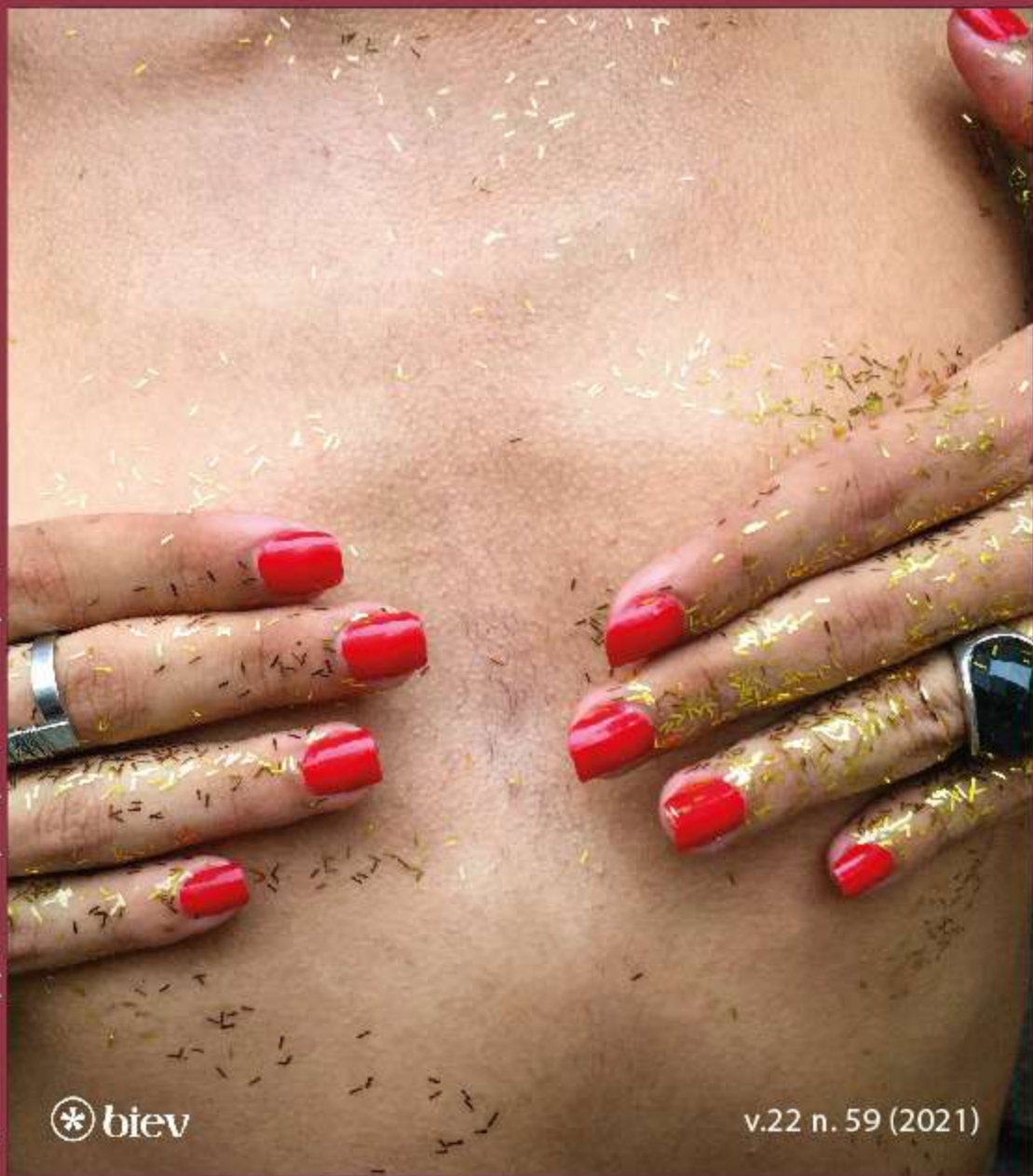


ILUMINURAS



 biev

v.22 n. 59 (2021)

Gêneros e Imagens

Dossiê Gêneros e Imagens vol. 1

Apresentação

Barbara Copque¹

Fabiene Gama²

Fernanda Rechenberg³

A pesquisa feminista acadêmica e ativista tentou repetidas vezes responder à questão sobre o que nós queremos dizer com o termo, intrigante e inescapável, "objetividade". Temos gasto muita tinta tóxica e árvores transformadas em papel para difamar o que eles queriam dizer com o termo e como isso nos machuca. O "eles" imaginado constitui uma espécie de conspiração invisível de cientistas e filósofos masculinistas, dotados de bolsas de pesquisa e de laboratórios; o "nós" imaginado são os outros corporificados, a quem não se permite não ter um corpo, um ponto de vista finito e, portanto, um viés desqualificador e poluidor em qualquer discussão relevante, fora de nossos pequenos círculos, nos quais uma revista de circulação de "massa" pode alcançar alguns milhares de leitores, em sua maioria com ódio da ciência. (Haraway, 1995: 7)

Os estudos de gênero e da imagem na antropologia possuem em comum o incômodo em torno da discussão sobre objetividade e busca de uma pretensa neutralidade na produção do conhecimento científico. Cientes de que toda a produção científica é fruto de inquietações que perpassam a subjetividade das pessoas, construída em relações sociais, sabemos que cada encontro etnográfico produz um saber específico, fruto das verdades de cada encontro.

A ideia de propor um dossiê sobre as relações entre os estudos de gênero e da imagem surgiu a partir da percepção de que a interseção entre esses campos de conhecimento têm se intensificado nos últimos anos na antropologia brasileira (Almeida, 2007 e 2015; Copque, 2010; Gama, 2018; Grunvald, 2015). Cada vez mais surgem trabalhos que abordam questões relacionadas às identidades de gênero, suas apresentações e representações, assim como

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: barbara.copque@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5258-1439>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: fabiene.gama@ufrgs.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9152-0903>

³ Universidade Federal de Alagoas, Brasil. E-mail: fernandarechenberg@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2793-8333>

reflexões sobre sexualidades, mas também sobre política, direitos, ativismos e movimentos sociais, mulheres, homens, pessoas intersexs, pessoas cis, pessoas trans, pessoas não-binárias, masculinidades, feminilidades, entre outros.

Os debates sobre esses temas também têm se intensificado na arena política e na vida cotidiana, especialmente nos últimos anos, com as políticas conservadoras do governo no poder e a ascensão da extrema-direita, no Brasil e alhures (Miguel, 2021).

A partir de reflexões e práticas relacionadas ao campo das artes, do cinema, da fotografia, do desenho, das colagens, dos grafites e das performances, diversas autoras e autores têm se debruçado sobre as imagens considerando, nestes processos de produções e análises de imagens, suas posicionalidades (Ribeiro, 2020), refletindo sobre suas implicações, limitações e potencialidades. As abordagens interdisciplinares, favorecidas pela teoria feminista, têm sido fundamentais na compreensão das estruturas que conformam certas leituras gendradas e engendradas das imagens, considerando o gênero, em suas representações e auto-representações, como produto de tecnologias sociais (Lauretis, 1994). Para Griselda Pollock (2001), o encontro do feminismo com o cânone da História da Arte tem sido complexo e multi-estratificado, produzindo um conjunto de posturas táticas em relação mas também em contradição com tal cânone. O acúmulo de práticas e pensamentos produz estratégias críticas deslocadas dos limites dos cânones artísticos, suas tradições seletivas, seus discursos e suas estruturas de exclusão, possibilitando novas imaginações na leitura e produção das artes visuais (Pollock, 2001: 141).

Se as assimetrias de gênero são cada vez mais evidenciadas nas produções imagéticas (Wobeto, 2021), estas, por sua vez, não podem ser analisadas sem levar em consideração o conceito de interseccionalidade (Crenshaw, 2002; Akotirene, 2020) como chave para a compreensão das opressões articuladas entre gênero, raça, classe social, mas também de idade, sexualidade e saúde, entre outras. Como nos lembra bell hooks, "Nenhuma intervenção mudou mais a cara do feminismo norte-americano do que a exigência de que pensadoras feministas reconhecessem a realidade de raça e racismo." (hooks, 2018: 74). No campo das artes visuais, diversas autoras têm elaborado críticas contundentes às nuances da exclusão e subrepresentação das mulheres negras na arte euroétnica (Piper, 2020; Bittencourt, 2018; Felinto, 2019).

Para Maria Lugones (2014), o olhar feminista hegemônico e ocidental, marcado pelo eurocentrismo e caracterizado por princípios abstratos de igualdade e liberdade, não levam em conta que as mulheres estão situadas em posições sociais distintas em função de suas características culturais, políticas, econômicas, raciais e sexuais, entre outras. O feminismo

decolonial, assim, propõe um rompimento com esse pensamento universalista, apontando para a importância de percebermos as diversas experiências das mulheres vividas mediadas pelos mais distintos marcadores sociais da diferença.

Para a autora, a modernidade, organizada ontologicamente em categorias homogêneas e separáveis, como “mulher” e “negro”, recusa a intersecção entre esses marcadores, negando a existência de mulheres negras e mulheres indígenas, por exemplo, que não se sentem representadas na categoria universal “mulher” e muitas vezes não compartilham de questões e inquietações apresentadas por mulheres brancas.

Ao estabelecer uma relação entre gênero e colonialidade, Lugones dialoga com outra socióloga, a nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2004), que em seu trabalho chama a atenção para o fato de que, antes da colonização, diversas sociedades africanas não eram marcadas pela divisão de gênero tal qual experimentamos no ocidente e também não operavam por meio de categorias dicotômicas e binárias.

Oyěwùmí nos chama a atenção para “a invenção da mulher” e demonstra, como Lugones, o modo como o processo de colonização enraíza concepções ocidentais de gênero, universalizando relações de oposição características do pensamento ocidental para outras culturas e sociedade. É preciso, neste sentido, atentarmos para as peculiaridades de cada grupo que estudamos e o que significa “ser mulher”, “ser homem”, não se identificar com uma nem com outro, mas também todas as críticas e defesas que surgem em relação ao feminino, ao masculino, ao não binário etc. Pois para compreender desigualdades e construir saídas às masculinidades hegemônicas, brancas e heteronormativas é preciso atentar para as diferentes nuances de privilégios e opressões nas relações sociais.

Como diz a antropóloga inglesa Marilyn Strathern (2006), se o movimento feminista tem suas raízes na sociedade ocidental, é imperativo contextualizar seus pressupostos. Para a autora,

Antropologia fornece materiais para parte do empreendimento feminista através de suas minuciosas pesquisas sobre os construtos ocidentais. Algumas de suas contribuições são: a desconstrução dos idiomas biologistas do Ocidente; a compreensão de que o que acontece com as mulheres não pode ser compreendido a não ser que observemos o que acontece aos homens e às mulheres, e o que acontece neste domínio não pode ser compreendido sem prestar a atenção a todo o sistema social; e continua a fornecer vislumbres de outros mundos, em diferentes formas de opressão e de liberdade. (Strathern, 2009: 87)

Ainda segundo a autora, a Antropologia e a Teoria Feminista possuem um interesse convergente em torno da diferença, mas são disciplinas vizinhas em tensão. Para exemplificar esta ideia, ela traz para reflexão os debates em torno da “experiência”, tópico importante para

as duas disciplinas. Ela vai dizer que se o objetivo de antropólogas e antropólogos é compreender a "experiência vivida", os estudos feministas desafiam os estereótipos que mal representam as experiências das mulheres, incluindo a construção acadêmica da teoria, que se apropria da fala e da imagem em função dos interesses do patriarcado. Assim, "a experiência se torna no instrumento de um conhecimento que não pode ser apropriado pelos Outros. Somente pode ser compartilhado com pessoas semelhantes" (Strathern, 2009: 96).

Para Strathern, a investigação feminista sugere que é possível descobrir o eu ao se tornar consciente da opressão proveniente do Outro. Desse modo, não poderia haver colaboração com o Outro. Já na antropologia, "o 'Outro' não está sob ataque. Pelo contrário, o esforço consiste em criar a relação com o Outro, como uma busca de um meio de expressão que ofereça interpretações mútuas." (Strathern, 2009: 98). E continua: "Possuiriam assim interesses paralelos, travando um diálogo incômodo na medida em que cada um poderia minar o outro a partir de bases éticas que consideram tão importantes." (Strathern, 2009: 99).

Já de acordo com Donna Haraway, a própria "objetividade feminista" está vinculada à não totalização do eu: "O eu cognoscente é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhavado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender ser outro" (Haraway, 1995: 26). Ainda segundo a autora, "A objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto." (Haraway, 1995: 23). Ela é uma 'objetividade corporificada' que acomoda projetos científicos a partir de uma perspectiva baseada em saberes localizados.

Inspirando-se no ciborgue de Haraway (1995), que relaciona diferença por conexões parciais, conexões sem suposições de comparação, Strathern sugere que o feminismo e a antropologia devem ser posições para se olhar o outro, cada uma constituindo uma posição para se olhar uma contraposição (Strathern, 2004: 35). Posições que não se completam nem se somam, nem são metades de um todo; mas que se relacionam por conexões parciais. (Strathern, 2004: 38).

Considerando a relevância destas discussões no campo da imagem, o presente dossiê convocou pesquisadoras e pesquisadores a discutirem questões relacionadas às identidades de gênero, suas apresentações e representações, reflexões sobre sexualidades, mas também sobre política, direitos, a(r)tivismos e movimentos sociais. Interessava-nos reunir reflexões em torno das desigualdades nos processos de captação, produção e exposição de trabalhos imagéticos, e dos processos de objetificação dos papéis de gênero nos discursos (áudio)visuais, bem como

as pesquisas etnográficas em torno de artistas e coletivos que oferecem uma mirada crítica sobre tais leituras.

Recebemos tantas propostas interessantes de artigos, relatos de campo, ensaios fotográficos, resenhas e traduções, oriundas de diversas áreas de conhecimento, que optamos por publicá-lo em dois volumes. Este primeiro conta especialmente com artigos sobre críticas feministas à história da arte e da antropologia, a organização de mulheres em coletivos na internet e também nas ruas, as políticas de resistência da arte contra censuras diversas, além de processos de pesquisas antropológicas de, sobre e com mulheres cis e transgêneras, que produzem ou produziram imagens.

O artigo "A sombria e verde terra ao sul do Equador: gênero e imagem no trabalho de Ruth Landes", de Débora Wobeto e Laura Veronese, trata das imagens produzidas pela antropóloga Ruth Landes no Brasil na década de 1930. Focando nas imagens das mães de santo e suas linhagens femininas, disponíveis no acervo digital da National Anthropological Archives, as autoras analisam como os marcadores sociais de Landes produziram condições particulares de pesquisa e também da recepção do seu trabalho.

Em "Duplos espelhos: imagem e representatividade de mulheres negras no Brasil e em Moçambique", Denise Ferreira da Costa Cruz reflete sobre a representatividade de mulheres negras moçambicanas e brasileiras em espaços da Internet. Para a autora, alguns ambientes online promovem a articulação de mulheres negras que se encontram para discutir sobre formas de cuidado e embelezamento de seus cabelos. Configuram, dessa forma, espaços de construção de narrativas positivas sobre a beleza de mulheres negras, colaborando também com a construção de experiências e estéticas com as quais diversas mulheres podem se identificar, colaborando com a representatividade dessa população em múltiplos ambientes sociais.

O artigo focaliza o que Winnie Bueno e Joanna Burigo (2019) chamam de novas formas de fazer feminismo e ativismo: para as autoras, as plataformas virtuais têm ampliado as condições de participação da sociedade brasileira (mas não apenas) e provocado mudanças nas formas de organização dos movimentos feministas. Nesse sentido, vemos como as redes sociais possibilitam o compartilhamento de trajetórias e perspectivas distintas, as quais, no encontro de pontos de convergência, tendem a fortalecer as lutas feministas, ou ainda, o tensionamento e a abertura do debate em torno dos ideais estéticos de beleza, como nos mostram também os artigos de Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares e Rossana Fraga Ferreira. É interessante notar, como sugerem Christine Hine (2020), que "uma abordagem multimodal da etnografia para a Internet, que não trata da fronteira online/offline como um limite de princípio para locais de campo etnográfico" (Hine, 2020: 35), atenta para o fato de que os temas que estudamos

muitas vezes cruzam ou ignoram a fronteira online/offline como princípio organizar para a experiência social.

Em "Vênus são nomes plurais", Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares investiga no Instagram e na Revista Vogue as releituras contemporâneas da pintura *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, buscando compreender como a matriz estética e o teor mitológico-simbólico-clássico afetam as subjetivações na representação dos corpos, sobretudo na criação de releituras capazes de confrontar o ideal de beleza e criar estruturas de visibilidade para os corpos situados à margem dos padrões estéticos normativos.

Já o artigo "Produção representativa de imagens como ferramenta de luta, inserção e permanência em espaços públicos", de Rossana Fraga Ferreira, foca na produção imagética de uma mulher trans, Natasha Roxy, em suas páginas no Youtube, no Instagram e no Facebook dedicadas ao projeto Trans Nômade. A partir de um trabalho de produção imagética compartilhado com a *influencer* trans, Fraga reflete sobre a presença de corpos trans nos espaços públicos, midiáticos e institucionais, promovem deslocamentos e inspiram representatividade para diferentes pessoas.

Em "Coletivos de fotógrafas na América Latina: um estudo de caso do 7Fotografia", Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle e Maíra Costa Gamarra revisitam reflexivamente a experiência do 7Fotografia, coletivo de fotógrafas criado em 2010 em Recife-PE, cidade brasileira precursora na mobilização de mulheres em coletivos fotográficos. Compreendendo a fotografia, o gênero e a latino-americanidade como territórios, as autoras fazem ainda uma importante revisão em torno dos coletivos fotográficos de mulheres na América Latina, recorte esparsamente tratado nas pesquisas acerca da emergência dos coletivos fotográficos. As reflexões das autoras são particularmente interessantes para entender as mudanças nos coletivos fotográficos no transcurso de pouco mais de uma década, em que as ações de uma micropolítica da existência organizadas em torno do fazer fotográfico passam a focalizar cada vez mais as pautas de gênero.

Pensar as mobilizações artístico-feministas na América Latina também constitui o foco do artigo de Marielen Baldissera. Em "Intervenções feministas nas ruas da América Latina: as artistas se reapropriam de seus corpos", a autora apresenta uma revisão histórica sobre o desenvolvimento do movimento feminista atrelado às artes visuais, focando em seguida nas especificidades de artistas e ativistas latinoamericanas que trabalham com o corpo feminino. Suas reflexões são inspiradas no feminismo decolonial e levam em consideração os impactos do colonialismo e dos governos ditatoriais na produção de artistas que realizam intervenções urbanas feministas sobre os corpos de mulheres.

Os corpos de mulheres são o foco dos trabalhos artísticos de duas grafiteiras que atuam na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, analisados por Patrícia de Souza Nunes em seu artigo "As narrativas de resistência de e sobre mulheres nos grafites da cidade". Neste texto, inspirada em autoras do feminismo negro, Nunes propõe que os grafites são formas de transformar silêncios e invisibilidades em ação. Ao analisar sete murais com personagens mulheres em Natal, ela aponta para o fato de que tais intervenções apresentam corpos de mulheres que se distanciam dos padrões estético-corporais produzidos pela publicidade. E propõe que tais grafites atuam como modos de resistência, ao apresentarem imagens de mulheres, seus corpos e suas sexualidades tidas como tabus.

Gabriela Massote de Lima, em "O corpo masculino enquanto estratégia feminista", analisa imagens de corpos masculinos produzidas por artistas mulheres após os anos 70. Para a autora, tais imagens transformam os estereótipos da representação do nu masculino, historicamente construídas pelo olhar masculino. O olhar feminino para o corpo masculino, somado às teorias de gênero, permite questionar prerrogativas institucionais da História da Arte que excluíram de suas narrativas ou relegaram a papéis secundários artistas mulheres, a partir de códigos visuais, sociais e sexuais tradicionais.

Em "Censura à arte como supressão da esfera pública: algumas observações filosóficas sobre 'ativismo', política e dissidências sexuais e de gênero", Guilherme Mautone discute a censura à arte enquanto tentativa de supressão das dissidências às normatizações de gênero, tomando como eixo central os acontecimentos em torno da obra *Bio-I*, de David Ceccon, na cidade de Porto Alegre (RS) em 2019. O autor explora os argumentos ontológicos, estéticos, administrativos/institucionais e psicológicos pró-censura, discutindo-os à luz de uma concepção mais ampla da arte enquanto insurgência e resistência, com base na filosofia política de Hannah Arendt e Jacques Rancière.

A resenha "Sexismo no campo das artes: Diva, de Juliana Notari", de Michele Salles, analisa a obra Diva (2020) da artista pernambucana Juliana Notari a partir do feminismo decolonial de Maria Lugones (2010). A obra, uma escultura de 33 metros em formato de fenda, foi produzida em um antigo canavial no município de Água Preta, Pernambuco. Sugerindo uma vulva gigante, a obra gerou polêmicas na mídia e nas redes sociais e tornou a artista nacionalmente conhecida. De acordo com Salles, ao entranhar-se nos canaviais, a vulva de Notari relaciona a violência de gênero com a violência colonial, chamando a atenção para as interseccionalidades existentes na constituição desigual da sociedade brasileira, marcada pela violência estrutural de raça e gênero.

Em "Corpogravura de um encontro em roda: entrelaçamentos entre gênero e deficiência visual", Olivia von der Weid, Gislana Maria do Socorro Monte do Vale, Clarissa Cristina Oliveira Gonçalves e Rita de Cássia Guaraná Bello apresentam o relato de uma roda de conversas sobre mulheres e deficiência, chamando a atenção para um marcador social que é frequentemente obliterado dos debates sobre violências estruturais: a deficiência. O texto é um relato etnográfico coletivo que emerge do encontro entre mulheres integrantes do Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e com Baixa Visão (MBMC) e a antropóloga Olivia von der Weid quando estas realizam uma roda de conversa a partir do corpo e do movimento como motivadores de troca e da produção de conhecimento que faz emergir uma imagem de um acontecimento, uma *corpogravura*.

Em "Experimentações Gráficas na Etnografia: Observações e Visualidades sobre a 32a Reunião Brasileira de Antropologia", Katianne de Sousa Almeida apresenta uma etnografia online do evento acadêmico, através de reflexões combinadas a experimentações visuais com colagens e desenhos.

Este número conta ainda com dois ensaios fotográficos. "Desfiladeiras", de Geslline Giovana Braga, apresenta imagens de um projeto em desenvolvimento sobre mulheres acima de 40 anos. Segundo a autora, "mulheres são sempre consideradas velhas para algo". Mas contrapondo fotografias e grafismos antigos, ela produz imagens para fabular sobre "outras representações sobre o passar do tempo", buscando contribuir positivamente com imagens sobre esse grupo.

"Somos um milhão de mulheres", ensaio com curadoria de Giovana e Natania Lopes que reúne imagens de seis trabalhadoras sexuais e é parte de um projeto fotográfico maior, intitulado "O Que Você Não Vê, a prostituição vista por nós mesmas", que contou com 16 fotógrafas, trabalhadoras sexuais do Rio de Janeiro. O projeto foi desenvolvido no âmbito da pesquisa "Os Impactos dos Mega Eventos Esportivos nos Mercados do Sexo no Rio de Janeiro", que contou com a colaboração do movimento brasileiro de prostitutas e financiamento da FAPERJ durante os anos das Olimpíadas e Para-Olimpíadas na cidade.

Já "A política da prostituição no Brasil: entre a 'neutralidade do Estado' e os 'problemas feministas'" é uma versão revista do artigo originalmente publicado em inglês por Sonia Corrêa e José Miguel Nieto Olivar na coletânea *Business of Sex (O Negócio do Sexo)*, organizada pelas feministas indianas Meena Seshu e Laxmi Murthy. Nesta tradução de Natânia Lopes e Dennis Novaes, Corrêa e Olivar apresentam uma versão revista do original, com um prólogo da tradução no qual atualizam o debate. Para além dos aspectos históricos abordados no artigo

original, escrito entre 2009 e 2010, a autora e o autor buscam inspirar leituras do cenário político da prostituição no país hoje.

Convidamos leitores, leitoras a percorrerem a diversidade dos trabalhos apresentados neste dossiê, esperando que as reflexões mobilizadas pelo encontro entre gênero e imagens ajudem a fomentar novos temas e práticas de pesquisa no campo antropológico e em seus cruzamentos interdisciplinares. Boa leitura!

Referências Bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. (Feminismos Plurais/coord.: Djamila Ribeiro). São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. De Malu a Mulher: gênero, sexualidade e feminismo na TV. In: Cristina D Cancela; Laura Moutinho; Júlio Simões. (Org.). *Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada*. 1ed. São Paulo: Terceiro Nomes, 2015, v. , p. 287-306.

_____. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. *Revista Estudos Feministas*, v. 15 (1), p. 177-192, 2007.

BITTENCOURT, Renata. Feminismo, arte e a representação da mulher negra. *Museologia & Interdisciplinaridade* Vol. 7, nº13, Jan./ Jun. de 2018

BUENO, Winnie; BURIGO, Joanna. Possibilidades e limites da utilização do facebook como uma ferramenta de construção de diálogos e saberes entre mulheres. *Interfaces Científicas Humanas e Sociais*, v. 7, n. 3, p. 81-92, 2019

COPQUE, Bárbara. *Uma etnografia visual da maternidade na Penitenciária Talavera Bruce*. Tese de doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

CRENSHAW, Kimberly. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Dossiê III Conferência Mundial contra o Racismo • *Revista Estudos Feministas*. 10 (1). Jan 2002.

GAMA, F.. The personal is political: Emotional performances and political mobilisations among Bangladeshi women. *Vibrant* (Florianópolis), v. 15, p. 1-25, 2018.

GRUNVALD, Vitor. *Existências, insistências e travessias: sobre algumas políticas e poéticas de travestimento*. Tese de Doutorado. Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

HARAWAY, Donna. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". *Cadernos Pagu*, n. 5: 7-41, 1995.

HINE, Christine, PARREIRAS, Carolina., & LINS, Beatriz. A. (2020). A internet 3E: uma internet incorporada, corporificada e cotidiana. *Cadernos De Campo* (São Paulo - 1991), 29(2), e181370. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v29i2pe181370>

hooks, bell. "Raça e Gênero". *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*; tradução Ana Luiza Libânio. – 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018, p. 74-78.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) *Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set. 2014. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>.

MIGUEL, L. F. O mito da “ideologia de gênero” no discurso da extrema direita brasileira. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 62, p. e216216, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8667136>.

OYÊWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PIPER, Adrian. *A tríplice negação de artistas mulheres de cor*. (2020). Pequena biblioteca de ensaios: Perspectiva Feminista. Copenhage/Rio de Janeiro: Zazie Edições.

POLLOCK, Griselda. “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”. In: REIMAN, K. C.; SAÉNZ, I (Eds). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad del Maxico, 2001, pp. 141-158.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida história das artes visuais no Brasil. Onde estamos negras e negros? *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, 2019, p. 341-368.

STRATHERN, Marilyn. Uma relação incômoda: o caso do feminismo e da antropologia. *Mediações*, Londrina, v. 14, n. 2, p. 83-104, jul./dez. 2009 (1987).

_____. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

WOBETO, Débora. Não foi Méliès: notas sobre o movimento #metoo e a notoriedade retrospectiva do cinema feito por mulheres. *(Syn)Thesis* (Rio de Janeiro), v. 13, p. 71-83, 2021.

A SOMBRIA E VERDE TERRA AO SUL DO EQUADOR: gênero e imagem no trabalho de Ruth Landes

Laura Veronese¹
Débora Wobeto²

Resumo: Neste artigo analisamos a produção fotográfica de Ruth Landes no Brasil, com atenção especial às imagens das mães de santo e suas linhagens femininas. Diante desse material, obtido no acervo digital da National Anthropological Archives, tentamos situar a formação boasiana de Landes e sua incursão na agenda de pesquisa dos Estudos Africanos e dos Estudos Afro-americanos na década de 1930. Landes era uma mulher branca, solteira, judia e, aqui no Brasil, estrangeira, e são esses marcadores que articularam condições singulares de pesquisa e recepção de seu trabalho. Entendemos, por fim, que a salvaguarda do arquivo fotográfico e a produção escrita de memórias, mobilizado pela antropóloga entre as décadas de 1960 e 1990, são uma tentativa de (re)situar seu trabalho diante das preocupações contemporâneas da antropologia, bem como fornecer materiais inéditos para outros pesquisadores da área.

Palavras-Chave: Ruth Landes. Fotografia. Gênero.

THE BLEAK AND GREEN LAND TO THE SOUTH OF THE EQUATOR: gender and image in the work of Ruth Landes

Abstract: In this article, we analyse the photographic production of Ruth Landes in Brazil, with special attention to the *mães-de-santo* images and their female lineages. Based on this material, obtained from the digital collection of the National Anthropological Archives, we try to situate Landes' boasian training and her incursion in the research agenda of African Studies and African-American Studies in the 1930s. Landes was a white, single and Jewish woman, and here, in Brazil, a foreigner, and it is these markers that articulated singular conditions for the research and conditions of her work. Finally, we understand that the safeguarding of the photographic archive and the written production of memories, mobilized by the anthropologist between the 1960s and 1990s, are an attempt to resituate her work in the face of contemporary concerns of anthropology, as well to provide unpublished materials for others researches in the field.

Keywords: Ruth Landes. Photography. Gender.

Introdução

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. E-mail: lauraveronese13@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8316-2272>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Bolsista CNPq. Email: deborawobeto@gmail.com E-mail: deborawobeto@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7985-6319>

Este trabalho se inicia a partir de uma investigação mais ampla, desenvolvida coletivamente no projeto de pesquisa intitulado “Antropologia, Fotografia e Patrimônio Imaterial no Brasil: uma perspectiva de gênero”³, coordenado pela professora Fabiene Gama, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Como exposto por Gama (2020), o reconhecimento da autoria das mulheres não era uma prática comum nas primeiras expedições etnográficas no Brasil, realizadas no final do século XIX e na primeira metade do século XX. Embora muitos casais de pesquisadores cientistas viajassem juntos a trabalho, em geral são os nomes masculinos que figuram nas capas dos livros, enquanto os das mulheres, quando aparecem, estão relegados à qualidade de assistentes, datilógrafas ou simplesmente “esposas”.

Há algumas gerações, antropólogos e antropólogas brasileiras visitam o livro *A Cidade das Mulheres* (2002), entretanto, poucos conhecem as fotografias produzidas por Ruth Landes durante o trabalho de campo no Brasil. A antropóloga, à época recém doutora, chegou ao Brasil por meio de uma cooperação⁴ entre o Museu Nacional e a Universidade de Columbia. Sua tese, defendida em 1935 sob orientação de Ruth Benedict, tratava da sua vivência entre os Ojibwa no Canadá e já apontava seu interesse pelas relações de gênero naquela sociedade⁵. Em 1937, Landes foi convidada por Robert Ezra Park para lecionar na Fisk University, em Nashville. Boas e Benedict imediatamente a encorajam a aceitar o convite, argumentando que a instituição historicamente negra era o laboratório ideal para preparar o trabalho futuro de Landes no Brasil (Cole, 2003; Cunha, 2004; Filho, 2018). Além disso, a biblioteca daquela universidade possuía um enorme acervo dedicado aos estudos raciais no continente americano, onde a pesquisadora

³ O referido projeto segue em desenvolvimento no âmbito do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Navisual/UFRGS) e do Grupo de Pesquisa "Gêneros, Imagens e Políticas" (CNPq/UFRGS). Além das autoras, conta com a participação das discentes de doutorado Luisa Pitanga, Marielen Baldissera, Karen Käercher e Thayanne Freitas, cujo apoio foi fundamental para a elaboração do recorte apresentado aqui. Também contribuíram com o projeto ao longo de 2019 e 2020 os discentes de graduação Dienifer Medinger, Fernanda Zepka, Priscilla Ceolin e João Ribeiro.

⁴ Heloísa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional, teria escrito a Franz Boas sugerindo a vinda de jovens antropólogos para o Brasil. Um primeiro movimento se deu em 1938, quando chegaram Ruth Landes, Charles Wagley, William Lipkind, sua esposa e o assistente Buell Quain. Landes seria a única a se dedicar aos estudos urbanos, enquanto os demais partiriam para o então campo convencional, junto às populações indígenas (Cole, 2003). De acordo com Corrêa (1997), os casais de antropólogos James e Virginia Watson (em 1943) e Yolanda e Robert Murphy (em 1952), realizaram trabalho de campo no Brasil por meio do mesmo acordo institucional.

⁵ A partir da pesquisa com os Ojibwa Ruth Landes publicou dois livros: *Ojibwa Sociology* (1937) e *Ojibwa Women* (1938).

poderia “acostumar-se com os negros”⁶ (Landes, 1967). Os contatos com Rüdiger Bilden (1893-1980) e Donald Pierson (1900-1995) também contribuíram com o investimento de pesquisa da antropóloga no país. Ambos desenvolveram estudos sobre a integração racial no Brasil, eram próximos de Arthur Ramos e Gilberto Freyre, confluindo acerca da noção de equilíbrio entre as relações antagônicas apresentadas em *Casa-Grande & Senzala* (Pallares-Burke, 2012)⁷.

Nesse contexto, Landes propôs um estudo comparativo acerca das relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos. Nas primeiras páginas de *A Cidade das Mulheres*, a antropóloga declara: “Ouvíamos contar que a grande população negra vivia fácil e livremente em meio à população geral e queríamos conhecer pormenores” (Landes, 2002: 35). O estudo comparativo foi abandonado tão logo ela aportou no Rio de Janeiro em maio de 1938, dedicando-se então ao estudo da matrilinearidade no candomblé. Pierson já havia chamado a atenção de Landes para uma lacuna de seus estudos no Brasil, encorajando-a a trabalhar com as lideranças femininas do candomblé na Bahia. Como incentivo, ofereceu a ela cartas de apresentação para dois de seus contatos mais proeminentes neste campo: o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim e a ialorixá Eugênia Ana dos Santos, referida como mãe Aninha (Cole, 2003).

Após três meses no Rio de Janeiro, Ruth Landes seguiu viagem para Salvador e lá produziu quase a totalidade do material que mais tarde conformaria sua principal obra, tida como um divisor de águas entre aqueles que estudam dinâmicas religiosas e de gênero. O livro, contudo, não trouxe consigo as imagens daquela cidade de mulheres descrita em primeira pessoa. Não se sabe se foi uma decisão editorial⁸, uma imperícia no trato das imagens ou simplesmente um uso da fotografia para registro de cenários e personagens, prática tão cara ao culturalismo norte-americano. Qualquer que seja a razão, houve certamente uma preocupação em revelar e guardar um número significativo de fotografias produzidas na curta estada de Landes no Brasil. De acordo com Cunha (2004), Landes viveu um “quase exílio” no Canadá entre 1967 e 1991, momento de profícua produção e organização de memórias profissionais

⁶ No primeiro capítulo de *Cidades das Mulheres* (1947), Landes lembra que “Oito anos já se passaram e hoje parece incrível que a distância entre as raças no nosso país fosse tão grande a ponto de justificar a minha estada durante um ano entre negros, apenas por ser branca e, portanto, precisar acostumar-me com eles” (Landes, 1967: 37).

⁷ A leitura da obra de Gilberto Freyre no exterior e suas apropriações específicas por outros autores, como Ruth Landes, ainda precisam ser melhor investigadas e analisadas. Não encontramos, até aqui, referências diretas aos textos do autor, apenas apreensões difusas que circulavam entre a sua rede nos Estados Unidos e que levavam a assimilações como as expressas por Landes nas primeiras páginas de *A Cidade das Mulheres*.

⁸ A edição de 1994, em inglês, de *A Cidade das Mulheres* traz consigo um conjunto de 8 fotografias de Ruth Landes e que não foram reproduzidas na tradução em português, em 2002.

que após sua morte seriam doadas ao National Anthropological Archives (NAA)⁹. É neste órgão do Smithsonian Institution que encontramos um acervo digital com cerca de 600¹⁰ recorrências na seção de imagens, das quais mais da metade foi produzida no Brasil, incluindo fotografias, desenhos e cartões-postais reunidos por Landes durante sua carreira. Na mesma linha, é importante destacar o trabalho do Museu Afro-Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira¹¹, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que disponibiliza em seu acervo a coleção de fotografias de Landes, situando e reconhecendo o trabalho da antropóloga na capital baiana.

O texto que ora apresentamos está dividido em três partes interdependentes, onde a produção fotográfica de Ruth Landes tem centralidade. A primeira seção expressa a proeminência de um conjunto de marcadores sociais que qualificavam Landes e sua pesquisa no Brasil. Nesse aspecto, retomamos as considerações de alguns autores sobre as críticas que a antropóloga recebeu à época da publicação de *A Cidade das Mulheres*, situando o modo como sua obra é revista a partir das considerações dos estudos de gênero. Em um segundo momento localizamos a fotografia de Landes no contexto da formação boasiana e selecionamos algumas fotografias para apresentar seus percursos de pesquisa. Aqui, focamos na presença das mulheres em sua tese central e em suas fotografias. Na sequência, nos dedicamos a analisar a relação entre imagem e memória. Concluímos apontando para a cadência e os desdobramentos gerados a partir da salvaguarda do arquivo e sua reanálise no contexto contemporâneo pós-colonial.

Ser mulher, estar no Brasil, desafiar o cânone

Como mulher, judia, solteira e branca, Landes não enfrentaria apenas o sexismo no campo acadêmico, mas uma série de fofocas sobre sua vida pessoal, seu viés político e suas escolhas teóricas (Cole, 2003; Lamphere, 2003; Oliveira, 2019). Descreditada por seus colegas

⁹ O acervo digital pode ser consultado em: <https://www.si.edu/siasc/naa>.

¹⁰ Ao pesquisar o nome “Ruth Landes” no acervo National Anthropological Archives (NAA), encontramos 694 ocorrências, das quais 89 correspondem à autoria de outras Ruths. No que se refere às imagens produzidas e reunidas no Brasil, identificamos a categoria geral “Brasil”, com 445 imagens, e outras subdivisões sobrepostas como: Bahia (Brazil : State) (424), Guanabara Bay (Brazil) (3), Rio de Janeiro (Brazil) (5), Salvador (Brazil) (424), Sugar Loaf Mountain (Brazil) (3).

¹¹ O acervo digital de Ruth Landes, organizado pelo Museu Afro-Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira, pode ser consultado em: <https://museuafrodigital.ufba.br/ruth-landes>.

homens, dedicados em comprovar a dominância masculina nos terreiros e na academia, ela sofreu duras críticas assim que retornou aos Estados Unidos. A invalidação científica seguiu durante a redação do livro *A Cidade das Mulheres* e foi possivelmente um dos motivos para sua publicação tardia, em 1947, oito anos após a finalização do trabalho de campo no Brasil. Sua marginalização acadêmica a deixou sem emprego regular por cerca de vinte anos, até ser contratada em meados da década de 1960 pela McMaster University, no Canadá. Gondek (2016) aponta que Melville Herskovits (1905-1963) fora um dos responsáveis pela rejeição de Landes em diversos empregos, incomodado com seus métodos “não-ortodoxos” em pesquisa etnográfica e com os relacionamentos amorosos da antropóloga com homens negros, como Elmer Imes, da Fisk University, e Edison Carneiro, no Brasil. Além disso, rumores de que mantinham relações sexuais em troca de informações, por exemplo, eram uma forma constante de depreciação científica de diversas cientistas sociais judias por parte de seus colegas homens (Gondek, 2016).

Na biografia escrita por Sally Cole, *A Life in Anthropology*, a autora descreve Landes como uma “anomalia”: uma mulher antropóloga que buscou cumprir suas obrigações pessoais e profissionais ciente de sua beleza, inteligência e sexualidade. Partindo disso, Landes sabia que seu gênero, sua raça¹² e sua classe seriam limitadores de sua mobilidade, sobretudo num contexto de repressão policial¹³ contra os terreiros e da ascensão do nazifascismo e antisemitismo no Brasil e no mundo. Em cartas trocadas com sua mentora, Ruth Benedict se preocupava com a falta de trabalho para seus orientandos homens, enquanto Landes observava as contradições da criação da imagem do Brasil moderno e inclusivo, erigido às custas de mais de trezentos anos de escravidão, e sob o comando da ditadura varguista. Enquanto procurava sua validação na etnologia brasileira, percebeu que as únicas antropólogas estrangeiras no país no período eram esposas de antropólogos, e que seu estado civil poderia ser, também, mais um motivo de desconfiança, limitação e invalidação como pesquisadora. Nos primeiros capítulos

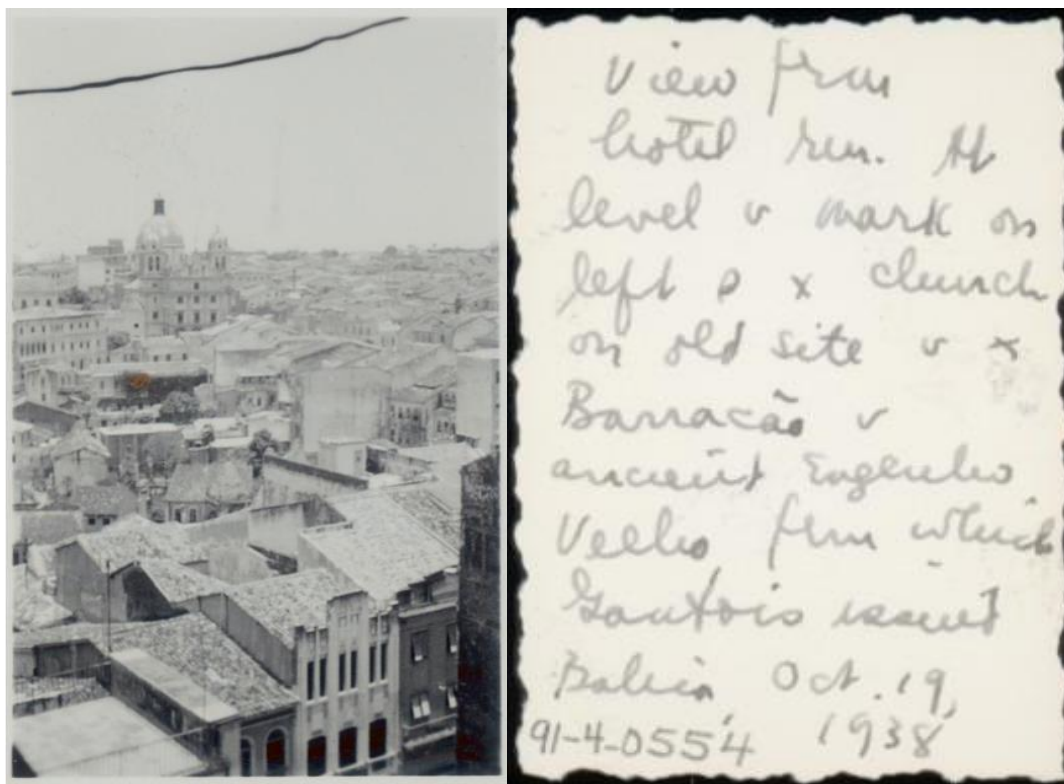
¹² A partir de cartas trocadas entre Landes e Benedict, Cole (2003) e Gondek (2019) apontam que Landes não se identificava com uma “raça judia”, uma vez que essa categorização, a seu ver, se aproximava de significações nazistas pragmáticas do judaísmo. Durante os anos 1920 e 1930, no entanto, Landes realizou pesquisas em bairros negros estadunidenses, como o Harlem, seguindo a tendência de jovens judeus comunistas do período. Essa experiência trouxe mudanças em sua perspectiva sobre antisemitismo e racismo no contexto brasileiro, sobretudo ao ouvir declarações eugenistas de personalidades políticas justificando o “atraso” cultural da nação ao “sangue negro”. Embora ela não tenha explicitamente discutido seu pertencimento judaico, Landes ressalta no início de *A Cidade das Mulheres* (1947) uma conexão entre as experiências judias e afro-brasileiras no que tange à discriminação e perseguição a opositores políticos na ditadura Vargas, denunciados como “comunistas”.

