uma circulação da História na memória coletiva e um meio de transmissão. Ela permite que a história feita em uma manifestação seja inscrita na memória viva e, ao indivíduo, que se mescle, por um breve momento, em um todo que vai além e o transcende sem nenhum dano ao indivíduo, que, ao contrário, é subitamente ampliado e se torna um sujeito consciente da história. (Tartakowsky, 2006, p.28, tradução nossa).

Ao caminhar por uma manifestação é possível sentir o “*frisson dans le dos*”, a emoção a flor da pele em cada palavra de ordem, em cada canção entoada a milhares de vozes. Pude viver essa emoção, esse “frio na barriga” ao participar da manifestação feminista do dia 19 de novembro de 2022 — pelo dia de combate à violência contra as mulheres² –, nas ruas de Paris. O ponto de encontro era a Place de la Republique, cenário emblemático: palco de grandes manifestações populares promovidas, especialmente, por organizações de esquerda e em defesa de valores democráticos.

2. O “Dia internacional de combate à violência contra as mulheres”, celebrado em 25 de novembro, foi instaurado pela ONU em 1999.

A princípio, minha intenção não era capturar imagens, mas simplesmente participar, um pouco como uma feminista manifestante, um pouco como uma estrangeira curiosa. Porém, as imagens me capturaram, e quando me dei conta, meus olhos flutuavam em meio a milhares de mulheres com seus cartazes, suas faixas, suas maquiagens, e o celular não saía de minhas mãos enquanto eu “flanava” por aquela onda violeta.

O sociólogo-historiador Gilberto Freyre, que na década de 1930 voltou-se à investigação de pinturas e fotografias como evidências históricas, afirmou que trabalhar com imagens seria uma “tentativa de surpreender a vida em movimento” (FREYRE, 1990, p. 63). Pensando acerca desta relação entre imagem e movimento, imagem e vida, é interessante citar uma passagem de Manguel que, de uma maneira até mesmo poética, retrata a importância das imagens na constituição e no reavivar da memória:

(...) a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. (MANGUEL, 2008, p. 21).

Ao revisitar os registros que fiz da manifestação tenho exatamente essa sensação: um rolo de imagens onde, cada uma delas, conta um pouco da história daquele dia, das lutas históricas das mulheres, da luta pessoal de cada uma delas. Fazendo-me, assim, lembrar que o pessoal é político, tal como a segunda onda do movimento feminista nos ensinou.

Quando se fala de feminismo não se pode esquecer que ele não é uno, mas sim plural. Ao ressaltar seu caráter polissêmico, Hawkesworth (2006) afirma que “o feminismo tem sido concebido de maneira muito ampla, como uma ideia, um conjunto de convicções, uma ideologia, um movimento social, e uma práxis.” (p. 746). Assim, ao falar de “feminismos”, ou “movimento feminista”, faz-se referência a uma multiplicidade de posições e entendimentos sobre esses conceitos.

O movimento feminista é, portanto, de um lugar político, de modo que “vozes marcadas por diferenças geográficas, sexuais, étnicas, raciais, religiosas, geracionais, convivem, dialogam, disputam e se intersectam, acentuando-se reciprocamente, em variações que muitas vezes nos escapam”. (SCHMIDT, 2004 p. 17). Nesse sentido, este movimento é atravessado por uma pluralidade de sujeitos e perspectivas, que vão marcar a sua história de transformações, avanços e contradições. (PINTO, 2003).

Ainda que não seja possível falar de uma mulher universal, nem mesmo de um único feminismo — consciente do campo de disputas que envolve este movimento –, no momento da manifestação as mulheres pareciam comungar de uma mesma intenção: lutar contra as violências das quais todas nós somos vítimas. Seja jovem, idosa, negra, branca, cis, trans, “militante de carteirinha”, estreante em manifestações ou apenas simpatizante. Estavam — estávamos — todas reunidas, tomando conta das ruas de Paris, a uma só voz e ao mesmo tempo a um coro de vozes, quase como um momento de catarse, exorcizando dores, injustiças, desigualdades, violências.

Ao falar sobre os relatos de militantes a respeito de suas memórias relativas a manifestações das quais já participaram, Tartakowsky (2006) diz que

É como se as manifestações, algumas mais do que outras, de repente permitissem a muitas pessoas reviver uma vida, sua própria vida, entrelaçada com uma história que se tornou História, conferindo, assim, à manifestação um valor existencial que alimenta a emoção sentida. (TARTAKOWSKY, 2006, p.27, tradução nossa).

Sim, aquele momento fez história. Não apenas no sentido da história do movimento feminista francês, da história de luta das mulheres contra a violência. Ele fez parte da história de cada uma das mais de 800 mil pessoas reunidas naquela manifestação. Suscitando os mais diversos sentimentos, construindo as mais diversas memórias. Sentimentos que, para mim, são revividos cada vez que me pego olhando os registros daquele dia no meu rolo de fotos do celular. Ao revisitar cada uma dessas fotos, assim como afirma Manguel (...) “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias, conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.” (MANGUEL, 2008, p. 27).

Cada uma das imagens capturadas serve-me como um “lugar de memória” (NORA, 1993). Cada um dos rostos, sorrisos, cartazes representados nas fotografias me faz lembrar das nossas diferenças, mas também das nossas semelhanças, das nossas lutas — e da pluralidade dessas lutas –, da nossa potência, da importância da sororidade.

Em meio a uma história marcada por silêncios — tal como é a história das mulheres (PERROT, 2005) –, registrar uma manifestação feminista é um ato político. É uma forma de deixar marcas na história, através da captura de emoções, olhares, pautas e injustiças traduzidas em cada um dos cartazes empunhados pelas participantes da marcha.

São registros enxarcados de subjetividade. São registros nos quais compartilho meu olhar de mulher cis, heterossexual, branca, camadas médias e brasileira. Uma estrangeira flinando por terras tão diferentes, mas ao mesmo tempo tão semelhantes. Flinando e registrando. Colocando um pouco de mim em cada um dos registros. Encontrando um pouco de nós em cada fotografia.