¹³ Referimo-nos aqui à perseguição policial local, tratada por autores como Ângela Luhning no artigo “Acabe com esse santo, Pedrito vem aí...” - Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942”, e que difere daquela advinda do Estado na repressão do comunismo no Brasil.

de *A Cidade das Mulheres*, Landes comenta que suas caminhadas por Salvador só se tornaram possíveis pela companhia de Jorge, um funcionário do consulado estadunidense na cidade, e, depois por Edison Carneiro, uma vez que era praticamente impossível circular livremente pela cidade sendo uma mulher solteira e desacompanhada (Filho, 2018).

A condição de mulher estrangeira, jovem e solteira definiu a mobilidade de Ruth Landes no Brasil. Suas questões de pesquisa em torno das categorias de raça, classe e gênero participam ativamente da experiência da pesquisadora no país. Em uma carta para Ruth Benedict em 3 de Junho de 1938 ela escreve que “Ser mulher promete ser muito complicado [...] Aumenta as despesas... Devo viver em hotéis, não em apartamentos... Não posso viver sozinha na minha própria casa - apenas mulheres ‘francesas’ fazem isso. E, claro, tento o meu melhor para ser conservadora.”¹⁴ (Cole, 2003: 159). De acordo com Cole (2003), em boa parte da correspondência trocada com Benedict, Landes mostrava preocupação com seu custo de vida e com os processos de transferência de fundos de Nova York para o Brasil. Assim como outros intelectuais estrangeiros, Landes se hospedou no Palace Hotel, construído na primeira rua oficial do Brasil, em 1934, e próximo ao antigo Barracão do Engenho Velho. O Palace Hotel era frequentado por celebridades, como Carmen Miranda e Pablo Neruda, e por presidentes da República, o que justificaria seu constante policiamento e visibilidade na imprensa. Como era de costume, sua chegada à cidade de Salvador, com então 350 mil habitantes e população norte-americana que não ultrapassava duas centenas, foi um evento. Landes aparecera em diversos jornais baianos, do mesmo modo que Lorenzo Turner e Franklin Frazier ocuparam as primeiras páginas dos diários dois anos depois (Sansone, 2012).

¹⁴ Tradução nossa do original: “She had more pressing concerns: ‘Being a woman promises to be very complicating,’ she wrote to Benedict on June 3, 1938. ‘Jacks up expenses... I must live in hotels, not apartments... Can’t live alone in my own house - only ‘French’ women do that. And of course I try my best to be conservative” (Cole, 2003: 159).

Figura 1 - Vista da janela do Palace Hotel, 1938.¹⁵

Fonte: Box 62, Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Institution.

Morar sozinha no Brasil conservador era um hábito das prostitutas - e Landes não foi confundida com uma delas apenas uma vez. Suas roupas e sapatos de couro chamavam atenção pelas ruas esburacadas e terrosas de Salvador. Essa imagem provocativa e “antiprofissional” de Landes, construída no Brasil e na América do Norte, contrastava diretamente com a tradição estadunidense feminina em pesquisa de campo com povos marginalizados, a qual a antropóloga já estava habituada. A presença e a independência das mulheres na vida universitária em importantes instituições, como a Universidade de Columbia, Yale e Cambridge, já era realidade desde o final do século XIX - muito embora o modelo ideal de cientista ainda pertencesse aos homens brancos de elite. Além disso, sua pesquisa se desenvolveu em meio à repressão da ditadura varguista ao comunismo, submetendo-a à vigilância constante e mais tarde obrigando-a a deixar o estado. Sabe-se que ela retornou ao Brasil entre maio e setembro de 1966, “na meia-idade, estou de volta rapidamente para ver o que aconteceu em 27 anos” (Cunha, 2004: 287), mas por questões médicas foi impedida de realizar o trabalho de campo previsto e segundo indica o arquivo consultado, também não produziu fotografias.

¹⁵ No verso da imagem Landes registra "View from hotel rm. At level of mark on left is x church [Basilica Arquibacial de São Sebastião] on old site of x Barracão of ancient Engenho Velho."

Landes havia sido apresentada aos círculos intelectuais nacionais logo após chegar ao Brasil, entre os quais estavam o médico Arthur Ramos, intérprete de Nina Rodrigues, e Heloísa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional. Os primeiros contatos entre eles convergiam com diversas comemorações do aniversário de quarenta anos da abolição da escravatura no Brasil, impulsionadas pelo presidente Getúlio Vargas. Até então, Landes não tivera problemas com os cânones dos estudos de raça da década de 1930, mas o cenário começa a mudar quando inicia sua etnografia em terreiros baianos e desenvolve seu próprio esquema interpretativo da cultura afro-brasileira. Como parte da tradição de mulheres antropólogas, suas contribuições sobre gênero, raça, posições de poder e sua própria posição como pesquisadora (Filho, 2018), desafiavam as estratégias da etnografia clássica e as responsabilidades éticas da produção deste conhecimento:

Ramos escreveu um capítulo intitulado, “Pesquisa Estrangeira sobre Brasileiros Negros”, na qual ele argumenta que Landes fez ‘generalizações perigosas’, falsificou conceitos e criou uma imagem falsa e invertida da religião negra no Brasil. Citando Herskovits, Ramos argumenta que a tese ‘matriarcal’ de Landes não tinha uma base de fato, e que na verdade o Candomblé era predominado por homens, apontando para a tradição patrilinear do Yorubá e do Daomé no Oeste africano (Barros 2005: 205; Corrêa 2000: 243–244; Landes 1970a: 128–129; Ramos 1942:186–192; Yelvington 2006:75). (Gondek, 2016: 4, tradução nossa¹⁶)

Apesar da má recepção na época, a experiência etnográfica de Landes se tornou significativa para os estudos feministas pós-coloniais a partir da década de 1990 ao tomar a (in)subordinação feminina como ponto-chave para refletir sobre as relações e hierarquias de poder contemporâneas. Somado a isso, sua escrita incompatível com o fazer antropológico canônico é hoje apreciada por aliar novas perspectivas raciais a uma etnografia metodologicamente inovadora e pioneira no que se propunha (Filho, 2018). Na antropologia clássica, elementos subjetivos do campo de pesquisa, como amizades e inimizades, não costumavam ser revelados nas etnografias. Neste sentido, Golde (1970) aponta como características pessoais do pesquisador podem influir em seu trabalho e afetar o processo etnográfico. No caso das mulheres, e sobretudo de Landes, ser fisicamente atraente e um sujeito “desviante” significava estar subjugada à desconfiança e provocações tanto da comunidade

¹⁶ Original: “Ramos wrote a chapter entitled, “Foreign Research about the Black Brazilian,” in which he argued that Landes made “dangerous generalizations,” falsified concepts and created an untrue and backward picture of black religion in Brazil. Citing Herskovits, Ramos argued that Landes’ “matriarchy” thesis had no basis in fact, and that in actuality Candomblé was male-dominant, tracing back to the Yoruba and Dahomey patrilineal tradition in West Africa (Barros 2005:205; Corrêa 2000:243–244; Landes 1970a:128–129; Ramos 1942:186–192; Yelvington 2006:75)”. (Gondek, 2016: 4).

científica, quanto dos nativos. Embora as pesquisadoras mulheres tivessem mais liberdade para transitar nos espaços privados, isso não significava fácil acesso às informações. As fotografias de Landes carregam também essa nuance, do olhar presente, mas afastado da vida ordinária, dos retratos preparados para gravar dados empíricos, sobretudo nomes e linhagens, e do acordo tácito com as interlocutoras em não registrar as experiências rituais que carregam consigo os segredos¹⁷ da religiosidade.

A Fotografia e a formação culturalista norte-americana

A popularidade das câmeras fotográficas no final do século XIX interessou os antropólogos instantaneamente, embora seu uso tenha sido de maior ou menor intensidade nas diferentes escolas de pensamento. A câmera foi inicialmente percebida como um meio para registrar o cotidiano das sociedades estudadas e capturar a realidade objetiva da diversidade cultural. As fotografias apresentadas por Malinowski em *Argonautas do Pacífico Ocidental*, por exemplo, procuram dar conta de comprovar que o antropólogo “esteve lá”, além disso, tingem visualmente a narrativa empreendida por Malinowski no texto. As imagens, apresentadas no apêndice do livro, traduzem a ausência de disposição reflexiva diante da fotografia no início do século XX. Mais do que isso, em seu diário, Malinowski revela pouca destreza com a câmera: “Ontem e hoje tive dificuldades para tirar fotografias; uma falta de jeito é um dos principais obstáculos ao meu trabalho.” (Malinowski, 1967: 176). Em uma síntese muito precisa sobre o uso da fotografia por antropólogos, Caiuby (2015) sinaliza que décadas antes de Malinowski, em 1883, Franz Boas fez uso da fotografia enquanto geógrafo, prática que migrou posteriormente para seus estudos de tipos físicos. O interesse em registrar os costumes que acreditava estarem em vias de desaparecer fez de Boas um grande incentivador da produção de imagens, formando ativamente estudantes para que registrassem de todas as formas possíveis aquilo que estavam experienciando em campo. Margaret Mead, amplamente reconhecida por sua produção fotográfica e fílmica, bem como os “fotógrafos nativos”¹⁸ Zora Neale Hurston e

¹⁷ Referimo-nos aqui à interdição relacionada ao registro imagético no espaço do barracão, local onde acontecem as cerimônias públicas e que também pode servir de dormitório coletivo após o momentos rituais e festividades.

¹⁸ George Hunt e Zora Neale Hurston são pesquisadores considerados nativos, ou neste caso, “fotógrafos nativos”, por colocarem no centro de suas investigações as sociedades com as quais tinham laços de pertencimento. De acordo com Caiuby (2015: 10), Hunt era “filho de um escocês e de uma Tlingit, que havia se criado entre os Kwakiutl” e que passa a registrar a pedido de Boas “aqueles costumes que pareciam em vias de extinção” naquela sociedade. Já Zora Hurston, antropóloga negra, foi incentivada por Boas e por sua financiadora, Charlotte Osgood Mason, a registrar em vídeo e em fotografia o cotidiano, as danças, a musicalidade, a religiosidade e os costumes

George Hunt, foram alunos de Boas e contribuíram amplamente para a composição de conjuntos imagéticos do culturalismo norte-americano.

Partindo do treinamento que recebeu de Franz Boas e Ruth Benedict, Landes fotografou intensamente em Salvador e também durante sua curta estada no Rio de Janeiro. Edison Carneiro a aconselhara a não tirar fotos ou falar com pessoas “descontentes” das classes baixas, por isso, segundo a mesma, gravadores nunca eram usados; sua atenção direcionava-se à observação, à escuta e à anotação dos eventos, mantendo-se próxima do povo e disponível para ouvi-los (Landes, 1970). Apesar das fotografias serem de pouca qualidade (muitas estão tremidas, desfocadas, com a exposição desregulada), sua coleção conforma um “acervo histórico e antropológico (como Mead esperava) das personagens e práticas de Candomblé e os lugares da cidade de Salvador” (Andreson, 2016: 20). Além disso, o modo como são feitas as anotações nas bordas ou costas das imagens, contendo a enumeração das personagens - por ordem de importância - (como na Figura 3), adiciona uma camada reflexiva a partir da observação direta e reconhecimento da autoridade religiosa das mulheres no calendário de festividades de Salvador. Associadas aos diários de campo, as cenas capturadas reforçam a tese central do livro ao refletir o cotidiano dos terreiros, marcado pela forte presença de mulheres e crianças. Segundo a própria Landes, “Nós visitamos pessoas de dia e à noite, comemos em suas casas, conversamos por longas tardes e noites com eles nas florestas, nas cidades, em ilhas, passamos dias e semanas em festas tediosas e ritos, tiramos fotos que ainda vivem” (Landes, 1970: 130, tradução nossa¹⁹).

das comunidades afro-americanas do sul dos Estados Unidos, onde a mesma havia sido criada. Para Boas, o acesso e a compreensão sobre certos aspectos da cultura seria facilitado para pesquisadores que não fossem alteridades radicais para seus nativos.

¹⁹ Original: “We visited people day and night, ate in their homes, chatted long afternoons and evenings with them in their forests, in the city, out on islands, passed days and weeks at tedious parties and rites, took pictures that still live”. (Landes, 1970: 130).

Figura 2 - Filhas de Xangô em frente ao Engenho Velho, 1938.



Fonte: Box 62, Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Institution

Figura 3 - Mãe Idalice com bacia de presentes na cabeça, sendo 4) seu marido, 2) sua mãe, e 3) sua filha com um bebê, numa cerimônia para Iemanjá, 1938.



Fonte: Box 62, Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Institution

As fotografias produzidas na cidade de Salvador, entendidas como o “estar lá”, em campo, são as mais numerosas no acervo. Na categoria denominada “Field photographs from Bahia, Brazil 1938-1939”, a maioria das fotografias vêm acompanhadas de anotações no verso que misturam português e inglês. No dorso de suas imagens, Landes registrou sobretudo nomes, lugares e datas para dar conta de organizar o trabalho de campo que se movia em torno do cotidiano na cidade de Salvador e do calendário ritual de festividades dos terreiros Engenho Velho e Gantois. A antropóloga fotografou o entorno dos terreiros, contextualizando sua geografia, seus fluxos e sua gente. Em outras cenas a câmera acompanha a vida ordinária no espaço urbano, vistas de passeios públicos movimentados e jogos de capoeira, com atenção a todos os gestos. O registro da gestualidade dos personagens, como sinaliza Moura (2004: 213), está em linha com a prescrição de Boas, que “estava sempre descrevendo a cultura *in motion*, isto é, em movimento [...] A história que está à mão e que deve ser entendida e registrada como tal é a história viva, imediatamente captada pelo pesquisador e imediatamente vivida pelo povo estudado.”

Figura 3 - Filhas do pai de santo Joãozinho da Goméia durante a lavagem do Bonfim, 1939.



Fonte: Box 62, Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Institution.

As mulheres, figuras principais da análise de Landes, ocupam também uma centralidade na produção imagética da antropóloga, que registrou numerosas séries de retratos nos quais as mães de santo são apresentadas individualmente ou junto às suas linhagens religiosas ou consanguíneas. As crianças, ligadas à tese da matrilinearidade, também ganham destaque nas fotografias, geralmente descansando, brincando ou participando de cerimônias coletivas. O terreiro para Landes não é apenas um espaço religioso, mas doméstico, e, apesar de ter acesso privilegiado a esse espaço privado, tira muitas fotos espontâneas de longe, sem intervir ou direcionar os fotografados. Os homens, em especial os ogãs, por sua vez, tinham trânsito limitado; por vezes, não podiam nem mesmo dormir nos barracões após atividades religiosas noturnas.

Figura 4 - Crianças descansando nas raízes gigantes de árvores no Engenho Velho, 1938.



Fonte: Box 62, Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Institution.

Figura 5 - Três netos de Sabina numa cerimônia para Iemanjá, 1938.



Fonte: Box 62, Ruth Landes Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Institution

O uso da pose, a escolha de cenários e a composição da foto, onde todas as personagens estão posicionadas em linha e igualmente visíveis (como na Figura 2, por exemplo) são estratégias usadas com recorrência por Landes e que contrastam com a ideia de seus críticos sobre a proporção e o prestígio das mulheres naqueles terreiros baianos. Fotos posadas ou “encenadas”, sujeitas à intervenção do fotógrafo, por exemplo, não são sinônimos de dissimulação da realidade, mas, pelo contrário, importantes para a compreensão dos valores culturais e da autoimagem dos grupos representados. Assim, “poderia ser a intenção de Landes produzir uma foto assim [com mulheres e crianças], ou [isso] poderia refletir uma realidade cotidiana de quem ficava nos terreiros” (Andreson, 2016). Após a doação do acervo fotográfico para o National Anthropological Archives (NAA), seus diferentes usos acadêmicos permitiram novas leituras e interpretações histórico-discursivas para além da simples documentação da viagem e da pesquisa, mas que levam em consideração o contexto cultural em que tais imagens foram produzidas (Cunha, 2004: 292).

Imagem, memória e antropologia

A ideia de revisitar e organizar arquivos pessoais partiu do convite de Peggy Golde a Landes em 1967. Entre 1965 e 1973, Landes ocupou o cargo de professora na McMaster University, em Ontário, onde permaneceu até sua aposentadoria em 1973. Desobrigada das atividades acadêmicas e após a publicação do capítulo “A Woman Anthropologist in Brazil” (1970) no livro de Golde, a antropóloga passou a trabalhar com a preparação dos seus arquivos para a doação para o NAA, cuja categorização e reorganização foi refeita pelos arquivistas da instituição devido ao grande volume de materiais. Como salienta Cunha (2004), esse trabalho de documentar e sistematizar o passado, bem como disponibilizar seus arquivos ao público, era incomum para os antropólogos daquela geração.

A partir do contato com a coleção Ruth Landes Papers e de sua devida problematização, Olivia Cunha toma as imagens cronologicamente organizadas para identificar e recompor o trajeto realizado pela primeira. Nesta pesquisa arquivística e na viagem à Bahia, Cunha observa que “memória e visualização apareciam como dimensões complementares e inseparáveis” (Cunha, 2005: 21), e especula que um dos propósitos da produção de imagens por Landes fosse a recordação. Ao compartilhar a coleção com alguns filhos e filhas das mães de santo que protagonizaram o livro, revelam-se nomes incorretos, datas incongruentes, duplicatas, e a nomeação de apenas alguns seletos personagens, levando a crer que as legendas não foram escritas na hora em que as fotos foram tiradas, mas tempos depois.

Assim como outros arquivos científicos, aqueles que reúnem documentos escritos, visuais e iconográficos recolhidos, produzidos e/ou colecionados por antropólogos durante a sua trajetória profissional e pessoal caracterizam-se pela sua estrutura fragmentária, diversificada e, paradoxalmente, extremamente subjetiva. Os arquivos etnográficos e seu duplo, os arquivos pessoais, são construções culturais cuja compreensão é fundamental para entendermos como certas narrativas profissionais foram produzidas e como sua invenção resulta de um intenso diálogo envolvendo imaginação e autoridade intelectual. (Cunha, 2004: 296)

A partir da documentação da experiência concreta, a fotografia toma novas dimensões. Decifrar as imagens do passado é desmontar o signo fotográfico através de interpretações iconográficas e iconológicas do que está implícito e explícito ao receptor, mas não se encerra aí. As fotografias permitem ver mais do que fora visto em campo e resistem ao desaparecimento de seus autores; por isso, exigem um esforço em “descongelar” o momento capturado em um longo trabalho de imaginação para reconstituir tempo, espaço e personagens que não existem

mais. Não mais tomadas como um retrato fiel da realidade - ou a própria realidade -, os registros imagéticos tendem a ser compreendidos como produções carregadas de filtros sociais, motivações e ideologias (Kossoy, 2002). Nesse sentido, os cartões postais recolhidos por Landes no Brasil e jamais endereçados e enviados fazem um bom contraponto com as imagens que ela mesma produziu. Se os cartões-postais brasileiros tiveram, desde o início da República, a intenção de difundir e institucionalizar a imagem de um Brasil modernizado e europeizado (Kossoy, 2002), a partir do treinamento boasiano de Landes podemos inferir que as fotografias são sua “experiência capturada” (Sontag, 2004) na relação com a população negra candomblecista da Bahia dos anos 1930. Landes preocupou-se em registrar rostos, nomes, cenas ordinárias e extraordinárias, que permitem aos pesquisadores indagarem não apenas sobre religião, raça e gênero, mas sobre uma infinidade de outros elementos que talvez não chamem tanta atenção à primeira vista. Corpos, emoções, espaços urbanos, de moradia e religiosos, conformam uma espécie de narrativa extraoficial sobre o país que Landes veio conhecer e que se autoreferia como moderno e de pacífica convivência entre negros e brancos.

Considerações finais

A crítica direcionada ao realismo etnográfico²⁰ propõe à antropologia o desafio de procurar outros sentidos nas imagens que analisamos. Trata-se de pensar o que pode dizer uma fotografia quando não é mais acionada para comprovar ou ilustrar o que se lê no texto. Ainda que se reconheça uma estreita relação entre a fotografia de Ruth Landes e as reflexões empreendidas em *A Cidade das Mulheres*, procuramos aqui assinalar que há uma série de codificações possíveis que dizem respeito à conjuntura político-social na qual ela realizou o trabalho de campo. A filiação à escola culturalista norte-americana é um elemento preponderante para analisar a trajetória das fotografias de Landes, uma vez que sua contribuição não se dá pelo mero registro, mas pela salvaguarda e memorialização do material.

Dos espaços permitidos às margens invisíveis em sua etnografia, buscamos evidenciar os percursos de Landes pela cidade de Salvador, com especial atenção às mulheres, figuras centrais de sua análise. As críticas produzidas acerca do trabalho da antropóloga, e reanimadas por diferentes autores, combinam matizes de disputas científicas no Brasil e nos Estados Unidos

²⁰ Referimo-nos aqui às críticas de Marcus (1991) e Clifford (1998) sobre as etnografias realistas, bem como às ponderações de Peirano (1995) sobre o tema.

em torno do campo dos Estudos Africanos e dos Estudos Afro-americanos na década de 1930. No caso de Landes, entendemos que o descrédito dado a seu trabalho foi pautado por marcadores de gênero e justificado sob o espectro da etnografia clássica euroamericana. Além disso, destacamos o modo como seus percursos eram ajustados sempre a uma companhia masculina, para fins de proteção, ou à investida do estado policial de Getúlio Vargas, que foi determinante para o encerramento da pesquisa antes do tempo previsto.

Assim, ao analisar o conjunto de fotografias de Ruth Landes não pretendemos simplesmente ordenar imagens em uma sequência temporal, tampouco produzir encaixes com vistas à reconstrução histórica, mas aventar possibilidades de diálogo produzidas pelas ausências e controvérsias do material, como sinalizado por Cunha (2005). Por fim, concordamos que as fotografias de Landes não se resumem à documentação da pesquisa etnográfica, mas trabalham no sentido de articular possibilidades de interpelação e convivem com formulações provisórias sobre seus sentidos.

REFERÊNCIAS

ANDRESON, Jamie Lee. As mulheres nos terreiros: A coleção de fotos de Ruth Landes, 1938-9. In: *Anais da V REA & XIV ABANNE, GT-0024 - Imagens, Performance do Sagrado/Segredo*, 2015. UNIT, Maceió, Alagoas, v. 1, ed. 1, 2016.

CAIUBY, Sylvia. *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo, Edusp, 2015.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 17-62.

COLE, Sally. "Introduction". In: LANDES, Ruth. *The City of Women*. Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1994.

_____. Ruth Landes: *A Life in Anthropology*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2003.

CÔRREA, Mariza. A natureza imaginária do gênero na história da Antropologia. *Cadernos Pagu*, São Paulo, vol. 5, pp. 109-130, 1995. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1344>>. Acesso em 24 jun. 2021.

CUNHA, Olívia Maria Gomes. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 36, p. 7-32, julho-dezembro de 2005. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2242>>. Acesso em 24 jun. 2021.

_____. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, Rio de Janeiro, Vol. 10, No. 2, pp. 287-322, 2004. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/mana/a/XYzjLRvbTLVNnfsZVMJTYgf/?lang=pt>>. Acesso em 24 jun. 2021.

FILHO, José Hildo de Oliveira. Ruth Landes and the remaking of the anthropological canon. *Vibrant, Virtual Brazilian. Anthropology*, Brasília, vol. 15, nº 3, 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/vb/a/ycy7CBpy7FZjXdb43Y3vGCw/?lang=en>>. Acesso em 24 jun. 2021.

GAMA, Fabiene. Antropologia e Fotografia no Brasil: o início de uma história (1840-1970). *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 5, n. 1, 2020. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/163363>. Acesso em 30 jun. 2021

GOLDE, Peggy. *Women in the Field: Anthropological Experiences*. Berkeley, University of California Press, 1970.

GONDEK, Abby Suzanne. Race and gender hierarchies of knowledge in social science networks: Ruth Landes and the debates about 'black matriarchy' in Salvador, Bahia, Brazil 1938-1942. In: *American Sociological Association Annual Conference*. Seattle, 2016.

_____. Ruth Landes/'she-maverick': A Jewish gendered late style. *History and Anthropology*, Inglaterra, vol. 30, nº. 3, p. 331-351, 2019. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02757206.2019.1577734?journalCode=ghan20>>. Acesso em 24 jun. 2021

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

LAMPHERE, Louise. Out of the Shadows: Reclaiming the Contributions of Ruth Landes. Ruth Landes: A Life in Anthropology. By Sally Cole. Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2003. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/430019>>. Acesso em 24 jun. 2021.

LANDES, Ruth. A Woman anthropologist in Brazil. In: GOLDE, P. (Org). *Women in the field: anthropological experiences*. Berkeley, University of California Press, 1970.

_____. *A Cidade das Mulheres*. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva; revisão e notas de Edison Carneiro. 2 ed. revisada. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002 (1967).

LÜHNING, Angela. "Acabe com esse santo, Pedrito vem aí..." - Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, [S. l.], n. 28, p. 194-220, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i28p194-220. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28377>. Acesso em: 3 set. 2021.

MALINOWSKI, Bronislaw. *A diary in the strict sense of the term*. London, Routledge & Hegan Paul, 1967.

MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*, v. 34, p. 197-221, 1991.

MOURA, Margarida M. *Nascimento da antropologia cultural: a obra de Franz Boas*. São Paulo, Hucitec, 2004.

NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo, Edusp, 2015.

OLIVEIRA, Amurabi. Ruth Landes (1908-1991) and Her Understanding of Brazil in The City of Women. *Asian Journal of Latin American Studies*, South Korea, Vol. 32, Nº 3, p. 29-41, 2019.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia G. *Gilberto freyre and Brazilian self-perception*. 2012.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SANSONE, Livio. *Estados Unidos e Brasil no Gantois: o poder e a origem transnacional dos estudos Afro-brasileiros*. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 27, p. 9-29, 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Editora Companhia das Letras, 2004.

DUPLO ESPELHOS: IMAGEM E REPRESENTATIVIDADE DE MULHERES NEGRAS NO BRASIL E EM MOÇAMBIQUE

Denise Ferreira da Costa **Cruz**¹

Resumo: O presente artigo é uma reflexão sobre a representatividade de mulheres negras moçambicanas e brasileiras nos espaços da internet contemporânea. Ele foi escrito a partir de pesquisas de campo empreendidas nos anos de 2011, 2015 e 2017 na capital de Moçambique, Maputo, e na capital do Brasil, Brasília, onde realizamos entrevistas e observação participante. Nele, apresentamos a ideia de que esses espaços online se configuram como lugares de construção de narrativas outras em que a beleza assume papel central como linguagem e construção da representatividade.

Palavras-chave: representatividade negra, cabelos, mulheres negras, mulheres moçambicanas

A pair of mirrors: the image and representation of Black Women in Brazil and Mozambique

Abstract: The present article is a reflection about the representation of black women from Mozambique and Brazil in contemporary spaces in the internet. Produced based off of research in the areas of understanding in the years 2011, 2015 and 2017 in the Maputo, Capital of Mozambique and Brasília, Brazil, the research included interviews and participant observation. We put forward the idea that these serve as spaces or sites of the construction of different narratives in which beauty assumes a central role as the language of creation and representation.

Keywords: black representativity, hair, black woman, mozambican woman

Descobriu, certo dia, um grupo no Facebook que era dedicado a mulheres e homens que queriam passar a cuidar dos seus cabelos na textura crespa. Ficou fascinada com a descoberta. Afinal, ela desejava ter os cabelos tratados daquela forma, mas não sabia como fazê-lo. Desde muito pequena conhecia as tranças, e depois passou a *desfrisar*, colocar extensões, trançar os cabelos. O grupo Carapinha do Índico era um universo a ser explorado. Todos os dias mulheres de todo país postavam fotos da sua carapinha e recebiam elogios, falas estimulantes e entusiasmas. Elas postavam relatos sobre o desconforto de usarem a carapinha, as críticas que recebiam, e as outras mulheres reagiam de maneira a estimular a persistência em mantê-los crespos. Discutiam sobre os melhores produtos a serem utilizados, onde comprar e por qual

¹ Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil. E-mail: denisecruz@unilab.edu.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6249-8041>

preço. Trocavam receitas que aprenderam experimentando. Falavam dos salões que frequentavam, sobre o melhor preço, a qualidade do atendimento, o ambiente. Viviam uma verdadeira fraternidade virtual.

Surgiu então a ideia de criar um blog sobre cabelos “naturais”. Inspirado em sites brasileiros e norte-americanos, essa seria uma versão moçambicana de dicas, depoimentos e debates para quem quisesse se aventurar por aquele universo. O desafio era enorme. Os produtos encontrados no Brasil e nos Estados Unidos não eram encontrados ali. Vanda então começou uma busca por ingredientes naturais disponíveis no mercado moçambicano e lançou o “Natural”. Em pouco tempo, encontrou várias mulheres interessadas no assunto. O blog fez sucesso e ela conheceu várias mulheres que se prontificaram em dar depoimentos e a participar do site. Com relatos das experiências de várias carapinhas, o blog se tornou o primeiro do país a tratar do assunto. Recebeu elogios e teve milhares de leitoras de muitas regiões.

Encontrou o desafio de descobrir os melhores produtos para seus cabelos e tinha o cuidado de ressaltar que o que era bom para seu cabelo talvez não fosse o ideal para outros cabelos. Ela sugeria o experimento. Comprar produtos, experimentar, criar receitas. Tudo isso era documentado em seu portal e ela seguia dando dicas, aprendendo e praticando com sua carapinha aquilo que não aprendera a fazer na infância. Uma rede de mulheres se reunia ao seu redor e ela sabia que não estava sozinha naquela empreitada. A cada dia mais adeptas do cabelo crespo surgiam e ela ficava ainda mais entusiasmada com o feito.

Eis que então surgiu a oportunidade de viajar para o Brasil. Sabia que naquele país um forte movimento de uso do cabelo crespo estava se delineando. Foi à Brasília e entrou em contato com um grupo de mulheres que se reunia virtual e presencialmente. Eram as Crespas e Cacheadas do DF. Além de se apoiarem na rede social, elas se encontravam com certa frequência para compartilhar experiências, trocar produtos, desabafar, e se verem representadas. Vanda achou aquilo tudo fascinante. Em um dos encontros, ela pôde ouvir as dificuldades de usar o cabelo crespo no Brasil. Percebeu que um verdadeiro preconceito capilar existia naquela cidade e que ser crespa era desafiar uma estética que estava relegada ao feio, ao temeroso, ao indesejável. Ficou surpresa com o fato de mulheres com os cabelos cacheados passarem pelas mesmas dificuldades. Em Maputo, cabelos cacheados estão em alta e são apreciados como um dos penteados possíveis. Como mulheres *mestiças* poderiam ter seus cabelos cacheados considerados feios?

Conversou com as mulheres que lá estavam e que se reuniam em piqueniques. Em conversas onde cada uma tinha a sua vez de falar, ouvia-se desabafos, relatos, experiências.

Todas ouviam com atenção umas às outras e tinham respeito e cuidado com a fala de cada uma que estava presente. Ao final, aprendiam como amarrar turbantes, como cuidar do cabelo no dia seguinte ao lavar e trocavam produtos que encontraram no mercado para cabelos crespos, que cresce cada vez mais nesse país. Comentavam como *lidavam* com o fato de terem cortado os cabelos, falam da infância, de quando não sabiam cuidar dos seus cabelos na textura crespa e acreditavam dar trabalho demais. Falavam sobre como amavam seus cabelos e como reservavam um dia da semana para hidratá-los, cuidá-los e como isso era prazeroso e empoderador. Era uma fraternidade virtual e presencial. Chamavam-se de família cacheada, família crespa. Algumas já se conheciam de outros piqueniques. Outras chegavam pela primeira vez e eram muito bem recepcionadas. Era um ambiente onde elas podiam falar, um espaço de cura: cura dos sentimentos abafados pela experiência racista; cura pela troca e afetividade.; cura do sentimento de inadequação que sentem ao optar pelos cabelos crespos.

Vanda se perguntava porque aquelas mulheres, que aos seus olhos eram *mestiças*, usavam esse espaço para falar que eram *negras*. Sentiu certa confusão e ficou reticente quanto a essa diferença. As Carapinhas do Índico não queriam se afirmar *negras*. *Negras* elas eram com o cabelo que quisessem ter. Para elas, a afronta consistia em não alterar os penteados com muita frequência, em usar os cabelos na textura crespa sem serem questionadas sobre quando mudariam aquele penteado. Pensou, observando as mulheres de Brasília, que usar sempre o cabelo *desfrisado* em Maputo não implicava o mesmo incômodo. E se perguntou, agora afetada pela sua experiência no Brasil, o porquê disso acontecer. “Será que não há uma conexão entre essas mulheres brasileiras e as mulheres moçambicanas?” “Porque *desfrisar* é algo generalizado e aceito aqui e lá?”, questionava-se, inquieta.

Sua estadia no Brasil foi importante para perceber que, embora houvesse algumas diferenças na lida com os cabelos crespos, mulheres *negras* e *mestiças* aqui e lá vivenciavam experiências que se conectavam. Ela podia compreender a angústia daquelas mulheres como uma irmã de terras distantes. No desabafo das irmãs brasileiras, ela entrava em contato com um sentimento semelhante ao que teve quando decidiu usar seus cabelos crespos; ao ser criticada ao fazer o grande corte e ao permanecer em variações do penteado com os cabelos crespos. Algo as unia. Lembrou das amigas que usavam os cabelos em *dreads* em Maputo e a dificuldade em ter esse penteado aceito na cidade. O mesmo acontecia no Brasil.

Introdução

O trecho que abre o presente texto é uma ficção etnográfica² e foi uma tentativa de imaginar um encontro entre Vanda Cruz e as minhas interlocutoras de Brasília. Essa viagem, que é o inverso do que vivenciei, abre um tema importante que surgiu em meu caminhar, o ciberativismo: a atuação estético-política no espaço virtual e para além dele. É importante destacar que a atuação *online* não se separa da atuação *offline*. Estar nesse espaço que chamamos de virtual não é apartar-se do que chamamos de real. Virtual e real são lados da mesma moeda e apresentam o mesmo impacto estético em relação à atuação das mulheres que conheci. Essa afirmativa ficará mais evidente ao longo desse texto. Para ele, inspirei-me em um *blog* moçambicano e de autoria de Camila Sequeira Paco: o Naturalíssima³. Pude entrevistá-la por um dia em Maputo, em seu trabalho, sobre sua trajetória e seu *site*. Outra interlocutora que possui um *blog* voltado para cabelos crespos é a brasileira Beatriz de Andrade. Seu *blog* chama-se Jeitinho Próprio⁴. Para etnografar essa esfera do trabalho, recapitulo vivências virtuais e presenciais que pude experimentar e trago elementos para pensar como esses espaços na internet, que atualmente fazem parte do cotidiano de qualquer pesquisador que esteja engajado com pessoas dos centros urbanos, e algumas vezes mesmo de fora deles, têm tomado conta da vida de inúmeras pessoas na contemporaneidade, assim como dos meios de comunicação de massa. A presente reflexão está ancorada em pesquisa realizada entre os anos de 2013 e 2017 nas cidades de Brasília e Maputo.

Vídeos do portal Youtube que “viralizam” – ou seja, que são amplamente divulgados em vários meios como o Facebook e outras mídias sociais – estão sendo mencionados e utilizados na televisão. Os mesmos têm ganhado dimensões ainda maiores contemporaneamente no contexto da pandemia COVID-19, em 2021. Algumas pessoas entendem esses espaços virtuais como espaços “alternativos”. Não considero ser essa uma qualificação adequada para essas mídias, uma vez que elas vêm tomando conta da vida das pessoas de maneira significativa e vêm transformando outras mídias de maneira recíproca. A televisão não realiza mais sua programação sem os vídeos que têm sido propagados pela internet.

² O termo aqui utilizado refere-se a um gênero textual em que lanço mão em minha tese para não expor diretamente minhas interlocutoras.

³ <http://www.naturalissima.co.mz>

⁴ <http://www.jeitinhoproprio.com.br>

Muitas pessoas consomem a televisão por meio da internet e não com os programas que a televisão aberta nos quer fazer consumir passivamente. Além disso, a internet é regulada por um mercado que explora os conteúdos que serão ali exibidos. Muitas vezes, os vídeos que são exibidos com mais frequência o são porque foram pagos para que isso aconteça. Existem estudos recentes sobre o que especialistas chamam de “algoritimação”. Onde sabemos existir uma divulgação maior de artistas brancas. Por outro lado, a internet é um espaço que permite a atuação de pessoas que antes não podiam participar dos espaços midiáticos.

Importante destacar que esses corpos que são divulgados na web estão localizados sobretudo em centros urbanos que têm saneamento. Ou seja, em espaços circunscritos a uma camada média. O que significa dizer que ela está inserida em um contexto hierárquico, racializado, capitalista e assimétrico. Todos os preconceitos de cor/raça são experimentados no espaço virtual de maneira violenta e significativa para aqueles que transitam nesse espaço. Eu poderia enumerar vários ataques racistas que atrizes, modelos e trabalhadores de outras áreas sofreram ao longo dos anos que realizei a pesquisa. Mas não é esse o intuito do presente texto. O que pretendo é enfatizar a subversão desse espaço, que não é neutro, em um espaço de escuta, de fala e de engajamento estético-político.

Muito tempo da minha pesquisa realizada entre 2013 e 2017 foi vivenciado no espaço virtual. Eu acompanhei vários debates, conversas, desabafos, elogios, brincadeiras, imagens que foram postadas em três grupos de discussão do site de relacionamentos Facebook: Carapinha do Índico, A(r)mando o Black e Crespas e Cacheadas do DF. O primeiro engloba pessoas de Moçambique e outras partes do mundo. O segundo é composto, sobretudo, por pessoas de Belo Horizonte, Minas Gerais, e o terceiro, como o próprio nome indica, é composto por pessoas da região do Distrito Federal. Vejo que esses espaços virtuais e de encontros são espaços políticos, como o são os salões étnicos já estudados pela literatura sobre cabelos crespos (Gomes, 2002: 75), pois: i) promovem um espaço de experimentação de novas possibilidades de cuidados com o corpo; ii) são espaços para debates sobre racismo e discriminação; iii) são espaços que possibilitam a troca e o reconhecimento mútuo de uma estética geralmente relegada ao lugar do feio; iv) são espaços onde conhecimentos sobre cuidados com o corpo e os cabelos são compartilhados a despeito de haver ou não representatividade nos grandes meios de comunicação e no mercado; v) são espaços que criam lugar para a representatividade de uma estética outra. Além disso, eu me tornei e permaneci amiga de algumas interlocutoras de pesquisa e tivemos vários debates e conversas através do Facebook e pessoalmente. Assuntos esses que circundavam noções sobre ser *negra*, ser *mestiça*, ser *branca* e sobre outros assuntos.

Passar várias horas diante do computador lendo os debates e algumas (raras) vezes participando deles trouxe um sentimento de certa passividade na pesquisa e representou uma experiência diferente daquela que é classicamente vivenciada por antropólogas: ir a campo, conversar com pessoas, conviver de perto. Com isso não quero dizer que não houve momentos de interação face a face, mas sim que grande parte da pesquisa também foi realizada diante do computador. Guardo para mim, já há alguns anos, uma postura de não debater na internet. Busco preservar minha vida, não expondo muito minhas opiniões no espaço virtual. Por isso não participei tão ativamente de debates, conversas e brincadeiras que minhas interlocutoras fizeram ali. Isso me colocou como observadora, mas sei que outras pessoas nos grupos também mantêm essa postura de ser mais espectadora do que participante ativa. Não são todas as pessoas que expõem suas opiniões e se mostram nesse espaço. Essa postura, que pode parecer assimétrica ou desigual, se dá por eu já ter me desgastado muito debatendo na *web*.

Para evitar sentimentos de ansiedade e desgaste emocional, eu me coloquei como observadora. Importante falar desse desgaste porque sei que muitas mulheres que postam desabafos e comentários nesse espaço estão também se exaurindo, se expondo. Por isso considero ser importante afirmar que elas se apresentam como pessoas muito corajosas e engajadas nos grupos de discussão. Ainda assim, embora minha postura possa parecer desigual, me coloco aqui como admiradora daquelas que têm coragem de fazer esse tipo de debate e peço licença por ter me posicionado a partir da escuta. Mas essa postura não me isentou de participar em alguns momentos.

Comecei, por exemplo, um debate sobre o uso do nome Crespas e Cacheadas do DF, questionando o porquê dessa distinção. O grupo antes era chamado de Cacheadas do DF, até uma mulher cujos cabelos são crespos reivindicar o lugar das crespas no grupo. Importante essa distinção, que está ancorada na hierarquia das texturas capilares. Além disso, dei uma entrevista para o canal no Youtube da Beatriz de Andrade, na qual falei sobre a minha *transição capilar* e sobre a minha experiência como pesquisadora em Maputo. Divulguei esse material no Facebook, mesmo tendo ficado um pouco envergonhada com a entrevista. Fiquei envergonhada por uma questão de timidez e não pelo conteúdo da mesma, e divulguei pela honra de ter participado desse espaço que ela me convidou.

Para utilizar o conteúdo postado na internet eu perguntava a cada uma que havia postado se poderia utilizar aquela imagem ou aquele comentário em minha tese. Aquelas que respondiam positivamente entravam para meu diário, que era feito no computador. Para algumas conversas, eu não tive autorização para utilizar a identidade da pessoa, e optei por

manter o sigilo da dona da palavra. Considero que esse é um espaço que nos permite abordar questões sobre representatividade negra a partir da estética, compartilhamento de conhecimentos, movimentos associativos, lutas por reconhecimento e parentesco por afinidade. Todos esses temas, que são correlacionados, estão retratados no texto que segue. Falarei de cada um deles a seguir.