Referências

FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mucambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

HAWKESWORTH, Mary. A semiótica de um enterro prematuro: o feminismo em uma era pós-feminista. Estudos Feministas n.14, v.3, p. 737–763, 2006. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000300010>

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARIOT, Nicolas. Le frisson fait-il la manifestation? Pouvoirs, n.116, v.1, p. 97–109, 2006. <https://doi.org/10.3917/pouv.116.0097>

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto história n.10, p.7–29. São Paulo, 1993.

PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Bauru: EDUSC, 2005.

PINTO, Céli R. J. Uma história do feminismo no Brasil. São Paulo: F. Perseu Abramo, 2003.

SCHMIDT, Simone. Como e por que somos feministas. Revista Estudos Feministas, n.12, p.17–22, 2004. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2004000300002>

TARTAKOWSKY, Danielle. Quand la rue fait l’histoire. Pouvoirs, n.116, v.1, p. 19–29, 2006. <https://doi.org/10.3917/pouv.116.0019>











PAREDES-MANIFESTO: as obras da artista visual Di Monique Novaes produzidas a céu aberto nos anos de 2021 e de 2022 na cidade de Iguape/SP

MANIFESTO-WALLS: the works of art of the visual artist Di Monique Novaes produced outdoor in the years 2021 and 2022 in the city of Iguape/SP

Paulo Cesar Franco¹

<http://lattes.cnpq.br/8796425227074423>
<https://orcid.org/0000-0002-4472-9659>
pcfranco15@gmail.com

Vinícius Oliveira Costa²

<https://lattes.cnpq.br/8921345858089198>
<https://orcid.org/0009-0004-4134-0711>
viniciuscosta@ufpr.br

1. Caiçara, professor de filosofia e doutorando em Educação pela UNICAMP.

2. Caiçara, doutorando em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná e membro do Grupo de Pesquisa Design e Cultura PPGTE / UTFPR.



Fotografia 01. 'Caiçaras' — Lateral do casarão do pé do morro

Resumo: Este ensaio é fruto de reflexões sobre um conjunto de arte urbana produzido pela artista visual Di Monique Novaes, nos anos de 2021 e de 2022 na cidade histórica de Iguape/SP. As artes estruturam um discurso territorializado e interepistêmico, exaltando os povos indígenas e as comunidades tradicionais caiçaras. A partir da produção fotográfica das obras, propusemos uma roda de conversa com a autora, que desvelou intencionalidades que as obras carregam e as mobilizações que geram na construção do cotidiano.

Palavras-chave: arte urbana, indígenas, caiçaras, discurso territorializado.

Abstract: *This essay is the result of reflections on a set of urban art produced by the visual artist Di Monique Novaes, in the years 2021 and 2022 in the historic city of Iguape/SP. The arts structure a territorialized and interepistemic discourse exalting indigenous peoples and traditional caiçara communities. From the photographic production of the works, we proposed a conversation with the author, who unveiled the intentions that the works carry and the mobilizations that they generate in the construction of everyday life.*

Keywords: urban art, indigenous people, caiçaras, territorialized discourse.

Atingindo um alcance social e superando espaços restritos de circulação, tem sido notória neste primeiro quarto do XXI, a produção de arte urbana por meio de muralismo em locais de intensa circulação, seja em grandes centros urbanos ou em pequenas cidades, como é o caso do exemplo que apresentamos nesta oportunidade. A produção que aqui propomos reflete, veste espaços públicos de passagem e de convivência da cidade histórica de Iguape/SP e seu conjunto paisagístico protegido pelo IPHAN como paisagem cultural¹.

As imagens que compõem este ensaio são fotografias da produção de arte urbana espalhada pelas paredes da cidade, e também a tentativa de registrar, a partir da narrativa visual que tal produção estabelece, as práticas políticas que as obras promovem na composição do cotidiano. As obras contemplam sistemas de produção de conhecimentos indígenas e caiçaras — considerando a multiplicidade e a heterogeneidade ecoada a partir do território que são produzidas — esses sistemas acionam narrativas outrora silenciadas pelo universalismo e lógica homogeneizante da racionalidade ocidental. Tal lógica historicamente impôs um discurso eurocêntrico por meio de um olhar colonial, ou seja, olhar produzido pelos colonizadores europeus a partir de uma suposta superioridade étnico-cultural e que gerou historicamente processos de inferiorização racial e epistêmica (Barriendos, 2011). A iniquidade étnico-cultural resultante dessa lógica, gerou consequências como a invisibilização e o negligenciamento dos modos de vida e de cultura dos povos indígenas e das comunidades tradicionais caiçaras², populações que vivem, produzem e pertencem à cidade histórica de Iguape/SP.

Localizado no litoral sul do estado de São Paulo, o núcleo urbano de Iguape/SP remonta à expansão marítima europeia e às origens do Brasil, sendo a sua fundação atribuída aos espanhóis em 1538. A cidade viveu importantes ciclos econômicos entre o XVII e o XIX, com destaque ao ciclo do ouro e do arroz — sendo que foi por meio da rizicultura que a cidade “atingiu seu esplendor na primeira metade do século XIX, quando capitalistas abastados ganharam expressivos lucros com essa cultura” (Fortes, 2000, p.52). Os ciclos econômicos proporcionaram a construção do rico conjunto arquitetônico, que sediou a primeira casa de fundição de ouro do Brasil, um consulado francês permanente, teatros, jornais e dezenas de engenhos. (Fortes, 2000).

Historicamente a cidade foi composta por populações indígenas, colonizadores espanhóis e portugueses, populações africanas escravizadas e mais recentemente — no início do XX — Iguape/SP recebeu grande número de imigrantes japoneses³. Os conhecimentos e contribuições desses diversos povos, seja nas artes, na culinária, na arquitetura ou em outras áreas, formaram um caldo bastante diverso étnico-culturalmente.

1. O conjunto histórico de Iguape foi tombado pelo IPHAN em 2011 e é o primeiro do estado de São Paulo a ser protegido como paisagem cultural, abrigando o maior casario colonial preservado do estado.

2. Diegues e Arruda (2001) preconizam que as comunidades tradicionais caiçaras são aquelas formadas pela hibridação das contribuições étnico-culturais das populações indígenas, dos colonizadores portugueses e, em menor grau, das populações africanas escravizadas.

3. A Lei nº 11.642, de 11 de janeiro de 2008, considera o município de Iguape, localizado no estado de São Paulo, o Berço da Colonização Japonesa no Brasil.

No entanto, sobretudo em seus monumentos e no casario colonial preservado, a colonialidade se manifesta em elementos do urbanismo português, posicionando as casas lado a lado, estruturando os imponentes sobrados pertencentes às famílias mais abastadas, bem como a antiga cadeia, as praças, as fontes d'água e as ruelas da cidade. Tais elementos são bens materiais que nas palavras de Pereira (2019, p. 219) funcionam como “sustentáculos da vida que ali acontece cotidianamente, dando significados e ressignificando este patrimônio cultural”.

Desta forma, recorrer a elementos que remontem passados, reivindicuem heterogeneidade e desafiem padrões impostos, como é o caso do conjunto de obras que apresentamos neste ensaio, é tensionar o passado praticado rumo a um movimento político deshomogeneizante, que convoca a partir do lugar os seus processos de hibridação, que conforme Canclini (2019), podem ser entendidos como intersecções e transações socioculturais que negam essencialismos e pureza cultural.

Assim, as intervenções de arte urbana produzidas nos anos 2021 e 2022 a partir do conjunto histórico tombado, promovem arte e política na construção da paisagem da cidade, estruturando uma narrativa sequencial que emerge de uma perspectiva histórica, desenvolvida no presente e estabelece angulações possíveis de exaltação aos povos indígenas e às comunidades tradicionais caiçaras, que habitam este território há séculos. Nesse sentido, promove-se uma proposta que busca estruturar um discurso territorializado, ou seja, aquele que parte da realidade sempre em movimento, considerando o conhecimento do lugar com o conhecimento produzido nele, para, com e por toda a sua gente. É o que considera o território vivo e se condiciona a partir dessa vida, incluindo todas as gentes e as coisas que o compõem, as naturais e as construídas, bem como as interações que configuram no cotidiano.

A proposta é de autoria da artista visual Di Monique Novaes, moradora de Iguape/SP e que se reconhece como corpa negra⁴, LGBTQIA+, caiçara e artista produtora de artes. Suas intervenções se dividem em dois conjuntos de obras: Caminho para a Jureia — que conta com sete obras e Nossas Origens — que conta com quatro obras, totalizando, portanto, onze obras. A produção a céu aberto aconteceu entre novembro de 2021 e dezembro de 2022 e veste prédios públicos, paradas de ônibus, letreiros de vila caiçara, mas também veste prédios coloniais e se distribui num percurso de 18 quilômetros, ligando o centro histórico às vilas caiçaras de Iguape/SP.

4. O termo “corpa negra” é utilizado neste texto com a finalidade de manter a poética e as escolhas da artista. Foi assim que ela se referiu a si mesma na roda de conversa que propusemos. Desta forma, optamos pela manutenção da flexão feminina por refletir a forma de construção de seu pensamento, que também se vale da neutralidade de gênero, como é possível observar no seguinte fragmento: “gosto de corpos, gosto muito. Gosto e uso todos também, tenho amigos não binários, então troco essa ideia sobre isso e apoio”.

Vestir construções que fazem parte do centro histórico, como é o caso das obras Caiçaras (fotografias 01 e 02) e Nossas Origens (fotografias 03 a 08), é tensionar o passado, que passa a ser visto para além das edificações coloniais; passado não como tempo, mas como espaço ressignificado a partir da nova roupagem possibilitada pelas obras. A colonialidade⁵ desses prédios é deslocada de foco, dando lugar às paredes-manifesto, estratificadas em camadas de tintas que retratam pessoas reais da cidade como o Senhor Benedito, tocador de rabeca caiçara rodeado pela arte indígena e pelo arroz, remetendo a um dos ciclos econômicos da cidade.

Convidamos a artista visual para uma roda de conversa pautada a partir da análise das fotografias de suas obras, bem como das memórias, impressões e mobilizações que a condução da conversa pudesse despertar. Pudemos constatar que o elemento central de suas obras é a cultura caiçara, fundada na confluência cultural de povos indígenas, colonizadores portugueses e populações africanas escravizadas.

Neste ponto, recorreremos as palavras da artista para melhor explicitar:

“Eu quero fazer arte pra chapar a cidade mesmo. Eu sei que tem a questão dos casarões que não podem ser mexidos, então eu uso os lugares que têm permissão por já terem alterações [na arquitetura original], por já terem passado por reformas. São pessoas daqui, da nossa terra... Quem foi ali na construção, se emocionou e falou assim: ‘Sabia que Seu Benedito era meu vizinho?’ Essa arte passou a ser usada como ponto de referência. Eu gosto. A obra Caiçaras é um chamado para subir o morro em direção às aldeias e às vilas caiçaras, onde outras obras poderão ser vistas. No percurso tem um ponto de ônibus com a tainha, que representa a festa da região, é um peixe muito simbólico pra gente”.

Convocando uma escritura de história ainda a ser contada, agora a contrapelo, na obra Caiçaras a mulher olha para o horizonte a partir do lado de dentro da casa, apoiando suas mãos na janela quadrada, similar às da frente do prédio colonial. É possível também notar o terço católico que a mulher leva em seu pescoço, objeto de máxima importância para o catolicismo, que é utilizado nas práticas de fé e devoção pelas comunidades tradicionais caiçaras, remetendo portanto, aos processos produzidos no período colonial, como a expansão ultramar da igreja católica e suas missões catequizadoras.