Representatividade negra

As mídias que projetam imagens – televisão, cinema, internet – ocupam um lugar relevante na formação da autorrepresentação *negra*. As imagens projetadas nesses espaços midiáticos não são impunes ou destituídas de aspectos político-ideológicos. Como bem apontou Araújo (2000, 2008), as representações de pessoas *negras* na televisão brasileira se deram, pelo menos até a década de 80, apenas com papéis subalternos. As atrizes e atores que atuavam na televisão até esse período faziam, não raras vezes, papéis de escravizados, empregadas domésticas e não assumiam papéis de protagonistas. Essa abordagem, além de errônea, desperta na subjetividade daquelas pessoas negras que assistem sentimentos de inferioridade e questões com a autoestima. Desde os primeiros anos do tráfico Atlântico, pessoas que aqui aportaram assumiram não somente o papel de escravizados, mas também de funcionários da colônia. No Brasil, a presença de escravizados libertos se dá pelos menos desde o século XIX. Trazer a complexidade das configurações sociais nos permite vislumbrar outras imagens sobre nós mesmas. Ademais, o tema da discriminação racial não era representado nesses espaços. Quando a *negra* ou o *negro* estava na tela o racismo era uma questão que não existia, fazendo com que esses espaços perpetuassem o mito da democracia racial. Nas palavras de Araújo (2008):

O racismo brasileiro apareceu na telenovela somente como uma das características negativas do vilão, e não como um traço ainda presente na sociedade e na cultura brasileira. Até o final dos anos 90, poucas telenovelas trataram a discriminação racial contra o negro brasileiro de forma direta. Na tele-ficção, assim como na nossa sociedade, a vergonha de demonstrar o próprio preconceito, ou o ‘preconceito de ter preconceito’, conforme alertava o sociólogo Florestan Fernandes, criou o tabu que inibe a manifestação aberta do racismo e fortaleceu o consenso em torno do mito da democracia racial brasileira. (Araújo, 2008: 981).

Essa falta de representatividade *negra* nos espaços midiáticos reforça a invisibilidade dessa parcela significativa da população brasileira, além de significar uma preterição de atrizes e atores *negros* no mercado de trabalho. A representatividade das mulheres e homens *negros* na grande mídia no Brasil ainda hoje se revela insipiente. Em novembro de 2013, no mês da Consciência Negra, modelos e atrizes *negras* desfilaram nus em protesto pela ausência da

presença *negra* nesses espaços. O evento aconteceu na Zona Portuária do Rio de Janeiro, em frente ao espaço onde acontecia os desfiles do Fashion Rio, e foi um ato a favor da presença dos 10% de modelos *negros* na publicidade. Tal expressão política revela a precariedade da presença de modelos *negros* no Brasil. Santos (2000) pontua que as modelos *negras* são enviadas para fora do Brasil, sendo rejeitadas pelo mercado da moda brasileira. Falar de representatividade é falar, além da formação da autorrepresentação, de mercado de trabalho. Das desigualdades dessa disputa pelo reconhecimento no mercado capitalista. É importante ainda atentarmos para a precariedade que esse ramo de atuação implica. Muitas vezes, pessoas que trabalham como modelos pagam para realizarem portfólios e seleções, além de terem gastos consideráveis de dinheiro para a manutenção da aparência.

O que a etnografia revela é que, apesar de não haver espaços de representatividade na grande mídia, outros lugares são cultivados por serem de representação. Por exemplo, o Encrespa Geral de Belo Horizonte que aconteceu no dia 19 de Setembro no Shopping Uai, 2014, em uma região central da cidade. Na parte superior do Shopping, estavam organizados alguns *stands* que expunham produtos para cabelos, roupas, acessórios, bijuterias e cosméticos. Eram produtos voltados para a população *negra*. O espaço para a plateia estava organizado com cadeiras de plástico, havia um som com microfones e um lugar reservado para as palestras e apresentações.

Assim que cheguei encontrei com a minha ex-cabeleireira e personagem do livro “*Sem perder a raiz*” da professora Nilma Lino Gomes, a Dora. Ela estava linda, com um turbante colorido e uma roupa larga de tecido afro, maquiada e sorridente. Logo ela me reconheceu e começou a falar das conquistas do salão Dora Cabeleireiros, como o Prêmio Bom Exemplo, promovido pela Fundação Dom Cabral e pela rede de televisão Globo Minas. Interessante observar a subversão que uma pessoa como a Dora faz ao receber um prêmio como esse. Uma vez que a rede Globo Minas nos representa sempre de maneira subalterna, não deixa de ser interessante e inquietante que uma pessoa como a Dora receba um prêmio como esse.

Existe um reconhecimento do seu trabalho em alguma esfera. Seu salão e sua atuação, contudo, não está projetada nas telas da televisão. Seu trabalho não é reconhecido como uma personagem de novela é reconhecida. Enfim, receber um prêmio como esse é subverter essa lógica da falta de representatividade nesses espaços midiáticos, com grandes ressalvas sobre o que significam os espaços de representatividade. Que tipo de reconhecimento é esse que lhe dá um prêmio ao mesmo tempo que apresenta em sua tela uma falta de respeito e consideração pela presença *negra*? Como foi possível que uma mulher de tamanha expressividade como a

Dora tenha recebido esse prêmio, ao mesmo tempo que a instituição provedora do mesmo nos relegue a lugares subalternos e questionáveis?

Dora apresentou-me uma invenção que criara para mulheres que não querem passar pelo grande corte de cabelo ao optarem por usar seus cabelos “naturais”: um aplique “pufe”, que pode ser usado por cima do cabelo curto. Com esse recurso, uma mulher pode passar pela *transição capilar* de maneira mais branda, disfarçando publicamente esse momento tão importante em nossos processos de transformação corporal e autoaceitação. Além de ser uma invenção bastante criativa, ela é solidária à experiência que várias mulheres e homens *negros* vêm passando atualmente. O interessante nesse evento foi observar que, mesmo não conhecendo a maioria das pessoas que estavam ali, eu me sentia em casa, reconhecendo alguns rostos familiares. Essa é a cidade onde nasci, onde passei por minha *transição capilar*, onde circulei pelos movimentos *negros* e onde aprendi a cuidar dos meus cabelos na textura crespa.

As palestras do Encrespa Geral de Belo Horizonte foram feitas por pessoas que estão engajadas com a questão racial em Belo Horizonte. Nomes como Iara Félix, geógrafa e pesquisadora do movimento feminista e empoderamento juvenil, e Mara Catarina Evaristo, autora do livro “Griot Mirim”, falaram sobre a hierarquização das texturas capilares, sobre cabelos e história, sobre cabelos e identidade. O evento contou ainda com a participação da Miss Minas Gerais, Karen Porfírio, que usa seus cabelos crespos e é *negra*. Com entusiasmo, a plateia gritava que ela os representava. O Encrespa Geral se apresenta como um espaço político de promoção da valorização de uma estética *negra*. No momento do evento, um reconhecimento mútuo sobre a possibilidade de elaborar outra estética e de celebrá-la é promovido. Cria-se um espaço de autorrepresentatividade, onde mulheres e homens se auto-referenciam a despeito de não haver uma representatividade *negra* na grande mídia. A presença de Karen Porfírio no Encrespa Geral e o entusiasmo com o qual ela foi recebida pela plateia do evento são provas do desejo de se ver mulheres e homens *negros* como modelos de beleza.

O evento estava cheio e, embora eu não possa precisar o número de participantes, posso afirmar que toda a parte superior do Shopping Uai, que é um Shopping popular, estava cheia de pessoas *negras* de todas as idades. A música preenchia o espaço dando um clima festivo ao encontro e, enquanto as palestrantes se organizavam para fazerem sua fala, as pessoas circulavam pelo espaço comprando turbantes, roupas, acessórios, vendo amigos, conhecidos, brincando com as crianças. A presença maciça de pessoas *negras* naquele ambiente, que mesmo sendo popular não é majoritariamente *negro*, chamava a atenção daqueles que estavam ali para compras. Interessante pensar como uma concentração de pessoas *negras* em qualquer espaço

pode causar uma inquietação, um incômodo, no mínimo um burburinho. O corpo *negro* já é um desafio à convivência, quando ele está concentrado e conectado a tantos outros, inclusive de crianças e pessoas mais velhas; as pessoas ficam, para dizer o mínimo, curiosas. Eu ouvia as pessoas comentarem e perguntarem com curiosidade o que estava acontecendo ali, se era um evento “contra o racismo”. O que queriam aquelas pessoas naquele espaço que geralmente está ocupado para o consumo?

Quando as palestras começaram, a maioria das pessoas sentou para escutar atentamente, fazer anotações e ouvir a fala das palestrantes. Mas o burburinho do evento sempre continuava. As pessoas estavam à vontade, eram espontâneas e continuavam a conversar, mesmo com uma palestrante falando. Não se tratava de um ambiente esterilizado como o da academia brasileira (majoritariamente *branca*), mas de um ambiente festivo, onde se falava e se escutava ao mesmo tempo. O barulho dos comentários feitos enquanto uma palestrante falava era dramaticamente sobreposto ao som do amplificador que levava a voz daquela que estava no microfone para todo o ambiente do evento. Eu gravei as palestras com o gravador do meu celular e aprendi muito ouvindo todo aquele material, que foi muito cuidadosamente preparado. Depois das palestras eu me aproximei das palestrantes e das organizadoras, pegando o contato delas para uma possível conversa posterior. Depois que as palestras acabaram, abriu-se espaço para depoimentos. As pessoas se armavam do microfone e contavam sobre sua experiência sobre o *preconceito capilar*, o racismo institucional e todos os assuntos que elas consideravam pertinentes. Interessante reiterar: o Encrespa Geral não é um evento “somente” para falar de cabelo. Aliás, cabelo não é somente cabelo. Ao tocarmos nessa parte do corpo estamos lidando com questões raciais, rejeição, afetividade, micropolítica, religiosidade, *status*, beleza... e outros tantos temas que esse signo pode ensejar.

No Encrespa Geral existe um espaço para as crianças que chama Encrespa Kids. Enquanto os adultos escutam as palestras, elas têm oficina de contação de histórias, turbantes e cuidados com os cabelos. As crianças também davam seus depoimentos no microfone. A presença de pessoas de várias gerações no evento também dava a ele o ar de um espaço para trocas, inclusive, intergeracionais. Um menino por volta dos seus seis anos de idade disse: “Eu quero agradecer a todas as pessoas que participaram do Encrespa Kids e continuam amando seus cabelos!” Todos da plateia ficaram muito comovidos e bateram palmas de maneira muito entusiasmada.

As crianças que estão tendo contato com esse debate e têm seus cabelos crespos tratados desde cedo têm uma experiência, com algumas exceções, muito diferente da experiência que

suas mães tiveram. Eles estão fortalecidos desde muito novos. E já têm um discurso e um arsenal técnico e ideológico que os protege do *preconceito capilar* e do racismo. Quando as pessoas se apoderam do microfone, os relatos são fortes e envolventes. Elas falam dos momentos que tiveram vontade de alisar os cabelos e como passaram pela *transição capilar*. Karen Porfírio também deu seu depoimento e depois disso todos bateram palmas gritando: “Você me representa!”, “Uhu!”.

Não somente pessoas como a Miss Minas Gerais, Karen Porfírio, falaram ao microfone. Outras pessoas também se apoderaram desse instrumento. Arte-educadoras, pessoas que trabalham com salão de beleza afro, pessoas que trabalham com Moda Afro, pessoas que organizam o grupo Crespas e Cacheadas de BH, como Zaika dos Santos, uma rapper. Foram várias e ricas as falas e o evento foi muito alegre e produtivo. O evento durou uma manhã inteira e as pessoas estavam completamente envolvidas pelo clima festivo e de acolhimento.

Depois, quando o evento estava chegando ao final, eu passei pelos *stands* que estavam expostos e uma das mulheres, que vendia turbantes e brincos com formatos de pentes e do continente africano, me disse: “A gente não encontra produtos para a gente, então a gente mesmo faz.” Achei muito interessante a fala dessa mulher que se autoneia afroempreendedora. Não esperar passivamente que produtos adequados e do gosto de uma pessoa *negra* sejam vendidos no mercado comum e assumir o protagonismo ao fazer o próprio produto a despeito dele não existir no mercado. Essa frase foi dita para mim e me marcou profundamente. No lugar de se colocar à margem, no lugar da vítima, essa mulher se coloca no centro da produção. Faz circular seus próprios produtos e se destaca sendo uma multiplicadora de uma estética relegada à invisibilidade, ao esquecimento, ao inadequado. Ela ressignifica todos esses preterimentos e realiza para si e para outras pessoas a valorização de produtos para a população *negra*.

Posso usar como exemplo de espaço de representatividade, ainda, as oficinas que participei no Festival Latinidades em 2015. Esse é um festival da mulher afro latino americana e caribenha. É um Festival multidisciplinar e multitemático que apresenta uma extensa programação para pessoas *negras* de todas as idades e engajamentos. O evento conta com presenças internacionais reconhecidas e com pesquisadoras, ativistas, artistas de várias áreas em sua programação. É um evento para o público *negro*, que acontece em espaços de prestígio de Brasília. E é também uma ocupação interessante do espaço público nessa cidade, que nos segrega e nos aparta de usufruir desses lugares.

A oficina de estética *negra* do evento Latinidades de Brasília contou com a presença de duas mulheres do grupo Meninas Black Power, do Rio de Janeiro. Falar de estética negra é falar sobre cabelos e o tema principal das suas falas foi esse. Uma observação feita pelas palestrantes é sobre a representatividade *negra*. Para elas, uma vez que não somos representados nos comerciais de margarina, mas somos consumidores desse produto, temos que reivindicar a presença de *negros* e *negras* nesses espaços. Usar o cabelo crespo para elas é uma postura política, de empoderamento e auto-aceitação da condição de *negro*. Usos de alisantes e química que alteram os fios dos cabelos são por elas condenados como aproximação de uma estética *branca*.

Nesse encontro, uma das facilitadoras da oficina começou convidando todas as pessoas da plateia a tocarem em seus cabelos. Ela disse: “Vamos começar sentindo a textura de nossos cabelos. O que vem à mente quando fazemos isso?” Ao que uma pessoa da plateia respondeu: “Macio!”, outra falou em voz alta “Amor”. Outra disse baixinho e perto de mim: “Poder!” Aos poucos as pessoas iam se tocando, se sentindo e dizendo o que pensavam sobre seus cabelos.

O toque no cabelo crespo apresenta um significado simbólico especial. Fomos expropriadas do contato com o nosso corpo através daquilo que chamo de *liso compulsório*. O toque, feito de maneira intencional e em público, nos coloca em contato com esse cuidado de si e com o amor interior de que fala hooks (1993). Realizar essa prática de maneira coletiva e em público é de uma potência incrível. Esse gesto nos dá força e faz com que mais espaços como o da oficina de estética do Latinidades sejam espaços de cura e de cuidado.

Outro espaço de representatividade acadêmica é o Ser Negra, do Instituto Federal de Brasília. Pude organizar nesse evento, em novembro de 2013, um seminário temático sobre estética *negra*. Alguns trabalhos foram enviados e debatemos sobre o tema durante o evento, que ocorreu em dois dias. O tema dos cabelos era o principal. Entre as mulheres que estavam presentes, um debate sobre o uso do cabelo liso ou do cabelo crespo surgiu. Chegamos ao consenso de que não há uma associação direta entre usar o cabelo crespo e se aceitar enquanto *negra*, bem como não há uma associação entre usar o cabelo liso e negar seu pertencimento étnico-racial. Esse é um tema recorrente nos debates sobre cabelo e negritude.

Outro tema polêmico foi o do uso do turbante pela mídia e por mulheres brancas. Estariam essas pessoas autorizadas a usar o turbante sendo esse um adereço que é signo de resistência *negra*? Não houve um consenso sobre esse tema e a ideia de apropriação da cultura alheia deixou a polêmica sem resolução em nossa conversa. Pauta de um debate desgastante sobre o tema, a polêmica do turbante sendo usado por mulheres *brancas* foi ostensivamente

levantada no início de 2017. Fui convidada pelo Jornal Correio Braziliense a dar uma entrevista sobre o assunto, mas não aceitei o convite. Considero algumas coisas sobre a polêmica: i) quem pautou o tema que assumiu um amplo debate foram mulheres *brancas* e não *negras*; ii) quando mulheres *brancas* pautam essa temática, ela recebe uma cobertura midiática imensa. Embora eu não queira entrar em pormenores sobre o assunto, que me desgasta e me deixa nauseada, eu aponto aqui esses dois elementos que fazem com que o assunto seja abordado pela grande mídia.

Espaços como os descritos anteriormente são espaços de representatividade. Assim como a internet. Nos grupos de discussão supracitados vê-se que pessoas comuns tornam-se referência umas para as outras. Ao postarem fotos do antes e depois da transição capilar, por exemplo, criam a possibilidade de enxergar no outro muito próximo um espelho possível que não é encontrado nos espaços midiáticos. Cabe ressaltar, ainda, que a grande mídia muito timidamente tem debatido temas como o racismo no Brasil e o próprio fenômeno da *transição capilar*. Com isso, podemos perceber que o tema está na ordem do dia e que não se pode escapar de ter que levá-los em conta, uma vez que na internet ele está sendo trazido à tona de maneira eloquente. Ademais, cabelos custam dinheiro. As grandes marcas de produtos para cabelos têm aproveitado esse fenômeno, que extrapola a questão estética para muitas pessoas negras, nutrindo-se dessa onda para vender seus produtos dos “cachos perfeitos”.

O ciberespaço

Na internet, ao postarmos fotos dos nossos cabelos e recebermos elogios e sugestões de cuidado, estamos criando um espaço de representatividade que não existe de maneira maciça na grande mídia. Como eu pontuei acima, a televisão é um espaço que se caracteriza por ser mais passivo em relação ao engajamento do público e por pautar seus temas de relevância preocupados com, por exemplo, o consumo de massa e oportunidades de mercado. A internet, por sua vez, é acessível a muitas pessoas que podem brincar nesse espaço, expor suas opiniões, fazer um *blog*. Considero ser esse um espaço midiático mais ativo, que permite a participação das pessoas de maneira eloquente.

Um exemplo de brincadeira recorrente nos grupos de discussão sobre bonecas e *hair play*, é o jogo “encontre sua Barbie” realizado no grupo Carapinha do Índico. Mulheres tinham que procurar uma Barbie que se parecesse com ela e postar a foto da boneca ao lado de uma foto dela. Essa brincadeira foi amplamente difundida e eu pedi autorização para usar um pouco

dessa iniciativa em minha tese de doutorado (Cruz, 2017). Essa brincadeira virtual, que envolveu várias mulheres em Moçambique, pode ser vista como uma ironia da representatividade *negra* quando se trata da indústria de brinquedos.

Encontrar uma boneca que se pareça com a nossa imagem é um desafio e tanto para uma mulher *negra* de cabelos crespos. Brincar com essa falta de presença de bonecas *negras* no mercado é subverter uma lógica que invisibiliza nossos corpos na indústria, no mercado, na televisão e nas brincadeiras. Quando mulheres adultas encontram suas bonecas, elas encontram representatividade e jogam com a ideia de que o corpo *negro* e o cabelo crespo podem ser bonitos e podem estar presentes em espaços como os aqui mencionados.

Os três grupos virtuais mencionados neste artigo apresentam em comum o fato de serem espaços para o compartilhamento de conhecimento sobre o cuidado de um corpo. Quando uma mulher negra decide usar o cabelo na textura crespa, novas técnicas de cuidado são acionadas a fim de aprender a *lida* de uma textura diferente de cabelo, de um novo corpo. É muito comum que, sobretudo uma mulher, tenha dúvidas sobre o seu tipo de cabelo e sobre como cuidar dele, a partir do momento em que ela passa a fazer o grande corte.

Nos grupos de discussão da internet e em conversas com as minhas colaboradoras moçambicanas, usar o cabelo na textura crespa significa um desafio tanto existencial quanto técnico. Existencial porque usar o cabelo crespo é enfrentar o *preconceito capilar* em seu corpo de maneira ainda mais eloquente. Técnico, porque não sabemos como cuidar dos nossos cabelos nessa textura. Nesse sentido, o espaço virtual funciona como um lugar de apoio e de troca de *conhecimentos*.

Através do bate-papo do Facebook, uma amiga moçambicana, que decidiu parar de *desfrisar* os seus cabelos, me perguntou como poderia fazer para que eles anelassem. Para que os meus cabelos anelem, eu devo usar um creme adequado para pentear, e fazer a aplicação dele também de forma adequada. Caso eu não proceda dessa forma, meu cabelo não fica cacheado. Mas aparentemente o cabelo dela não ficava cacheado com essa técnica, e ela não via nisso um problema. Conversei, então, pelo Facebook, com Francisca Nzenze, angolana, para que elas trocassem técnicas de cuidado com o cabelo. Parece que as duas têm o cabelo parecido. Francisca foi super solícita e explicou como fazia com seus cabelos. Ela lavava e secava no dia anterior e, ao secar, ela fazia tranças para deixar o cabelo esticado. No dia que ela quisesse usar os cabelos ondulados, ela fazia *twists*, que é torcer duas partes dos cabelos para que eles fiquem cacheados. Com essas descrições, quero salientar dois aspectos desses processos: o primeiro é que todo cabelo precisa de artifícios para ser aceito socialmente; o

segundo é que conhecimentos técnicos nada banais são necessários tanto para mantê-los na textura lisa quanto na textura crespa.

Além disso, há na internet a possibilidade de aprender a cuidar dos cabelos gastando muito pouco dinheiro. As receitas caseiras de hidratação são amplamente difundidas. Esse deslocamento de técnicas possibilita uma mudança na relação de poder, colocando nas mãos de mulheres *negras* a possibilidade de gastar pouco dinheiro cuidando de seus cabelos e de produzir seus próprios produtos. O gel de linhaça, por exemplo, é um gel feito apenas com água e um pouco de linhaça. Coloca-se uma colher de linhaça em um copo de água e deixa-se ferver por cinco minutos. Com isso obtêm-se um gel pronto para ser aplicado nos cabelos. Testado por várias mulheres das redes sociais, inclusive por mim, esse gel deixa o cabelo com efeito molhado e define os cachos.

A hidratação de Maizena⁵, por sua vez, é feita com a mistura deste produto com qualquer hidratante, que pode custar muito barato. Esses e outros conhecimentos podem ser obtidos através da internet. Há muitas outras técnicas para cuidar dos cabelos crespos, como a texturização, que é a modelagem dos cabelos com um creme para pentear. Modela-se o cabelo com a ajuda de canudinhos próprios para isso e o cabelo fica com cachos muito bem definidos. A hidratação também é sempre indicada para quem possui o cabelo crespo. Considerados secos, os crespos precisam ser sempre hidratados para que tenham brilho e vida. Muitas mulheres que decidem usar o cabelo crespo têm um arsenal de produtos em casa para experimentar. Os resultados são publicados na internet para que sejam comentados e compartilhados. As mulheres fazem elogios umas às outras, sendo esse um gesto encorajador e empoderador para que sigamos usando nossos cabelos nessa textura.

O espaço virtual, bem como os encontros que são organizados em torno dos cabelos, assume um caráter político e de compartilhamento de conhecimentos e técnicas sobre o tema. Mulheres, e mais raramente homens, encontram-se nesses espaços para conversar e trocar conhecimentos sobre o tema, bem como para se ajudarem mutuamente e se protegerem do racismo. Poderíamos afirmar que grupos como o Crespas e Cacheadas do DF, o A(r)mando o Black e o Carapinha do Índico são movimentos associativos, que buscam reunir mulheres e homens em torno de um bem comum. Como me falou Beatriz, uma das organizadoras do Encrespa Geral de Brasília realizado em 2014: “Cabelo é uma coisa que mexe muito com autoestima. A gente tenta trabalhar com a questão da autoestima. Para mim a autoestima está

⁵ Maizena é uma marca de farinha de amido muito conhecida no Brasil.

muito relacionada à auto-aceitação. O cabelo é como se fosse a porta. Quando você tem o cabelo arrumado, as pessoas te recebem bem, quando ele não está arrumado, elas te recebem mal.”

Eles funcionam, assim, como espaços para trabalhar a autoestima. Os espaços da internet e os eventos realizados por nós podem ser compreendidos como um movimento associativo ou como um espaço de *lutas por reconhecimento*. O termo *lutas por reconhecimento* utilizado por Honneth (2003) visa ser um modelo para a análise de conflitos sociais contemporâneos através de um conceito de luta social. Quando nos organizamos de maneira voluntária para um piquenique, um encontro onde há palestrantes *negras* falando sobre cabelos, ou quando nos tornamos amigas, estamos nos associando e construindo laços que visam combater a falta de reconhecimento que nos é direcionada. À conceituação de *lutas por reconhecimento* interessam as relações micropolíticas que não estão ancoradas ao Estado (Honneth, 2003). Não se trata, portanto, de uma luta pelo poder, mas uma luta por reconhecimento.

Passar a usar o cabelo na textura crespa representa, para grande parte das mulheres que conheci, um desafio à norma. Esse desafio é vivenciado muitas vezes de maneira dolorosa, mas na maioria das vezes com muita força e coragem. Algumas vezes no interior da própria família acontece uma reação de rejeição, e o enfrentamento por estar com os cabelos crespos encontra obstáculos difíceis de serem enfrentados. Tanto na internet como nos encontros que pude presenciar, a linguagem do desabafo é algo recorrente de se lançar mão. O desabafo é, a meu ver, uma linguagem utilizada a fim de se receber um acolhimento para momentos difíceis.

Utilizado a partir de um recurso retórico eloquente, ele abre espaço para que comentários encorajadores sejam feitos quando uma mulher está passando, por exemplo, pela *transição capilar*. Ele é utilizado para se tomar coragem antes de fazer o grande corte, ou quando já não se aguenta mais ouvir comentários ostensivos sobre os seus cabelos. Quando desabafamos, esperamos ser escutadas por alguém. Quando fazemos isso na internet, o público é tão amplo quanto desconhecido. Mas, mesmo escrevendo para serem lidas por desconhecidos nos grupos mencionados, tais grupos têm em comum o intuito de reunir pessoas com experiências afins. Geralmente esses desabafos são acolhidos com palavras de estímulo e com trocas de experiências que são semelhantes. O desabafo é algo catártico. E as reações a ele são as mais diversas.

O desabafo se apresenta como uma linguagem para a cura. Para a libertação de sentimentos de rejeição e de inadequação. Ele às vezes vem acompanhado de choro, sendo um ato público catártico. O choro algumas vezes é compartilhado, sendo esse momento presenciado

com muito respeito e silêncio para a escuta atenta. Com esse gesto, confiamos nossos sentimentos mais profundos a pessoas que são desconhecidas, mas que têm algo em comum conosco. Isso cria um laço de parentesco, de irmandade que extrapola os laços consanguíneos, de idade, de lugar de moradia e até mesmo de gênero (Lorde, 2009). Uma fraternidade atravessada pela linguagem e pelo compartilhamento de sentimentos que são muito difíceis sobre a *lida* com o cabelo crespo. O acolhimento é fundamental, pois o que mais encontramos em outros espaços são as piadas, as perseguições, a crítica. Dessa forma, reitero a ideia de que esses espaços de encontros e na internet funcionam como espaços de cura para as dores causadas pelo *preconceito capilar*.

As pessoas do grupo Carapinha do Índico não têm o costume de realizar encontros pessoais como os piqueniques do grupo Crespas e cacheadas do DF e o A(r)mando o Black de Belo Horizonte. Eu comentei no grupo, em 2015, que no Brasil estavam acontecendo encontros presenciais e sugeri que fizéssemos algo parecido em Maputo. Eu me apresentei no grupo mencionando como ocorriam os encontros em Brasília e elas se prontificaram a responder. Depois dessa conversa, eu entrei em contato com algumas mulheres que se dispuseram a ceder uma entrevista e também fizemos um encontro no Parque dos Namorados.

O Encontro, estimulado por mim, foi bastante interessante. No começo, as pessoas estavam muito desconfiadas e não sabiam se aquelas pessoas que estavam ali eram confiáveis. Encontrar com desconhecidos as deixou reticentes quanto à segurança do evento. Chegaram seis pessoas e elas ficaram conversando sobre suas experiências em usar o cabelo na textura crespa. Nesse piquenique eu era uma pesquisadora e eles me colocaram nessa condição de diferença. A conversa fluía entre eles. Eu às vezes fazia perguntas para que eles voltassem a conversar entre si, às vezes falava da minha experiência sobre usar o cabelo crespo. Quando eu disse que no Brasil eu sou considerada *negra*, eles me olharam com ares de espanto e não concordaram com a minha afirmativa. Estranho que eu mesma não me sentia *negra* perto deles e pude compreender no corpo a diferença entre ser *negra* e ser *mestiça* em Maputo. Eu me olhava no espelho e me sentia menos *negra*, mas também não me sentia *branca*.

O tratamento dispensado a mim por minhas interlocutoras era sempre de muito acolhimento. Elas me colocavam, sobretudo, na categoria de brasileira. E, em segundo lugar, na categoria de *mestiça*. Meus cabelos eram considerados muito bonitos e desejados. Não foram raras as vezes que recebi o pedido para que os deixasse crescer, cortasse e os desse de presente. Eu ficava sentida com a hierarquia que era colocada em torno dos meus cabelos. Ficava embaraçada. Foi um motivo de tristeza para mim constatar essa diferença. Assim como foi triste

para Vanda, no início deste texto, compreender o fato de que mulheres *mestiças* não estão satisfeitas com seus cabelos.

Ademais, por causa dos meus cabelos, conheci pessoas que me abordavam na rua. Perguntavam se eram meus, se eu havia trançado em mim e onde eu teria comprado. Pediam para tocar neles. Ao mesmo tempo, meu cabelo era considerado *leve*, o que fazia com que algumas cabeleireiras os desprezassem para fazer penteados, porque eles não tinham uma textura adequada para as tranças. A trança é um recurso para dar beleza a um cabelo considerado feio, indesejado.

Foi criado um álbum pelos participantes do A(r)mando o Black que continham fotos do antes e depois da transição capilar. Esse álbum ilustra a *transição capilar* de algumas pessoas e revela a transformação que essa passagem implica. Esse material foi utilizado para ser projetado na peça do meu irmão Lucas Costa, *Memórias Póstumas de um Neguinho*, e é revelador da potência transformadora pela qual passamos ao assumirmos o cabelo crespo. Imagens coletadas em um álbum de grupo são utilizadas em uma peça encenada em Belo Horizonte. Essa conexão entre ciberativismo e arte política fortalece a ação daquelas pessoas que participam do grupo, transformando um álbum (de família crespa) em um manifesto artístico.

Trançando considerações finais

Como evidenciei neste texto, o ciberativismo é a atuação tanto no espaço da internet quanto fora dela. Ele implica em uma verdadeira fraternidade crespa nos termos utilizados por Lorde (2009), ou seja, encontra-se um espaço para falar daquilo que toca mulheres diferentes em pontos comuns. Vemos, ainda, que essa atuação, além de indicar uma fraternidade crespa de trocas de conhecimentos, técnicas, linguagens, afetos e desafetos, simboliza a existência de um espaço de representatividade. Falei que a televisão se apresenta como um espaço passivo de consumo de conteúdo. Enquanto a internet permite que a atuação, apesar de suas barreiras de classe e mercado, seja mais ativa. Essa diferença faz todo o sentido se pensarmos na forma como se posicionam as mulheres e os poucos homens que acompanhei. É fato que a televisão tem se construído com aquilo que está pautado pela internet, mas é na *web* que as pessoas se sentem livres para criar debates, *blogs*, *vlogs* e outras formas de expressão. É também o espaço que as pessoas encontram para rebater aquilo que é passado na televisão, que em geral tem um

formato controlado e roteirizado. A possibilidade de inventar para si um espaço de representatividade é possível somente graças aos formatos encontrados nos canais da internet.

As categorias que classificam mulheres negras e mestiças em Maputo e mulheres negras em Brasília são diferentes. Embora estejamos tratando de um fenômeno global, esse encontra ressonâncias distintas em cada um dos contextos. As mulheres e homens em Brasília e Belo Horizonte encontram-se pessoalmente para compartilharem suas angústias e sentimentos. Já em Maputo, esses encontros presenciais são mais raros e alguns deles aconteceram graças ao meu convite. Essa diferença não altera, contudo, a qualidade dos encontros virtuais. Eles também são muito potentes e constroem representatividade, imagens e trocas simbólicas importantes. Esses espaços que foram por mim observados, tanto virtualmente quanto presencialmente, são, assim, espaços de lutas por reconhecimento. As pessoas envolvidas nessas trocas buscam, através da estética, se pensarem como corpos-desafio para um padrão que era relegado ao feio, ao impuro, ao temeroso. Quando mulheres usam o cabelo na textura crespa, elas constroem para si uma identidade política e estética e desafiam os padrões de beleza e consumo que aprenderam a apreciar quando eram crianças.

Ainda sobre os espaços de representatividade, é interessante observar que eles surgem há décadas, em alguns lugares de maneira mais ou menos pungente, com os movimentos negros e iniciativas de associativismo. O que se observa contemporaneamente no Brasil é o fortalecimento dessas redes que estão ganhando força em todo o país e “saíndo do controle” no que se refere à expansão de suas formas de atuação. Cada mulher e homem negros no Brasil tem se tornado uma força antirracista e os grupos na internet têm surgido como ferramenta importante para esse posicionamento. Os espaços de representatividade são, assim, criados à revelia do que a mídia hegemônica produz. Eles têm, inclusive, forçado que esta se posicione, se manifeste e atente ao crescimento do uso da categoria negra como categoria política e identitária.

Já em Maputo, o movimento de uso do crespo passa por uma outra configuração. Como as minhas interlocutoras gostam de afirmar, a categoria negra não é uma categoria identitária relevante. A maior parte da população moçambicana é negra. As relações inter-raciais com mestiças e brancas atualizam essa categoria. Mas isso só se dá em relação. As mulheres negras em Maputo, contudo, usam de traços fenotípicos para se dirigirem umas às outras. Os movimentos de uso do cabelo crespo apontam para uma estética que vem sendo valorizada globalmente e localmente, mas não indica um posicionamento racial. O presente texto foi uma tentativa de aproximação de contextos tão distintos em conexões que estão sendo realizadas

contemporaneamente. Tanto mulheres negras brasileiras quanto mulheres negras e mestiças em Maputo têm se inspirado mutuamente. Uma troca simbólica da estética está atravessando novamente o Atlântico.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

CRUZ, Denise Ferreira da Costa. Que leveza busca Vanda? Ensaio sobre a lida do cabelo crespo no Brasil e em Moçambique. Tese de Doutorado. Brasília, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, n°. 21, 2002.

_____. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais* (Trad. Luiz Repa). São Paulo: Ed. 34, 2003.

HOOKS, Bell. Living to Love. In: KIRK, Gwyn; OKAZAWA, Margo. (Eds.). *Women's Lives: Multicultural Perspectives*. Boston: McGraw Hill, 1993.

_____. Alisando nossos cabelos. *Revista Gazeta de Cuba*. Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005.

_____. Love as the practice of freedom. In: *Outlaw culture. Resisting representations*. New York: Routledge, p: 243-250, 2006.

LORDE, Audre. *Uses of the Erotic: the erotic as power*. Kore Books, 1981.

_____. Is Your hair still political?. 1991. In: *I am Your sister*. Oxford University, 2009.

SANTOS, Jocélio Teles dos. O negro no espelho: imagens e discursos nos salões de beleza étnicos. *Estudos Afro-asiáticos*, n°.38 Rio de Janeiro Dec. 2000.

VÊNUS SÃO NOMES PLURAIS

Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares¹

Resumo: O presente estudo investiga o fenômeno de releituras da pintura *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, por outros artistas, na conjuntura de desconstrução da figura feminina de ideal estético, no contexto de circulação de imagens, sobretudo por meio *Instagram* e *Revista Vogue*. A partir de observação do fenômeno de releituras visuais, destaca-se a replicação excepcional da figura mitológica de Vênus na história da Arte, sob a égide dessa obra-prima renascentista. Tendo em vista o corpo humano como matéria prima central, discute-se o conceito do corpo feminino como instrumento discursivo indissociável do corpo artístico, político, midiático e cultural (Breton, 2013; Foucault, 2009), bem como busca-se indagar como o referencial de beleza feminina se constitui (Wolf, 2017; Eco, 2004). O objetivo é, portanto, analisar como uma imagem renascentista e seu teor mitológico-simbólico-clássico, afeta subjetivações, produz diferentes sentidos e cria estruturas de visibilidades para corpos marginalizados.

Palavras chaves: Corpo Feminino. Mito de Vênus. Releitura - Artes Visuais. Noção de beleza.

Abstract : This present study investigates the phenomenon of rereading the painting *The Birth of Venus*, by Sandro Botticelli, made by others artists in the juncture of deconstruction of ideal aesthetics of female's figure, in the context of images circulation, mostly on *Instagram* and *Vogue Magazine*. As from observing the visual rereading phenomenon we stand out the exceptional replication of Venus mythical figure in Art History, under the aegis of this Renaissance masterpiece. In view of the human body as central raw material, we discuss the concept of female body as discursive instrument inseparable of artistic, political, mediatic and cultural bodies (Breton, 2013; Foucault, 2009), as well as we search to inquire how the beauty female reference constitutes itself (Wolf, 2017; Eco, 2004). The goal is, thus, to analyse how a Renaissance image and its mythological-symbolical-classic content affects subjectivations, producing different meanings and creates structures of visibility to marginalized bodies.

Keywords: Female body. Venus's myth. Rereading – Visual Arts. Notion of beauty.

INTRODUÇÃO

A romana Vênus, também conhecida como Afrodite na mitologia grega, é a deusa do amor, da beleza, da sedução e da fertilidade. Vênus “nasce” da história contada por

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: therezasoaes@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-8272-6013

Hesíodo, poeta grego do período VIII a.C., posteriormente publicado em *Teogonia* (s.d.) se faz presente também nas histórias de Homero e Ovídio. A primeira narra o nascimento da mitologia grega, que fora transmitida oralmente, e cuja tradução ora acessada se assenta no texto mais próximo ao original: a publicação do professor Jaa Torrano (1995).

Na complexa genealogia divina grega, as batalhas e jogos do destino aos quais Afrodite fora submetida, - uma vez tendo-se conhecimento do modo como nasceu, e por consequência associada, sempre a destacam como figura feminina ligada ao mar. A partir do trecho de Hesíodo, em que canta a história do Céu/Uranos e de Tempo/Cronos, é descrito como Afrodite/Vênus nasce emergida das águas marinhas após a castração de Cronos, figura masculina, seu próprio pai. Cronos, filho de mãe Terra/Gaia e pai Céu/Urano, assim como seus irmãos, odiavam o progenitor, - de modo que, acobertado pela mãe, ceifou o pênis do pai. Dos respingos dos cortes nasceram Eríneas, Grandes Gigantes e Ninfas; e do esperma lançado randomicamente ao mar, Afrodite², conforme segue:

O pênis, tão logo cortando-o com o aço
atirou do continente no undoso mar,
aí muito boiou na planície, ao redor branca
espuma da imortal carne ejaculava-se, dela
uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina
atingiu, depois foi à circunfluída Chipre
e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva
crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite
Deusa nascida de espuma e bem-coroada Citeréia
apelidam homens e Deuses, porque da espuma
criou-se e Citeréia porque tocou Citera,
Cípria porque nasceu na undosa Chipre,
e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.
Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo,
tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses.
Esta honra tem dês o começo e na partilha
coube-lhe entre homens e Deuses imortais
as conversas de moças, os sorrisos, os enganos,
o doce gozo, o amor e a meiguice. (Torrano, 1995: 94)

Uma vez encontrada dentro de sua concha de madrepérola, Vênus cujos Zéfiros (ventos) a levaram com seus sopros para a praia de Chipre, foi recebida pelas Horas, que lhe forneceram o manto imortal e lhe adornaram com flores de violetas, e, em seguida, a levaram para a morada dos deuses, o Olimpo.

² Não há referência às divindades marinhas como possível parceiro humano que geraria Vênus.

Tal qual Eva nasce da costela de Adão para os cristãos, Vênus virgem nasce de um homem, o Céu/Urano. Sua função primordial na Terra era fecundar tudo que havia vida: plantas, animais e homens, somente sendo cultuada como deusa do amor, e posteriormente, associada como símbolo máximo da beleza feminina.

Segundo a pesquisadora Martha Robles (2019), Afrodite podia ser tão temida quanto desejada; era desleal e infiel, extremamente fascinante, capaz de enfeitiçar, sendo a mais bela dentre as mulheres cujos artifícios de sedução são costumeiramente chamados de afrodisíacos, “seu mito é um dos mais perduráveis porque, ontem e hoje, um mistério indecifrável envolve a deusa da beleza.” (2019, 78,). Assim sendo, as representações dela na história da Arte são recorrentes, fato que dialoga com o fenômeno de sedução em que reside o tal “mistério indecifrável” - a ser explorado adiante.

Nas histórias das Artes são sucessíveis e proteiformes as representações de Vênus assimiladas, não apenas no Ocidente. Umberto Eco traçou uma arqueologia cronológica dessa figura mitológica em *História da beleza* (2005, 16-19), enumerando o que intitulou *Vênus nuas*. Tais representações do corpo nu feminino datam desde 30 mil a.C., personificadas na seminal *Vênus de Willendorf*. Em seguida, Eco listou vinte e nove Vênus, - predominantemente seguindo o percurso traçado pelo cânone helenístico de perfeição e simetria da mulher branca europeia, ecoa uma tentativa de infringir as regras de beleza que rege a herança greco-romana. Neste percurso iconológico destaca-se *Vênus de Milo*, de autoria desconhecida, (Séc. II a.C.), a já mencionada obra de Botticelli; *Vênus de Urbino*, de Ticiano (artista italiano da escola Veneziana do Renascimento); *A grade odalisca*, de Ingres (artista romântico e neoclássico francês), e *Olympia*, de Manet (artista impressionista francês). Na mesma publicação, a última Vênus citada por Eco é o retrato nu da atriz italiana Mônica Bellucci para o *calendário Pirelli*, - o que parece reforçar o personalismo italiano (assim como o próprio ponto de vista do autor de mesma nacionalidade), como ponto culminante, - do que é considerado belo.

O nascimento de Vênus, cujo fenômeno de releitura pode ser observado, entre outros, no *Instagram*, data seis séculos atrás. Faz-se, assim, necessário lançar luz sobre múltiplos processos de usos e ressignificações, partindo dessa obra como base de reelaboração de novas imagens que produzem ou reforçam de discursos de beleza, acerca do corpo feminino. Para isso, a seguir, situa-se a criação da obra para concatenar as análises que se seguem.