O passado vivo como espaço habita os prédios coloniais, seja nas diversas características do urbanismo português, como os azulejos nas fachadas ou distribuição interna das construções, seja nas técnicas e tecnologias africanas trazidas pelas populações escravizadas, como é o caso da introdução do uso do óleo de baleia como liga nas argamassas utilizadas nas edificações. Outra técnica construtiva utilizada nesses prédios, foi a taipa de mão ou pau a pique, sendo ela o resultado da confluência das técnicas construtivas das populações indígenas e africanas com as dos colonizadores europeus (Cunha Júnior, 2010).

5. Quijano (2005) conceitua colonialidade como um dos eixos fundantes da experiência de dominação e do estabelecimento do padrão de poder hegemônico, baseado na classificação social. A ideia de raça e os processos de controle do trabalho assumidos pelos conquistadores europeus fundaram relações sociais, posicionamentos e classificação da população e estruturaram historicamente processos de inferiorização de indígenas, negros e mestiços, impondo padrões étnico-culturais.

Desse modo, as paredes dessas construções são atravessadas pelo passado vivo como espaço, sendo ele o testemunho que evoca a ancestralidade, entendida como o elemento fundacional da tradição, como o útero da cultura e herança que reporta ao tempo passado e às memórias que constituem a vida (Krenak, 1999). A ancestralidade revelada nas obras que compõem ‘Nossas Origens’ (fotografia 03 a 08), está nos elementos e nas técnicas indígenas de cocção de pescados na folha de bananeira; está na herança e nas técnicas de preparo da panela de barro, produzidas pelas comunidades tradicionais caiçaras, ou ainda, no alimento base das culturas indígenas, a mandioca. Em suma, a ancestralidade está na realidade que circunda as populações tradicionais e que é revelada nas 11 obras a céu aberto que compõem a narrativa estampada nas paredes.

Conforme a artista:

“Eu precisava de um olhar. Eu quero essa criança que não é feminina, nem masculina, que é criança. Pela via da terra você vê uma criança saindo do rio e pros pescadores, que estão no rio, eles veem essa senhora ou senhor saindo da terra [...] eu gostei muito que uma mulher indígena, lá da aldeia do Icapara, falou que parece o filho dela. Então, que seja o filho dela”.

Buscando a diversidade e a pluralidade étnico-cultural, é notável o destaque às populações que compõem esse território. Desta forma, pode-se verificar nos dois letreiros edificados nas duas entradas do Icapara, bem como nas duas paradas de ônibus desse bairro, a exaltação aos sistemas de saberes e conhecimentos de seu território. Assim, um dos letreiros, bem como uma das paradas de ônibus se veste do grafismo e da arte indígena brasileira, explorando cores, símbolos e modos de expressão dessas populações (fotografias 09 e 10). Já outro dos letreiros, bem como outra das paradas de ônibus, se veste dos modos de vida das comunidades tradicionais caiçaras, retratando a pesca da tainha, a harmonia com a natureza e os elementos que a compõem (fotografias 11 e 12).

Iguape é uma terra indígena. Seu nome significa água redonda em Tupi. Foi dessa água que a artista retirou o olhar vivo de uma criança indígena para imprimir, via arte urbana, a vivacidade dessas populações na concha acústica da cidade. A escolha do lugar carrega um significado singular: ecoar novas narrativas, que se lançam em exercícios de futuros possíveis, pautados na superação dos processos opressores vivenciados historicamente por tais populações. O olhar vivo e atento de uma criança indígena plantada na concha acústica propaga-se pela cidade de modo visual e sonoro, sendo esse o local mais próprio para ressoar brados de resistência da Iguape indígena.

Barriendos (2011, p. 42) preconiza a urgência de superar “os universalismos que gravitam em torno da racionalidade moderna ocidental”, sendo esse o ponto fundamental marcado nas obras que compõem este ensaio e que conclamam pluralidade e equidade étnico-cultural. Para tal, as temporalidades, os ritmos, as técnicas e os artefatos tradicionais, que no trançado do cesto ou da rede ou, ainda, no fazimento da farinha, das canoas e dos remos — herança ancestral herdada pelos caiçaras — são materializados em traços nas paredes e criam um discurso comum. Mais do que isso, apontam para uma política territorializada (Santos, 2021) que combate o espaço convertido em matéria fabricada pela ordem econômica e ideológica dominante.

Uma política territorializada é a que se regula em função dos dados locais, ou seja, ela se produz para servir em função daqueles que habitam o território, sendo determinada pela produtividade social a partir do uso e das formas de fazer e praticar o lugar. Por isso, alterar e ampliar as funções das construções, buscando inclusive uma finalidade social que muda o valor atribuído ao lugar e suas populações, é corroborar com essa política, que via arranjos e associações de pessoas, visa possibilitar o reconhecimento dos saberes e fazeres de suas gentes.

Nesse sentido, há de se destacar que esse conjunto de artes que ora reverberamos, possibilita o reconhecimento de mestres caiçaras vivos, como é o caso do Sr. Carlos Maria, retratado na obra que leva o seu nome e que finaliza o percurso de 18 quilômetros pelos quais as conjunto de obras está distribuído. A obra ‘Carlos Maria’ (fotografia 13) está localizada na parede lateral do prédio misto que abriga banheiros públicos e a sede administrativa da empresa que faz a travessia de balsa até a vila caiçara da Jureia.

“O Seu Carlos Maria é um dos sábios mais velhos da comunidade caiçara da Jureia. Ele faz de tudo, artesanato com palha, peneiras, cestas, vassouras de piaçava, paredes com trançado de bambu. Ele canta, dança, toca rabeca. Participa dos bailes de fandango e tem uma família imensa, conheço muita gente que é filho ou neto dele. Muita gente falou comigo: ‘você desenhou o meu avô. Você fez o meu pai.’ [...] eu falei com o sobrinho dele que tirou várias fotos do Seu Carlos e eu escolhi uma pra fazer essa arte”.