A VÊNUS CLÁSSICA

Uma das mais icônicas representações mitológicas nas Artes é a de Vênus. Para isso, é importante situar a obra de base para a análise desta pesquisa, *O Nascimento de Vênus*, para compreender como sua icônica imagem ressoa até os dias atuais.

A iconologia para Aby Warburg se refere ao índice imagético, preterindo valores estéticos em detrimento do sentindo das imagens. Para a pesquisadora Camila Santos:

Interessava a ele o pensamento do que acontecia com determinada imagem que aparecia em eco, em diferentes épocas e culturas, mas que possuía semelhante valor simbólico, como os cabelos ondulantes da Vênus de Botticelli, ou os trajes esvoaçantes das ménades do selo da República da França. Ele se preocupa com o poder desses elementos que encontra no detalhe das imagens. (Santos, 2019: 16-17)

E ainda:

O pensamento de Warburg, assim, nos apresenta dois conceitos fundamentais, o *Phatosformel* – onde a imagem deve ser entendida não por ela própria, mas por sua capacidade de gerar emoção, e a *Nacheleben* – que é o poder de sobrevivência de uma imagem através dos tempos. As imagens sobrevivem e retornam em um mesmo movimento que é o movimento do sintoma (*phatos*). (2019: 17)

Nessa pesquisa o interesse verte-se ao conceito de *Nacheleben*, - como será exemplificado ao decorrer do texto. Essa definição de Warburg neste contexto demonstra o fascínio com os elementos que compõem a obra renascentista (a matriz visual), por meio de releituras (reproduções interpretativas da matriz), - em múltiplas produções intervaladas no tempo, que revivem a memória da obra de Botticelli e sua relação arquetípica de divindade e beleza. Para tanto, faz-se necessário iniciar esse percurso partindo da contextualização da obra-prima *O Nascimento de Vênus* e seu autor, como será exposto a seguir.

A Vênus de Botticelli

O pintor florentino Sandro Botticelli foi um artista renomado em seu próprio tempo, tendo sido convidado para auxiliar na composição do teto da Capela Sistina, como aponta Robert Cumming (1996), o historiador da Arte responsável por um breve apanhado sobre a mais célebre obra dele. Botticelli viveu entre 1444 e 1510, período do Renascimento italiano, e abordou em suas obras Antiguidade Clássica.

Poeta e ourives, Botticelli era detentor de grandes habilidades textuais, gestuais, além de notável atenção aos detalhes. Encomenda feita pelo político e mecenas Laurenço

de Médici (Didi-Huberman, 1999), a obra-prima reproduzida a seguir, é, para Cumming, aquela em que o italiano mais se destaca.

Figura 1 – O nascimento de Vênus



Fonte: site Uffizi Gallery Museum. Autoria: Sandro Botticelli.

Para as considerações iniciais da análise imagética, observa-se que Vênus está ao centro da imagem, trazida à praia por Zéfiro e recebida por Horas, cuja função de cobrir um corpo desnudo será revista à luz do pensamento de Georges Didi-Huberman e sua problematização/ análise sobre a Vênus e a relação com a nudez sob os seguintes pontos de vista: ideal; impura; culpada; cruel; psíquica; e aberta. Observa-se também como a imagem configura uma expressão de máxima excelência no conceito de belo feminino, ou seja, uma forma eurocêntrica cisgenere: mulher alta, de proporções estruturais harmônicas, com longas e levemente onduladas madeixas ruivas, magra, branca e jovem. Não há necessidade mimética, não há simetria nem proporções reais, mas ao colocar o ser humano como figura central, entende-se que se trata do início do humanismo.

Mesmo com códigos visuais diferentes, Vênus ainda é associada ao conceito máximo de beleza feminino até os dias atuais dentro das “estruturas simbólicas do imaginário” (Durand apud Abella. Rafaelli, 2012: 228), no que tange aos arquétipos, o inconsciente, a imaginação, os mitos, como partes constituintes do “acervo de imagens da humanidade” (Abella. Rafaelli, 2012: 228). Segundo as autoras, Durand entende que os mitos servem para como um rascunho racional, uma vez que os são fundamentais para a compreensão de verdades por conter narrativas simbólicas.

Com as imagens selecionadas para pluralizar essa simbologia, nota-se que o fenômeno sugere a diversificada ampliação de suas reconfigurações para uma noção mais aproximada da realidade dos corpos contemporâneos que se dão a ver através de Vênus.

A Vênus pudica

No período helenístico, a Grécia Antiga avançou consideravelmente em diversos campos do saber. Na Medicina, novos caminhos foram apontados, abandonando antigos padrões, e marcando novas perspectivas, como o estudo da anatomia, que também é incorporado como pesquisa por parte de artistas como Leonardo da Vinci. No campo das Artes, criou-se um modelo normativo de beleza uma vez que os escultores gregos alcançaram um nível até então inédito em termos de domínio técnico na escultura, cujo ápice poderia ser associado a *Vênus de Milo*. A estátua, construída na Grécia antiga, tornou-se o padrão de “beleza escultural” pautado na simetria e nas formas arredondadas, que mais tarde influenciaram o imaginário renascentista.

No Renascimento, outro momento de grande impacto na produção científica e artística, surge mais um modelo de beleza. Baseado no mesmo mito, toma forma por meio de uma hipnótica Vênus pudica, de Botticelli, cuja perfeição das proporções anatômicas beiram a artificialidade. O pintor não logrou êxito ao transpor essa excelência anatômica simétrica exigida pela escultura helenística: ao observar o ombro e braço esquerdos em conjunto com os pés, por exemplo, percebe-se tratar-se de elementos desproporcionais.

O pensador francês Didi-Huberman dedicou um estudo esmiuçado sobre essa figura mitológica em *Ouvrir Vénus* (1999). Para o autor, a musa pintada parece materializada como escultura, de nitidez absoluta que quase salta ao quadro (1999: 11). Enfatiza que aquele corpo lembra a frieza e lisura do mármore – tal qual a escultura grega, juntamente com os azuis-esverdeados dos olhos e os cabelos dourados, distante, em pensamento solitário, de sua própria condição de divindade do amor.

A nudez celestial ao que o pesquisador se refere diz respeito a Platão em *Banquete*, pois entende-se que não existe só uma Afrodite, mas duas, para que possa existir, de fato, o amor. Didi-Huberman parte do pensamento platônico para classificar o que ele separa como Vênus celestes/celestial e Vênus naturais/vulgar³ (1999: 12-13). Neste estudo, a obra renascentista se enquadra no conceito pudico, pois é uma mulher que

³ *Venus coelestis*, la céleste, et *Venus naturalis*, la vulgaire. (tradução nossa)

acoberta seu órgão genital e os demais personagens estão parcialmente ou completamente vestidos.

A reciclagem imagética da beleza

Umberto Eco (2005: 188) destaca que reside na figura mítica dessa deusa o “simbolismo neoplatônico”. Platão condenara o entendimento de beleza enquanto imitação da natureza, mas o movimento neoplatônico, promovido pelo também florentino, Marsilio Ficino, retoma o conceito de beleza a partir da noção de harmonia (estética). Desse modo, a verdadeira beleza está além do belo no humano, mas refere-se também ao que pertence à natureza. O movimento neoplatônico tinha como pilares:

(...) difundir e atualizar a sabedoria antiga; coordenar seus múltiplos aspectos, na aparência discordante, no interior de um sistema simbólico coerente e inteligível; mostrar a harmonia entre esse sistema e o simbolismo cristão”.
(Eco, 2005: 184)

No que tange ao fenômeno do uso recorrente daquela Vênus no imaginário, - como deusa incorporada em um jovem corpo feminino -, considerado símbolo maior de beleza, sobretudo nas múltiplas releituras imagéticas, a partir da obra de Botticelli, recorre-se ao pesquisador Antonio Fatorelli, no sentido de que:

A reciclagem de imagens preexistente no âmbito da mídia de massa ou dos arquivos públicos, a produção serial de imagens baseadas em clichês do cinema, a referência explícita a outros modelos e convenções da história da arte, a produção literal de obras clássicas e dilatação de etapas de pré- e pós-produção da imagem foram procedimentos que acrescentaram novas temporalidades à representação, sublinhando, de modo ainda mais contundente, a sua irredutibilidade ao tempo da tomada. (Fatorelli, 2013: 49)

As imagens analisadas a seguir são compostas por paradigmas peremptórios de matriz estética extraídos da obra do mesmo Botticelli, cuja figura central é humana. A mulher cisgênero em pé, vista frontalmente, exhibe corpo jovial e seminu, ao centro da composição, adornado bilateralmente, em equilíbrio total ou parcialmente harmônico. Essa chave de leitura permite entender como esse paradigma de Arte Renascentista europeia de eixo patriarcal-aristocrático da representação da mulher-nua-branca-normativa-nobre-jovem, cuja base remete ao século XVII, se propaga até dias atuais e de que forma tem sido utilizado.

O CORPO E O FEMININO

Busca-se no conceito de corpos dóceis de Michel Foucault a base que fundamenta a noção do corpo. Para o teórico francês (2009: p. 132), o período clássico é relevante pela percepção do uso do corpo para fins de interesses de poder/ domínio e de objeto/ coisificação. O corpo humano passa a ser valorizado a partir de uma dicotomia: manipulado, treinado, obediente ou habilidoso, útil. Portanto, o que o autor chama de corpos dóceis são aqueles que são submetidos a análise científica / anátomo-metafísico, sujeitos à utilização; e técnico-político – controlados e corrigidos, sujeitos à manipulação. É a fabricação de corpos docilizados, disciplinados, a exemplo dos dispositivos de docilização tais como escolas, exércitos e hospitais.

Foucault chama a atenção para o fato de que o corpo já era considerado um objeto preso ao poder por regras, limitações, obrigações e restrições. Uma vez apoderado de forma coercitiva, o corpo passa a ser controlado disciplinarmente: escravizados, domesticados, feudatários, militarizados. O comando do corpo pertence ao outro, a relação entre dominação e submissão se perpetua. Na mesma direção, os corpos das mulheres são domesticados por padrões de beleza e padrões comportamentais/ culturais a serem seguidos duramente, estabelecidos pelo repertório imagético europeu e, posteriormente, estado-unidense, sobretudo a partir do cinema hollywoodiano. Tem-se, portanto, uma trajetória de produção de um imaginário sobre um modelo ideal de beleza, que vem se propagando ao longo dos séculos, seja pelas esculturas helenísticas; pinturas e esculturas renascentistas, barrocas, neoclássicas; pela moda ou a partir de revistas; pelo cinema industrial e seu *star-system*; pela televisão, publicidade, até os dias atuais, com *digitals influencers* e técnicas de estetização, dentre as quais destaca-se o *boom* da harmonização facial nos dias atuais.

Outra maneira de se pensar o domínio da mulher e sobre o próprio corpo se refere à gestação. Remetendo ao pensamento do sociólogo e antropólogo Marcel Mauss, particularmente no capítulo *As técnicas do corpo* em que o corpo é visto sob diversos aspectos, inclusive o que ele classifica como “Técnicas de Nascimento e Obstetrícia” (Mauss, 1974: 223). O autor refere-se ao que se reconhece como modelos de parto, a começar pela analogia entre Buda e sua mãe, Maya. Nesse caso, Maya fica em pé junto a uma árvore para dar à luz, o que causa estranhamento, tal qual as mulheres de algumas etnias que possuem técnicas específicas de partos.

A desromantização do parto e da maternidade tem sido debatidos com mais amplitude, mesmo com a norma da igreja católica⁴ que proíbe uso de preservativos ou a falsa ideia propagada de que a mulher tem instinto materno, uma vez que é comprovado que não é um desejo universal, tampouco é um período de extrema alegria, visto que as alterações hormonais se fazem presente nesta fase, de forma mais aguda. Outrossim, vale destacar o que David Le Breton (2013: 74-75) observa acerca do tempo como uma “patologia” nos corpos cisgêneros femininos regidos pelo controle do tempo no que tange à possibilidade de gestar uma criança em seu útero. Essa mulher (cisgênero) passa a ser, mais uma vez, analisada do ponto de vista clínico das possibilidades férteis, passível de ser “corrigida pela medicina” (2013: 78), seja em sua própria materialidade, ou em outros processos de procriação.

A proibição da veiculação de imagens não normativas também se faz ver a partir do uso estético da imagem, dentro do ambiente hospitalar (Figura 2), como quando uma mulher, com câncer, nua, sem ornamentos, é encerrada pelos profissionais clínicos, que vão ao seu encontro para controlar seu corpo, por meio de prontuários, medicação (sem ela, não há chance de viver) e vestimenta uniforme hospitalar. Em contraste, roupas, peruca e acessórios no chão, na condição quase oposta de concha (veículo que transporta Vênus à praia): ao invés do paraíso tropical, tem-se o quarto médico.

Figura 02 – *The Renaissance of Heather*



Fonte: Instagram do artista @jthorpephoto. Autor: Jonathan Thorpe.

⁴ Em matéria publicada no jornal fluminense O Globo, intitulada *Declaração de Papa levanta debate sobre abertura da Igreja a métodos contraceptivos*, no qual o Papa Francisco critica famílias com muitos filhos (seriam as causas da pobreza) ou comenta situação de crianças em situação de rua, faz severas críticas ao que a Igreja entende como contraceptivos artificiais: diu, preservativos, pílulas anticoncepcionais. A Igreja Católica só tolera o método contraceptivo natural, conhecido como “Tabelinha”, o que deixa para a mulher a responsabilidade calcular seu ciclo menstrual e lhe atribui a culpa em caso de gravidez indesejadas resultante de possíveis falhas desse processo.

Para Vieira (2011: 108), a propagação do corpo acometido pelo câncer pelas mídias sociais torna-se coletivo. A relação de empatia com o outro, por meio da imagem, vem da universalização do corpo humano e de suas emoções, que estão presentes uma vez que se diagnostica uma doença. Nesse caso, a personagem de Figura 02, Heather é portadora da doença, mas fez parte de um ensaio fotográfico de Thorpe, logo não se trata de uma narrativa da própria paciente (no sentido de um autorretrato).

VÊNUS SÃO NOMES PLURAIS

A síndrome de Vênus e a *Vogue*

Os corpos que não correspondem às medidas padronizadas são postos na condição de marginalizados socialmente, pois sua beleza não atende ao consumo nem faz jus à publicidade.

O corpo obeso, cuja influência mercadológica também é regida pela medicina ocidental, que classificou as carnes corpóreas femininas como deformadas e intoxicadas devido à diferenciação de textura no que tange ao termo celulite – criado por estadunidenses. A célebre revista mundial de moda *Vogue* lança esse novo termo a partir de 1973, conforme Naomi Wolf (2019: 377-378). A autora também aponta para o livro publicado em 1985 de autoria de Eugenia Chandris, que busca tentar justificar o “problema” médico do acúmulo de gordura nos corpos femininos nos quadris e coxas, - ao que ela denomina “Síndrome de Vênus”.

Vênus é negra e gorda

Se apropriar da estética padrão vigente sob o ícone da pintura *O nascimento de Vênus*, é uma invalidação do paradigma de beleza amplamente utilizado. Mulheres negras, obesas, assumem seus próprios ditames de beleza e se publicam, sob forma de retrato ou autorretrato a fim de romper com os pareceres da economia regidos pela moda, medicina, estética e outros consumos ligados a padrões corporais femininos.

Figura 03



Fonte: *Instagram* da artista Jacque Jordão

Na Figura 03, por exemplo, observa-se o autorretrato da artista Jacque Jordão, em nu frontal, com pose diferenciada do modelo original, ainda que preservando o caráter pudico, uma vez compreendido os limites de censura de nudez da mídia social *Instagram*, cuja política não permite exibir órgãos genitais. Em seguida (Figura 04), o retrato do célebre fotógrafo peruano de moda, Mário Testino, da modelo carioca, Manúh Rubi, em uma tentativa do mercado da moda de configurar um novo entendimento de padrões estéticos, mas que continua projetando corpos femininos ideais, submetido aos efeitos de correção gráfica. Pele perfeita, os cabelos, - longos e lisos. Na imagem, há autonomia parcial da retratada, (uma vez que ela concordou com o projeto), muito embora o fotógrafo e a retratada estejam projetando a ideia de controle e mercantilização de uma determinada construção social de corpo e beleza de maneiras distintas.

Figura 04



Fonte: Instagram da artista Pio Gontijo

Outros corpos também vão ocupar o lugar de Vênus, apropriando-se e atualizando a imagem referencial, tais como a cantora norte-americana Lizzo, a premiada artista Lady Gaga, Beyoncé em seu emblemático ensaio de gravidez, dentre outros. As tentativas são sempre as de desconstruir o padrão comercial do corpo da mulher e vão de encontro ao mercado bilionário da moda, dos produtos fitness, das clínicas de estética, como reação à gordofobia em cima de corpos que foram enquadrados mercadologicamente como *plus size*. Mesmo que o termo seja entendido como pejorativo e ofensivo, fica evidente a discriminação e marginalização desses corpos. Outro aspecto importante é a campanha *I'm no angel*, em referência clara e direta aos padrões de beleza e sexualidade femininos imposto pela marca de lingerie estadunidense Victoria's secrets com seus catálogos e desfiles performado pelas modelos no disputado olímpio de Angel.

Vênus são corpos transgêneros

Um incontável número de registros fotográficos, audiovisuais e montagens digitais podem ser associados à reciclagem de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. O fenômeno foi notado e, com isso, o museu londrino Victoria & Albert, dedicou uma exposição com cinquenta obras que resignificam a pintura que consagrou Sandro Botticelli em um recorte de quinhentos anos, intitulada *Botticelli Reimagined*.

David LaChapelle, fotógrafo cuja estética conceitual é fortemente marcada pelo exagero, usos de cores contrastantes e signos que aparentam, porém não os são, aleatórios, se apropriou diversas vezes desse conjunto estético renascentista. São dele as obras *Rebirth of Venus* (2009) e *Once in the Garden* (2014). No cinema, a atriz Uma Thurman dá movimentos à personagem reciclada em cena do filme de Terry Gilliam, *The adventures of Baron Munchhausen* (1988).

Novamente relacionada à revista Vogue é a veiculação da fotografia do artista Alexey Sovertkov tanto na revista quanto em sua conta pessoal do Instagram de uma Vênus asiática cujo corpo é transgênero. O fotógrafo cujo apelido que assumiu, @le_heretic, junta termos em línguas diferentes, com a união do francês usando “le” (artigo masculino singular) e o inglês, “heretic” (herege), portanto se autointitulando como profanador, blasfemo. A conotação cristã logo se apresenta, pelas figuras que preenchem a montagem: um anjo e um demônio. O Querubim, figura assexuada no catolicismo tem a função de ente não binário, enquanto a Vênus que não é pudica, reflete o pecado, na figura endiabrada que está de posse da sedutora serpente no paraíso do Jardim do Éden.

Le_heretic (Figura 05) intitula a imagem de Hermafrodita⁵, condição física que se refere ao corpo que pode possuir órgãos/ fisiologias de ambos os sexos biológicos. Essa imagem não reconhece o cenário nem os personagens coadjuvantes originais, mas sim a figura central.

⁵ O termo atualizado a esse conceito é intersexual. Hermafrodita foi um termo derivado da junção de dois desuses: Hermes (homem) e Afrodite (mulher).

Figura 05



Fonte: *Instagram* do artista Le Heuretic

Vênus é asiática

O artista Alexei Sovertok se apropria da pintura de paisagem não identificada, assim como usa o rosto da obra *Venus, after Botticelli* (2008), de Yin Xin (Figura 06).

Figura 06 – *Vênus, after Botticelli*



Fonte: site do artista. Autor: Yin Xin

A obra de Xin usa os formatos originais do rosto e dos cabelos, substituindo apenas os traços étnicos, também colocando a mulher asiática como exemplo de beleza. Essa imagem resume o que se pode denominar como reciclagem da reciclagem de uma

imagem icônica. A dupla remissão de exemplo, ao apontar o modelo do gesto de pôr em jogos com as representações das imagens do imaginário feminino normativo eurocêntrico e, ao mesmo tempo, a desmonta.

Vênus é um homem

A obra a seguir, de autoria da artista maranhense Silvana Mendes, é por ela classificada como “afetocolagem”. A artista visual usa a imagem de um homem que nos encara, sentado sobre a concha, coberto pela túnica azul de cetim (tal qual o manto da Virgem Maria) sendo gentilmente barbeado por um anjo – um homem adulto.

Figura 07



Fonte: *Instagram* da autora. Autora: Silvana Mendes.

A barba, símbolo da masculinidade é retirada, em um gesto de não-agressão, enfatizado pela suavidade da expressão do homem que interpela e pela presença das borboletas, que também replicam a serenidade do tom azul. Silvana Mendes descreve sua obra da seguinte forma:

Afetocolagens sobre companheirismo e afetividade entre homens negros seja qual for sua identidade de gênero ou sexualidade, sobre como homens negros cuidam entre si tentando amenizar a dor de ser negro nesse país. Essa Afetocolagem é para Luciano Macedo e Evaldo Rosa, Luciano tentou ajudar a família no carro fuzilado por militares e acabou atingido por três tiros e faleceu, ele considerava o bairro seguro por ser próximo da Vila Militar, os nove militares atingiram o carro de Evaldo Rosa disparando mais de 200 tiros de metralhadora, acertando 83 no carro. Luciano morreu tentando proteger o Evaldo e espero que a morte deles além de revolta nos dê consciência do que está acontecendo nesse país. (Mendes, 2020: s/p)

Para Etienne Samain (s.d.), em análise ao se debruçar sobre os estudos de *Balinense character*, de Margaret Mead e Gregory Bateson, a importância das palavras que acompanham as imagens, do ponto de vista da Antropologia Cultural, são usadas para fins expressivos, uma vez que somente a fotografia não comporta toda sua potência enunciatória e se deixa conduzir juntamente com a escrita, o que é mostrado pelo trabalho de Silvana Mendes.

A obra representa o sentimento da fotógrafa diante das constantes e inúmeras mortes de jovens negros no País. E questiona os afetos que permeiam a masculinidade e suas emoções. Outra chave de leitura é a tentativa insistente da religiosidade cristã de submeter corpos negros à sua doutrina; a submissão aos padrões estéticos eugênicos; a lâmina como representação do genocídio e a sexualização e objetificação dos corpos negros.

Vênus é Oxum

O já citado entrelaçamento das histórias de Adão e Eva (a mulher nascida da costela do homem) e de Vênus (nascida do esperma lançado ao mar) mostram usos de crenças à figura da mulher feminina e bela, ambas histórias eurocêtricas. O intuito nesta pesquisa não é o de se aprofundar nos estudos das tradições escritas das religiões monoteístas. Faz-se necessário, porém, ir de encontro às religiões de matrizes africanas no Brasil e outros países latinos, como forma de dar a ver outros corpos religiosos afrodescendentes substituindo esse onipresente corpo-matriz europeu.

Oxum é um orixá cultuado por diversos povos de terreiro, cuja simbologia está ligada à fertilidade, à feminilidade, à doçura, ao poder de sedução e à beleza feminina, - laços que também são característicos de Vênus e Afrodite.

Figura 08 – The birth of Oxum



Fonte: site da artista. Autora: Harmonia Rosales.

Nessa série da artista afro-cubana-norte-americana Harmonia Rosales, cujo título é B.I.T.C.H.⁶, revela uma nova história contada pela visão da diáspora, de quem pode contar sobre antepassados para além do imaginário visual europeu de corpos negros escravizados.

Após apresentar as obras de Silvana Mendes e de Rosales, faz-se crucial uma última aproximação de ideal de beleza, reciclado de *O Nascimento de Vênus*, a partir da imagem produzida pela fotógrafa brasileira Domitila de Paulo (Figura 09).

⁶ B.I.T.C.H. Do inglês, vadia, puta. (tradução nossa). Para Harmonia Rosales, essa sigla nomeia uma série de imagens suas realizada em 2018, e significa: *Black Imaginary To Counter Hegemony*, assim sendo: Imaginário Negro Para Contrariar a Hegemonia. (tradução nossa).

Figura 09 – *Vênus Oxum*



Fonte: *Instagram* da artista. Autores: Domitila de Paulo e Pablo Caldeira

Com uso de elementos precários⁷, a obra retrata uma mulher que não está frontalmente exposta, mas mantém a postura pudica. Remete aos fatores econômicos do período que o Brasil atravessa. Com algumas cores que remetem à Oxum às águas doces (verde e azul), as peças de tecidos espalhadas pelo chão representam as forças das águas, o poder da Orixá.

Vale ressaltar que a postura pudica na foto envolve uma vez mais possíveis vetos da mídia social *Instagram*, na qual é veiculada. No entanto, o uso de meia-calça de seda, com a transparência, é um elemento feminino ligado ao consumo e à sedução, tal qual o biquíni que não dialogam com critérios conservadores. Outra meia-calça similar é usada na cabeça, em volta do pescoço e nos braços

A ruptura com o padrão cristão por meio de tais imagens que referem às religiões de matrizes africanas, Rosales (2019, s/p) fala sobre haver novos condicionamentos de representatividade por meio da reciclagem de imagens icônicas, assim como Domitila de Paulo (2019, s/p) identifica nesse retrato o seu referencial de amor, com trecho da música *Sina*, de Djavan.

⁷ Nesse exemplo, pode-se ter uma segunda chave de leitura, mais aprofundada, que diz respeito a Arte Povera, ou “arte pobre”, um movimento artístico vanguardista que ocorreu por volta da década de 1960, na Itália. Havia uma necessidade de empobrecer a arte, para que a tornassem mais efêmeras, utilizando materiais mais simples e naturais, desse modo fazendo forte crítica ao consumo capitalista e ao mercado elitista das artes.

Considerações finais

É notável que a base de releituras pictóricas opera no início do que se ficou conhecido como movimento *Pop Art*, sobretudo na figura do artista estadunidense Andy Warhol, cuja obra teve influência do *Dadaísmo*, particularmente no que diz respeito à apropriação de elementos cotidianos no *ready made* por Marcel Duchamp.

A soma dos elementos cruciais da obra prima de Botticelli (o corpo seminu como figura central, posado, disposto frontalmente, o mar, as ondas, os adornos, os cabelos, os tecidos, etc) é mantida como essencial, tendo na figura alegórica de Vênus o elemento-chave de compreensão das releituras, mesmo contendo informações distintas, heterogêneas, acrescidas.

O corpo foi sendo docilizado ao longo do tempo, uma vez que culturalmente se estabelece a relação do poder sobre os corpos, a partir da subjetivação como agente dominador. Posteriormente, com a configuração dos meios de comunicação de massa e, por conseguinte, maior alcance de público, essas narrativas se transformam, pouco a pouco, para dar pluralidade a corpos que nunca couberam no imaginário visual eurocêntrico.

A evidente proposta de perfeição estética do período renascentista é celebrada em *O nascimento de Vênus*, mas é na figura mítica dessa deusa que reside um imaginário de status de beleza feminina. Para Naomi Wolf:

Não existe nenhuma justificativa legítima de natureza biológica ou histórica para o mito da beleza. O que ele está fazendo às mulheres hoje em dia é consequência de algo não mais elevado do que a necessidade da cultura, da economia e da estrutura do poder contemporâneo de criar uma contraofensiva contra as mulheres. (Wolf, 2019: 30)

O mito da beleza nunca foi – e talvez nunca será – único - não está centrado na figura de uma jovem mulher, cisgênero, magra, branca, europeia, ruiva, de longos cabelos levemente cacheados, nua. Vênus plurais já estão presentes desde o início do que se propõe como a história da Arte (a exemplo da *Vênus de Willendorf*), conforme apontado por Umberto Eco. No passado, essa pluralidade de maneiras de ver “a” beleza estava restrita ao escopo da história da Arte europeia, e, quaisquer outros tipos de beleza que lhe eram exteriores, eram marginalizados, ignorados e inalcançados. Não havia comprometimento com a alteridade ou reconhecimento da existência dessa pluralidade.

Entretanto há que se reconhecer vários modelos de beleza, para além de uma imagem que seria a matriz do belo feminino normativa. O *status quo* de beleza, sobretudo no contexto da Arte pós-moderna e contemporânea, vai se desconstruindo e reconstruindo a fim de representar, mesmo que parcialmente, as diferentes estéticas do não vigente, aquele que vai contra as imagens fortemente replicadas nas , mas não somente, mídias sociais, moda, meios de comunicação de massa, economia, medicina e consumo estético.

Os textos que abordam o corpo são diversificados, sem dúvida. Le Breton (2013) diz que o corpo, dentro do atual discurso científico, é visto apenas como suporte, uma matéria qualquer, um objeto/ rascunho a ser aperfeiçoado. Porém, no que tange ao corpo do ponto de vista da medicina, observa-se como corpo feminino apenas aquele cisgênero, ignorando corpos intersexuais, não-binários, travestis, transexuais e transgêneros.

Trata-se de uma rede: os personagens aparentemente são os mesmos, mudam-se apenas cores, perfis, formas, volumes, texturas, contrastes e luzes da mesma história. Acrescentam-se traços étnicos diversos, estabelecem-se laços afetivos, por meio da identificação, veiculam-se belezas plurais. De modo semelhante ao que fazia Duchamp com os *ready mades*, as releituras das Vênus acionam significados atrelados à obra para subverter e ressignificar tais ideais dominantes. Dessa forma, consequentemente, deslocamento e atualização de sentido.

Ao longo deste estudo, nove imagens foram acionadas para interpelar padrões estéticos voltados para o belo, e notou-se como esse conceito pode se desdobrar de diversas formas plásticas por múltiplos prismas situacionais de artistas/ autores. Os corpos representados a partir da Figura 02, eram impensáveis tanto na Grécia antiga, quanto no Renascimento. A ruptura das normatizações corporais idealizadas pelo consumo, resultante dos avanços no pensamento feminista e nas quebras propostas pela Arte Moderna, pavimenta caminhos para repensar atitudes políticas e econômicas, e, principalmente, influencia mudanças culturais.

A relevância cultural atribuída à obra de Botticelli faz jus ao seu ser canônico, o que justifica sua contínua reciclagem, sem previsão de finitude. A inserção de corpos abjetos, assimétricos, plurais, aciona o poder de evocação de beleza que a imagem agrega, para, a partir disso, questionar e desconstruir a concepção de beleza. Esse movimento representa, sobretudo, a tomada de poder quando as pessoas se tornam agentes de seus próprios corpos, a partir do autoconhecimento, que leva à autorrepresentação,

desmitificação e agregação de novos valores sociais, culturais, artísticos, econômicos e políticos.

REFERÊNCIAS

- ABELLA, Sandra Iris Sobrera, RAFFAELLI, Rafael. As Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand em Cinco Pinturas de Arcimboldo. *Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Florianópolis, v.13, n.102, p.224-249 jan/jun 2012.
- BOTTICELLI, Sandro. *O nascimento de Vênus*. Disponível em: <https://www.visituffizi.org/artworks/the-birth-of-venus-by-sandro-botticelli/>. Acesso em 14 set. 2019.
- CUMMINNG, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ártica, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*. Bona: Éditions Gallimard, 1999.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- JORDÃO, Jacque. *@ronyhernandes meu amor*. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Be-s_TzID0I/. Acesso em 22 set. 2019.
- JORNAL O GLOBO. *Declaração de Papa levanta debate sobre abertura da Igreja a métodos contraceptivos*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/religiao/declaracao-de-papa-levanta-debate-sobre-abertura-da-igreja-metodos-contraceptivos-15116079#:~:text=O%20m%C3%A9todo%20aprovado%20pela%20Igreja,eventualmente%20se%20curvam%20a%20ela>. Acesso em 04 out 2021.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus Editora, 2013.
- MAUSS, Marcel. *As Técnicas Corporais*. In: Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia*, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

- MENDES, Silvana. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BwdPGC2Jcp_/. Acesso em 30 out. 2019.
- PAULO, Domitila de. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3aO7aVFF-E/>. Acesso em 30 out. 2019.
- PEREIRA, Mariana. *Botticelli ao espelho no vestido de Lady Gaga ou numa Vénus asiática*: Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/botticelli-ao-espelho-no-vestido-de-lady-gaga-ou-numa-venus-asiatica-5065457.html>. Acesso em 26 out. 2019.
- ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. São Paulo: Aleph, 2019.
- RODNEY, Pai. *Oxum e o poder feminino*. Disponível em <https://www.geledes.org.br/oxum-e-o-poder-feminino/>. Acesso em 30 out. 2019.
- ROSALES, Harmonia. *Black Imaginary To Counter Hegemony*. Disponível em: <https://www.harmoniarosales.com/collections>. Acesso em 30 out. 2019.
- SAMAIN, Etienne. Os riscos do texto e da imagem – Em torno de Balinese character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead. *Revista Significação*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90617/93351>. Acesso em 08 out 2021
- SANTOS, Camila G. X. R. Aby Warburg, a função rememorativa das imagens e o tempo: relatos e análises de Didi-Huberman acerca da sobrevivência das imagens. *Temática*, NAMID – UFPB, Ano 15, nº 07, jul- 2019.
- TESTINO, Mário. *Vênus negra / Retrato de Manúh Rubi*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4DxnqPpCwI/>. Acesso em 26 out. 2019.
- THORPE, Jonathan. *The Renaissance of Heather*. Disponível em: <https://www.jthorpephoto.com/cinematic#1>. Acesso em 26 out. 2019.
- _____. Instagram https://www.instagram.com/p/_5kXU4PRu1/
- UOL. *Brasil é o país que mais mata pessoas trans*. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/01/29/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-175-foram-assassinadas-em-2020.htm>. Acesso em 11 out 2021
- VIEIRA, Marcos Fábio. O corpo representado e a construção de narrativas míticas sobre o câncer em relato de mulheres. In: SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. FORTUNA, Daniele Ribeiro (Org). *Narrativas do eu: gênero, emoções e produção de sentidos*. Porto Alegre: Sulina, 2019. P. 105-119

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

XIN, Yin. *Venus, after Botticelli*. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/yin-xin-venus-after-botticelli> . Acesso em 26 out. 2019.

PRODUÇÃO REPRESENTATIVA DE IMAGENS COMO FERRAMENTA DE LUTA, INSERÇÃO E PERMANÊNCIA TRANS EM ESPAÇOS PÚBLICOS

Rossana Fraga Ferreira¹

Resumo

Esse artigo tem como proposta apresentar relato sobre experiência etnográfica e de colaboração com o projeto “Trans Nômade”, produzido e protagonizado por Natasha Roxy, uma mulher trans negra mochileira. Visa compreender representações sobre a produção e divulgação de imagens construídas a partir da agência e mobilização de Natasha e como seu corpo dialoga com o cotidiano de espaços públicos, incluindo a internet. Como metodologia utilizei observação participante, registros fotográficos e audiovisuais, entrevistas e análise de postagens através das redes sociais. O estudo possibilitou reflexão acerca da presença e projeção de uma mulher trans nos espaços públicos e midiáticos, como forma de transgredir o sistema heteronormativo, almejando a normalização dos corpos trans no imaginário social.

Palavras-chave: Imagem. Transexualidade. Ativismo trans. Audiovisibilidade.

REPRESENTATIVE IMAGE PRODUCTION AS A WAY OF STRUGGLE AND TRANSGENDER INSERTION IN PUBLIC SPACES

Abstract

This article aims to present a report on the ethnographic experience and collaboration with the “Trans Nômade” project, produced and starring Natasha Roxy, a black trans woman backpacker. It aims to understand representations about the production and dissemination of images built from Natasha’s agency and mobilization and how her body interact with the daily life of public spaces, including the internet. The methodology used was participant observation, photographic and audiovisual records, interviews and post analysis through social media. The study allowed for insights regarding the trans bodies presence in public spaces and media spaces, a way to infringe the heterosexual normative system in order to normalize trans bodies in the social imaginary.

Keywords: Image. Transsexuality. Trans activism. Audiovisual.

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: rossanafraga@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6416-2402>.

A projeção da imagem de uma mulher trans² por meio de registros audiovisuais, internet e circulação no espaço público são temas centrais desta pesquisa. Diante disso, desenvolvo nesse artigo as reflexões a partir do conceito de políticas de audiovisibilidade (Rocha e Rezende, 2019), que viabiliza o entrelaçamento dos temas mencionados ao abordar a possibilidade de falar para um público geral, através do uso de ferramentas midiáticas e da internet, sobre trajetórias de vida pouco normatizadas pela sociedade, considerando a criação de entretenimento visual com embasamento político. Para tanto, me centrei na análise do cotidiano e dos trabalhos realizados pela interlocutora Natasha Roxy.

Em termos metodológicos, a presente investigação se vale de técnicas de pesquisa como entrevistas com narrativa de trajetórias de vida, leitura de perfis nas redes sociais (*Facebook, Instagram e Youtube*) e observação participante junto ao cotidiano de Natasha, acompanhadas de registro de imagem, em período anterior à pandemia de Covid-19³. Entendo as entrevistas como uma forma eficaz de conhecer histórias e também uma estratégia que facilita a análise comparativa em um primeiro momento. Contudo, para acompanhar sua performatividade e interação social, senti necessidade de uma investigação a partir do cotidiano da interlocutora, que me permitisse alcançar detalhes, minúcias, gestuais e subjetividades. Para tanto, realizei observação participante em encontros de família, rotina doméstica, trajetos pela cidade, viagem e compromissos burocráticos.

Na observação participante realizei registros, em foto e em vídeo, da interlocutora da pesquisa. Ao longo de minha trajetória profissional, como pesquisadora e fotógrafa, tenho aliado a captação de imagens à prática de observação e aproximação das pessoas com o intuito de conhecê-las com maior intensidade e posteriormente retratá-las. Esse exercício de aproximação e registro perpassa a prática da fotografia documental aplicada

² Neste estudo, levando em consideração a posição de minha colaboradora e de instituições trans, entendo por mulheres trans – transexuais e travestis - aquelas que, tendo passado ou não por cirurgia de mudança genital, nasceram com o sexo biológico masculino, mas identificam-se e performam o gênero feminino.

³ Desde março de 2020, vivenciamos um período de isolamento social, devido a uma pandemia mundial provocada por um novo coronavírus. Os coronavírus causam infecções respiratórias em seres humanos e em animais. Geralmente, são doenças respiratórias leves a moderadas, semelhantes a um resfriado comum. Já o novo coronavírus é uma nova cepa do vírus (2019-nCoV) que foi notificada em humanos pela primeira vez na cidade de Wuhan, na província de Hubei, na China. Covid 19 é o nome da doença causada por esse coronavírus. . (Fiocruz, 2020).

pela escola de fotógrafos populares da Maré, que propõe: continuidade da causa da fotografia humanística, autoria compartilhada do material produzido, colocar as imagens a favor da causa compartilhada, retorno aos fotografados das imagens produzidas, como cita Baltar (2019); dentre outros princípios que também constroem as formas de fluidez da antropologia da imagem, como Caiuby (2012) elucida em seu trabalho.

O uso da produção de imagens foi percebido, nesse campo, como um facilitador de acesso à colaboradora, que além de se interessar pelo registro de sua imagem, percebeu também que um estudo que une escrita e imagens pode ter alcance maior, para além do segmento acadêmico.

De forma a reforçar o perfil cooperativo deste trabalho, dei preferência para utilização de *print screens* de postagens com fotos ou vídeos, veiculadas em minhas redes sociais ou nas de minha colaboradora. A proposta de escrita é que texto e imagens comuniquem com mesmo peso, de forma complementar.

A partir da conceituação levantada por Rocha e Rezende (2019) no artigo “Diva da Sarjeta: ideologia envidescida e blasfema pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada, que dialoga com o acesso e mobilização de recursos tecnológicos e audiovisuais para produzir e divulgar um trabalho, unindo entretenimento e ativismo político, faço uma leitura sobre o projeto da Natasha, o Trans Nômade, no qual propõe registro do seu cotidiano durante viagens, como mochileira⁴, pela América do Sul, englobando coberturas turísticas, dicas culturais, informações para mulheres que viajam sozinhas e registro da população LGBTQIA+ local, junto a dificuldades enfrentadas por ser uma mulher negra e trans.

Pautas como transfobia, racismo, uso do nome social, mercado de trabalho, dificuldades financeiras enfrentadas durante as viagens e possível retorno financeiro de seu projeto e canal no *Youtube*, foram temáticas levantadas neste estudo.

O material produzido nas diferentes cidades que visita é veiculado em seu canal no *Youtube* “Trans Nômade”, assim como nas redes sociais *Instagram* e *Facebook*, com público seguidor composto por cisgêneras/os⁵ e pessoas trans. Com isso, o trabalho de

⁴ Segundo Natasha, mochileiro/a é um/a viajante independente, que organiza suas viagens por conta própria, dando ênfase ao conhecimento, aventura e diversão. Geralmente, utiliza meios de hospedagem mais econômicos e costuma fazer viagens mais longas (Roxy, 2018, vídeo veiculado no canal Trans Nômade do *youtube*).

⁵ Rosa (2020) desenvolve conceituações sobre o termo cisgênero e traz as definições de Grimm (2017), Vergueiro (2015) e Jesus (2012). Em consonância, define pessoas cisgêneras como “as pessoas não-

Natasha mobiliza políticas de audiovisibilidade que permeiam o transitar pelo espaço citadino e a discussão do que acontece nele, considerando as reações das pessoas no percurso; a produção de redes de apoio a partir da divulgação na internet e de novas práticas de sociabilidade, fazendo com que pessoas de diferentes esferas identifiquem-se com a causa trans.

A presença cada vez mais constante das redes sociais no nosso cotidiano, gerada pelo crescente acesso da população à internet produziu maior acesso à informação e à diversidade de narrativas, em que se pese os níveis ainda expressivos de desigualdades digitais em nosso país. Dados de pesquisa realizada pelo IBGE (2021) mostram que 82,7% dos domicílios no país utilizavam internet. Sendo o celular o aparelho mais utilizado para acesso, com 98,6% de uso. A pesquisa ilustra também que houve aumento significativo do uso da internet em domicílios rurais e por pessoas com idade acima de 50 anos.

Esse contexto gerou também maior articulação entre pessoas e comunidades, viabilizando troca de experiências, o que eventualmente propulsiona a empatia e até mesmo, favorece a organização social. Com isso, grupos minoritários como as pessoas trans, alcançaram estratégias de divulgação, apoio e alianças para o fortalecimento político e luta por reconhecimento social no plano dos direitos.

A internet está inserida na dinâmica de vida da sociedade em larga escala, mas não atinge a toda população da mesma forma. Pode ser utilizada e compreendida de diferentes maneiras de acordo com quem a utiliza. Faz-se necessário a compreensão de como diferentes sujeitos e grupos sociais se apropriam, vivenciam e conferem sentido a esses dispositivos tecnológicos, de acordo com Lins, Parreiras e Freitas (2020).