O mestre caiçara Carlos Maria também pode ser reconhecido tocando rabeca em outra obra executada na casa residencial de uma moradora do centro histórico de Iguape/SP (fotografia 14). A artista ressalta que nesta obra é possível reconhecê-lo pelos seus seis dedos da mão que toca o instrumento e que é assim que seus netos, filhos e conhecidos que passam diante da imagem o reconhecem:

“Quando eu estava produzindo a obra, a filha dele passou e eu escutei um coxixo: ‘é ele sim, olha lá a mão’ e ela disse que tinha reconhecido a mão do pai dela que tava tocando a rabeca”.

Além das obras da Di Monique Novaes, outras intervenções produzidas por outros artistas locais vêm se espalhando pelos muros da cidade. Elas se somam às 11 obras da artista visual e estruturam um discurso em paredes-manifesto a partir da cultura dos povos e comunidades tradicionais, tais quais como podem inferir os exemplos das fotografias 15 a 19. Tais exemplos se utilizam de movimentos e produções contemporâneas a partir de outras formas de ação e chamam a atenção para as gentes e modos de vida deste território. Outrossim, é possível notar a predominância de elementos relacionados à cultura caiçara, tais como as construções, a pesca artesanal, bem como as vestimentas e os artefatos dessas comunidades tradicionais.

A produção de imagens sobre os povos marginalizados da sociedade brasileira — como os indígenas e as comunidades tradicionais caiçaras — em locais de grande circulação, como o conjunto de obras refletido neste ensaio, possibilita a contação de suas histórias. Afirma, em cada camada de tinta utilizada, a existência de narrativas outras que retratam o cotidiano e a cultura dessas populações, e por isso estruturam um discurso territorializado, exaltando os saberes e fazeres das comunidades tradicionais.

Amparados em Santos (2021, p.188), entendemos que “se a realização da história, a partir dos vetores ‘de cima’ é ainda dominante, a realização de uma outra história, a partir dos vetores ‘de baixo’ é tornada possível” e que as obras analisadas não apenas acionam tal possibilidade, mas posicionam identitária e politicamente os sujeitos dissidentes deste território. Para além, elas acionam possibilidades de construção de diálogos interepistêmicos (Barriendos, 2011) como possibilidade de superação de racialização e hierarquias historicamente estabelecidas.

Referências

BARRIENDOS, J. La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, Bogotá, n. 35, p.13–29, julho, 2011. Disponível em: <www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-75502011000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 18 ago. 2023.

BRASIL. Lei nº 11.642, de 11 de janeiro de 2008. Considera o município de Iguape, localizado no estado de São Paulo, o Berço da Colonização Japonesa no Brasil. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 14 jan. 2008. Disponível em:

<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11642.htm>. Acesso em: 18 ago. 2023.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CUNHA JÚNIOR, H. *Tecnologia africana na formação brasileira*. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

DIEGUES, A. C.; ARRUDA, R.S.V. *Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil*. Ministério do Meio Ambiente, Brasília, 2001.

FORTES, R. *Iguape...nossa história*. São Paulo: SOSET, 2000.

KRENAK, A. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, Adalto (Org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PEREIRA, D. C. Projeto Memórias Urbanas de Iguape-SP: uma experiência de educação patrimonial do Laboratório de Geografia Urbana da Universidade de São Paulo. *Revista CPC*. São Paulo, n.27, p. 211–232, jan/jul. 2019.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: CLACSO. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas*. Buenos Aires. 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em 24 ago. 2023.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.



Fotografia 02. 'Caiçaras' — Lateral do casarão do pé do morro



Fotografia 03. 'Nossas Origens' — Frente do Mercado de Artesanato



Fotografia 04. 'Nossas Origens' — Frente do Mercado de Artesanato



Fotografia 05. 'Nossas Origens' — Frente da Concha Acústica Municipal



Fotografia 07. 'Nossas Origens' — Atrás da Concha Acústica Municipal



Fotografia 06. 'Nossas Origens' — Frente da Concha Acústica Municipal



Fotografia 08. 'Nossas Origens' — Atrás da Concha Acústica Municipal



Fotografia 09. Entrada do Icapara — primeiro povoado de Iguape/SP



Fotografia 10. Parada de ônibus no bairro Icapara



Fotografia 11. Entrada do Icapara — primeiro povoado de Iguape/SP



Fotografia 12. Parada de ônibus no bairro Icapara



Fotografia 13. 'Carlos Maria' — Lateral do banheiro público



Fotografia 14. Casa residencial em Iguape/SP



Fotografia 15. Casa residencial em Iguape/SP



Fotografia 16. Casa residencial em Iguape/SP



Fotografia 17. Bar em Iguape/SP



Fotografia 18. Bar, restaurante e casa residencial



Fotografia 19. Bar em Iguape/SP



Fotografia 20. Bar em Iguape/SP

Corpo-a-corpo com a fotografia: arte e ativismo político

Hand-to-hand with photography: art and political activism

Yuri Gabriel Campagnaro

<http://lattes.cnpq.br/8866130623225819>

<https://orcid.org/0000-0001-9337-6274>

yuri.gabriel@gmail.com

Doutorando do Programa de pós-graduação em Tecnologia e Sociedade da UTFPR na linha de Mediações e Culturas e artista visual. O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq (Código do Projeto: 40106120191; Código da Bolsa: processo 141850/2020–5).



Figura 1. Yuri Campagnaro. Sem Título. Fotografia analógica. 2012. Caminhada Revelando Curitiba.

Resumo: Entre 2012 e 2016, fotografei diversos eventos políticos que participava, na cidade de Curitiba. Usando fotografia analógica, as poses repetiam enquadramentos, temáticas, uso de luz e sombra e relação com as pessoas participantes. Trabalhos fotográficos em movimentos sociais costumam ser ligados ao fotojornalismo e criticados por sua objetividade. Apesar de ser vista dessa forma na cultura contemporânea, parte da crítica ao realismo leva a um hermetismo formalista que afasta arte da política. No caso, a fotografia em questão busca um corpo-a-corpo com a vida, voltada para a transformação social.