Através do perfil do Projeto Existimos no Instagram, que promove visibilidade para pessoas LGBTQIA+ em situação de vulnerabilidade em São Paulo, acompanhei o relato em vídeo de Luna, uma mulher trans, que estava em situação de rua durante a pandemia, e ganhou de um colaborador do projeto um aparelho de celular. No vídeo ela agradeceu a doação e contou o quanto o uso do celular e da internet poderiam melhorar sua vida, falou sobre a possibilidade de criar redes de apoio pelas mídias sociais, ter

transgênero”, que cuja identidade de gênero coincide com o gênero determinado no momento do nascimento.

contato para propostas de emprego, falar com amigos e parentes e também acesso a conta corrente para outras possíveis doações.

O depoimento de Luna reforça a importância da inclusão digital, do quanto a ausência desses aparatos tecnológicos pode segregar ainda mais uma pessoa. Mesmo que Luna não tenha condições de manter sempre o uso de internet paga, pode utilizar a rede através da *wi-fi* de diferentes estabelecimentos e manter-se conectada e incluída digitalmente.

A mobilidade do celular e ainda um menor preço comparado a outras ferramentas tecnológicas, contribui para entendimento do indicativo da pesquisa IBGE, citada acima, sobre maior número de acessos a internet no país através desses aparelhos telefônicos.

Grande parte do trabalho da Natasha é feito através de seu celular. Suas gravações e vídeos, possivelmente, agregam sentido de coletividade à sua trajetória pessoal, pois a veiculação de suas viagens e a projeção de sua imagem no espaço público da internet, a partir do impulsionamento gerado por curtidas, comentários e repostagens dos usuários seguidores, faz com que seu corpo, sua experiência, seu cotidiano profissional sejam vistos com frequência e assim naturalizado/normalizado.

Guacira Lopes Louro esclarece, seguindo as bases de Foucault e Ewald, que a norma “está inscrita entre as “artes de julgar”, ela é um princípio de comparação. Sabemos que tem relação com o poder, mas sua relação não se dá pelo uso da força, e sim por meio de uma espécie de lógica que se poderia dizer que é invisível, insidiosa afirma Ewald (1993 apud Louro, 2008).

A norma não emana de um único lugar, não é enunciada por um soberano, mas, em vez disso, está em toda parte. Expressa-se por meio de recomendações repetidas e observadas cotidianamente, que servem de referência a todos. Daí por que a norma se faz penetrante, daí por que ela é capaz de “naturalizar” (LOURO, 2008: 22).

A frequente presença de Natasha na internet faz com que tenhamos um ciclo de observações e recomendações cotidianas, que servem de referência para um número cada vez maior de pessoas, cis e trans, de forma a contribuir para que essa rotina possa questionar a norma.

A normalização da circulação de pessoas trans nos espaços públicos, a partir de diversas ações de politização de corpos e vidas trans, favorece a ruptura com o

pensamento binário, cisheteronormativo, presente como moral única no subconsciente social.

Se aceitarmos que existem normas sexuais e de gênero que condicionam quem vai ser reconhecível e “legível” e quem não vai, podemos começar a ver como os “ilegíveis” podem se construir como um grupo, desenvolvendo formas de se tornar legíveis uns para os outros, como eles são expostos a diferentes formas de viver a violência de gênero e como essa exposição comum pode se tornar a base para a resistência” (Butler, 2018: .45).

Roxy utiliza seu corpo e sua movimentação em espaços públicos para dialogar sobre direito de ir e vir, segurança, redes de apoio e identificação, entretenimento, consumo turístico e suas vivências e transformações diante da postura e acolhimento de cada população pelos locais onde passa. Uma das questões levantadas pela viajante é como ela recebe tratamento diferenciado em cada localidade de acordo com o processo sócio-histórico da cidade ou região. No interior do Paraguai, por exemplo, em sua primeira viagem em abril de 2017, recebeu abrigo e alimentação em uma comunidade onde as pessoas não tinham referências de pessoas negras, nunca tinham visto uma mulher negra pessoalmente. Relatou que sua passabilidade⁶ foi grande na região. Natasha considerou que por não existir contato desses moradores com pessoas negras, como ela, a falta de referência sobre esses corpos talvez tenha contribuído para que sua identidade de mulher trans não tenha sido percebida.

Em outro momento, Natasha contou que dependendo da região, o preconceito racial era muito maior do que a transfobia. Morou no Uruguai, na cidade de Montevideu por um ano, entre abril de 2018 e abril de 2019, trabalhou como voluntária em alguns *hostels*, teve uma boa interação com a comunidade LGBTQIA+ e fez boas amizades. Relatou que teve poucos problemas com a forma como as pessoas se dirigiam a ela, no geral respeitavam seu nome social e gênero, mas sofreu mais com episódios de racismo.

Eu aprendi a diferenciar o racismo da transfobia, eu não sabia essa diferença, porque se encontram muito dentro dessa minha imagem, o racismo e a transfobia se entrelaçam de uma maneira que até pra gente que é a pessoa em si é difícil de entender. Ter uma ideia do porque isso está acontecendo, porque de uma opressão naquele momento na rua ou em um estabelecimento ou no meio de um grupo está acontecendo com a gente... então acho que isso é muito importante pra criar esse discernimento, estar com o Trans Nômade, estar viajando está sendo muito importante” (Roxy em entrevista concedida em maio de 2019).

⁶ Segundo Pontes e Silva (2017), o conceito de passabilidade implica em uma performatividade de gênero, sustentada por um conjunto de atos e aparatos regulados e repetidos, que asseguram uma imagem de proximidade com uma matriz heterossexual cisgênera.

Percepções como essas foram absorvidas por Natasha fazendo com que ela estruturasse melhor seu projeto, desenhando objetivos e justificativa. Hoje ela tem em mente a importância do conteúdo e as formas como pode melhor abordar questões políticas que se tornaram desdobramentos dessa experiência. Mas também percebeu que precisa estruturar melhor seu canal no *Youtube*, almeja profissionalizar a captura de imagens, edição e atualização de conteúdo. Sua ideia era a de produzir material audiovisual que relatasse um pouco sua história de vida e contasse sobre as primeiras experiências com o Trans Nômade, para que assim tivesse material para captar recursos para as viagens seguintes e divulgar o projeto alcançando mais seguidores.

O Trans Nômade e a observação participante com Natasha trouxeram a demanda do audiovisual para esse estudo. A pedido dela, passei a produzir conteúdo em vídeo além de fotografias, iniciando uma co-produção para o canal da Natasha e contribuindo para a elaboração desse material piloto necessário para captação de recursos e ampliação do projeto. Essa parceria só fez crescer nossos laços de troca e afinidade, como também o aprofundamento da pesquisa.

A interação e proximidade com colaboradoras/es de pesquisa alcançadas através do uso de ferramentas de produção de imagem podem ser percebidas em outros trabalhos, no segmento da antropologia visual. Copque (2011) em sua pesquisa com “meninos de rua” alcançou proximidade de diálogo com seus interlocutores através da leitura imagética de registros fotográficos deles, pois, em sua pesquisa conseguiu disponibilizar câmeras fotográficas, permitindo que os meninos envolvidos fizessem saídas fotográficas pela cidade e registrassem seu cotidiano. Com isso, estabeleceu laços de confiança e garantiu aprofundamento da temática.

A construção da narrativa audiovisual na vida de Roxy deu-se a partir de uma aptidão e um encorajamento à prática da fotografia. A criatividade sempre esteve presente na personalidade de Natasha, em sua adolescência identificava-se com colagens, selecionando fotos em revistas e fazendo montagens em seus cadernos, paredes e portas de armários. Quando estava no ensino médio ganhou uma máquina fotográfica analógica de seu pai e com frequência recebia filmes 35mm para registrar seu dia.

Roxy mencionou em um de nossos encontros, em que estivemos em visita à casa de sua avó, no bairro Cosmos no Rio de Janeiro, que gostava mais de fotografar paisagens e outras pessoas do que a ela mesma. Interpretei esse comentário de duas formas possíveis. A primeira, no contexto de uma fase de descoberta da sua sexualidade e pré-

transição de gênero, quando não se reconhecia na imagem do gênero que performava naquele momento, de maneira que não desejava reproduzi-la. A segunda, como uma espécie de antecipação de interesses em retratar novos espaços e dialogar com o outro.

A prática da fotografia iniciou-se na vida de Natasha nesta fase, de maneira ainda amadora. Alguns anos depois, conversando com uma amiga que trabalha o segmento de imagem, ela foi estimulada a procurar um curso e aperfeiçoar sua técnica. Essa amiga a presenteou com uma câmera e indicou o “Audiovisual Maré”, ressaltando que apesar do curso ser voltado para a comunidade da favela da Maré, era gratuito e ela poderia explicar seu histórico e conseguir uma vaga. Assim ela o fez:

(...) sim eu fiz o “Audiovisual Maré” durante quase dois anos e foi muito legal estar ligada com a galera da favela. Eu não morei em favela, mas já vivi na favela da Mangueira, mas não tive contato assim depois como trans, como um corpo político e tal. E a partir daí começou a se desenvolver várias coisas na minha cabeça, várias ideias, fui aprendendo um pouco mais das técnicas de fotografia, eu ainda to aprendendo também. O mais legal foi que depois disso eu falei eu preciso de um projeto, eu preciso desenvolver alguma coisa. Porque eu comecei a ver que o mercado de trabalho me dizia não, que as pessoas diziam não pra mim, daí eu comecei a dizer não pra tudo que me dizia não... tipo, eu pensei, quer saber de uma coisa, eu vou fazer o meu, a minha história, descobrir meus privilégios, vou explorar” (Roxy em entrevista concedida em maio de 2019).

Mirzoeff (2016) fala sobre os estudos de cultura visual, fazendo um quadro comparativo entre visualidade e contravisualidade (“o direito a olhar”). A partir da análise da escravidão nas plantations, do imperialismo e do atual complexo militar-industrial, discorre sobre o processo histórico da ação de vigilância atrelada à autoridade e poder. Tal visualidade classificava e separava os sujeitos, segregando os que caminhavam com as insurgências. “O direito a olhar” é uma forma de reivindicar autonomia na interpretação do sensível, sem se ligar a norma e a estética que reforçam a dominação da autoridade.

Desta forma, visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis a autoridade. Essa visualização era atributo exclusivo do herói. A visualidade era considerada masculina, em tensão com o direito a olhar que tem sido descrito em diferentes situações como feminino, lésbico, *queer*, ou trans.” (MIRZOEFF, 2016).

Natasha, através de sua mobilidade, encontrou novas formas de produção imagética recusando o olhar de vigilância social, que recebia como mulher trans negra. Construiu uma narrativa visual atrelada à representação de suas subjetividades e à coletividade política. Nesse processo incluiu também os vídeos que realizamos em sistema de co-produção, dos quais participou do processo de pré-criação.

Nesse ponto, retorno ao histórico de viagens do início do projeto “Trans Nômade” com intuito de abordar questões sobre as estratégias de viagem, com baixo custo orçamentário, traçadas por Natasha. Em 2017, ela descobriu o “ID Jovem”⁷, projeto do governo federal que viabiliza que jovens entre 15 e 29 anos viagem sem custo ou pagando apenas o valor de impostos. Cadastrou-se e foi comprar sua primeira passagem, para o Paraguai, pois não queria viajar para perto e tinha interesse no país pelo que já havia escutado. Queria ver se o estigma que a região recebia, de comercialização de produtos falsificados e pobreza, refletia realmente a realidade local.

Como não tinha recursos financeiros, tentou juntar verba para a viagem, mas chegou no dia do embarque com apenas cinco reais, e assim seguiu. Seu planejamento incluía ficar por um tempo na casa de um rapaz, com o qual ela já havia feito contato por um aplicativo de intercambio chamado *couchsurfing*, e depois seguir para a capital Assunção, onde tinha articulado com a dona de um *hostel* trabalho como voluntária, em troca de hospedagem e alimentação. Contudo, depois de quase 26 horas de viagem de ônibus, quando chegou na fronteira, fez contato com o rapaz e ele ao perceber que ela era trans, apesar de ela ter mencionado no perfil do aplicativo, desistiu de abrigá-la.

Nesse dia, Roxy tentou carona até o início da noite, mas acabou por dormir na rodoviária. A temperatura baixou muito durante a noite e ela contou que precisou tirar as roupas da mochila e vestir uma por cima da outra, pois não tinha roupas apropriadas para locais frios. Na manhã seguinte, reiniciou a busca por carona até Assunção. Relatou que sofreu transfobia, tentativa de violência sexual e que andou por quilômetros, até chegar em uma cidade de interior chamada “Campo 9”, onde recebeu abrigo e comida por três dias. Nessa residência, em que foi recebida, aproveitou para aprender sobre a região e gravou um pouco sobre a história do proprietário da casa, cujo pai vivenciou a ditadura na Argentina. Nessa região, de população de origem alemã ou indígena guarani e, foi onde Natasha vivenciou uma experiência de alta passabilidade, na leitura dela por falta de referências de pessoas negras presentes entre os habitantes da localidade.

... eu fui parar em uma cidade que era todo mundo alemão, descendente alemão ou indígena guarani, e o pessoal se assustava porque nunca tinha visto uma negra

⁷ A identidade Jovem, ou simplesmente ID Jovem, é o documento que possibilita acesso aos benefícios de meia-entrada em eventos artísticos-culturais e esportivos e também vagas gratuitas ou com desconto no sistema de transporte coletivo interestadual, conforme disposto no decreto 8.537/2015. A ID Jovem é destinada às pessoas com idade entre 15 e 29 anos, pertencentes à família com renda mensal de até dois salários mínimos e inscritos no Cadastro Único do Governo Federal, com informações atualizadas há pelo menos 24 meses. (2019, <https://idjovem.juventude.gov.br/>)

pessoalmente, o pessoal comentava assim, tinha gente que falava: eu já vi na tv, filme mulheres negras, pessoas negras... porque lá assim, no Paraguai especificamente, muita gente não se dava conta que eu era trans, na fronteira acredito que percebiam que eu era trans, mas no modo que tava lá naquela época, muita gente do interior não se dava conta de que eu era trans, me tratava naturalmente, vamos dizer assim, e não fazia essa distinção, pelo fato deles não terem uma referência de estética negra, então acredito que eles tinham essa, essa.. não sei te explicar, mas eles me tratavam como uma pessoa, uma mulher cis e eu via que isso era algo relacionada a falta de referência de mulher negra, mulher trans negra, mesmo tendo vários detalhes que podiam evidenciar isso” (Roxy em entrevista concedida em maio de 2019).

Trago a temática da passibilidade para o debate por considerar a necessidade que a escrita trouxe de diálogo com a questão racial. Na citação a seguir, ela reflete sobre a diferença de tratamento que recebeu no Paraguai, quando considerou ter mais passabilidade e fez essa leitura por acreditar na falta de conhecimento de padrões femininos da estética negra em uma cidade do interior. Assim pondera:

A gente nota que está tendo uma passabilidade naquele momento porque a gente sabe como é o tratamento quando a pessoa se dá conta que a gente é trans e quando a pessoa não se dá conta. Principalmente quando é homem, a gente vê que é muito distinto, quando a pessoa se dá conta. Então, acredito que a questão histórica fala muito sobre o país com relação ao nosso corpo que é político, eu muitas vezes me senti passável lá, com essa passabilidade cis no Paraguai” (Roxy em entrevista concedida em maio de 2019).

A partir da fala de Natasha sobre passabilidade podemos perceber como a questão da aparência física e proximidade com a imagem da mulher cisgênero pode representar um distanciamento da violência, seja ela interpessoal, física ou simbólica. Ao mesmo tempo, faz-se necessário entender que a proximidade com a imagem feminina cisgênera não pode e não deve ser condição para alcance de respeito, direitos e deveres pelas mulheres trans. Reflexões como essa precisam circular e atingir o maior número de pessoas possível e o projeto de Roxy tem potência para isso.

Ainda hoje, experienciamos julgamentos com base em padrões de feminilidade e masculinidade engessados nas construções binárias de gênero. Algumas mulheres cis, por exemplo, gostam de uma estética corporal mais musculosa e utilizam-se de atividades físicas que levam a hipertrofia muscular. Esses corpos por fugirem de padrões de feminilidade moldados socialmente, também costumam receber olhares de estranheza. Romper com essas formas de leitura dualistas contribui para o fomento das noções de diversidade e de combate à opressão. Conforme afirma Butler (2018):

Por vezes, há atos cotidianos que com frequência estão em jogo quando procuramos entender a política performativa em sua luta a partir da condição precária e contra ela.

Como sabemos, nem todo mundo tem garantido o poder de caminhar nas ruas ou de entrar em um bar sem sofrer assédio” (BUTLER, 2018: 58).

Desse modo, a circulação do corpo trans em espaços públicos está rotineiramente atrelada a olhares, julgamentos e por vezes assédios e agressões. Quando o corpo é feminino, trans e negro perpassa por situações que somam diferenciadas formas de preconceito, como sexismo, transfobia e racismo. Portanto, faz-se necessária uma análise interseccional, considerando as hierarquias de opressão.

Linn da Quebrada no filme “Bixa Travesty”(2018), documentário assinado por Priscilla e Goifman, que narra sua trajetória de vida como artista, fala sobre questões que englobam a desconstrução dos estereótipos de gênero e raça. Em cena durante conversa com Bebete traz debate e reflexões que giram entorno da normalização do corpo trans e da passabilidade:

Antes era impensável se pensar no corpo da travesti sem que estivesse extremamente ligado ao padrão do feminino. Tanto que as monas estavam muito mais sujeitas ao lance do silicone industrial e da hormonização. Eu acho que hoje a gente consegue pensar na travestilidade ou na feminilidade sem por exemplo ter que estar ligada a depilação, ter que estar ligada a três jeitos extremamente femininos. Eu queria que as pessoas olhassem pra mim e não tivessem dúvida de que eu não sou um homem, olhassem pra mim e mesmo que não soubessem exatamente o que eu sou, elas não me vissem como homem” (Linn da Quebrada, documentário “Bixa Travesty”, 2019).

A partir da fala da Linn podemos refletir sobre os ganhos sociais alcançados pelas mulheres com o rompimento de padrões estéticos femininos (mulheres sem pelos, com seios volumosos, com gestos contidos e recatados) atrelados a cisheteronormatividade, impulsionados pela teoria feminista, que inclusive através de mediações dos textos dos feminismos pós-colonial, transnacional e do *Black Feminism*, desenvolveu a perspectiva interseccional.

A teoria *Queer* afirma-se no começo dos anos 1990 (Teresa de Lauretis, Judith Butler) em oposição a integração das minorias sexuais na sociedade dominante (Rea, Amancio; 2018). A identidade através dos estudos *Queer* passou a ser vista como estratégia, podendo ser historicamente transformada e renegociada. “Ela é uma estratégia e não uma essência. Nesse sentido, a identidade *queer* afirma-se enquanto oposição à norma estabelecida e dominante, seja a norma heterossexual, a norma da branquitude, ou o cânone ocidental e burguês” (Rea, Amancio; 2018).

A crítica *Queer of Color* surgiu através de autoras/es de regiões do hemisfério Sul, que buscaram desenvolver estudos que dialogassem não só com a desconstrução de

normas sócio-sexuais, mas com questões que atravessam a contemporaneidade como as relações pós/neocoloniais, as tensões étnico-raciais, os novos imperialismos, o terrorismo e os conflitos do mundo neocapitalista (Rea, Amancio; 2018), trazendo a interseccionalidade para o universo *Queer*.

Linn da Quebrada se autodenomina “bixa travesty” preta, periférica e “terrorista de gênero”. Seu trabalho como performer se expandiu em um processo contínuo de desconstrução e adquiriu um caráter transmidiático. O trabalho de Linn dialoga com a fronteira identitária, a artista habita e (des)constrói sua identidade, a partir de seus vídeos clipes e de outras obras terroristas de gênero (Dias, Reinaldo; 2019). Sua trajetória de vida pessoal e profissional dialoga com a crítica *Queer of Color*.

Natasha, assim como Linn, é uma mulher trans, negra, periférica, que utiliza de aparatos tecnológicos e audiovisuais para produzir e divulgar seu trabalho. Natasha não tem o mesmo tipo de performance transgressora que Linn tem nos palcos, mas ambas enfrentam preconceitos que giram entorno da identidade de gênero, raça, classe e latinidade. Natasha como uma mulher viajante sente e enfrenta esses diferentes tipos de preconceito, por vezes de forma cruzada, de acordo com o histórico cultural dos lugares que passa e dos grupos que frequenta.

Além de relatos de suas experiências, positivas e negativas, Natasha aproveita para absorver e registrar informações sobre a região que visita e histórias singulares sobre a vida das pessoas com as quais cruza caminhos. Todas essas histórias e dificuldades vividas em sua primeira experiência de viagem pela América do Sul estão relatadas em vários vídeos em seu canal do *Youtube*.

Outra experiência no Paraguai, foi a que viveu em sua segunda moradia em Assunção, uma espécie de *hostel* que abrigava pessoas LGBTQIA+, chamado “Mansão 108”. Segundo ela, o nome do local faz menção a um período da ditadura no Paraguai, no qual 108 pessoas homossexuais foram perseguidas. O número ficou estigmatizado, não sendo mais utilizado nas casas e prédios das ruas, tendo sido atrelado à má sorte. Nessa mansão, Natasha precisou elaborar um trabalho que ajudasse pessoas LGBTQIA+, isso era condição para sua permanência na casa. Como tinha bastante informação sobre os processos de hormonização para pessoas trans, pois havia pesquisado sobre a temática no Brasil, ficou incumbida de ensinar o que sabia.

Além da troca e experiências durante esse período, em 2017, convivendo e morando com um grupo de pessoas LGBTQIA+, em que todos desenvolviam projetos e

trabalhos em prol de sua comunidade, na Mansão 108 Natasha teve a ajuda para delinear a proposta e filosofia de seu projeto Trans Nômade.

No Uruguai, Roxy viveu o ano de 2018 em Montevideu e manteve sua proposta de diálogo com a comunidade local, o registro de seu cotidiano, a captação de histórias de “personagens locais” e o trabalho de voluntariado nos *hostels*.

Durante um de nossos encontros, em uma casa onde morou por alguns meses com um amigo no bairro de Madureira no Rio de Janeiro, Natasha contou sobre algumas experiências que viveu em Montevideu e sobre o alto custo da comida na cidade. Por conta disso, programava-se para fazer comida em casa na maior parte das vezes e, assim, desenvolveu um gosto maior pela culinária. Neste dia, fez para nós um pão caseiro que aprendeu com uma amiga brasileira quando morava no Uruguai. Fiz alguns registros fotográficos, que depois viraram história nas redes sociais do projeto e também no meu *Instagram*.

Print Screen 01 – Pão Caseiro feito pela Trans Nômade



Fonte: Perfil Instagram Trans Nômade, foto de Rossana Fraga, 2019.

Print Screen 02 – Preparando Pão



Fonte: Perfil Instagram Rossana Fraga, foto de Rossana Fraga, 2019.

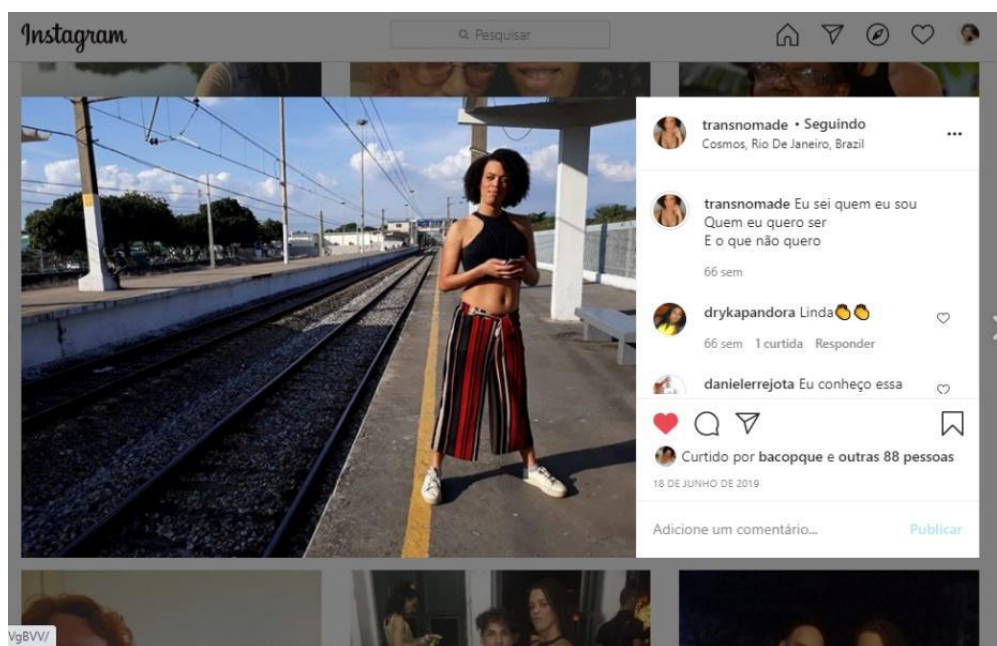
Mesmo com relativa estabilidade no Uruguai, onde viveu por um ano, a questão do seu nome social e o desejo por ter seus documentos retificados, a trouxe de volta para o Brasil, em abril de 2019. Apesar do relato de que na região em que morava na época, Montevideu, havia respeito pela sua identidade de gênero e nome social, Roxy ponderou questões que dificultavam sua inserção no mercado de trabalho. Tentou se cadastrar em um aplicativo de entrega de comida, por exemplo, e seu documento divergia de sua imagem e não conseguiu finalizar o registro. A questão do nome passou a ser um impedimento e uma limitação para o trabalho formal.

Conheci Natasha nesse retorno ao Rio de Janeiro, em maio de 2019. Logo em seguida ela já tramitava a alteração de nome e gênero em sua certidão de nascimento⁸. Pude acompanhar esse processo e gravar algumas de suas etapas, como o dia de retirada do registro de nascimento, no cartório no bairro de Campo Grande. Nessa ocasião

⁸ O Supremo Tribunal Federal decidiu no dia 1º de março 2018, que é possível a alteração de registro civil por travestis e transexuais sem que seja necessária a realização de procedimento cirúrgico. A decisão foi feita na ação direta de inconstitucionalidade ADI 4275 ajuizada pela Procuradoria Geral da República para que o artigo 58 da Lei 6.015/1973 (a lei de registros públicos) fosse interpretado de acordo com o princípio da dignidade da pessoa humana previsto na Constituição Federal, permitindo a alteração do nome e gênero no registro civil por meio de averbação no registro original. (2018, ANTRA, Cartilha de Alteração de Nome e Gênero).

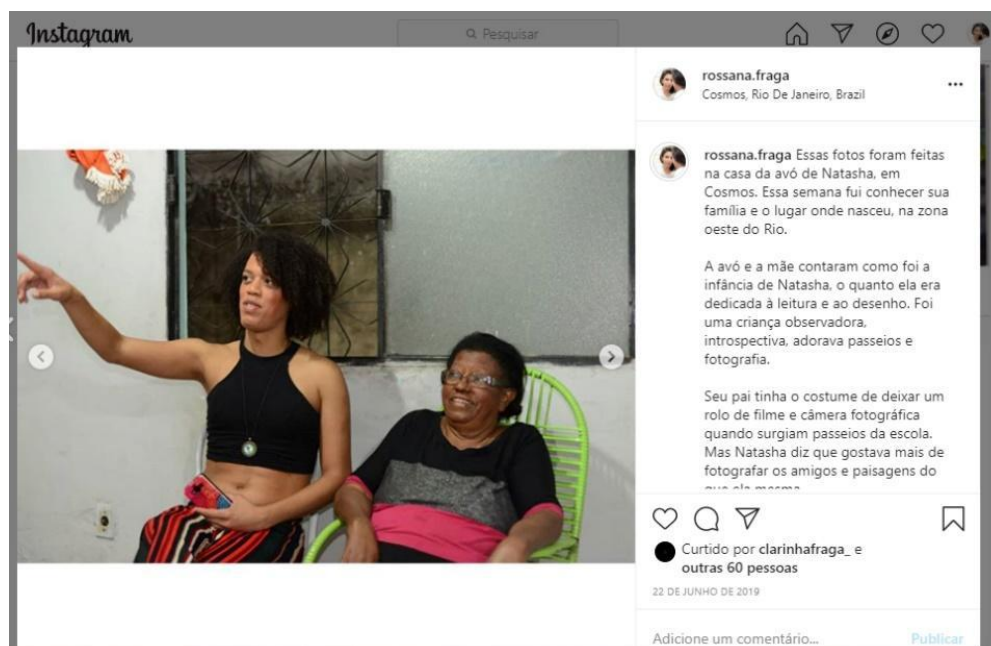
produzimos um curta de três minutos, que entreguei como trabalho final de uma disciplina prática de antropologia da imagem no curso de Pós-graduação que eu cursava e que Roxy veiculou em seu canal. Já tínhamos produzido material de imagem na casa de parentes dela (tia paterna, avó materna e mãe) e durante os trajetos de viagem que percorríamos juntas dentro da cidade do Rio de Janeiro. Esse material foi postado em minhas redes sociais e nas de Natasha.

Print Screen 03 – Natasha na Estação de Trem Cosmos



Fonte: Perfil Instagram Trans Nômade, foto de Rossana Fraga, 2019.

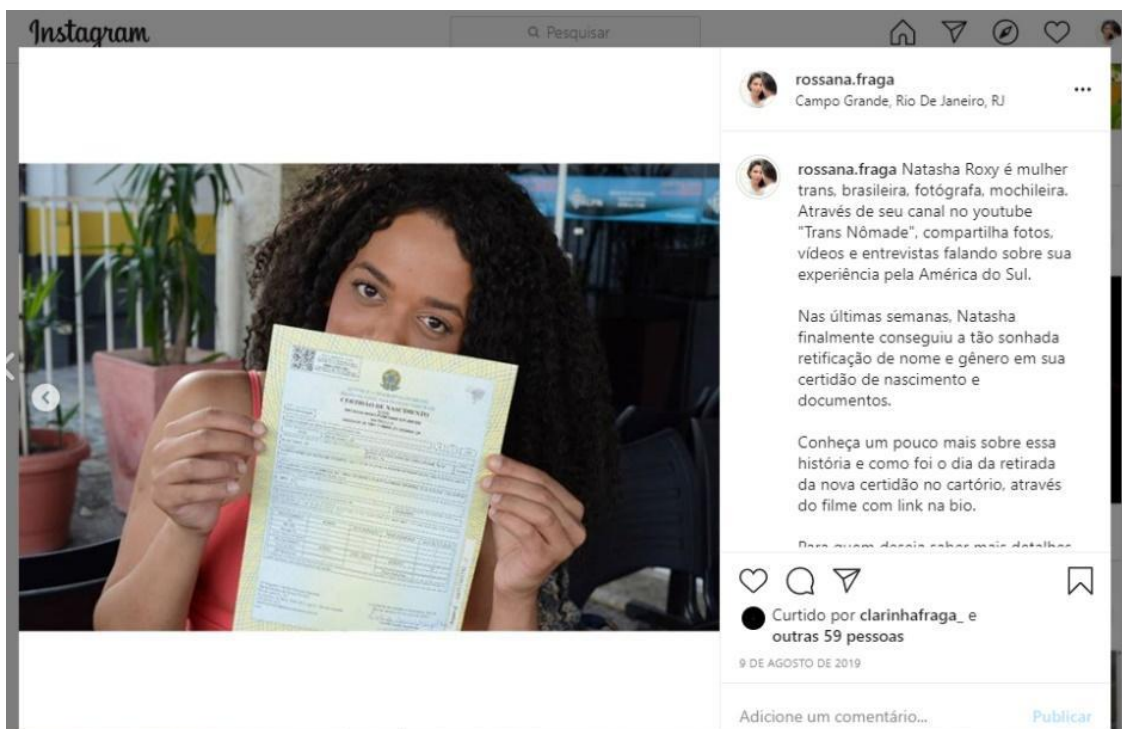
Print Screen 04 – Visita a Casa da Avó



Fonte: Perfil Instagram Rossana Fraga, foto de Rossana Fraga, 2019.

O episódio “Meu Nome é Natasha” para o canal Trans Nômade, que narra o dia da retirada da certidão, foi o primeiro conteúdo em vídeo editado e veiculado, oriundo de nossa parceria. Muitos seguidores de Natasha foram solidários, comemorando e parabenizando a conquista ou fazendo menção ao desejo de retificação de nome também. Durante as gravações e em todos os processos de solicitação para alteração de nome nos demais documentos, Roxy fez fotos e pequenos vídeos relatando seus passos, expectativas, sentimentos, facilidades e dificuldades nos procedimentos. Esse material foi amplamente postado em suas redes sociais, *Facebook e Instagram*, e visualizado por centenas de seguidores.

Print Screen 05 – O dia da Retificação



Fonte: Perfil Instagram Rossana Fraga, foto de Rossana Fraga, 2019.

Print Screen 06 – Comemorando um ano de Certidão



Legenda: Natasha fez postagem comemorativa após um ano da retirada de sua Certidão de Nascimento com retificação de nome e gênero. Essa postagem teve ampla visibilidade.

Fonte: Perfil Instagram Trans Nômade, foto de Rossana Fraga, 2019.

Natasha relatou que no início de sua transição, em 2009, não pensava em trocar de nome:

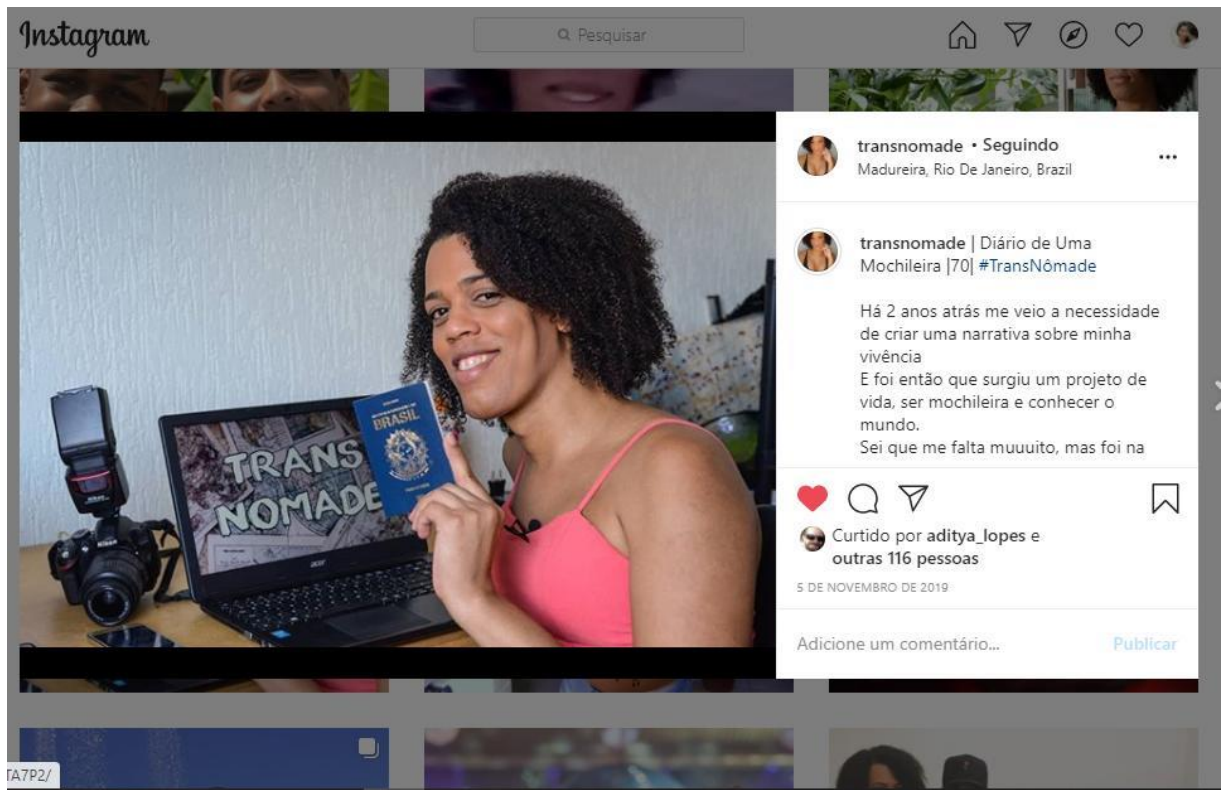
eu ainda tava decidindo o que ia fazer da minha vida, eu tinha 18 anos, era muito nova, pensava já em tomar hormônio e tudo, já tinha começado o processo de tomar hormônio por conta própria, mas a questão do nome começou quando eu comecei a buscar trabalho formal” (Roxy, entrevista concedida em novembro de 2019).

Antes da retificação, foi acusada por falsidade ideológica na empresa de telemarketing que trabalhava no Centro do Rio de Janeiro, onde alegaram que o nome social era falso, já que não era o mesmo dos documentos. Durante nossa conversa, Natasha fez um alerta de que as pessoas trans não são uma armadilha ou uma trapaça e a mudança do nome não interfere na vida de ninguém, apenas muda para melhor a vida trans, gerando bem-estar e contribuindo para o aumento da autoestima. Nesse processo, o documento mais importante para Natasha depois da certidão de nascimento foi o passaporte.

Meu passaportezinho, que eu tanto batalhei, tá aqui, meu passaporte brasileiro, era o que faltava, eu como nômade ter o meu passaporte, estava só esperando a retificação dos meus documentos pra fazer o meu passaporte... como pode, uma trans nômade

não ter um passaporte? Mas é um privilégio ter um passaporte, não é qualquer pessoa que pode ter, ele custa caro” (Roxy em entrevista concedida em novembro de 2019).

Print Screen 07 – O passaporte da Trans Nômade



Fonte: Perfil Instagram Trans Nômade, foto de Rossana Fraga, 2019.

A etapa de alteração dos documentos foi compartilhada com seus familiares mais próximos. Do cartório, já com a certidão na mão, Natasha ligou para a avó materna Neli, e para a mãe Adriana, para contar sua conquista. Na casa da tia paterna, Cecilia, mostrou orgulhosa sua nova identidade. A participação, o registro e o incentivo da família em sua narrativa de vida e trabalho são importantes não só para que se sinta acolhida e aceita, mas para que outras famílias entendam o processo e possam se espelhar na hora de lidar com parentes ou conhecidos/as trans.

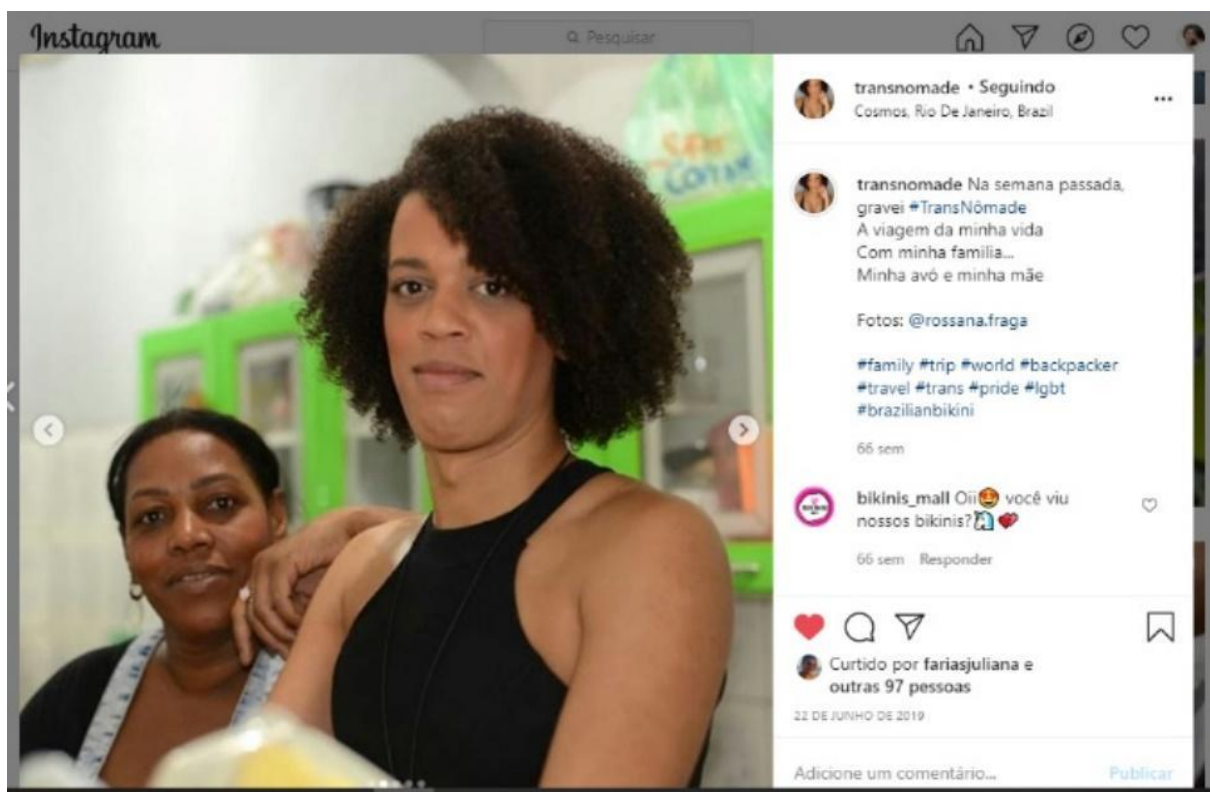
Print Screen 08 – Mostrando RG novo com Dona Cecilia



Fonte: Perfil Instagram Rossana Fraga, foto de Rossana Fraga, 2019.

Já no percurso para a casa de sua avó, no dia em que conheci também sua mãe, Natasha comentou que elas poderiam vir a chamá-la pelo nome de registro, masculino. Mas, caso isso acontecesse, que eu agisse com naturalidade, considerou que vindo da família e de pessoas mais velhas, de outra geração, o processo de entendimento era outro e mais lento, e ela aceitava bem isso.

Print Screen 09 – Retrato com a mãe



Fonte: Perfil Instagram Trans Nômade, foto de Rossana Fraga, 2019.