Palavras-chave: Fotografia, movimentos sociais, realismo

Abstract: Between 2012 and 2016, I photographed numerous political events that I participated in the city of Curitiba. Using analogue photography, the poses repeated framing, themes, use of light and shadow and relationship with the participating people. Photographic artworks in social movements are usually linked to photojournalism and criticized for its objectivity. Despite being seen that way in contemporary culture, part of the critique of realism leads to a formalist hermeticism that distances art from politics. In this case, the photographs in question seek a hand-to-hand contact with life, focused on social transformation.

Keywords: Photography, social movements, realism

Durante o ano de 2012 até 2016, produzi um trabalho visual com fotografia analógica, o que acabou servindo de escola poética e visual para meu trabalho posterior, com desenho e gravura. Esse trabalho consistia, principalmente, em registros da militância política, à qual era engajado. Em 2012, participei da Caminhada Revelando Curitiba (Figuras 1 e 2), em que um grupo de cerca de dez pessoas andou por quatro dias, por mais de cinquenta quilômetros, em Curitiba, uma cidade que, no ano anterior, havia sido considerada pelo Relatório das Cidades da ONU a 17ª cidade mais desigual de todo o mundo (CALDAS, 2019). Foi utilizado um filme colorido de 36 poses, 35mm, iso 200, Proimage da Fuji, em uma Yashika MG-1 Rangefinder.



Figura 2. Yuri Campagnaro. Sem Título. Fotografia analógica. 2012. Caminhada Revelando Curitiba.

Participei da organização desse evento, construído para sintetizar um acúmulo coletivo, no caso do Movimento Popular por Moradia de Curitiba, sobre o urbanismo excludente da cidade, debate desenvolvido a partir da militância em ocupações de terra urbana e reivindicações por regularização fundiária e direito à cidade. A caminhada, assim, passava por marcos urbanos importantes, como os eixos estruturais de desenvolvimento, e por comunidades onde já se tinha relação política, como a Associação de Moradores do Sabará, na Cidade Industrial de Curitiba, ou a comunidade do Itaquí, em São José dos Pinhais.

A primeira foto (figura 1) reitera os fortes contrastes da cidade. Pessoa contra construção, pedestre contra carro, em uma caminhada contra a luz, que se encontra no fim de um túnel, quase uma saída da caverna de Platão. Na figura 2, destaca-se como a cidade nasce, construída, pelo trabalho humano. A intenção inicial de registro dos eventos exibem enquadramentos em primeira pessoa, onde se nota a posição de parte dos atos, não como um observador externo. Não oculte minha presença, fazendo um registro discreto, mas não escondido, muitas vezes chamando as pessoas para a foto. Isso também se deve à relação de proximidade com os cenários e pessoas retratadas, em geral, companheiros de militância.

As demais fotografias estão inseridas no debate sobre a cidade, mas ocorreram em outros eventos, como o abril vermelho do Movimento Popular por Moradia (figuras 3 e 4), Marcha das Vadias (figuras 5 e 6) e eventos em comunidades (figuras 7 a 10). As vantagens da fotografia analógica estavam em seu custo barato à época, sua necessária economia de poses, sua agilidade devido ao foco rangefinder, seu tamanho pequeno e seus cliques silenciosos, o que possibilitou uma discrição que não intimidava os fotografados.



Figura 3. Yuri Campagnaro. Sem Título. Fotografia analógica, CIC, Curitiba, 2012. Abril Vermelho do MPM.



Figura 4. Yuri Campagnaro. Sem Título. Fotografia analógica, CIC, Curitiba, 2012. Abril Vermelho do MPM.



Figura 5. Yuri Campagnaro. Mari. Fotografia analógica, Curitiba, 2013. Marcha das Vadias.



Figura 6. Yuri Campagnaro. Sem título. Fotografia Analógica. Curitiba. 2012. Marcha das Vadias.



Figura 8. Yuri Campagnaro. Futebol do Oprimido. Fotografia analógica, Ganchinho, Curitiba, 2012.



Figura 7. Yuri Campagnaro. Itaqui. Fotografia analógica, São José dos Pinhais, 2012.



Figura 9. Yuri Campagnaro. O Retrato. Fotografia analógica, CIC, Curitiba. 2012. Festa com as Crianças.



Figura 10. Yuri Campagnaro. Sem Título. Fotografia analógica, CIC, Curitiba. 2012. Festa com as Crianças.

As imagens produzidas eram caminhos de me relacionar com as camaradas da militância, de registrar nossas atividades, de refletir visualmente sobre nossas ações e de propiciar momentos de interação e companheirismo com a posterior revelação das fotos, compartilhadas com as pessoas em questão pela internet ou pessoalmente. Dessa forma, na posição intermediária entre representar e transformar a realidade, entre reproduzir e construir imagens, a questão mais urgente era porquê construir e para quem.

O escritor João Antônio defendia uma literatura, e uma arte, “que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão — ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo.” (ANTONIO, 1975, p. 93). Esta arte está num entre-lugar, meio reportagem meio romance — como suas referências citadas, Truman Capote e Hemingway, o que não significa, é claro, que prescinda da técnica. A fotografia aqui tem uma ambiguidade e vocação similar.

Nesse sentido, Walter Benjamin destaca o trabalho do fotógrafo francês Atget, que buscava imagens urbanas que não fossem românticas ou majestosas, mas coisas perdidas e transviadas. A caminhada pelos cantos não turísticos da cidade, mesmo que motivados por percursos definidos em protestos e eventos políticos, possibilita uma relação parecida com o objeto, “como uma bomba suga a água de um navio que afunda” (Benjamin, 1996, p. 101), ao contrário de representações laudatórias de pontos turísticos.



Figura 11. Yuri Campagnaro. Povo na Luta. Fotografia analógica, CIC, Curitiba. 2012. Abril Vermelho.

Esse trabalho, portanto, é indissociável da prática política, a militância era sua razão de existir. Definia os caminhos, os sujeitos fotografados, os lugares e também a minha posição. Era dessa práxis que partia minha mirada, os enquadramentos, as escolhas técnicas. Por isso, apropriado o termo emprestado de João Antônio, corpo-a-corpo, entra a arte e o ativismo.