Print Screen 10 – Retrato com a Avó Materna

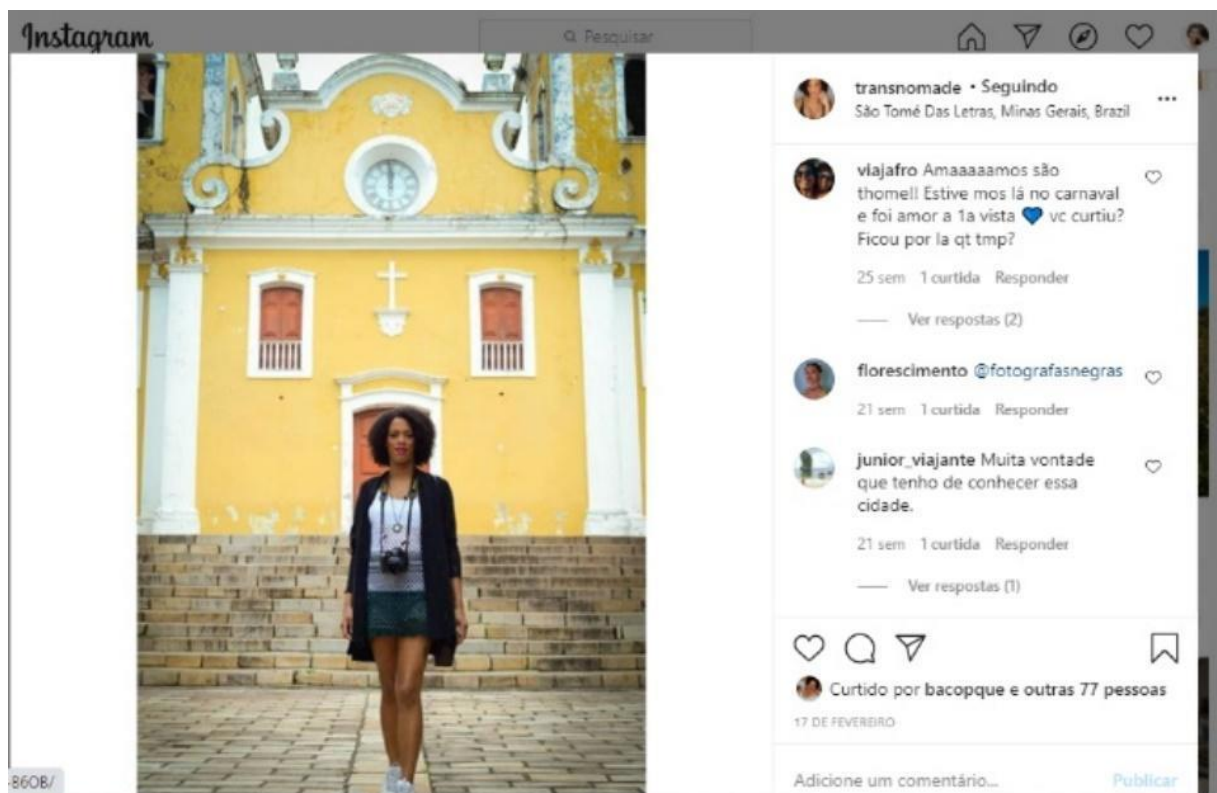


Fonte: Perfil Instagram Trans Nômade, foto de Rossana Fraga, 2019.

Outro momento de relativa importância para essa pesquisa, foi uma viagem/trabalho de campo que fiz para São Thomé das Letras, Minas Gerais, com Natasha, em fevereiro de 2020. Durante três dias pude acompanhar o cotidiano de viagem e o processo de produção que Roxy faz para o canal Trans Nômade. Fomos conhecer pontos turísticos da cidade, conhecemos outros mochileiros e moradores locais, gravamos bastidores e imagens ao vivo para as redes sociais do Trans Nômade.

Natasha foi com poucos recursos financeiros, como na maior parte de suas viagens. Ficamos em um *hostel* com quarto coletivo, com valor de diária bem baixa e próximo à rodoviária da cidade. A cidade é pequena, pela região central conseguíamos fazer tudo a pé. Visitamos a Igreja de São Thomé das Letras, a Gruta e a Casa da Pirâmide, esse último um dos locais mais procurados da cidade. No fim de tarde, muitos turistas e moradores sobem até a Casa da Pirâmide para conversar, ver o pôr do sol e interagir socialmente. Aproveitamos para gravar e fotografar em todos os espaços visitados.

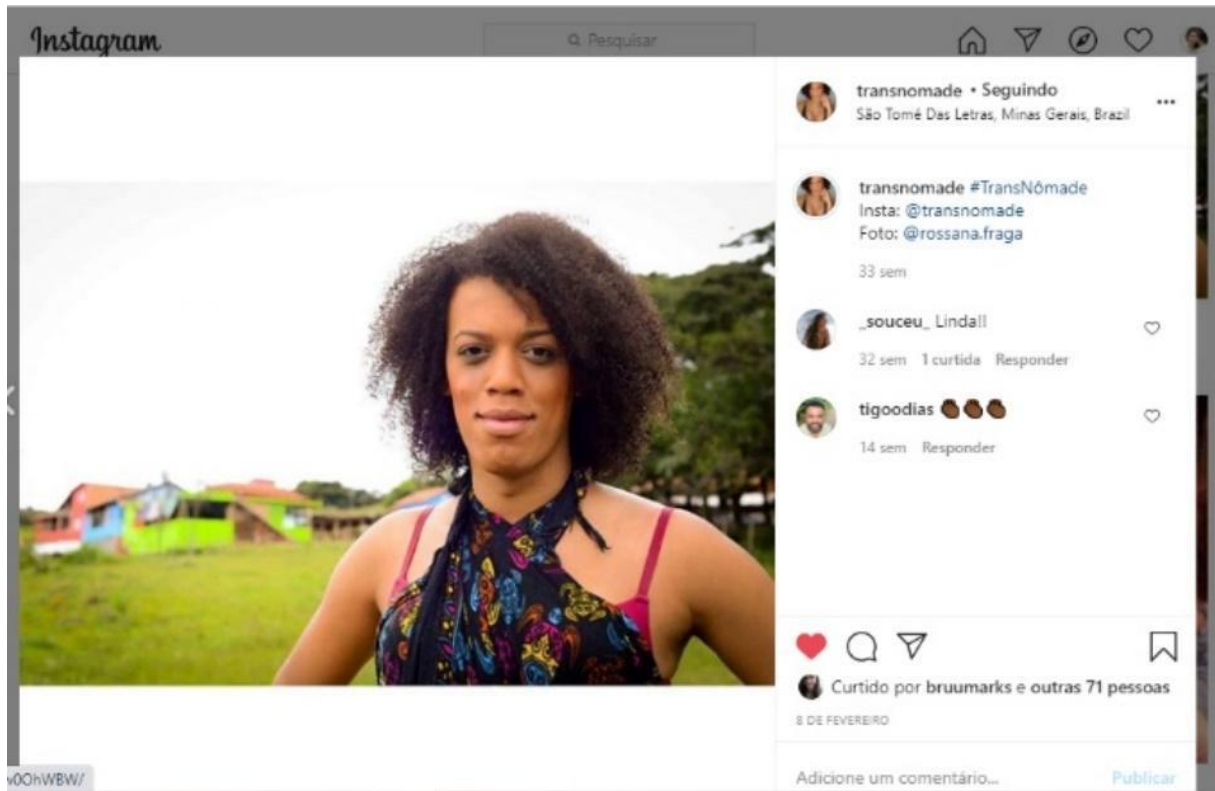
Print Screen 11 – Retrato Turístico na Igreja de São Thomé das Letras



Fonte: Perfil Instagram Trans Nômade, foto de Rossana Fraga, 2020.

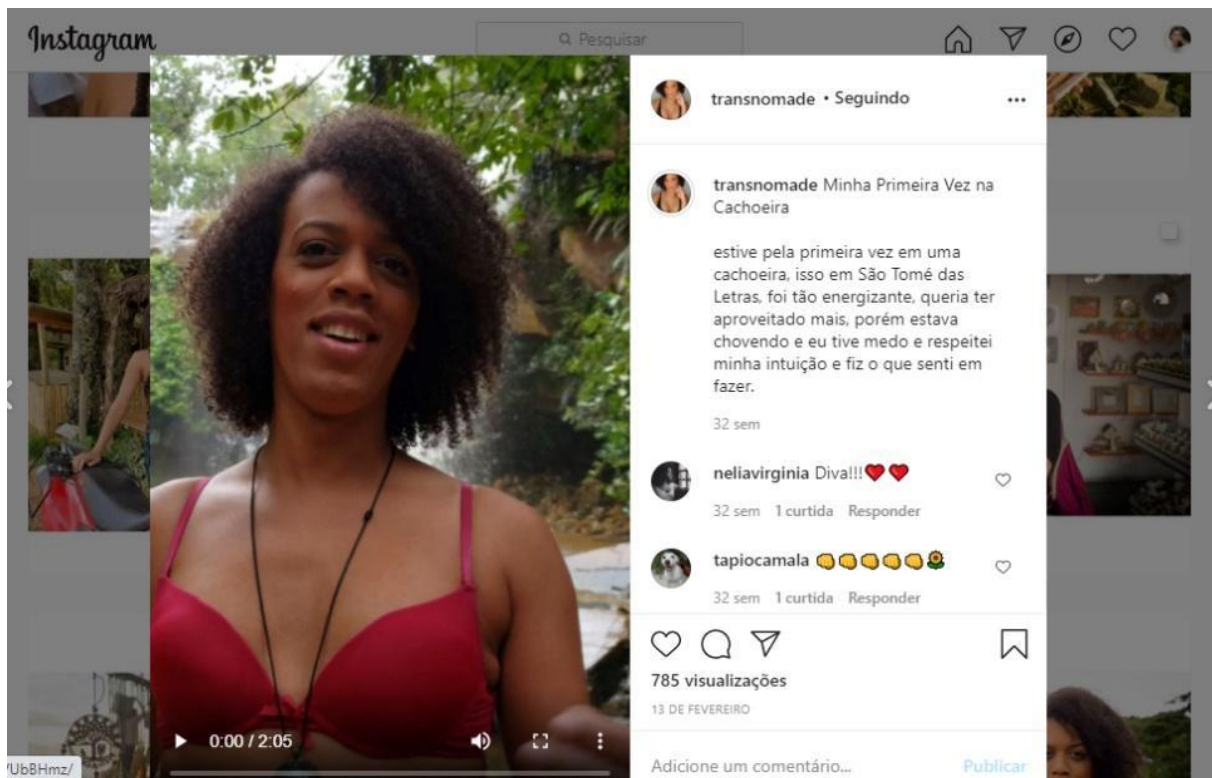
Conhecemos também a cachoeira do Vale das Borboletas, pegamos carona até o início da trilha, depois percorremos a pé cerca de 30 minutos de trilha até a chegada da queda d'água. O lugar é muito bonito e estava bem vazio, por conta do dia nublado e com chuviscos. A gravação de imagens com a câmera ficou limitada por conta da chuva, mas pelo celular Natasha descreveu toda a logística, caminho e novidades do percurso, além de nossa chegada na cachoeira, a primeira que visitou em toda sua vida, detalhe bem enfatizado nos vídeos. Esse material subiu ao vivo para seu *Instagram*.

Print Screen 12 – Visita ao Vale das Borboletas



Fonte: Perfil Instagram Trans Nômade, foto de Rossana Fraga, 2020.

Print Screen 13 – Frame de vídeo na Cachoeira do Vale das Borboletas



Fonte: Perfil Instagram Trans Nômade, vídeo de Rossana Fraga, 2020.

Acompanhando os bastidores da viagem pude entender as dificuldades de uma viagem com poucos recursos, como as de Roxy para o Trans Nômade. A viagem foi boa, tivemos momentos de divertimento em sua maioria e Natasha é excelente companhia, mas destaco a seguir alguns obstáculos pelos quais passamos.

Primeiramente, não existe passagem rodoviária do Rio de Janeiro direto para São Thomé das Letras, logo, fomos de ônibus até Três Corações, mas chegamos à noite em um horário que já não tinha mais ônibus para São Thomé. Não tínhamos verba para gastar com pernoite em pousada, tentamos cotar um carro pelo aplicativo *uber*, mas só havia um na cidade e não tivemos resposta. No final das contas, conseguimos articular transporte com a própria dona do *hostel* em que ficaríamos, porém, fomos em um carro pequeno, exprimidas com mais duas pessoas no assento de trás, em viagem de cerca de uma hora.

Além disso, nossa alimentação durante a viagem foi a base de pequenos lanches, só comemos uma refeição completa no último dia, na hora do jantar, porque eu já estava me sentindo fraca e ofereci pagar o de Natasha, que ela fez questão de me repor semanas depois. Não levamos roupa de cama porque consideramos que teria no *hostel*, mas não tinha cobertor. O local era bem simples, a proprietária buscou dois cobertores na casa dela

para que pudéssemos usar, mas estavam com muitos pêlos de cachorro e pedaços de rações colados. Utilizamos essa roupa de cama porque consideramos ser melhor que o frio, a região tem a madrugada com temperaturas muito baixas.

Pude presenciar também outras situações já mencionadas por Roxy em conversas anteriores, como a produção de maquiagem e figurino para as gravações. Natasha é vaidosa e acorda com antecedência para fazer a maquiagem e arrumar o cabelo para sair bem nas gravações. Com a minha ajuda já era bastante trabalho, fiquei pensando e tentando dimensionar toda essa dinâmica na rotina de uma viajante solo.

Um último e não menos importante ponto de nossa viagem que destaco, foi o encontro com uma seguidora do canal Trans Nômade. Day Pedrosa tem 26 anos, negra, cisgênero e foi uma das meninas que fez a viagem de carro conosco de Três Corações para São Thomé das Letras. Reconheceu Natasha, comentou que a segue em todas as redes sociais e elogiou muito sua trajetória. No terceiro dia de viagem, em nossa última vista do pôr do sol na Casa da Pirâmide, a reencontramos e conseguimos gravar um depoimento sobre o empoderamento que Natasha possibilita a outras mulheres negras, com a narração de sua vivência durante as viagens para o Trans Nômade.

Eu já mochilava, nunca fui pra fora do Brasil, mas pegava carona, em caminhão, dormia em posto de gasolina, e eu fiquei muito feliz que uma mulher preta, trans, tava fazendo isso, daí eu comecei a ver o trabalho e eu acho fantástico” (Pedrosa em entrevista concedida em fevereiro de 2020).

Durante essa conversa, Day e Natasha falaram sobre a energia ancestral negra que a cidade de São Thomé das Letras carrega, assim como as demais localidades de Minas Gerais. Day contou: “tem uma gruta de um andarilho, de um xamã que vivia aqui, um cara preto, de dread, que era curandeiro, bem místico e tem várias histórias aqui dele, de pessoas que ele curou”.

Print Screen 14 – Natasha Retrata Day e seu Companheiro



Fonte: Perfil Instagram Rossana Fraga, foto de Rossana Fraga, 2020.

A identificação, nesse caso, deu-se pela imagem da mulher negra, que ressignifica a história da negritude e da mochileira solo. Day é um dos exemplos de pessoas que formam a rede de apoio de Natasha e do Trans Nômade, pessoas que ajudam o “eu” a ser tornar o “nós”.

A rede de afetos e seguidores é importante para Roxy e essencial para o projeto. Porém, Natasha tem momentos pelos quais passa por ansiedade, depressão, insegurança. Sua biografia já traz um histórico de situações de opressão e violência, que afeta diretamente seu equilíbrio emocional. Além disso, o uso contínuo de redes sociais contribui para esses rompantes de ansiedade. As imagens dos influenciadores digitais criadas para as redes, principalmente *Instagram*, são pensadas com cuidado, muito bem produzidas e na maior parte das vezes não refletem o padrão real de vida dessas pessoas. Porém, existe a tendência comparativa entre padrões físicos, financeiros e intelectuais. Levando a uma cobrança pessoal excessiva pelo alcance de sucesso e projeção.

Em postagem no *story* do perfil Trans Nômade, Natasha escreveu: “O foda do *Instagram* é que ele fode ainda mais com a minha autoestima. É tanta gente bonita e sarada, é tanta gente com uma vida perfeita viajando pelo mundo” (Post de Roxy no

Instagram, em novembro de 2020). Norval Baitello Junior, 2005, discorre sobre os meios de ação do corpo e a absorção das imagens na atualidade, alertando para a crescente transformação do presente vivido corporalmente em presente vivido imageticamente.

Quanto mais vemos, menos vivemos, quanto menos vivemos, mais necessitamos de visibilidade. E quanto mais visibilidade, tanto mais invisibilidade e tanto menos capacidade de olhar. Assim, o primeiro sacrifício desse círculo vicioso termina por ser o próprio corpo, em sua complexidade multifacetada, tátil, olfativa, auditiva, performática e proprioceptiva. A redução do corpo a “observador da observação” é o testemunho mais patente de um processo de perda da propriocepção (o sentido do corpo para a percepção de si mesmo)” (BAITELLO JÚNIOR, 2005).

Para Baitello, o poder de contemplação e absorção das imagens perde-se diante da grande oferta imagética da contemporaneidade. O autor alega que como as redes não viabilizam, ou não tomamos para si, tempo necessário de absorção dos conteúdos visuais, as imagens acabam por nos absorver, nos devorar. Assim, começamos a consumir os atributos imagéticos e não mais os momentos reais em si.

Viver no espaço público das redes sociais possibilita lugar de fala e acesso à informação de maneira mais democrática, conforme foi argumentado. Para as minorias propicia formas de articulação, discussão e apoio. Contudo, faz-se necessário o entendimento de como funciona a demanda de imagens na atualidade e a projeção de diferentes experiências pessoais para que as ações não se tornem ecos ou vazios.

Para Roxy, além dessa preocupação, ligada à ansiedade e à procrastinação, está a questão de que o ano de 2020 foi o último ano em que Natasha poderia viajar pelo ID Jovem, pois a mochileira completou 30 anos em novembro e o projeto do governo federal para viajantes abrange jovens até 29 anos. No início de 2020, ela estava na dúvida se programava um roteiro para viajar e conhecer todos os estados do Brasil, aproveitando assim seu último ano com direito ao programa de viagens oferecido pelo governo federal, ou se trabalharia para juntar dinheiro para as viagens pela América do Sul.

Contudo, desde março de 2020, vivenciamos um período de isolamento social, devido a pandemia mundial provocada por um novo coronavírus. Diante deste cenário, para Roxy viajar tornou-se impossível. Logo, o Trans Nômade teve uma pausa. Natasha mudou-se para Cascadura há uns meses e trabalha no momento com prostituição, fazendo programas presenciais e *strip online* e também com entregas de refeições através de aplicativos.

A precariedade assistencial e a baixa remuneração do trabalho de entregadora, foram questões levantadas por ela em nosso último encontro, em novembro de 2020,

alegando que ganhava mais com a prostituição. Até porque a demanda para esse tipo de serviço é baixa no entorno da região onde mora e como não tem carro, precisa fazer as entregas de bicicleta.

Roxy tem como intuito apresentar o material documental produzido através do estudo feito para essa pesquisa como portfolio para inscrição em editais de cultura voltados para o audiovisual e para captação de recursos. Para que assim possa fazer suas viagens e seguir com o projeto Trans Nômade de forma mais profissional, sem problemas com disponibilidade de ferramentas tecnológicas, com equipe dividida entre produção, captura de imagem, captura de som, montagem e divulgação. E dessa forma, manter constância na produção de conteúdo e divulgação de seu trabalho como *influencer* trans.

Através de seu interesse pelo audiovisual e instrumentalização para o domínio técnico de ferramentas tecnológicas e audiovisuais, assim como por seu empenho na interação com pessoas e culturas de diferentes países, Natasha consegue alcançar uma produção imagética diferenciada que fala de si através de seu corpo ou de seu olhar alinhado as insurgências e subjetividades de “o direito a olhar” abordado por Mirzoeff (2016).

Esse estudo trouxe à tona discussões sobre “políticas de audiovisibilidade trans”, a partir de trajetória de Natasha Roxy. Com isso, levantei discussão sobre o fazer político ligado ao entretenimento visual. A partir das experiências vividas pela Trans Nômade na execução de seu projeto, foi possível pensar em uma nova forma de alcançar empatia e entendimento sobre o universo trans, assim como pensar nas dificuldades enfrentadas na condução de um projeto independente, com poucos recursos financeiros.

De acordo com Rocha e Rezende (2019), a ação política do corpo trans não exclui a necessária atuação em planos institucionais, mas permite a mediação entre o fazer cotidiano mais imediato e as demandas de médio e longo prazo. Com isso, considero o trabalho de Roxy com o projeto Trans Nômade uma forma de fazer político, através da circulação e projeção de seu corpo em espaços citadinos diversos, como particularidades históricas e populacionais.

Considerarei como relevante a produção de imagens de diversos tipos e a projeção de Natasha no espaço público como possível estratégia de reescrita de si. Por espaço público entendi universidade, terminais rodoviários, plataformas de embarque de transporte urbano, restaurantes, órgãos públicos, e também a internet.

Através da etnografia e das ferramentas de captação de imagem dialoguei com minha colaboradora sobre sua trajetória de vida e autoafirmação como corpo feminino trans e como suas ações caminham para a formação de uma rede de empatia, que permite mobilização sentido a normalização dos corpos trans no espaço público.

Grada Kilomba (2008), inicia o texto de “Memórias da Plantação” citando um de seus poemas favoritos, que diz: “Por que escrevo? Porque eu tenho de. Porque minha voz, em todos seus dialetos, tem sido calada por muito tempo (Rose, 2002). A autora diz que parece ter sua história toda resumida nele, para ela os versos evocam uma longa história de silêncio imposto ao povo negro. O poema explicita a perda continuada causada pelo colonialismo e uma fome coletiva de ganhar voz.

Kilomba fala sobre os conceitos de “sujeito” e “objeto” levantados por bell hooks, onde argumenta que sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p.42). Já como objetos, as realidades são definidas por outros e a história designada somente de maneiras que definem relação com aqueles que são sujeitos. A autora levanta o conceito de outridade, como aquele que é lido como objeto, como diferente do sujeito e com isso levado a locais de submissão e opressão.

Natasha vem alcançando voz e legitimação através de sua própria escrita, textual ou imagética. Diante dessa nova perspectiva, luta em coletividade para que estruturas sociais engessadas sejam modificadas e para que as pessoas trans sejam sujeitas de sua própria história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A Era da Iconofagia – Ensaios de Comunicação e Cultura*. Hacker Editores. São Paulo, 2005.
- BALTAR, Luiz. *Afinal, o que é fotografia popular?*. In: Ateliê Oriente/ateleioriente.com. Brasil, 2019.
- BUTLER, Judit. *Quadros de Guerra – quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- _____. *Regulações de Gênero*. Cadernos Pagu. 2014.

CAIUBY, Silvia. *A Construção de Imagens na Pesquisa de Campo em Antropologia*. Porto Alegre: Iluminuras, 2012.

DIAS, E.; REINALDO, G. *Quebrando a Costela Epistemológica de Adão: uma revisão bibliográfica Queer de estudos sobre as obras audiovisuais e a performance de Linn da Quebrada*. In: Seminário Internacional Desfazendo Gênero. Recife, 2019.

FIOCRUZ. *Folha Informativa sobre Covid-19*. <https://www.paho.org/pt/covid19> Rio de Janeiro, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de Racismo Cotidiano*. Cobogó. Rio de Janeiro, 2019.

LINS, B.; PARREIRAS, C.; FREITAS, E. *Estratégias para Pensar o Digital*. Cadernos de Campo. USP. São Paulo, 2020.

MIRZOEFF, Nicholas. *O Direito a Olhar*. ETD. São Paulo, 2016.

STEFANES PACHECO, Rosely Aparecida; STEFANES PACHECO, Isabela. Direito, violências e sexualidades: a transexualidade em um contexto de direitos. *Estud. Socio-Juríd* [online]. 2016, vol.18, n.2, pp.203-228. ISSN 0124 0579. <https://doi.org/10.12804/esj18.02.2016.07>.

PONTES, Julia C.; SILVA, Cristiane Gonçalves da. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. *Periódicus*. Salvador, 2017.

REA, C.; AMANCIO, I. *Descolonizar a sexualidade: teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul*. In: Cadernos Pagu. São Paulo, 2018.

ROCHA, Rose; REZENDE, Aline. Diva da Sarjeta: ideologia enviadescida e blasfênea pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada. *Contracampo*, Niterói, v. 38, n.1, p. 22-34, abr—jun 2019.

ROSA. Definindo a Cis-hetero-normatividade. In: Estudos sobre diversidade sexual e de gênero: atualidades, temas e objetos. IBDSEX. Curitiba, 2020.

COLETIVOS DE FOTÓGRAFAS NA AMÉRICA LATINA: UM ESTUDO DE CASO DO 7FOTOGRAFIA

Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle¹
Maíra Costa Gamarra²

Resumo: Este artigo propõe um estudo de caso da experiência do coletivo de fotógrafas 7Fotografia, a fim de analisar os atravessamentos promovidos pelas questões de gênero envolvidas no projeto e a sua importância na representação de um movimento latino-americano na defesa de territórios feministas e/ou conduzidos por e para mulheres. Para isso, acessamos relatos de experiências pessoais das atuais integrantes do coletivo e de outras fontes indiretas, obtidas através de pesquisas acadêmicas, sobretudo a tese de doutorado de Valle (2017) e a dissertação de mestrado de Costa Gamarra (2019). Conceitos como micropolítica (Rolnik, 2016), território (Deleuze e Guattari, 2012), dispositivo (Agamben, 2009) e os estudos sobre coletivos de Paim (2007 e 2012) fundamentam esta análise e reflexão, que nos leva a compreender a importância da dinâmica aberta e horizontal de colaboração dos coletivos como lugar de resistência, enfrentamento e produção de visibilidades para as mulheres latino-americanas, rompendo com a lógica neoliberal e patriarcal que vem há décadas fundamentando o campo político fotográfico.

Palavras-chave: Coletivos de Mulheres. Coletivos Fotográficos. Fotógrafas Latino-Americanas. Mulheres Fotógrafas. 7Fotografia.

LATIN-AMERICAN WOMEN PHOTOGRAPHERS' COLLECTIVES: A CASE STUDY ON 7FOTOGRAFIA

Abstract: This paper develops a case study on the experience of the photographic collective 7Fotografia, in order to analyze the situations promoted by the gender issues set in the execution of the project and its importance on a Latin American movement in the defense of feminist territories and / or conducted by and for women. For this, we get in touch with personal experience of the current members of the collective and other indirect sources, especially the doctoral thesis of Valle (2017) and the master's research of Gamarra (2019). Concepts such as micropolitics (Rolnik, 2016), territory (Deleuze and Guattari, 2012), dispositio (Agamben, 2009), and Paim's collective's studies (2007 and 2012), underlie this analysis, which leads us to understand the importance of the open and horizontal dynamics of a collective collaboration as a place of resistance, confrontation and production of visibilities for Latin American women, breaking with the neoliberal and patriarchal logic that has been underpinning the photographic political field for decades.

Keywords: Latin-American Women Photographers. Photographic Collectives. Women's Collectives. Women Photographers. 7Fotografia.

¹ Universidade Federal da Paraíba, Brasil. E-mail: bella.valle.ufpb@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6994-258X>

² Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (ILAACH/UNILA), Brasil. E-mail: maira.gamarra@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5818-7160>

Introdução

Este artigo é fruto da articulação entre relatos de experiências vividas coletivamente e as reflexões aportadas por duas pesquisas acadêmicas desenvolvidas individualmente: a dissertação de mestrado de Maíra Gamarra (sobre os enlaces da fotografia latino-americana: estratégias, aproximações e ações em rede), concluída em 2019; e a tese de doutorado de Isabella Valle (sobre as mulheres fotógrafas: resistências, enfrentamentos e as redes de [in]visibilidade no contexto do Recife), concluída em 2017. Ambas as pesquisadoras são mulheres fotógrafas, latino-americanas, brasileiras, nordestinas, e integrantes fundadoras do coletivo 7Fotografia, objeto concreto deste estudo.

Entendemos a fotografia enquanto território, assim como a América Latina. Um território a ser cada vez mais politicamente ocupado e disputado pelas mulheres, na defesa de uma coletividade real de experiências, oportunidades e visibilidade, que questiona a lógica neoliberal. As noções de pertencimento se tornam estratégicas na articulação de reconfigurações dos espaços de poder, estruturalmente coloniais, logo, patriarcais, e da transformação dos mecanismos de funcionamento do capital simbólico, crucial na compreensão da cultura enquanto bem comum a ser preservado, partilhado e expandido.

Há, portanto, um duplo território a ser articulado: o da fotografia e o da latino-americanidade. Ambos funcionando como dispositivos junto a um terceiro: o ser mulher. Giorgio Agamben (2009), fundamentado na sua compilação das ideias foucaultianas sobre dispositivo, propõe uma divisão geral entre os seres vivos (a ontologia das criaturas) e os dispositivos (a economia para conduzi-las). Mulher, Fotografia e América Latina não estão na instância das ontologias, mas na das economias, com “a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (Agamben, 2009: 40). Para o autor, “um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global” (2009: 41). Aqui podemos, então, apresentar as mulheres fotógrafas latino-americanas como um cruzamento de subjetivações.

Os processos coloniais e neocoloniais nos colocam dentro de um sistema de dependência, subserviência e reverência, ainda, de uma dinâmica euro-estadunidense-

centrada, racista, cisheteronormativa, de base patriarcal. Assimilamos a história da Europa como nossa, como universal. Fomos alienadas do que aconteceu, acontecia e acontece em solo americano, das nossas relações de pertencimento com África e com os povos nativos destas terras ameríndias, nos distanciando também de nós mesmas. A mesma alienação pode ser percebida na academia: passamos anos voltadas para pensadores europeus e norte-americanos, quase todos homens brancos. Não acessamos com a mesma facilidade os trabalhos, a produção intelectual, científica e artística das mulheres, e ainda menos das mulheres latinas.

Durante décadas a existência de mulheres fotógrafas é assim mantida em silêncio ou, no mínimo, relegada a segundo plano – o que as impede de serem incluídas na consciência coletiva –, e sua atividade criativa é tratada como um epifenômeno. Mas este desinteresse pelos trabalhos das mulheres fotógrafas não é apenas da literatura especializada, ele reina também durante décadas nos museus, estas instituições tão potentes e eficazes de difusão do meio fotográfico. Esta situação se transforma fundamentalmente com os movimentos e análises feministas [...] (Pohlmann, 2015: 277)

Historicamente, a primeira organização de mulheres na fotografia foi o Women's Federation Photographer's Association of America, criada pela fotógrafa estadunidense Gertrude Käsebier. Após a morte de seu marido, em 1909, ela fundou o grupo para oferecer conselhos a outras mulheres que desejassem abrir estúdio próprio como ela (Chene, 2015: 112). Se, nos Estados Unidos e na Europa, as mulheres fotógrafas empenharam ações de resistências e enfrentamento muito cedo, mas sobretudo com mais força a partir da década de 1970, é principalmente no início do século XXI, com a expansão dos coletivos fotográficos e da chamada “primavera feminista”, que as mulheres latino-americanas reivindicarão e promoverão sua inserção no território fotográfico, lançando mão das articulações em rede contemporâneas, inclusive pela internet.

Esse começo de século esteve marcadamente envolto pelo avanço de discussões e conquistas democráticas e de direitos, iniciadas no século anterior, que influenciaram a luta feminista, antirracista e descolonizadora na região. Porém, na última década temos vivido um cenário de turbulência política com derrocadas nos sistemas democráticos latino-americanos, a ascensão de políticas extremistas e conservadoras que ferem as lutas políticas empreendidas e incitam diferentes movimentos sociais a se reorganizarem e estabelecerem novas estratégias. Suely Rolnik (2016) nos convoca a perceber que momentos de crise na macropolítica permitem que complexifiquemos nossa noção de resistência e de política, o que inevitavelmente implica no plano micropolítico.

Reconhecer que o lugar da mulher na fotografia e na América Latina é um lugar de enfrentamento político histórico é um primeiro passo. A autora diz:

Ao invés de sucumbir ao ressentimento, à raiva, ao ódio ou, ao seu corolário, à melancolia – a impossibilidade de fazer o luto do objeto perdido, mantê-lo idealizado e permanecer eternamente colado a ele como condição para existir –, me entusiasma constatar que, graças ao desmoronamento deste mundo e de sua idealização, podemos reconhecer mais claramente que é preciso nos deslocarmos da micropolítica dominante. [...] é na direção de tal deslocamento que se move um novo tipo de ativismo que vem se propagando mundo afora e que na sociedade brasileira tem acontecido principalmente nas periferias – em especial entre jovens, negros e LGBT e, dentre eles, ainda mais especialmente as meninas. Com uma lucidez e uma inteligência extraordinárias, inventam-se múltiplas formas de ação micropolítica em seu sentido ativo. (Rolnik, 2016: 7-8)

Assim, entender a América Latina, ao mesmo tempo, como um atravessamento de múltiplas subjetividades e como um território de construções micropolíticas interligadas em uma grande rede, vista como uma periferia do mundo hegemônico, que tem parte importante de seu enfrentamento protagonizado por mulheres, nos situa no lugar da análise aqui proposta.

Falar de América Latina é crucial para nós, especialmente nos reconhecendo enquanto mulheres fotógrafas e pesquisadoras críticas. Nos percebemos pertencentes a uma comunidade (mesmo que por muito tempo invisível), de mulheres com fortes heranças coloniais, que nos permite reconhecer umas às outras.

Vivemos violências, crises políticas, desigualdades sociais. Vivemos o capitalismo financeirizado e tantas outras criações coloniais que nos desconectam do que Rolnik chama de saber-do-corpo, ou dos saberes ancestrais. Desta forma, somos levadas a “reinventar a realidade: são momentos em que a imaginação coletiva é acionada para criar novas maneiras de existir, outras alianças, novos sentidos” (Rolnik, 2016: 27-28). Portanto, nos reconhecendo como Mulheres Fotógrafas Latino-Americanas, criamos uma micropolítica ativa, um modo de existência coletiva “que começa em nossa própria existência, mas por princípio não termina nela” (Rolnik, 2016: 29). Assim, reconhecemos a experiência do coletivo 7Fotografia, objeto de estudo aqui em questão, enquanto expansão e concretização desta compreensão.

Conscientes de que quando criamos uma categoria, qualquer que seja ela, e quando selecionamos um *corpus* de análise, corremos o risco de achatar uma produção vasta, múltipla e plural e/ou de omitirmos paradoxalmente outros pontos de vista, pois a pesquisa não pode dar conta da totalidade da categorização (se é que a totalidade é delimitável) dos coletivos de fotógrafas da América Latina. Contudo, mantemos a defesa

da legitimidade deste estudo de caso, considerando, sobretudo, os lugares de fala das fundadoras integrantes de um coletivo de mulheres articulado, um dos primeiros na América Latina, e também enquanto pesquisadoras dedicadas a ampliar as conexões dos dados com outros casos.

Para tanto, partimos da compreensão de que um estudo de caso é “uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo (o ‘caso’) em profundidade e em seu contexto de mundo real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto puderem não ser claramente evidentes” (Yin, 2015: 17). O que propomos, ao mergulharmos na experiência do 7Fotografia, não é um ambiente controlado, um laboratório, mas observar tal fenômeno como representativo de uma situação que pode ser universalizada na compreensão do todo – os coletivos de fotógrafas latino-americanas.

É através desta ferramenta metodológica que lidamos, então, com um atravessamento de dados diversos: documentos, entrevistas, relatos pessoais e nossas próprias experiências, no intuito de, ao analisarmos-los enquanto *corpus*, nos aproximarmos do objeto conceitual do qual nosso objeto concreto nos fala.

Ao empreender certa generalização ao falar de experiências que podem ser tão plurais, nossa intenção não é reduzir ou mascarar a heterogeneidade das histórias, das práticas, das identidades, das épocas, nem de outras particularidades vividas por cada um dos coletivos incluídos neste objeto conceitual, que vão do país onde surgiram à classe e etnia das integrantes. Reconhecemos, além da diversidade de narrativas existentes, que os pertencimentos e des-pertencimentos, para além das suas vidas enquanto fotógrafas e deste lugar comum, a América Latina, são interseccionais³, complexos e atravessados por muitas camadas, reais e ativas na tomada de cada percurso.

Contudo “é preciso considerar o gênero como um fator crucial que nunca parou de influenciar as escolhas profissionais dessas mulheres” (Solomon-Godeau, 2015: 16). Ao fazermos um estudo de caso não promovemos um reducionismo, pelo contrário, esperamos fortalecer cada mulher que integra esta categoria, esteja ela no *corpus*

³ Por interseccionalidade entendemos aqui o conceito teorizado por Kimberlé Crenshaw (1989), fundamentada em outras pensadoras negras precedentes, na compreensão analítica da realidade como uma intersecção de marcadores sociais múltiplos que promovem realidades de opressão e privilégios distintas. Neste caso, sabemos que certas experiências podem ser típicas da realidade de uma mulher branca e completamente atípicas para a realidade de uma mulher negra, e vice-versa, por exemplo, considerando que o fator raça é um desses marcadores. Assim, reconhecemos e afirmamos que as realidades das fotógrafas latino-americanas são múltiplas, ao mesmo tempo em que reforçamos neste texto a busca por contextos comuns.

analisado ou não. A ideia é promover e contemplar um despertar e, assim, abordar este objeto específico como proposta micropolítica de transformação coletiva.

Coletivos fotográficos latino-americanos

A América Latina não é simplesmente um espaço geográfico, mas um território, se o entendemos através da noção deleuziana que o enxerga como agenciamento. Território é um espaço vivido no qual pode-se sentir pertencimento, é apropriação, construção, são conjuntos de representações que atravessam comportamentos, experiências, tempos, lugares, relações culturais, estéticas, cognitivas. São signos compartilhados. São corpos que transitam. Para Deleuze e Guattari (2012), território tem a ver com pensamento e com desejo.

Aqui, territorializa-se a compreensão da latino-americanidade. E ela mesmo se desterritorializa e se reterritorializa o tempo todo, porque é dinâmica, aberta, escapa e cria novos agenciamentos e situações. “A plurivocidade passa pelos corpos, seus volumes, suas cavidades internas, suas conexões e coordenadas exteriores variáveis (territorialidades)” (Deleuze e Guattari, 2012: 47). O 7Fotografia, apesar de ser um caso que acontece no nordeste do Brasil, circula através da noção de território latino-americano. Há pertencimentos e atravessamentos que o posicionam neste território.

A relação de cada coletivo de fotógrafas localizado na América Latina com a latino-americanidade é complexa e, por vezes, controversa. Há quem, por exemplo, se entenda como fotógrafa de lugar nenhum, que há algo de mais universal e menos regional na sua prática. Há também redes que reforçam e afirmam o pertencimento como uma postura política, como lugar de afirmação de representação, diante do silenciamento, entre outras questões que são comuns ao território.

América Latina, reiteramos, é também dispositivo (Agamben, 2009), pois produz processos de subjetivação, modos de ser e estar no mundo. Ocupar o território implica em uma economia de desejos, implica integrar estratégias de poder, ligadas aos limites do saber, implica relações de força. A Fotografia também opera assim, envolvendo um “conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos” (2009: 37).

Os coletivos fotográficos latino-americanos se afirmam, então, como parte desta economia cruzada, porém, operando muito mais na profanação de dispositivos já postos, hegemônicos, produzindo o que podemos afirmar como contradispositivos (Agamben,

2009: 45). Se Foucault disse que o dispositivo visa à docilização e ao assujeitamento dos corpos, podemos também reprogramar o dispositivo para dessubjetivar os corpos e sujeitos. Agamben (2009: 51) reforça que é urgente fazê-lo e que este fazer só é possível quando aqueles que dele se encarregam ajam de modo a intervir sobre os processos de subjetivação.

Assim, pela própria lógica com que operam, percebemos esses grupos como lugares de resistência, o que se potencializa significativamente quando se trata de territórios ocupados apenas por mulheres: os coletivos de fotógrafas latino-americanas.

Contudo, se, como vimos, a relação dos coletivos com a latino-americanidade nem sempre é óbvia, alguns coletivos, apesar de compostos só por mulheres, não se entendem como lugar de prática feminista, enquanto outros já surgem com tal propósito. Ou, se transformam ao longo do processo, como no caso do 7Fotografia. Se estamos libertadas ou deslocadas, desapegadas ou desencaixadas, se somos desbravantes ou fugitivas, ainda não compreendemos. Ou, paradoxalmente, somos tudo isso. Buscamos, assim, entender o que tangencia essa dinâmica de territorialidades, independentemente de definições estanques. “Os atravessamentos que permeiam as situações de sair e voltar, de sair e não voltar e de não sair são múltiplos e diversos” (Valle, 2017: 142). Porque território e dispositivo são dinâmicos.

Os coletivos fotográficos surgem justamente nessa experiência contemporânea de fluidez, política e desejos, tanto na compreensão de si, como na proposição de ações e de construção de novos territórios ou na fabricação de contradispositivos. Eles representam hoje uma formação de presença considerável na América Latina. De fato, a prática ganhou força e visibilidade no cenário fotográfico mundial a partir do século XXI, mas sua origem remonta a atividades colaborativas desenvolvidas já há muito tempo por outras manifestações artísticas, especialmente no campo das artes visuais, sempre envolto numa dinâmica ativa de articulação e desarticulação de jogos de poder e territórios.

Os desafios impostos pelo novo milênio e suas dramáticas transformações socioculturais, tais como a precarização do trabalho e o novo contexto comunicacional, potencializado pelas tecnologias do mundo digital *online*, trouxeram novas possíveis formas de relacionamento, trabalho e articulação que serviram como cenário favorável a quem buscava, seja por necessidade ou por desejo, oportunidades de colaboração e união de esforços. Na fotografia, idealização, pesquisa, planejamento, produção, pós-produção,

exposição, venda, *networking*, entre outros, são funções que passaram a funcionar muito vinculadas a ideia de rede. E, nesse cenário, relações e intercâmbios foram dinamizados.

Criar novos espaços, formatos e iniciativas é uma marca destas formações, sobretudo no alcance de novas formas de visibilidade. E, de modo geral, os coletivos fotográficos, diferentemente de empresas tradicionais, por exemplo, operam de maneira integrada, horizontal, transversal e criativa. A afetividade também costuma ser ponto central na dinâmica de muitos coletivos, assim como o caráter reflexivo e crítico, contestatório ao *modus operandi* do mercado institucionalizado e legitimado da Fotografia.

De todo modo, é difícil encerrar o que define um coletivo em uma compreensão única, pois nenhuma daria conta de explicar a variedade de formações e propósitos que abarcam essas experiências. Ele é a própria experiência. Um tipo de experiência contemporânea que vai de encontro a noções mais antigas de associações entre fotógrafos, como as agências, as cooperativas e os fotoclubes. Coletivos são agrupamentos dinâmicos, horizontais, plurais, interativos, vinculados à ideia de atuação colaborativa e em rede. Segundo Claudia Paim:

Coletivos: grupos de artistas que atuam de forma conjunta. Não-hierárquicos, com criação coletiva de proposições artísticas ou não. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões. São flexíveis e ágeis e com capacidade de improvisação frente a desafios. Desburocratizados respondem com presteza às pressões que encontram. Desenvolvem ação e colaboração criativa. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade. Buscam atuar fora dos espaços de arte pré-existentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais) aos quais questionam. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamentos sobre o papel do artista. (Paim, 2007: 1)

No campo da fotografia, essas novas configurações de união conferem uma considerável transformação. Há um compartilhamento de experiências e, ao mesmo tempo, a construção de uma identidade coletiva. A colaboração é marca desde a captação de recursos até o partilhar de oportunidades. É um tipo de agrupamento que se diferencia em seu modo operacional do que antes era conhecido e que levanta questões que problematizam as práticas institucionalizadas no campo.