Referências

ANTÔNIO, João. Malhação do Judas carioca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1996.

CALDAS, Ana Carolina. Aniversário de Curitiba: De “cidade modelo” ao ranking das mais desiguais do mundo: para especialistas, a cidade é demarcada territorialmente para separar pobres de ricos. Brasil de Fato. 29/03/2019. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2019/03/29/aniversario-de-curitiba-de-cidade-modelo-ao-ranking-das-mais-desiguais-do-mundo> acessado em 14/11/2022.



PASSAGEM, IMAGEM E APAGAMENTOS

PASSAGE, IMAGE AND ERASURES

Karina Rampazzo

<http://lattes.cnpq.br/5563851788463988>

<https://orcid.org/0000-0002-9421-5779>

karampazzo@gmail.com

Doutoranda em Design (UFPR) professora do Departamento de graduação e pós-graduação de Design Gráfico (UNIFIL).

Resumo: Proponho a fotografia como meio de documentação e expressão dos levantes sócio-políticos e das ações artísticas no espaço urbano. A narrativa visual apresentada como ensaio acontece no centro da cidade de Londrina em outubro de 2022. Dialoga com François Soulages (2010) e a fotografia como relação, Georges Didi-Huberman (2018) sobre a exposição Levantes e Walter Benjamin (2010) com a cidade como imagem e memória. Trago marcas deixadas como resistência precária das lutas e reivindicações ocorridas no local.

Palavras-chave: Fotografia; Narrativa visual; Levantes sociais; Intervenção urbana.

Abstract: *I propose photography as a means of documenting and expressing socio-political upheavals and artistic actions in urban space. The visual narrative presented takes place in the center of Londrina in October 2022. It dialogues with François Soulages (2010), Georges Didi-Huberman (2018) and Walter Benjamin (2010). I bring marks left as precarious resistance of the struggles and claims that occurred in the place.*

Keywords: *Photography; Visual narrative; Social uprisings; Urban intervention.*

SOBRE O ENSAIO

Perceber a rua como espaço de manifestação social, política e artística para, além de conceituar as ações, documentar as marcas deixadas na cidade, daquilo que foi, em outro momento, mobilização, reivindicação ou protesto. O ensaio evidencia tais vestígios, pretende destacar os cartazes, lambes ou pichações, qualquer mensagem restante em um espaço urbano específico. As imagens que documentei e recombinei, permitem novas narrativas visuais daquilo que aconteceu como discurso e se estabeleceu como imagem.

Parto, primordialmente, das considerações de François Soulages (2010) acerca do ato fotográfico, pois quando fotografo aquilo que restou nos muros, postes e fachadas, compreendo a fotografia como “articulação entre o que se perde e o que permanece” (SOULAGES, 2010). Este pensamento sustenta toda a dinâmica em procurar aquilo que ficou na rua. Penso que ao usar a fotografia como documento, recorto uma possibilidade de imagem daquilo que estava nas ruas. Recorto, ou seja, fotografo sob a relação entre o objeto fotografado — a rua —, o sujeito que fotografa — eu — e o material fotográfico — a câmera. A fotografia é o produto dessas condições de produção.

Outra influência foi Georges Didi-Huberman (2018) com o texto curatorial O peso dos tempos, dedicado à exposição Levantes, montada no Sesc Pinheiros em São Paulo em 2017. Explico, noto nas fotografias de Levante a ideia estético-política como um tipo de reflexão das emoções individuais e das ações coletivas nas ruas. Isto também ocorre enquanto fotografa o ensaio, pois, percebo a presença de diferentes formas de expressão pelas mensagens verbais e visuais na cidade. Alguém passou ali e deixou um stencil sobre o amor, outros passaram e deixaram um cartaz reivindicando greve. Subjetividade e coletividade em um mesmo espaço.

Posto em exposição estes pontos conceituais, abro o texto para a experiência da prática fotográfica. A caminhada foi realizada na cidade de Londrina, Paraná, sendo um trajeto curto pelas ruas centrais. Estas ruas são reconhecidas por, sistematicamente, serem ocupadas por grupos sociais e políticos e/ou ações individuais artísticas. Realizei a pé com total atenção para qualquer vestígio deixado. Comecei pelo Bosque Marechal Cândido Rondon — Bosque Central, descendo a Rua Piauí — entre os Correios, a Secretaria de Cultura, a Galeria Vila Rica e a Concha acústica, virando à esquerda, depois dos Totens em homenagem aos pioneiros de Londrina, atravessando a Alameda Miguel Blasi com a Catedral Metropolitana à esquerda, chegando na Rua Maranhão e passando em frente ao Cine Teatro Ouro Verde, seguindo pelo calçadão, passando em reta contínua até o antigo banco Banestado e finalizando no chafariz da Praça Jorge Danielides — antigo coreto, próximo a Rua Hugo Cabral e final do calçadão¹.

Conforme avançava, um conjunto peculiar de imagens ia se formando. Sem preocupação em separar por categorias, mas na intenção de registrar qualquer vestígio que chamasse atenção — fachadas, paredes, postes, vidraças, tapumes, muros — qualquer interferência gráfica era fotografada. Fotografar qualquer vestígio, foi determinado em campo, pois não

1. Orientação e consulta dos monumentos e ruas da cidade com Prof. Dr. Oigres Macedo (Departamento de Arquitetura e Urbanismo UEL) e membro do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural de Londrina.

existiam muitas marcas ou interferências conservadas, as que encontrava, já estavam muito deterioradas pelas intemperes ou ação humana. Pichações pessoais dividiam espaço com pichações políticas, adesivos poéticos e políticos, cartazes anunciam quartos de aluguel, mas reivindicam também pautas feministas. Lambe-lambes esquecidos, outros rasgados, deixando um pedaço para leitura, ou apenas a marca da cola na parede. Tinta e papel que já estiveram frescos. Texturas que se misturam no concreto, no vidro, no vão dos postes e lixeiras. Encontro muito mais a ausência do que a presença da mensagem impressa.