O coletivo Ágata, de fotógrafas habitantes em São Paulo (São Paulo, Brasil), formado em 2012 e extinto em 2016, trazia essas questões muito claramente em suas ações e produções:

Para nós, coletivo é um grupo de pessoas cuja coesão se dá quando elas compartilham um posicionamento político. Havendo mais oportunidades de

contaminação na cadeia de produção, pouca ou nenhuma hierarquização das funções de trabalho, há também mais chances de construção de uma afetividade que una os integrantes dessa prática.

Se admitirmos os coletivos como agrupamentos políticos, entenderemos melhor as motivações que nos levam a não colocar razões mercadológicas como pretexto fundamental da criação e/ou da manutenção do grupo. Por isso, também é mais fácil entender a disponibilidade para que novos acordos e arranjos sejam criados a qualquer momento, opondo-se, essencialmente, à ideia de um cotidiano fragmentado e de relações de trabalho endurecidas e competitivas.⁴

Na América Latina, segundo levantamento realizado por Máira Gamarra (2019), há mais de 70 coletivos fotográficos entre Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Nicarágua, México, El Salvador, Equador, Guatemala, Peru, Uruguai, Paraguai e Venezuela. Há também algumas experiências de coletivos transnacionais, ou seja, compostos por integrantes de diferentes países, e este número vem aumentando ao longo dos anos. São grupos muito diversos entre si, com modelos diferentes de formação e atuação, ou mesmo divergentes em suas propostas, mas todos se entendem e identificam enquanto coletivos fotográficos.

Alguns coletivos surgem com ares de empresa ou de cooperativa, outros sem forma clara, alguns possuem caráter transitório, outros perduram por longos anos, uns já estão extintos, muitos, sem muitas formalizações, dão algumas pausas, se reconfiguram, e tem até aqueles que renascem. Segundo Paim, “eles obedecem à lógica da mobilidade, da contingência de sua época e de suas sociedades. Se há, na maior parte dos coletivos estudados, o traço de vida breve é por eles não seguirem nenhum regulamento externo e, sim, as suas próprias urgências.” (2012: 20)

Alguns desses grupos questionam e reconfiguram as práticas e os modos de produção e de funcionamento ou comportamento no campo da fotografia, como a noção individual de autoria, firmando coletivamente seus trabalhos, uma postura que ainda rende debates ontológicos acirrados. Seja chegando a esse ponto ou não, a produção colaborativa é o que une a todos: a ideia de fotografia enquanto processo compartilhado mais do que enquanto produto. E a busca e desejo por reconfigurar práticas que já não servem aos seus interesses.

Os coletivos fotográficos rompem com a lógica que estabelece o papel de gênio-criador-individual-solitário atribuído ao ser fotógrafo, este, no imaginário coletivo,

⁴ Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/serie-generos-coletivo-agata>>. Acesso em: 12 de maio de 2020.

geralmente representado por um homem-cis-branco-masculino-heterossexual. O que entendemos historicamente por fotografia e por autoria são parte de uma compreensão maior fundamentada em uma lógica moderna, eurocêntrica, mercantilista, capitalista, racista, machista, imperialista, elitista, individualista, industrial e desenvolvimentista: o Logos Patriarcal.

Na fotografia latino-americana, os coletivos vêm renovando paradigmas, revisando conceitos, propondo debates, criando espaços ativos, férteis, estimulantes, promovendo ou catalisando ações e projetos, mobilizando. Ao promoverem os encontros, fortalecerem as relações entre pessoas, provocarem as conexões de vontades, revolucionam. Paim diz que: “As práticas coletivas são, por sua própria constituição de multiplicidade de singularidades, uma forma de resistência. São muitos os que não formam o Uno. Atuar coletivamente já é uma postura política” (2012: 23).

Assim, as experiências empreendidas pelos coletivos fotográficos contemporâneos são modelos de cooperação e articulação fundamentais para pensarmos as práticas que estamos perpetuando ou construindo para a fotografia na América Latina. Eles evidenciam estratégias e experimentações que respondem a questões que precisamos rever, repensar e reelaborar, afirmem eles ou não seu pertencimento ao território e a uma identidade latino-americana ou, no caso dos coletivos de fotógrafas, também às causas feministas.

Coletivos de fotógrafas latino-americanas

Muitas das urgências que unem pessoas que atuam em coletivos fotográficos se dão pelas experiências partilhadas por sujeitas mulheres. “Desde que existe fotografia, existem mulheres fotógrafas. Desde que existem fotógrafas, existe resistência a uma lógica patriarcal opressora na fotografia. E, existindo uma resistência coletiva, existe sororidade” (Valle, 2017: 197). Tais coletivos formados por mulheres e com enfoque feminista vêm aumentando em números e crescendo em articulação. Como contradispositivos, jogam estrategicamente no desmonte e enfrentamento aos discursos e práticas já legitimados.

Há um movimento mundial de fotógrafas que, diante das desigualdades e violências de um sistema patriarcal, machista, racista, vêm tentando fortalecimento entre si, construindo espaços mais horizontais e igualitários, buscando ampliar a visibilidade e difundir seus trabalhos que, por serem feitos por mulheres, têm sido histórica e sistematicamente negligenciados e subestimados. Em entrevista, as mexicanas do

coletivo Fotógrafas en México dizem: “acreditamos que o sentimento de pertencimento, de reconhecer-se em outras mulheres, é o que nos dá força para erguer a voz e a cabeça, e é disso que se trata, de aprendermos a dizer não, de aprendermos a gritar, a nos abraçar e nos acompanhar”⁵.

Em termos cronológicos, do levantamento realizado por Gamarra (2019), um dos primeiros coletivos formados só por mulheres foi o Vixemarias, que surgiu em 2003, na cidade do Recife (Pernambuco, Brasil). Isabella Valle (2017), em sua tese sobre as fotógrafas da cidade, conta a história do Vixemarias, que surgiu motivado pela falta de mulheres nos espaços institucionalizados do meio fotográfico recifense. “A fotografia era aquela conversa de machista e precisava ter essa representatividade. E aí eu comecei a juntar, chamar o povo, aí fazia a reunião. Começou com pouca gente e depois foi aumentando, chegou a trinta e tantas mulheres”, relata Mariana Guerra, fundadora do coletivo (Valle, 2017: 198).

Na mesma cidade, sete anos depois, no final de 2010, nascia o 7Fotografia, objeto concreto de nosso estudo de caso, no qual mergulharemos mais adiante. Por ora, é importante frisar que, diferentemente do Vixemarias, o grupo não nasceu com propósitos de vínculos claros com o movimento feminista. Naquele momento, havia pouca consciência das questões de gênero que moviam as integrantes substancialmente a estarem unidas. Hoje, dez anos depois, é claro para todas que o coletivo se formou através das demandas das experiências que viviam enquanto mulheres fotógrafas, os incômodos e urgências, as ausências que sentiam, mesmo que ainda não processadas enquanto tais. E isso move o coletivo de forma mais consciente.

Em 2012 surge o coletivo latino-americano Las Niñas, composto pelas chilenas Marcela Bruna, Macarena Peñaloza e Pilar Díaz, com as quais o 7Fotografia se articula desde 2014, por ocasião do E.CO – Encontro de Coletivos Fotográficos⁶, realizado em Santos (São Paulo, Brasil). Na época, Las Niñas e 7Fotografia eram os únicos coletivos formados apenas por mulheres presentes no evento. De lá pra cá, nos últimos sete anos, vêm surgindo inúmeras iniciativas de reunião de fotógrafas por toda América Latina.

A partir de 2016, a articulação das mulheres em coletivos vem sendo ainda maior, já surgindo pautadas a partir de enfoques que trabalham os problemas, os entraves, as

⁵ Disponível em: < <https://www.elsaltodiario.com/mapas/fotografas-mexico-red-accion-miradas-afectivas-territorios-diversos> >. Acesso em: 29 de julho de 2019. Tradução nossa.

⁶ Disponível em: <https://medium.com/eco-santos>

dificuldades encontradas nas questões de gênero. Todas essas experiências, que reforçam a coletividade e os relacionamentos entre as fotógrafas, exemplificam e promovem a força e a potência do trabalho cooperativo e da solidariedade entre mulheres. Fotógrafas en México (México), Warmi-Photo Colectiva (Bolívia), Doroteia (Brasil), Nítida – Fotografia e Feminismo (Brasil), 7Fotografia (Brasil), Ruda Colectiva (Argentina, Chile, Brasil, Paraguai, Bolívia, Colômbia, Venezuela, México, Peru, Guatemala e Equador), Las Niñas (Chile), Ágata (Brasil), Vixemarias (Brasil), Mamana (Brasil), Fotógrafa em el mapa (México), EFFEM (Chile), Fuerzas Fotográficas Feministas (Argentina), Cooperativa de Fotógrafas (Chile), 7Mulheres (Brasil), Colectivo Fronterizas (Chile), Rueda Photos (Argentina), Solipsis Art (Equador), Iandê (Brasil), Punho Coletivo (Brasil), Culebra Colectiva (Chile), Estria Fotocoletivo (Brasil), IMPrudencia Colectiva (El Salvador) e tantos outros são agrupamentos de mulheres que se propõem a gerar espaços de trabalho, encontro, apoio, reflexão, intercâmbio, no fortalecimento de laços, compartilhamento de saberes, ajuda na difusão dos trabalhos, construção de relações de aprendizado, produção, cooperação, valorização e apoio mútuo.

Articuladas aos coletivos, e às demandas de gênero, de mercado e comunicacionais que provocam o seu surgimento, estão as iniciativas de comunidades *online*. No intuito de promover e divulgar os trabalhos das fotógrafas latino-americanas, temos os projetos Femgrafia, Fotógrafas Latam, Catalogo de Fotógrafas Cubanas (Cuba), Yvy – Mulheres da Imagem (Brasil), Foto Féminas, Mulheres Luz (Brasil), Women Photograph e ainda outros. Este último, excepcionalmente, não tem o foco na América Latina, mas agrega muitas participantes da região e vem fazendo um importante trabalho de promoção de visibilidades para a obra dessas mulheres. Está em curso uma transformação radical de um repertório visual patriarcal, e é muito significativo que essa transformação seja baseada em repertórios que rompam também com as visualidades hegemônicas.

A prática da sororidade também passa pela construção de referências. Formamos nosso repertório estético, poético, teórico e crítico muito baseadas no que foi produzido por homens. Por mais que haja o entendimento e a consciência, cada vez maior, da valorização necessária de umas pelas outras, a falta de espaços e de visibilidade, inclusive local, das obras das fotógrafas mulheres acaba por distanciá-las entre si enquanto produtoras de imagens. (Valle, 2017: 208)

Em 2019, houve pela primeira vez uma campanha coletiva entre fotógrafas de toda a América Latina. Chamada de El 8M de las Fotógrafas⁷, a ação coletiva articulou em rede mulheres de todo o território para pensar o dia internacional da mulher. Hoje também é possível observarmos o surgimento de diversas outras iniciativas com destaque ao protagonismo das fotógrafas, como premiações, convocatórias, exposições, festivais, residências, eventos, formações, etc.

Tais movimentos vêm ampliando as possibilidades de atuação e articulação e rompendo com a lógica da invisibilidade, solidão e disputa entre mulheres, alimentada pelo patriarcado. Segundo Valle (2017: 197), as fotógrafas passam a se sentir “em casa” com outras mulheres, fortalecidas, apoiadas, além de perceberem uma efervescência criativa no compartilhamento de ideias e de sensibilidades, fomentando um ambiente de generosidade, respeito e comunhão, cuidado, cumplicidade e acolhimento. O afeto, o desenvolvimento intelectual e político e as parcerias são marcas dos novos projetos coletivos que, como apontado anteriormente, tensionam os conceitos de território e micropolítica propondo novas elaborações, agenciamentos e desejos fabricando contradispositivos.

O 7Fotografia

O coletivo 7Fotografia surgiu dentro deste movimento de união de forças, com o desejo inicial de pensar a fotografia e construir redes, e, apesar de nascer desfocado das questões de gênero (de representatividade ou visibilidade específica das mulheres, por exemplo), era um grupo composto só por mulheres: Ana Lira, Isabella Valle, Joana Pires, Máira Gamarra, Priscilla Buhr e Val Lima. Seis mulheres que se reuniam em um bar para discutir sobre fotografia.

A finalidade dos nossos primeiros encontros era trocar ideias, desenvolver pensamento crítico, discutir conceitos, analisar imagens. Não por acaso, assim como as Vixemarias, nos reuníamos em um bar, este lugar tão normativamente negado à mulher. Sentávamos na mesa de número sete (daí o nome do coletivo) de um dos estabelecimentos do centro da cidade, para tomar cerveja e falar sobre fotografia. Dos encontros, surgiu a ideia de criarmos um *blog* e alimentá-lo com nossa produção crítica de conteúdos, assim, poderíamos transformar nossos bate-papos em textos escritos e ter o retorno de outras pessoas, engajar conversas para além da mesa de bar e fomentar um debate mais participativo sobre os temas sobre os quais queríamos discutir e sobre os quais já estávamos conversando entre nós. (Valle, 2017: 199)

⁷ Disponível em: <https://el8mdelasfotografas.tumblr.com/>

No início do grupo havia reuniões semanalmente e foi nesses encontros que a conscientização de gênero e sexualidade (em sua complexidade de interseccionalidades políticas, já que duas das fundadoras são mulheres negras, outras duas são mães, uma esteve casada com outra mulher, etc.) foi sendo construída, sendo paulatinamente trabalhada a cada conversa e experiência, mas também amparada em um envolvimento articulado com movimentos sociais e com pesquisas acadêmicas. Estudavam, dialogavam e refletiam juntas sobre vários temas e pautas que atravessavam a fotografia e o fazer fotográfico. O êxito do grupo reverberava e esclarecia sobre os jogos de competição, rivalidade, desigualdade e abusos que vivenciava. O coletivo reconhece as problemáticas e as enfrenta ainda hoje, nas imagens e fora delas.

O 7 se tornou um projeto colaborativo, respaldado por várias pessoas e instituições, que ajudaram na construção das diversas atividades que o grupo produziu, sempre com o desejo de estimular a reflexão crítica sobre fotografia: eventos, palestras, cursos e oficinas, exposições, lançamentos de livros, debates e dinâmicas fotográficas. Mantendo, paralelamente, a produção do conteúdo *online*, do que antes era um *blog*, e que obteve, dois anos depois, financiamento via edital público do governo estadual para se tornar um *site*⁸, alimentado de maneira sistemática pelas seis integrantes fundadoras, com textos escritos a partir de perspectivas múltiplas, e contando com a constante colaboração de outras pessoas convidadas (entre iniciantes, veteranos, pesquisadores, fotógrafos e não-fotógrafos), reforçando a pluralidade de olhares, perfis e abordagens. O site abrigava várias seções, algumas com textos críticos, analíticos, como as seções Diálogos e Diário de bordo, onde as integrantes discorriam, de forma livre, sobre temáticas, experiências e eventos contemporâneos que tocavam as suas atividades profissionais e também suas experimentações no meio artístico. Em outras, com escritas mais pessoais, subjetivas, reflexivas ou mesmo poéticas, como a seção Olhando pra sempre, discursavam sobre imagens específicas que, de alguma forma, lhes tocavam ao ponto de poderem ficar “olhando para sempre” aquela imagem. Havia também espaço para entrevistas realizadas com pessoas de fora do coletivo, no 7perguntas, e para a produção de imagens pelas próprias integrantes, no 7fotos, onde, a partir de um tema comum, as fotógrafas produziam individualmente imagens que depois eram apresentadas em conjunto.

⁸ Disponível em: www.7fotografia.com.br

Além disso, as integrantes produziram, sob demanda, textos para exposições, curadorias, fizeram a cobertura de festivais, palestraram em eventos, produziram a realização de oficinas e palestras e, inclusive, criaram o próprio evento: o Mesa7. O festival teve sua primeira edição em 2011 e se repetiu anualmente até 2015, sempre no Recife (Pernambuco, Brasil). Com cinco edições realizadas e após uma pausa ocasionada por uma interrupção dos trabalhos desenvolvidos pelo coletivo, uma nova edição do evento, financiada por edital público estadual, está em fase de produção, prevista para realização em 2022.

O Mesa7 possui uma programação ampla e diversificada, que se desenrola ao longo de três ou quatro dias, composta por palestras, debates, oficinas, leituras de portfólio, projeção de fotografias, etc. Na primeira edição, foi realizada a exposição coletiva: Quem se lembra? Quem se esquece?, com fotografias produzidas na oficina Fotografia e Literatura, ministrada por Isabella Valle. Além disso, foi aberto um espaço para exibição de uma projeção fotográfica espontânea e colaborativa, que permitiu que pessoas presentes no evento divulgassem seus trabalhos em público. Em sua primeira versão, o Mesa7 contou com a circulação de aproximadamente 300 visitantes no dia do evento, permitindo o encontro presencial entre pessoas que acompanhavam e conversavam por meio do *blog*.

Em agosto de 2012 realizou-se a segunda edição, maior e mais estruturada, contando, em sua programação, com uma mesa de debates mediada pelo coletivo, sobre o contexto da produção fotográfica pernambucana, com o tema: Caminhos de articulação da fotografia em Pernambuco. Estiveram presentes como convidados os fotógrafos Eduardo Queiroga, Roberta Guimarães, Josivan Rodrigues, Fernando Neves e Chico Barros. O Mesa7 2012 também contou com exibição de projeção fotográfica, realizada com trabalhos de todo o Brasil selecionados a partir de uma convocatória no *blog* e redes *online* do 7. Desta vez, houve um processo curatorial desenvolvido pelo coletivo, cerca de 30 projetos foram selecionados, e assim continuaria a ser nas seguintes edições.

O terceiro Mesa7 aconteceu em dezembro de 2013, quando, pela primeira vez, o coletivo trouxe um convidado de fora do estado de Pernambuco, o fotógrafo e pesquisador Fernando Schmitt (Rio Grande do Sul, Brasil), que ministrou uma oficina e uma palestra com o tema: A fotografia no limite da fotografia. Além das leituras de portfólios, manteve-se a projeção de trabalhos fotográficos e na ocasião também foi lançado o site oficial do coletivo, tudo no Centro Cultural Correios de Recife.

Para a edição de novembro de 2014, houve pela primeira vez o incentivo do Funcultura – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura para o evento, necessário no fomento das atividades planejadas, garantindo a consolidação do Mesa7 como espaço importante de discussão e encontros para pensar a fotografia. Até esse momento os eventos haviam sido financiados pelas próprias integrantes do grupo e o financiamento público foi essencial para a continuidade das ações e o reconhecimento dos profissionais envolvidos. Nesta edição, intitulada: Falha no sistema – Fotografia, mídia e poder, convidou-se o coletivo Mídia Ninja, a pesquisadora Maria Lucia Santaella (PUC/ São Paulo, Brasil) e o professor José Afonso Junior (UFPE/ Pernambuco, Brasil) para debate, além do projeto de varal fotográfico Foto Escambo e Foto 120 – Carte de Visite, de Hans Georg (Rio Grande do Sul, Brasil). Integraram ainda a programação três oficinas, as leituras de portfólio e a projeção de fotografias, todas sob a responsabilidade das integrantes do coletivo. As atividades aconteceram nas instalações do Forte das Cinco Pontas, sede do Museu da Cidade do Recife.

Em dezembro de 2015 realizou-se a quinta edição do Mesa7, também viabilizada pelo incentivo do Funcultura e mantendo a parceria com o Museu da Cidade do Recife. Desta vez, foi abordado o tema Política do sensível, para ser debatido, em formato de roda de conversa, junto com os convidados Miguel Chikaoka (São Paulo/ Pará, Brasil), Eustáquio Neves (Minas Gerais, Brasil) e o coletivo Erro99 (Minas Gerais, Brasil), formado por Bruno Figueiredo, Daniel Iglesias, Matheus Rocha e Gustavo Campos. Os convidados também ministraram oficinas e colaboraram na leitura de portfólio coletiva. Manteve-se a projeção fotográfica, desta vez com curadoria temática: política e sensibilidade. Reuniram-se fotógrafos, artistas, comunicadores, estudantes, pesquisadores e outros interessados. A grande novidade desta edição foi a premiação de um dos trabalhos projetados com uma exposição temporária, viabilizada pelas parcerias com o ADI - Atelier de impressões e a Art.Monta Design. O trabalho premiado foi o Cromosoma X, do coletivo chileno Las Niñas. A exposição aconteceu em fevereiro de 2016, na Casa da Rua (Pernambuco, Brasil). O tema da obra está centrado no feminismo, o que fez o coletivo promover um evento de abertura conduzido por mulheres. Houve a participação de Nathália Queiroz, com uma intervenção artística; Priscilla Buhr discotecando; show da percussionista Aishá Lourenço; poesias de Mariana de Mattos; e a presença-performance do bloco feminista Vaca Profana, sendo a programação gratuita e aberta para o público em geral, como em todos os Mesa7. Este evento foi chave para a

compreensão e potencialização de um processo de conscientização de gênero por parte do coletivo.

Ao longo dos anos o 7Fotografia cresceu em rede e articulações, contou com quase quatro mil seguidores na *internet*, ganhou muito reconhecimento da comunidade fotográfica nacional e algum reconhecimento internacional, sobretudo dentro da América Latina. E era um coletivo formado por seis jovens mulheres fotógrafas do nordeste do Brasil.

Não nos unimos com nenhuma preocupação focada na questão das mulheres. No início, até negávamos que éramos um coletivo “de mulheres”: “somos um coletivo e calhou de sermos só mulheres”, dizíamos. Um coletivo sobre fotografia, e apenas isso, numa tentativa de apagamento da importância do nosso gênero na construção da nossa proposta, que me remete a como se afirmava Madame Yevonde: “uma fotógrafa que aconteceu de ser uma mulher”. (Valle, 2017: 199-200)

Hoje, todas as integrantes e ex-integrantes reconhecem que não foi coincidência o fato de terem surgido como um coletivo composto só por mulheres. Há a consciência de que foi justamente essa condição de mulheres que as impulsionou a se unirem em coletividade crítica. Visava-se preencher uma lacuna, uma falta de espaço, um vazio que não existia para os homens da cidade.

O 7Fotografia, especificamente, nunca teve como principal objetivo a produção de imagens, apesar de conter uma seção para o *site*, chamada 7Fotos⁹, onde realmente produziam fotografias. O coletivo sempre esteve interessado em atuar principalmente no discurso fotográfico e na formação crítica.

Sabemos que a ocupação deste espaço era necessária enquanto empoderamento de mulheres na área: a crítica e a curadoria brasileiras eram (e ainda são) minoritariamente colocadas em mãos femininas. “Botamos a mão na massa” por uma causa que nos era cara: promover o debate no campo da fotografia e participar dele. Como protagonistas, como pessoas com opinião e competência. Essa consciência de gênero foi pouco a pouco entrando dentro do processo. Não por acaso vários de nossos textos acabaram por discutir – despretensiosamente, mas, ao mesmo tempo, não tanto – a questão das mulheres na fotografia (fotógrafas e fotografadas) e a última exposição que produzimos, lançada em fevereiro de 2016, já bastante engajada, se chamou

⁹ O 7Fotos era um ensaio visual coletivo, que funcionava mais como um exercício fotográfico, uma brincadeira de “roda”, um desafio conceitual, do que como produção artística ou profissional. Convidava-se, a cada edição, uma pessoa de fora do coletivo para participar, que lançava um tema inicial, que servia de mote para uma das integrantes fazer uma imagem. A imagem produzida servia então de mote para a integrante seguinte, e assim a corrente se seguia passando por todas as integrantes e voltando como desafio final para a pessoa convidada, que deveria produzir uma foto vinculando a imagem recebida ao tema sugerido inicialmente por ela mesma. Como destaca-se no texto, a produção fotográfica entendida restritamente como fabricação de imagens não passava pelo objetivo do 7Fotografia. O trabalho profissional de cada integrante enquanto fotógrafas (artistas, fotojornalistas, entre outras atuações, comerciais ou não) era partilhado no grupo em momentos de troca entre amigas e conselheiras, mas passavam por fora do foco das ações do coletivo. (Valle, 2017: 200-201)

Cromossoma X, sendo composta por obras do coletivo Las Niñas, de fotógrafas chilenas. O evento de abertura da mostra, realizada no espaço Casa da Rua, foi protagonizado por várias mulheres da cena cultural recifense, desde a realização de intervenções artísticas com ilustração, passando por mediação poética, performance, apresentação musical e discotecagem. Foi uma celebração política da obra, da presença e da união de mulheres em rede nos espaços culturais recifenses. (Valle, 2017: 200)

A exposição das chilenas do Las Niñas em solo recifense marca também uma articulação latino-americana que tinha se configurado entre as mulheres fotógrafas da região, assim como o 7 se configurou como a demarcação de um território simbólico a ser ocupado por mulheres.

Segundo Ana Lira, uma das fundadoras do 7Fotografia, o perfil operacional que foi desenvolvido no coletivo pouco provavelmente teria sido feito por homens. Apesar de não ser uma dinâmica consciente, ela defende que o diferencial do grupo tinha relações com as questões de gênero a que estavam imersas com seus corpos e existências, suas dinâmicas circulavam da pesquisa à produção e à arte-educação¹⁰. Para ela, que, assim como Val Lima, é uma mulher negra engajada, o que a coloca em um lugar de percepção mais aguçada dos processos de opressão, o 7Fotografia acabava disputando um lugar de existência na cidade, um lugar de fala sobretudo. Havia insegurança do mercado mais tradicional da fotografia local em relação ao formato e às ações do coletivo. Ana Lira diz ainda que:

Os meninos não sabiam exatamente como a gente ameaçava, que tipo de ameaça existia, por parte da gente, para o circuito. Mas eles se sentiam ameaçados por algo que eles nem sabiam o que era. Então, a primeira atitude foi, talvez, de tentar lidar a partir de uma fraqueza que eles achavam que a gente tinha. [...] E, para a gente, aquilo era ridículo! Porque a gente não estava querendo roubar cliente de ninguém. Nossos objetivos eram muito mais intensos e maiores. Era existencial. O que é ser bom na fotografia para esses meninos? É você ter um equipamento ótimo. (Valle, 2017: 201)

Ana também ressalta que o fato de terem saído de um lugar de cortejar o circuito já reconhecido também colocou as mulheres em um outro lugar. Deixaram de apenas legitimar outros e começaram a mostrar novos lugares possíveis de existência. Abriram espaço para as pessoas mostrarem seus trabalhos, sem as mesmas hierarquias. As pessoas

¹⁰ Cada integrante do 7Fotografia exercia (e exerce) suas atribuições profissionais para além do coletivo, que nunca foi fonte de renda (e nunca teve esse propósito). Sendo assim, para além das produções autorais individuais de cada uma, à época da fundação do grupo, profissionalmente: Ana Lira atuava em diversos projetos culturais e como fotógrafa e jornalista independente; Isabella Valle conciliava pesquisa acadêmica, docência e a fotografia independente; Joana Pires atuava como assessora de comunicação e professora; Máira Gamarra era produtora cultural e fotógrafa independente; Priscilla Buhr era repórter fotográfica em um grande jornal da cidade; e Val Lima era fotógrafa e arte-educadora em uma escola.

queriam mostrar seus trabalhos e se sentiam valorizadas pelas oportunidades que se abriam.

O 7 foi um dos coletivos pioneiros em toda América Latina a ser formado apenas por mulheres, e tal pioneirismo está localizado não apenas na composição, mas também no formato que assumiu. Era um grupo que fotografava, mas que pensava, que discutia, que escrevia, que promovia atividades e ações formativas e culturais, e que trabalhava coletivamente extrapolando o próprio grupo. Eram seis fotógrafas que diziam que o sétimo elemento era justamente a pessoa convidada. E esse outro era sempre novo, flutuante, aberto. Houve uma notoriedade justamente porque era um momento em que os coletivos no Brasil estavam começando a se destacar no cenário fotográfico, e, dentro disso, havia um diferencial: a reflexão, e porque sempre foi um espaço de diálogo e horizontal, onde as pessoas se sentiam à vontade para chegar e trocar.

Esta última característica, por mais louvável que pareça, tem um lado a se pensar: o fato de ser um coletivo formado só por mulheres promove em si uma atmosfera pretensamente mais acolhedora, que, somada ao próprio propósito do coletivo de agregar redes, reforçava a aproximação das pessoas mais facilmente. Serem mulheres e serem jovens (à época da fundação, a integrante mais velha não tinha muito mais de 30 anos de idade) de alguma forma estimulava essa aproximação e, inclusive, as fazia escutar críticas e comentários que nem sempre eram convenientes, polidos ou pensados com cuidado. Esses comentários, dificilmente, um coletivo de homens escutaria e muitas vezes chegavam a ser desrespeitosos ou abusivos.

Este é outro motivo pelo qual a união entre mulheres é importante: o combate aos assédios (morais e sexuais), muitas vezes relatados nas experiências fotográficas partilhadas com colegas e chefes homens. Para Priscilla Buhr, outra fundadora do coletivo:

Os meninos nos viam como uma concorrência. E, ao mesmo tempo, mesmo quando eles se deram conta de que a gente não era concorrência direta, era uma concorrência também, porque a gente era “as cabeças pensantes da coisa”. As inteligentes. Então ainda sinto de vez em quando um rançozinho, do tipo: “as meninas estão lá teorizando, fazendo texto cabeça e a gente tá aqui fazendo trabalho”. Sabe? (Valle, 2017: 201)

No início, o 7Fotografia tinha um perfil muito alternativo e criou uma nova cena. Com o tempo, o sucesso do grupo, o amadurecimento e o aumento das demandas do coletivo, a própria dinâmica também passou por processos de transformação e institucionalização que reverberaram em outros caminhos, inclusive na dispersão do

núcleo fundador. Assim como com as Vixemarias, se tornou impossível dar conta do tamanho da demanda que o coletivo havia criado, além de que outros caminhos profissionais foram se traçando para cada uma das integrantes. Se por um lado, é difícil gerir um projeto que vai de encontro à lógica neoliberal (e não rende receita para suas integrantes), mas demanda tempo e dedicação; por outro, outros projetos (pessoais e profissionais: de ter filhos a ir atuar em outro estado/país) foram aparecendo individualmente para cada uma das integrantes, que precisaram ir se desligando pouco a pouco, e de forma muito respeitosa, de uma atuação mais ativa no grupo.

Grandes projetos coletivos podem se tornar inviáveis, sobretudo financeiramente, ou arriscam se perder em seus propósitos políticos. O projeto se tornou uma militância irrealizável e entrou em suspensão entre 2016 e 2019, tempo durante o qual não houve compatibilidade de disponibilidade coletiva entre as integrantes, apesar de ainda haver o interesse das integrantes remanescentes. Atualmente, em fase de retomada, está composto por Isabella Valle, Maíra Gamarra e Priscilla Buhr no núcleo central de integrantes, mantendo a colaboração com as outras fundadoras e, mais que nunca, na articulação com outros coletivos de mulheres latino-americanas, inclusive na produção do próximo Mesa7, dando continuidade mais consistente ao processo paulatino de conscientização de gênero por que passaram. O grupo foi retomado em 2019 com a meta de seguir promovendo espaços de articulação para pensar a fotografia de modo crítico e expandido, sobretudo entre fotógrafas e na América Latina, porém com um ritmo de trabalho e produção reduzido, que atuará pontualmente em ações específicas. O site permanece em suspensão, mas os conteúdos produzidos até 2016 seguem disponíveis para acesso, por entenderem que o material gerado é de extrema importância como memória do grupo, mas também como fonte de referências e espaço de construção de conhecimento. É assim que as integrantes acreditam poder seguir fabricando o coletivo em seu propósito de contradispositivo, respeitando a sua nova configuração e sem sucumbir às dinâmicas e demandas impostas pela hegemonia patriarcal e neoliberal, predominante no logotipo do mercado da Fotografia.

Não por acaso, atualmente todas as fundadoras do 7Fotografia estão envolvidas de forma muito engajada nos debates políticos dos feminismos, entre outras questões de gênero, e/ou decoloniais, e participam de outros projetos políticos e artísticos transversais. Entender o exercício fotográfico dentro de um contexto coletivo é complexo. As redes se emaranham. No 7, entende-se que existir enquanto mulher, enquanto mulher nordestina,

enquanto latino-americana, não é uma prática individual, assim como a fotografia, que vem sendo repensada e, em diversas instâncias, pode e vai ser coletivizada.

Segundo Priscilla Buhr, a construção coletiva ajudava no desenvolvimento dos seus projetos autorais. “Eu estava descobrindo que ser fotógrafa era ser além de fotografar. Eu tinha virado minha cabeça, literalmente, e me feito pensar muito na fotografia que eu estava fazendo, na fotografia que eu estava vendo e na necessidade que eu tinha de aprender sobre o que eu estava fazendo e sobre o que estava sendo feito ao meu redor” (Valle, 2017: 201). Para ela, a escuta crítica, aberta, sincera e acolhedora da outra era um exercício de crescimento pessoal. A troca fortalecia, inclusive, sua segurança em si mesma e em suas ideias.

As diferentes formações, objetivos, caminhos e linhas de trabalho de cada uma permitiu somar saberes e práticas, oferecer um pouco do que tinham de melhor e aprender. E, ainda, de serem capazes de reconhecer isso. Em uma das reuniões dizia-se, umas às outras, o que se via na outra, e se surpreenderam em saber como poderiam ser percebidas de uma forma que cada uma não conseguia se ver sozinha. Com acolhimento e potência, ver mulheres que admiravam apontando suas próprias habilidades era engrandecedor, e permitia a elas se reconhecerem nos lugares que queriam ocupar. Semanalmente, eram entre 3 e 5 horas juntas, ou mais do que isso, em reuniões e debates, ora exaustivos e desafiadores, ora extremamente prazerosos e gratificantes, mas sempre críticos e férteis.

As diversas formações e interesses, o perfil do grupo, as articulações forjadas, a descoberta de novas referências e possibilidades de atuação em conjunto, permitiu que tivessem discussões e trocas profundas, pertinentes e maduras que eram aprendizados muito potentes que se desdobravam em novas competências. Não se reuniam apenas para ver fotografias ou fotografar, mas para esgarçar a prática, o pensamento e as imagens fotográficas. Estavam construindo conhecimento, teoria, pesquisa, pensamento, destraves, desterritorialização, projetos e imagens, juntas. E onde o afeto era o próprio chão.

Considerações finais

O 7Fotografia é um exemplo de ocupação e ativação de território dentro de um modelo de solidariedade e apropriação da rede de coletivos fotográficos latino-americanos em prol das mulheres. Primeiramente, fundado por mulheres e, posteriormente, também focado em ações para mulheres, na defesa dos feminismos

necessários às ocupações e disputas a serem enfrentadas, nas resistências do que já se conquistou e na formação de uma dinâmica de promoção de visibilidades.

Acreditamos, através da experiência do 7Fotografia, e enquanto fotógrafas pesquisadoras, que a crescente quantidade de coletivos de fotógrafas na América Latina é uma resposta política e cultural às adversidades da região, sobretudo simbólicas e patriarcais, dentro das lógicas colonialista e neoliberal. As questões feministas são parte dessas lutas. As dificuldades pedem que nos associemos, que criemos soluções e possibilidades alternativas em conjunto, porque sozinhas tudo é difícil e lento, ou mesmo impossível. A força da união em coletivo, para o 7, foi muito clara em retornos. Antes, as portas não se abriam, e, então, resolveu-se aprender a pular janelas para, depois, derrubar paredes.

Semelhante ao que aconteceu e acontece com outros coletivos presentes e atuantes na região, a soma das habilidades, capacidades e criatividade de suas integrantes permitiu que adentrassem espaços e conquistassem uma grande visibilidade ao se apoiarem. Permitiu o compartilhamento de saberes, aprendizados e novas experiências possíveis porque coletivas. Permitiu, especialmente, que se reconhecessem em suas semelhanças e diferenças, que aprendessem a valorizar umas às outras e a atuar nesse sentido. Hoje, em suas carreiras individuais, Priscilla e Ana são fotógrafas e artistas visuais premiadas e reconhecidas internacionalmente, mantendo a base em Pernambuco; Val coordena projetos em arte-educação em São Paulo; Joana gerencia um museu do Rio de Janeiro; Isabella e Maíra (também curadora) seguiram carreiras acadêmicas e crescem como pesquisadoras e educadoras, respectivamente na Paraíba e em Alagoas. Atualmente, o 7 se sustenta enquanto território micropolítico de produção sobretudo de bens imateriais.

Por mais que o futuro de projetos coletivos sejam sempre incertos, porque fluidos e abertos, estar em rede vem fortalecendo as fotógrafas latino-americanas e cumprindo a função social de promover partilha e fomentar outras partilhas e pertencimentos neste território. É neste lugar, sobretudo de articulação e resistência, que o 7Fotografia continua existindo.

A experiência do 7Fotografia nos fala de múltiplas dificuldades. Fazer fotografia em território latino-americano instiga a transformação micropolítica desta instituição fotográfica, macropoliticamente sempre tão institucionalmente elitizada, focada no chamado Norte Global, na branquitude, na figura patriarcal, no mercado individual

competitivo. A vivência em coletivo nos mostra da urgência em se formular contradispositivos, que desmontem a lógica fotográfica hegemônica e apresente novos caminhos mais horizontais, acolhedores, fluidos, críticos, na compreensão de que a fotografia extrapola a superfície das imagens.

Para ir de encontro ao dispositivo é preciso sempre lidar com enfrentamentos. Neste caso, ampliamos a compreensão dessas dificuldades a um contexto em que vemos mulheres, unidas, em prol da fabricação de novos territórios, novas redes, fortalecidas pela urgência da sororidade, esta solidariedade entre mulheres.

Historicamente, as mulheres são ocultadas, secundarizadas, descredibilizadas. Percebemos, pelos relatos, que não foi diferente na trajetória do 7Fotografia. O meio fotográfico por anos vem sendo estabelecido como território masculino. São os homens (cis, brancos, héteros, ricos) quem legitimam os circuitos e as instituições, que reconhecem as capacidades técnicas e artísticas, que dominam e fazem circular o mercado, que formulam os discursos. Solomon-Godeau (2015) diz que a própria representação da fotografia na figura da câmera fotográfica, esse olhar sempre ativo, até mesmo agressivo, é uma prerrogativa masculina. A lente, que prolonga o olhar limitado e insuficiente do nosso próprio corpo, simboliza um dispositivo de poder fálico, vinculado ao fetiche da coisificação do outro e da tecnologia.

Ao unirem mulheres em coletividade e promoverem suas ações, além de difundirem suas reflexões, os coletivos de mulheres desestabilizam o *status quo* da fotografia como um todo, abrem caminho para outras subjetividades, rompem paradigmas violentos e excludentes – não sem enfrentarem dificuldades, desafios e, muitas vezes, pausas ou fins. Os grupos podem ser temporários, fluidos, instáveis, mas seu legado, que permanece em constante dinâmica e reformulação, é perene: se trata da necessidade de seguir em frente fortalecendo quem precisa pertencer ao território.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, Argos, 2009.
- CHENE, Sandrine. *Les femmes photographes d'art en France et aux États-Unis au tournant du siècle*. In: Qui a peur des femmes photographes? Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.
- CRENSHAW, Kimberlé. *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*. In: University of Chicago Legal Forum, Chicago, v.1989, n.1, 1989.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, vol. 3. São Paulo, Editora 34, 2012.
- GAMARRA, Máira Costa. *Enlaces da Fotografia Latino-Americana: estratégias, aproximações e ações em rede*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Artes, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu, 2019.
- PAIM, Claudia Teixeira. *Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea* [online]. XXVII Annual ILASSA Student Conference on Latin America, 2006, Austin, USA, University of Texas at Austin Thompson Conference Center [cited 1-3 February 2007]. Available from: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>. Acesso em: 20 de julho de 2019.
- PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre, Panorama Crítico Ed., 2012.
- POHLMANN, Ulrich. *Elle vient, la nouvelle femme photographe! Réflexions sur la fortune critique des femmes photographes dans l'historiographie des XIXe et XXe siècles*. In: Qui a peur des femmes photographes? Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.
- ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. Pandemia. São Paulo, N-1, 2016.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Sous le prisme de l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes*. In: Qui a peur des femmes photographes? Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.
- VALLE, Isabella C. B. R. *Mulheres fotógrafas: resistências, enfrentamentos e as redes de (in)visibilidade no contexto do Recife*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- YIN, Robert K. *Estudo de Caso: Planejamento e métodos*. Porto Alegre, Bookman, 2015.

INTERVENÇÕES FEMINISTAS NAS RUAS DA AMÉRICA LATINA: AS ARTISTAS SE APROPRIAM DE SEUS CORPOS

Marielen Baldissera¹

Resumo: Na história dos feminismos, a arte sempre esteve presente como uma ferramenta de linguagem e ativismo, um campo de experimentações em que as mulheres puderam expressar suas demandas. Neste artigo primeiramente realizo uma breve revisão histórica sobre o desenvolvimento do movimento feminista atrelado às artes visuais, para chegar nas especificidades de artistas e ativistas localizadas na América Latina que trabalham com questões do corpo feminino. A Latinidade é abordada desde o feminismo decolonial, partindo de vivências específicas das mulheres dessa parte do globo, como o colonialismo e os governos ditatoriais pós-independência. Finalmente, analiso alguns exemplos de artistas de diversos países latino-americanos que realizam intervenções urbanas feministas reivindicando para si a representação de seus corpos de mulheres.

Palavras chave: América Latina. Feminismo decolonial. Arte urbana. Corpo feminino. Ativismo.

FEMINIST INTERVENTIONS IN LATIN AMERICA STREETS: FEMALE ARTISTS REAPPROPRIATE THEIR BODIES

Abstract: In the history of feminisms, art has always been present as a tool for communication and activism, a field of experimentation in which women could express their vindications. The present paper aims to include, in their details, artists and activists located in Latin America who work with female body issues. A brief historical review about the development of feminist movement linked to the visual arts is presented. The concept of “latinity” is approached from decolonial feminism and explored with the specific experiences of women from the region. Experiences such as: colonialism and post-independence dictatorial governments. Finally, some examples of female artists from different Latin American countries are analyzed. These artists carry out feminist urban interventions with the representation of women's bodies.

Keywords: Latin America. Decolonial feminism. Urban art. Feminine body. Activism.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: marielen.baldissera@gmail.com
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-8502-0737>

Introdução

Na história dos feminismos², a arte sempre esteve presente como uma ferramenta de linguagem e ativismo, um campo de experimentações em que as mulheres puderam expressar suas demandas. A produção de projetos artísticos enquanto narrativas de si e de outras mulheres por si só já é um ato político. Em minha pesquisa de doutorado, centro-me especificamente em mulheres feministas que ocupam o espaço urbano e agem sobre ele, construindo narrativas, pensamentos e memórias através de trabalhos artísticos nas ruas das cidades. Neste artigo primeiramente realizo uma breve revisão histórica sobre o desenvolvimento do feminismo atrelado às artes visuais, para chegar nas especificidades de artistas e ativistas localizadas na América Latina que trabalham com o corpo feminino. A Latinidade é abordada desde o feminismo decolonial, partindo de vivências específicas dessa parte do globo, como o colonialismo e os governos ditatoriais pós-independência. Por último, trago exemplos de algumas artistas de diversos países latinos que realizam intervenções urbanas feministas reivindicando para si a representação de seus corpos de mulheres.