Neste momento relembro aqui o livro *Rua de mão única* de Walter Benjamin (2010). Ao caminhar, penso a cidade como pensou o autor, uma cidade possível por recortes — possível por imagens —, uma paisagem urbana como texto e o mundo como memória. Pela fotografia recorto, pelo texto descrevo, e a narrativa visual que se estabelece, ativa as minhas e todas as memórias de quem acessa o ensaio. Por isso a escolha em deixar a fotografia mais aproximada do objeto selecionado, uma fotografia de vestígios quase abstratos muitas vezes. Não me preocupo em mostrar o entorno, é o recorte aproximado a tentativa de trazer muitas outras cidades além de Londrina. Cidades que também são ocupadas por grupos sociais, políticos e artísticos

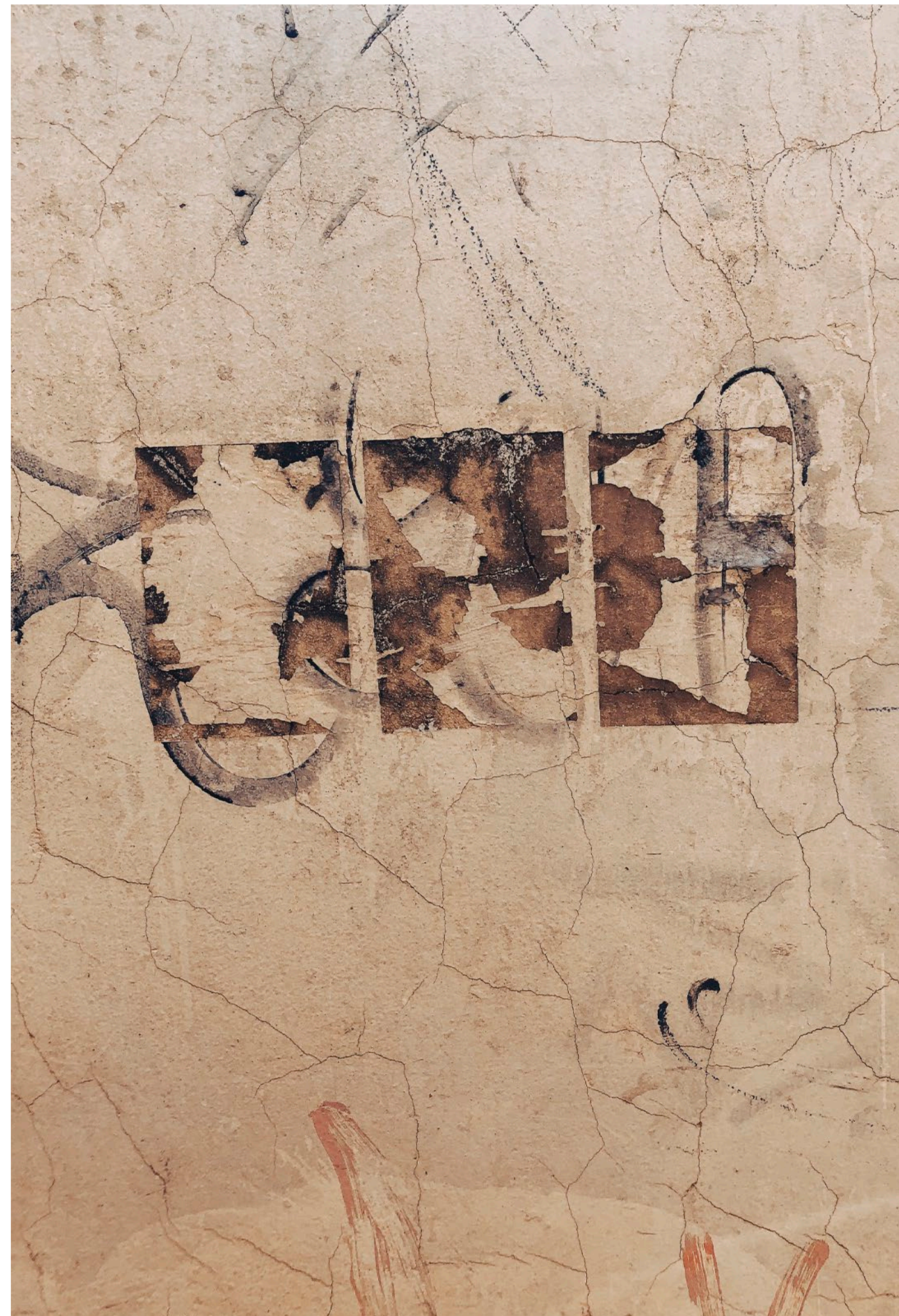
O resultado é um ensaio de apagamentos. Uma narrativa visual que evidencia o apagamento dos levantes e também das individualidades. Um ensaio daquilo que insiste, ou melhor, resiste, ainda que precariamente, muitas vezes, sem significado claro, mas repleto de sentidos. Destaco todas as imagens sem qualquer pista do que pode ter sido. Destaco a pichação “Fascismo mata”, ainda acessível por estar em um prédio sem manutenção. O lambe “Marielle e Matheus”, não retirado por estar encoberto em um poste. Ainda, curiosamente, “Greve geral” remanescente em fachada de banco. Finalizo com o adesivo “Desce do muro”, quase imperceptível em uma grande vidraça no antigo banco Banestado. O centro da cidade está limpo, invalidando muitas pautas, algumas tão potentes, que mesmo retiradas à força, permanecem como cicatrizes. Remanescentes de luta e poesia.

Referências

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. SP: Brasiliense, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *O peso dos Tempos*. In: *Levantes*. SP: Sesc SP, 2018.

SOULAGES, F. *Estética da fotografia: perda e permanência*. SP: Ed. Senac, 2010.













IMAGENS EM MANIFESTO



DESCE DO MURO

foto
crono
grafias