Mulheres, política e arte

A efervescência cultural e o crescimento de protestos políticos de diversas vertentes³ durante os anos 1960 no mundo ocidental eurocêntrico levaram muitas e muitos artistas a se confrontarem sobre o posicionamento das artes em relação à cultura e a democracia. Sendo assim, a “função” da arte para a sociedade e as relações entre fabricação de imagens e poder foi repensada por uma parte da classe artística⁴, especialmente pelas mulheres e pelos grupos racializados, como também por outros grupos políticos que estavam se formando (Wark, 2006: 13). O movimento feminista estava crescendo como um todo e encontrou na arte uma aliada para seus propósitos. Segundo Jayne Wark, historiadora de arte e estadunidense, (2006: 23) o ativismo:

² Não existe apenas um feminismo, mas sim várias correntes feministas, como por exemplo, o feminismo negro, o feminismo radical, o feminismo liberal, o feminismo interseccional, o transfeminismo, e outras vertentes.

³ Movimentos estudantis, antirracismo, pacifistas, hippies, feministas, etc.

⁴ Jayne Wark (2006: 14 - 16) mostra em seu texto diversas citações de artistas homens famosos (Sol LeWitt, Lawrence Winer, Ed Ruscha, entre outros), neste mesmo contexto, em que declaravam que arte e política não deveriam se misturar.

[...] forneceu às mulheres - e mulheres artistas - um contexto no qual articular suas preocupações individuais e coletivas dentro de uma noção preconcebida do político. Para artistas feministas, isso resultou mais significativamente em uma nova concepção da relação entre arte e política. [...] Isso significava que, diferentemente de seus colegas do sexo masculino, artistas feministas eram capazes de ver a arte não como comprometida ou em conflito com seus objetivos políticos, mas na verdade como a finalidade deles. Enquanto procuravam negociar uma nova relação entre arte, vida e política, elas reconheceram que a prática estética existente era em si uma forma de opressão de gênero. Como corolário disso, elas viram como a arte poderia servir como uma arma poderosa para as lutas de emancipação das mulheres, tanto dentro como fora do mundo da arte.⁵

Por outro lado, no momento em que a liberação feminina começava a se contrapor à ordem patriarcal, o minimalismo dominava a cena no mercado das Artes Visuais, tendo como referência artistas homens brancos (Bidaseca, 2018: 76). Uma artista que sentiu essas contradições na pele foi Ana Mendieta (1948 – 1985). Cubana exilada nos Estados Unidos, ela produzia um trabalho que conectava o corpo da mulher com a terra, com o orgânico. Água, barro e sangue eram alguns dos materiais utilizados em suas obras, e que faziam um contraponto ao minimalismo, masculino e frio. Segundo a filósofa argentina Karina Bidaseca (2018: 76), a artista “ligava a domesticação das mulheres à natureza, de alguma forma intuindo o que observamos hoje: o vínculo íntimo entre a destruição da natureza e do corpo feminino⁶”. Mendieta morreu jovem, com 36 anos de idade, caindo do trigésimo quarto andar, do apartamento onde morava com o artista minimalista Carl Andre, seu marido na época. Ainda que houvesse a possibilidade de assassinato, pois no momento da morte os dois estavam tendo uma discussão, Andre foi inocentado do crime, que ficou registrado como um possível acidente ou suicídio. O artista continuou realizando exposições em museus renomados no mundo da arte. Esse exemplo ilustra o

⁵ Todas as traduções de citações originalmente em língua estrangeira são da autora do artigo.

Citação original: “The feminist movement thus provided women – and women artists – with a context in which to articulate their individual and collective concerns within a reconceived notion of the political. For feminist artists, this resulted most significantly in a new conception of the relationship between art and politics.[...] This meant that, unlike their male peers, feminist artists were able to see art not as compromised by, or in conflict with, their political goals, but indeed as the object of them. As they sought to negotiate a new relationship between art, life, and politics, they recognized how existing aesthetic practice was itself a form of gender oppression. As a corollary to this, they saw how art could serve as a powerful weapon for women’s emancipation struggles, both within and beyond the art world.”

⁶ “Ligaba la domesticación de la mujer con la naturaleza, de algún modo intuendo lo que hoy observamos: el íntimo vínculo entre la destrucción de la naturaleza y del cuerpo femenino.”

que a escritora feminista radical estadunidense Andrea Dworkin (1993, pos.⁷ 225) explica:

Os biógrafos dos grandes artistas comemoram as atrocidades da vida real que esses homens cometeram contra nós, como se essas atrocidades fossem centrais para a produção de arte. E na história, como os homens a viveram, eles nos “dissolveram” - por qualquer meio necessário.⁸

A História oficial, além de ter sido escrita por homens, foi escrita pela branquitude. Caroline Criado Perez (2019, pos. 552), autora britânica, ativista e feminista, problematiza essa construção do “outro”, geralmente mulheres racializadas, que precisam constantemente lutar e gritar para que suas necessidades sejam atendidas. Segundo ela, “branquitude e masculinidades são silenciosas precisamente porque elas não precisam ser vocalizadas⁹.” Por viverem em um mundo que foi projetado em torno de suas necessidades e estarem acostumados a representar o padrão do ser humano, os homens brancos esquecem que seu gênero e sua raça também são formadores de identidade e não sinônimos de neutralidade.

O mundo da escrita teórica e da criação de obras de arte configuram exemplos privilegiados de campos do conhecimento em que o padrão masculino e branco é considerado a norma. A antropóloga Catherine Lutz (1995: 255), em referência à teórica de arte Griselda Pollock, relaciona a produção das Artes Visuais com a produção teórica acadêmica, em que ambas são consideradas como atividades superiores e masculinas:

Embora existam certamente diferenças por disciplina acadêmica, pode-se dizer geralmente que a teoria, como a grande arte, baseia-se no “ideal do artista, na narrativa do gênio, no culto à celebridade”, os quais foram masculinizados nessa cultura, particularmente desde o período romântico. [...] Assim como a caneta e o pincel foram tomados ao longo da história ocidental para representar o falo, a teoria da escrita é celebrada como uma arte (em oposição ao ofício da etnografia) e codificada como masculina.¹⁰

⁷ Em livros no formato digital Ebook a localização das citações aparece como “posição” e não como página, nesses casos utilizo abreviação “pos”.

⁸ “The biographers of the great male artists celebrate the real life atrocities those men have committed against us, as if those atrocities are central to the making of art. And in history, as men have lived it, they have “dissolved” us—by any means necessary.”

⁹ “Whiteness and maleness are silent precisely because they do not need to be vocalised.”

¹⁰ “While there are certainly differences by academic discipline, one can say generally that theory, like great art, builds on “the ideal of the artist, the narrative of genius, the cult of celebrity,” all of which have been masculinized in this culture, particularly since the Romantic period. Like art, theory draws from the world but is not of the world. Just as the pen and the paintbrush have been taken throughout Western history to stand for the phallus, writing theory is celebrated as an art (as opposed to the craft of ethnography) and coded masculine.”

A narrativa do “gênio” criador que tem licença para ir contra as regras faz parte do cânone artístico clássico, bem como das linhagens teóricas e artísticas patrilineares. Segundo a antropóloga palestino-americana Lila Abu-Lughod (2018: 199), “homem branco” é um modo simplificado de denominar uma categoria complexa, com diversas camadas de poder. A dominação cultural por parte desse sujeito faz com que

mulheres, negros e pessoas de grande parte do não-Occidente têm sido historicamente constituídos como outros nos principais sistemas políticos da diferença, dos quais depende o mundo desigual do capitalismo moderno. Os estudos feministas e de negritude têm feito muitos progressos na academia que expõem a maneira pela qual ser estudado pelos “homens brancos” (para usar um termo abreviado que designa uma posição-de-objeto complexa e historicamente constituída) acaba por dar a estes homens o poder de falar pelos estudados. Isto se torna um símbolo e um instrumento de seu poder.

É uma longa história em que homens citam homens e constroem relações em que discípulos e mestres se favorecem mutuamente. É contra essa estrutura que artistas feministas lutam. Uma das estratégias utilizadas para esse combate é a ocupação do espaço urbano, de diversas maneiras, com protestos, performances, intervenções de cartazes, pinturas murais, *graffitis* e pichações¹¹.

Ao falar em intervenção urbana feminista por meio de cartazes, impossível não mencionar o coletivo norte-americano Guerrilla Girls, que iniciou suas atividades em 1985 e continua até hoje. O grupo de mulheres, que usam máscaras de gorilas¹² para não serem reconhecidas, tem uma extensa produção de imagens contestando as atitudes machistas, racistas e excludentes do mundo da arte, geralmente utilizando números e porcentagens para provar o seu ponto. Filipa Vicente (2012: 45), historiadora portuguesa, comenta sobre o primeiro trabalho das GG:

¹¹ Adoto em meu texto a grafia da palavra pichação com “ch” por me referir a escritos nas paredes da cidade que não seguem as regras do pixo com “x”. Como explica o antropólogo Alexandre Barbosa Pereira (2010: 143), cuja pesquisa aborda o espaço urbano e as práticas culturais juvenis: “Pixar ’seria diferente de ‘pichar’, pois este último termo designaria qualquer intervenção escrita na paisagem urbana, enquanto o primeiro remeteria às práticas desses jovens que deixam inscrições grafadas de forma estilizada no espaço urbano.”

¹² A máscara de gorila é algo que gera controvérsia, pois, apesar de o grupo acusar atitudes racistas no mundo da arte, é majoritariamente composto por mulheres brancas. “Em 2008, uma ex-Guerrilla Girl que usava o pseudônimo de ‘Alma Thomas’, em homenagem à artista afro-americana, declarou que se sentia desconfortável usando uma máscara de gorila, porque era mais difícil para ela falar com autoridade como mulher negra tendo a identidade escondida, e por causa da história de racismo associada à figura de gorila.” (McCann, 2019, p. 247)

Em maio de 1985, os moradores do bairro nova-iorquino do Soho viram as paredes dos prédios cobertas com cartazes assinados pelas Guerrilla Girls (GG). Aquilo que motivou a realização do primeiro cartaz das GG colado nas paredes do Soho foi uma exposição organizada pelo Museu da Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 1985. Afirmando apresentar uma visão geral daquilo que de mais importante se estava a fazer em pintura e em escultura no panorama das artes internacionais, a mostra contemplou 169 artistas, onde apenas 13 eram mulheres.

Assim, elas seguiram denunciando as mais importantes instituições artísticas do mundo, encontrando números assustadores que mostram a discrepância da desvalorização da arte produzida por mulheres. As GG continuam fazendo atualizações de seus cartazes, de tempos em tempos, mostrando que os números não tiveram grandes mudanças positivas, mesmo com o passar das décadas. O grupo também esteve presente em um protesto no ano de 1992 na frente do Museu Guggenheim em Nova Iorque, na abertura de uma exposição que Carl Andre estava participando. Em conjunto com outros grupos de mulheres ativistas, elas carregavam cartazes com os dizeres “Carl Andre está no Guggenheim. Onde está Ana Mendieta?” (Bidaseca, 2018: 16)

Outra artista que merece ser citada ao pesquisarmos intervenções urbanas é Ilona Granet (1948), que nos anos 80 criou os chamados *Street Signs* (Fig. 1), compostos de:

[...] placas irônicas e bem-humoradas com “regras de conduta” para os homens. Estas instruíam aos homens controlarem seus “instintos naturais” ao ver uma mulher na rua ou a evitar um acidente de trânsito ao desviar o olhar e “assoviar” para as transeuntes. As placas foram escritas em inglês e espanhol, espalhadas pelas ruas de Nova Iorque. (Oliveira, 2013: 2)

Essas placas, como podemos ver na imagem abaixo (Fig. 1), se misturam com as placas oficiais de trânsito espalhadas pela cidade. Granet começou a realizar placas como um trabalho remunerado como outro qualquer, pintando propagandas para grandes empresas. Para ela, essa era uma habilidade adquirida em um emprego, que posteriormente utilizou como linguagem para realizar arte: “Eu comecei a fazer minhas próprias placas, porque eu pensei que estávamos nos encaminhando para a terceira guerra. E eu pensei que era o trabalho de um artista, meu trabalho, abrir a minha boca e fazer pronunciamentos.”¹³

¹³“ I started making my own signs, because I thought we were headed to a third war. And I thought it was the artist's job, my job, to open up my mouth and make pronouncements.”

Fonte: <http://www.timessquareshowrevisited.com/accounts/ilona-granet.html> Acesso em maio de 2020.

Figura 1 – Ilona Granet: Street Signs. Nova Iorque/EUA. 1986.



Fonte: <http://www.ilonagranet.com/>

Até então, vimos exemplos de artistas norte-americanas ou residentes nos Estados Unidos da América, mas a absorção do crescimento do feminismo e das lutas por melhorias sociais pelo discurso artístico não ficou restrito aos EUA ou à Europa. Como coloca a historiadora brasileira Júlia Glaciela da Silva Oliveira (2013: 4), a América Latina também foi influenciada pelos novos modos de fazer política e de fazer arte, com suas particularidades específicas:

O feminismo que surgiu nos países latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970, em sua maioria, tiveram como ponto de partida as experiências da militância na esquerda. O exílio de muitas militantes na Europa ou nos Estados Unidos as aproximou das discussões feministas que ali emergiam e fomentou a segunda onda feminista nos países do Cone Sul. Obviamente, como lembra Moraes (1982),

133

diferentemente das discussões feministas europeias ou norte-americanas que tinham como alvo principal o patriarcado, as feministas latino-americanas necessitaram conciliar as demandas femininas às questões das liberdades políticas, à carestia, à luta campesina e às questões étnicas.

Segundo a autora, desde os anos 80 as organizações feministas dos países latino-americanos utilizavam formatos artísticos em sua militância, mas essa estratégia se difundiu e cresceu realmente nos anos 90 (Oliveira, 2013: 1). Podemos citar alguns coletivos feministas que utilizavam e/ou ainda fazem uso de arte para militar, como: *Red Chilena contra la violência doméstica y sexual* e *Malignas Influências*, do Chile, *Mujeres Publica* e *Nosotras Proponemos*, da Argentina, *Mujeres Creando*, da Bolívia, *Polvo de Gallina Negra*, do México, *Ven Seremos*, da Colômbia, e a *Rede Nami*, no Brasil, entre muitos outros. Segundo Luana Saturnino Tvardovskas, historiadora que pesquisa sobre artistas feministas na Argentina e no Brasil (Tvardovskas, 2013: 38), é preciso lembrar que:

A América Latina é uma vastidão, com multiplicidades e historicidades às vezes convergentes, outras vezes não. Quase sempre, esse é um nome que nos une, latino-americanos, em um guarda-chuva de subdesenvolvimento, colonialismo, sucessivas ditaduras militares e ampla violência social, sexual e histórica. Nesse cenário, cruzar produções artísticas é uma tarefa de fabricação, de aproximação consciente por escolhas pessoais, mas que são também políticas e éticas.

Os feminismos latino-americanos apresentam muitas características em comum entre si e que os diferenciam dos feminismos da Europa e da América do Norte. O primeiro momento, com o movimento sufragista, tem forte influência europeia e norte-americana, locais que conseguiram direito ao voto feminino antes do Brasil. O Brasil, por sua vez, obteve essa conquista antes da maioria dos países latino-americanos. Esse movimento era encabeçado por mulheres de classe média, brancas e escolarizadas. Os países latino-americanos se caracterizam por sua diversidade, seja ela econômica, racial, cultural ou étnica, e a grande maioria das mulheres não é representada por brancas de classe média com acesso aos estudos. Os feminismos na América Latina caracterizam-se por ser uma luta que engloba também as mulheres pertencentes às classes mais pobres da população e em situação marginalizada, em especial as trabalhadoras campesinas e operárias de indústrias. Ao mesmo tempo em que existem questões muito particulares de cada país que são trazidas à tona pelas mulheres artistas e ativistas, como, por exemplo, as guerrilhas e o conflito armado na Colômbia, tema pesquisado por Natália Pérez Torres (2018).

A América Latina tem como marcas em sua história a colonização, escravidão e o período das ditaduras militares, vividas mais fortemente nos anos 70. No restante do mundo ocidental, os anos 70 foram uma época libertária, os movimentos hippies, contra a Guerra do Vietnã e anti-imperialistas deram espaço para uma mudança cultural, em que a sexualidade estava sendo discutida de modo inovador. Contra essa corrente, o Brasil vivia seu período de maior repressão, iniciado com o Golpe Militar de 1964, constituindo a primeira ditadura na América Latina. Em seguida, nos anos 70, países como Bolívia, Argentina, Uruguai e Chile também instalaram suas ditaduras. Foi justamente nesse período em que o feminismo brasileiro cresceu, aliando-se a movimentos de esquerda contrários à ditadura militar, com forte influência marxista. É importante salientar que os processos políticos são diferenciados entre os países latino-americanos, mas o feminismo é marcado por ser um movimento antiestatista nesse período. Ao aliarem-se aos movimentos de luta contra a ditadura, as mulheres militantes já estavam fazendo uma revolução por sair do estereótipo da mulher submissa e passiva. E, mesmo por estarem lutando junto com grupos de esquerda, as mulheres ainda tinham suas lutas dentro desses grupos, que eram em sua maioria patriarcais e excludentes, comandados por homens.

Não é possível tratar a América Latina como um aglomerado uniforme, mas há questões em comum¹⁴ para essa parte do mundo que de alguma maneira acabam aparecendo nos trabalhos de arte. A questão da colonização, em que o domínio da terra pode ser relacionado com o domínio do corpo das mulheres, é um dos pontos chave para o feminismo decolonial.

América Latina e o feminismo decolonial

Para começar a falar de colonialidade, podemos partir da linguagem, pensar nas palavras e no nome “América Latina”. A denominação de um povo como “latino-americano” talvez não caiba a todos que vivem nesse território geográfico, pois os povos

¹⁴ "Realizar diferentes estratégias de empoderamento é um avanço em uma realidade onde nascer mulher é pertencer a um novo tipo de servidão em que a pobreza é completamente feminilizada e empregos informais, prostituição ou emigrar do país parecem as poucas alternativas de vida" (Santos, 2017: 34)

Llevar a cabo diferentes estrategias de empoderamiento, supone un gran avance en unas realidades donde nacer mujer supone pertenecer a una nueva clase de servidumbre donde la pobreza está completamente feminizada y los trabajos informales, la prostitución o emigrar del país parecen las pocas alternativas de vida."

indígenas que estavam aqui antes da colonização não eram “latinos”. Stela Regina Fischer, em sua tese de doutorado sobre mulheres, performance e ativismo na área das artes cênicas, apresenta o

[...] enunciado utilizado pelos teóricos e ativistas decoloniais, para renomear o continente americano, especialmente a América Latina, por Abya Yala. O termo tem origem pré-colonial, na língua Kuna, nação indígena da região do Panamá, cujo significado é “terra de vida, terra madura”. A retomada da denominação foi sugerida pelo líder aimará Takir Mamani, ao propor que todos os indígenas utilizem Abya Yala como um ato de resistência à dominação dos invasores que submeteu a identidade dos nossos povos originários. (2017: 16, nota de rodapé)

Existem diversas camadas de colonialismo, que perpassam as palavras e outros marcadores sociais da diferença, podendo entrar em conflito e se sobrepor umas às outras. Para analisar essas camadas de exclusão, ao estar falando do sul, não em sentido geográfico, mas sim geopolítico¹⁵ (Bidaseca, 2018: 19), podemos tomar como base o feminismo decolonial. Novamente, falando da linguagem, ao pesquisar sobre os termos “pós-colonial”, “descolonial” ou “decolonial”, termos empregados nas teorias críticas sobre as colonialidades, optei por utilizar “decolonial” em meus escritos. Catherine Walsh (2017: 24, nota de rodapé), pedagoga da decolonialidade, explica que

dentro da literatura relacionada à colonialidade do poder, há referências - incluindo neste mesmo livro - a descolonialidade e descolonial, bem como decolonialidade e decolonial. [...] Excluir o “s” é escolha minha. Não é para promover o anglicismo. Pelo contrário, tento fazer uma distinção com o significado em espanhol de “des” e o que pode ser entendido como um simples desarmamento, desfazimento ou reversão do colonial. Em outras palavras, passar de um momento colonial para um momento não colonial, como se fosse possível que seus padrões e traços deixassem de existir. Com esse jogo linguístico, tento mostrar que não existe um estado nulo de colonialidade, mas posturas, posicionamentos, horizontes e projetos para resistir, transgredir, intervir, falhar, criar e influenciar. O decolonial denota, então, um caminho contínuo de luta no qual “lugares” de exterioridade e construções alter-(n)ativas podem ser identificados, tornados visíveis e incentivados.¹⁶

¹⁵“ Cuando me refiero al “Sur” no es en sentido geográfico sino geopolítico. El Sur es heterogéneo. Hay múltiples sures (en efecto, hay sures en el norte), con proyectos políticos anticapitalistas, anti-racistas, anti-sexistas (desde la Conferencia de Bandung, el Movimiento de los No-alineados, el Foro Social Mundial), cuyas luchas contra las opresiones por raza/género/sexualidades/clase promueven formas de expresión artísticas y activistas únicas.” (Bidaseca, 2018: 19)

¹⁶ Dentro de la literatura relacionada a la colonialidad del poder, se encuentran referencias —incluyendo en este mismo libro— tanto a la descolonialidad y lo descolonial, como a la decolonialidad y lo decolonial. Su referencia dentro del proyecto de modernidad/colonialidad inicia en 2004, abriendo así una nueva fase en nuestra reflexión y discusión. Suprimir la “s” es opción mía. No es promover un anglicismo. Por el contrario, pretende marcar una distinción con el significado en castellano del “des” y lo que puede ser entendido como un simple desarmar, deshacer o revertir de lo colonial. Es decir, a pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan en existir. Con este juego lingüístico, intento poner en evidencia que no existe un estado nulo de la colonialidad, sino posturas, posicionamientos, horizontes y proyectos de resistir, transgredir, intervenir, in-surgir, crear e incidir. Lo

De uma maneira menos focada em termos linguísticos e mais conceitual e histórica, Françoise Vergès (2020: 41), francesa criada na Ilha da Reunião, especialista em estudos pós-coloniais, explica que:

O capital é colonizador, a colônia lhe é consubstancial, e para entender como ela perdura, é preciso se libertar de uma abordagem que enxerga na colônia apenas a forma que lhe foi dada pela Europa no século XIX e não confundir colonização como colonialismo. [...] Os feminismos decoloniais estudam o modo como o complexo racismo/sexismo/eticismo impregna todas as relações de dominação, ainda que os regimes associados a esse fenômeno tenham desaparecido.

Da mesma maneira que os homens brancos são tidos como o padrão universal, no feminismo hegemônico, as mulheres brancas são colocadas como o padrão para representar todas as mulheres. Já foi muito discutido que é impossível existir uma categoria universal que possa representar “a mulher”, principalmente em territórios colonizados, em que a distinção entre homens e mulheres, brancos e não brancos chegou ao ponto extremo em que as pessoas tiveram sua condição de seres humanos questionada. Segundo Maria Lugones, filósofa e ativista argentina, teórica do feminismo decolonial, (2014: 963):

Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês.

Como podemos notar, as mulheres racializadas e provenientes de territórios colonizados não são contempladas nos feminismos *mainstream*, que iniciaram com teorias de mulheres brancas de classe média, com diversos episódios de racismo¹⁷ em sua construção histórica e em debates atuais. Sendo assim,

decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual se puede identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alter-(n)ativas.

¹⁷ Ver capítulo “Racismo no movimento sufragista feminino” em: DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

[...] os grupos invisibilizados e inferiorizados de mulheres indígenas, negras, latinas, mestiças, imigrantes e periféricas aparecem no pensamento decolonial como categorias fundamentais no enfrentamento às colonialidades e são colocadas no centro de suas discussões identitárias e emancipatórias. (Fischer, 2017: 20)

O feminismo decolonial também foi uma resposta às teorias pós-coloniais, em que a maior parte dos livros e teorias criados antes dos anos 80 foi escrita por homens (McCann, 2019: 220). Segundo a ativista e artista boliviana do coletivo *Mujeres Creando*, Julieta Paredes (2014: 221), alguns autores do pós-colonialismo¹⁸

evitam investigar os instrumentos que tornaram possíveis essas relações de poder - quero dizer violência e estupro sexual, essenciais para que essas relações de poder ocorram -, evitam aprofundar-se porque encontrariam os corpos e, ao encontrar os corpos, não poderiam negar o corpo das mulheres e as maneiras pelas quais essa colonialidade se expressa sobre esses corpos que não são iguais aos dos homens. Eles perdem de vista a metodologia de ocupação dos corpos das mulheres, para que possam então ocupar o território¹⁹.

O corpo feminino, principalmente o corpo que é diferente do hegemônico masculino e branco foi vítima de controle e domesticação, como elucida a teórica feminista Sara Ahmed (2004: 170), a “[...] a violência contra os corpos das mulheres subalternas é garantida e tomada como certa na criação de mundos” nas “histórias generificadas do imperialismo e do capitalismo”²⁰. Segundo Bidaseca (2018: 19), os corpos femininos são as colônias mais antigas da humanidade, são como terras férteis. Para retomar o poder sobre esse corpo e essa terra, as feministas decoloniais buscam, como cita Lugones (2014: 941), “[...] decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada, visando uma transformação vivida do social.”

Essa busca por transformação social também ocorreu no mundo da arte. As artistas latino-americanas lutaram e ainda lutam para que sua história e representação

¹⁸ Como exemplo de alguns dos mais importantes autores homens do pós-colonialismo temos Frantz Fanon, Homi K. Bhabha e Edward Said.

¹⁹ [...] evitan profundizar sobre los instrumentos que hicieron posible esas relaciones de poder – me refiero a la violencia y violación sexual, imprescindibles para que esas relaciones de poder se den -, evitan profundizar porque se encontrarían con los cuerpos y al encontrarse con los cuerpos no podrían negar el cuerpo de las mujeres y las formas como se expresa esta colonialidad sobre estos cuerpos que no son los mismos que de los hombres. Pierden de vista la metodología de la ocupación del cuerpo de las mujeres para que luego ocupar el territorio.”

²⁰ We can see here that the cultural politics of emotion is deeply bound up with gendered histories of imperialism and capitalism, in which violence against the bodies of subaltern women is both granted and taken for granted in the making of worlds.”

visual não sejam mais criadas pelo outro, personificado geralmente por homens ocidentais brancos e heterossexuais. Como explica Vergès (2020: 42), a colonialidade herdou tudo o que a Europa definiu como apropriado no século XVI, e isso inclui as representações visuais e artísticas, antigamente mais presentes no formato de textos, pinturas e esculturas e, mais recentemente, também na fotografia e no cinema.

Esses movimentos de retomada de poder falar sobre si mesma, de se autorrepresentar, aparecem com frequência nas criações de artistas individuais e de coletivos feministas latino-americanos. Muitos assuntos que são da vivência comum particular e íntima na vida das mulheres são retratados em seus trabalhos. Para recuperar o corpo que é seu, mas não lhe pertence, e da imagem que é sua, mas que lhe escapa, uma grande parte das artistas engajadas com o pensamento feminista aborda sua vida privada em seus trabalhos artísticos para realizar suas representações e se comunicar com outras mulheres:

O cotidiano do lugar social das mulheres, incluindo o trabalho doméstico, os cuidados das crianças, o emprego mal remunerado, a dependência econômica, a violência sexual e sua exclusão de cargos de poder, ganhou um novo significado por meio do olhar feminista, na medida em que deixou o domínio das certezas para o questionamento de suas evidências. (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018: 6)

Além das temáticas semelhantes, as táticas de execução das ações assumem formas parecidas, e as que pesquiso com mais afinco encontram-se na ocupação do espaço público por corpos femininos, como a pesquisadora Hélène Lambert (2017: 71) explana sobre as ações do coletivo *Mujeres Creando*:

Para elas, desobedecer é, primeiro, estar fora do lugar atribuído às mulheres. Trata-se de subverter normas comportamentais. As mulheres do coletivo valorizam, por exemplo, a agressividade nos seus comportamentos, o que contrasta fortemente com as convenções que tentam circunscrever as mulheres em comportamentos doces e apagados. Consiste, também, em ocupar espaços muitas vezes proibidos às mulheres, como o espaço público. Ocupar esse espaço para fazer política constitui já uma travessia de fronteiras.

A seguir analisarei de que forma algumas mulheres latino-americanas subvertem essas normas com o uso do corpo feminino em seus trabalhos de arte urbana, em intervenções que utilizam técnicas de interesse da minha pesquisa, como *lambes*²¹ e *graffitis*. Silvia Bovenschen (1985: 39), crítica literária alemã, enfatiza que, para as mulheres se libertarem dos velhos padrões, as formas estéticas criadas por elas só podem

²¹ Técnica de arte de rua, intervenção urbana realizada com cartazes que são colados no ambiente urbano.

ser realizadas com base em sua autonomia e em suas experiências específicas de mulheres, pois assim o conhecimento é experimentado, e não aprendido. A experiência mais única, feminina, que pode ser comum a todas as mulheres, passa pela questão do corpo, como coloca a autora Finn Mackay (2015: 122), feminista radical britânica: “talvez a única coisa que as mulheres compartilham além de dúvida ou questionamento seja a experiência vivida de ser tratada como mulher em uma sociedade onde isso significa ser de segunda classe; e isso inclui como nossos corpos são tratados”²². Dessa forma, é compreensível que nossos corpos apareçam tanto e cada vez mais nas formas de arte ditas feministas.

As artistas se reapropriam de seus corpos

Tanto no circuito de Artes Visuais quanto na arte de rua, o artista homem “gênio” é tido como a regra, devido a séculos de construção de uma história em que o gênero masculino e a criação artística estão atrelados. Apesar da arte de rua ser contestadora de padrões e ter sua história vinculada a movimentos negros da cultura *hip hop*, a norma do criador masculino continua presente. Ao observar criações de arte urbana pelas ruas, o primeiro dado que se pressupõe é que foram produzidas por homens, como traz Jéssica Pabón (2016: 78), pesquisadora interdisciplinar que se identifica como feminista latina: “[...] o grafiteiro/artista é invariavelmente considerado como homem. Sob as condições desse olhar particular, meninas e mulheres que escrevem *graffiti* ou fazem arte de rua são invisibilizadas”.²³ As mulheres e a produção feminina seriam intrusas nesses meios.

Além disso, segundo Bovenschen (1985: 30 e 33) as normas dos critérios utilizados para valorizar trabalhos de arte, os meios de expressão, os processos de pensamento, a linguagem, foram instituídos pelos homens e, as mulheres, ao entrarem em contato com esse setor, tiveram de aceitar os sistemas de valores já sedimentados e se adequar a eles. A autora acredita que “a produção artística feminina se dá através de um processo complicado que inclui a conquista e a recuperação, a apropriação e a

²² Perhaps the only thing that women share beyond doubt or question is the lived experience of being treated as women in a society where that means second class; and that includes how our bodies are treated.”

²³ Moreover, the writer/artist is invariably assumed to be male. Under the conditions of this particular gaze, girls and women who write graffiti or make street art are not visible.”

formulação, assim como o esquecimento e a subversão”²⁴ (p. 54). Não basta encaixar a produção de mulheres nos cânones masculinos já estabelecidos, por isso as palavras esquecimento e subversão aparecem.

Pensando dessa maneira, quais as táticas que as mulheres utilizaram e utilizam para se inserirem na arte urbana e se fazerem visíveis? Laura Josephine O’Brien (2016: 23) cita algumas em sua tese de mestrado em História da Arte:

Mulheres artistas de rua usam uma variedade de táticas para “anunciar” sua feminilidade, como cores associadas à feminilidade e figuras com corpo feminino. As obras tradicionais de *graffiti*, com suas linhas duras e formas geométricas, formam um visual paralelo com a estrutura rígida da arquitetura dentro da cidade. As imagens femininas implantadas por artistas de rua dentro da cidade se destacam do *graffiti* tradicional baseado em assinaturas, bem como da própria cidade, criando uma ruptura na paisagem urbana.²⁵

Além de utilizar recursos estéticos historicamente associados à feminilidade no intuito de identificar o trabalho como criação de uma ou mais mulheres, uma das táticas utilizadas frequentemente pelas feministas é mostrar seu corpo de alguma maneira. Para Pollock (1996: 6), o corpo é importante por ser o lugar em que a marca da diferença sexual é escrita. Neste sentido, Tatiana Pérez Santos (2017: 37) faz referência a um trabalho da artista Barbara Kruger (1945), realizado em 1989, como um marco para a utilização do corpo na arte feminista:

[...] em seu trabalho intitulado *Your body is a battleground* (Seu corpo é um campo de batalha), ela destacou a maneira pela qual em todas as sociedades patriarcais, o corpo das mulheres se torna um signo, então as mulheres de certa forma têm de renunciar a ele porque o corpo carrega uma sobrecarga de cultura.²⁶

Tratar de corpo feminino na arte feminista é um assunto delicado, pois, por muito tempo, na vida cotidiana e no mundo das artes, o corpo feminino foi e ainda é

²⁴ Creo que la producción artística femenina tiene lugar a través de un complicado proceso que incluye la conquista y la reclamación, la apropiación y la formulación, así como el olvido y la subversión.”

²⁵ Female street artists use a variety of tactics in order to “announce” their femininity, such as colours associated with femininity and female-bodied figures. Traditional graffiti pieces, with their hard lines and geometric forms, visually parallel the rigid structure of architecture within the city. The feminine imagery deployed by street artists within the city stands out from traditional signature-based graffiti, as well as the city itself, creating a rupture in the cityscape.”

²⁶ [...] en su obra titulada *Your body is a battleground* (*Tu cuerpo es un campo de batalla*), puso en evidencia el modo en que en todas las sociedades patriarcales, el cuerpo de las mujeres se convierte en signo, por tanto las mujeres son despojadas de él porque sobre él se produce una sobrecarga de cultura.”

representado por homens de maneira extremamente sexualizada e com um conceito de beleza padronizado. As mulheres acabaram por contemplar seus próprios corpos através de uma visão que não era sua e que acabou por se converter em critério de aceitabilidade para consigo mesmas e com as outras (Bovenschen, 1985: 25). Os estereótipos de uma sexualidade exacerbada atingem mais duramente as mulheres latinas, negras e indígenas, segundo Fischer (2017: 37):

Há um reconhecimento da condição de subalternidade e vulnerabilidade das mulheres indígenas e racializadas pelos processos de colonialidades, como elucida os estudos decoloniais, inscrita não só em suas culturas e modos de existir, mas também em seus corpos. Essa violência agrega aspectos do colonialismo, do capitalismo, do patriarcado que impactam ainda hoje nas naturalizações dos discursos de violência contra as mulheres.

As artistas precisam ter cuidado para, em sua ânsia por posicionar seu corpo em suas imagens, não corroborar com este discurso e acabar reforçando o discurso criado por seus algozes, como bem lembra Vicente (2012: 197):

[...] ao confrontarmos-nos com algumas obras de mulheres artistas, podemos questionar se não há também, em muitos casos, uma reprodução dos parâmetros de eroticismo e sexualização do corpo feminino construído pelo masculino; se não há também um certo paradoxo no facto de tantas mulheres artistas fazerem do seu próprio corpo o lócus de suas experiências artísticas, aparecendo nos seus próprios vídeos, instalações e performances de um modo que não tem paralelo com a forma como os artistas masculinos usam o seu próprio corpo na prática artística. Podemos também questionarmos-nos por que é que esta objectificação do corpo feminino – nalgumas práticas artísticas, como na cultura visual publicitária – é tolerada e utilizada pelas próprias mulheres, em mais um exemplo de como, tantas vezes, estas contribuem activamente para a manutenção de uma cultura visual hegemónica masculina.”

A biologia feminina pode ser lida como o ponto central e inicial da subjugação social imposta às mulheres, “[...] *apenas* a constituição biológica das mulheres desempenha um papel social. A dos homens desaparece em uma nuvem de atividades, tecnologias e rituais (Bovenschen, 1985: 35)²⁷. Nas teorias do feminismo radical,²⁸ o

²⁷“ La constitución biológica de las mujeres desempeña un papel diferente o, más precisamente, sólo la constitución biológica de las mujeres desempeña un rol social. La de los hombres desaparece tras una nube de actividades, tecnologías y rituales.”

²⁸ Trago uma citação de Finn Mackay (2015, p. 61) para contextualizar o feminismo radical: “Em primeiro lugar, o feminismo radical acredita na existência do patriarcado e procura acabar com ele. Em segundo lugar, promove o espaço exclusivamente feminino e organização política exclusivamente feminina como algo primordial. Em terceiro lugar, considera a violência masculina contra as mulheres

debate sobre o corpo feminino e as diversas violências que o mesmo sofre é ponto central. Sobre mulheres e corpo em um contexto de feminismo radical, Mackay (2015: 121) coloca que:

[...] as mulheres como um grupo compartilham coisas por causa de sua biologia, ou melhor, e isso é importante, por causa de como sua biologia é tratada dentro do patriarcado. As mulheres, enquanto grupo, nem todas as mulheres, mas as mulheres como grupo compartilham a capacidade de dar à luz, por exemplo. Isto aumenta o potencial de gravidez indesejada, o que dá origem a preocupações sobre o acesso ao aborto livre, seguro, legal e não estigmatizado. A gravidez e a criação dos filhos também podem ser um local comum de experiências entre mulheres, tanto positivas quanto negativas. As mulheres, como grupo, nem todas as mulheres individualmente, mas em geral, também compartilham a menstruação, por exemplo, que é estigmatizada no patriarcado. As mulheres também estão sujeitas a ataques misóginos à sua integridade corporal, como a violência sexual ou a mutilação genital feminina. No entanto, como já foi explorado, a biologia nem sempre é um marcador tão simples.²⁹

Como na História da Arte, o corpo do artista, considerado um corpo masculino e branco por excelência, esteve velado como um pretexto para a neutralidade estética das produções artísticas, ao se revelar o corpo feminino, mostra-se que o artista gênio masculino não é universal, que os e as produtoras de arte têm sexo, cor e classe. A prática da revelação e intensa aparição do corpo das mulheres em suas obras foi e ainda é muito utilizada pelas artistas feministas (Wark, 2006: 30). Para Torres (2018: 4691), esse movimento mostra uma transformação positiva dos modos de fazer arte e política, encabeçado pelas mulheres:

Nessa direção, a presença de um corpo cada vez menos anônimo e sem dúvida menos atribuído ao masculino, um corpo coletivo e de mulheres, inclusive, na prática do *graffiti*, refere precisamente e entre outros aspectos, transformações nas maneiras nas

como ponto chave da opressão das mulheres. Em quarto lugar, expande a compreensão da violência masculina contra as mulheres para analisar as instituições de pornografia e prostituição.”

Firstly, radical feminism believes in the existence of patriarchy and seeks to end it. Secondly, it promotes women-only space and women-only political organising as paramount. Thirdly, it views male violence against women as a keystone of women's oppression. Fourthly, it expands the understanding of male violence against women to analyse the institutions of pornography and prostitution.”

²⁹ [...] women as a group do share things because of their biology, or rather, and this is important, because of how their biology is treated within patriarchy. Women as a group, not every individual woman, but women as a group, share the capacity to give birth for example. This raises the potential of unwanted pregnancies, which gives rise to concerns around access to free, safe, legal and non-stigmatised abortion. Pregnancy and child rearing can also be a common site of experience between women, both positive and negative. Women as a group, not every single individual woman, but generally, women also share menstruation for example, which is stigmatised within patriarchy. Women are also subject to misogynistic attacks on their bodily integrity, such as sexual violence or female genital mutilation. However, as has been explored already, biology is not always so simple a marker.”

que as práticas artísticas tratam e pensam o político, e com isso, alterações nos processos de criação e autoria, mas também nos espaços e discursos a partir dos quais a arte urbana se cria, circula e se faz pública.

Podemos encontrar a utilização do corpo nas obras de artistas latino-americanas em representações de nu explícito e não sexualizado ou fetichizado, em partes do corpo que são femininas (vulva, útero, seios), em situações em que o corpo é o principal agente da ação, ou também em palavras de ordem que remetem a condições específicas do corpo das mulheres (aborto, estupro, menstruação, gravidez, violência doméstica, trabalho doméstico não remunerado, etc.). O corpo também pode aparecer de forma individual ou coletiva, identificada ou anônima, assim como as assinaturas das artistas. Em diversos coletivos feministas em que as ações são realizadas coletivamente, as intervenções são assinadas com o nome do grupo, não importando a autoria individual, o que vai contra uma das principais características do *graffiti*, como traz Santos (2017: 35):

Essa característica já supõe uma mudança fundamental de paradigma no momento de compreender o *graffiti* e seu uso: ele vai de uma origem muito extensa de assinatura individual como um ato de transcendência da pessoa como um indivíduo isolado para uma assinatura coletiva que também reivindica direitos e coloca o foco em problemas reais das mulheres, como é o caso.³⁰

Pabón (2016: 81) também aborda este assunto quando sinaliza que, para as mulheres do *graffiti*, pensar na visibilidade ou invisibilidade do seu gênero é algo que as afeta mais do que as praticante de outros gêneros de arte, porque as *tags*³¹ são componente central na identidade dos grafiteiros.³² Ao comentar sobre o trabalho de algumas artistas de rua, Pabón (2016: 86) enfatiza a diferença da criação de arte para alavancar seu nome individual e a crescente tendência da criação de grupos só de mulheres:

Stela, Faith e Aiko criam trabalhos para um propósito que é diferente da proliferação de um nome de *tag* individual, ou o reconhecimento social de sua presença em uma subcultura. Suas obras se estendem para além do indivíduo e da subcultura - ao transmitir seus comentários, elas respondem aos ambientes sociais/subculturais. Uma

³⁰ Esta característica supone ya un cambio fundamental de paradigma a la hora de entender el graffiti y su uso: se pasa de unos orígenes muy extendidos de firma individual como acto de trascendencia de la persona como individuo aislado a una firma colectiva que además reclama derechos y pone el foco en problemas reales de mujeres, como es el caso.”

³¹ Assinatura do nome ou apelido do grafiteiro ou grafiteira.

³² Em Porto Alegre tenho notado o movimento de diversas mulheres que realizam suas *tags* em conjunto com o símbolo do feminino para demarcar que essa assinatura foi realizada por uma mulher, já que apenas pelo apelido utilizado talvez não fosse possível fazer essa distinção de gênero.

tendência crescente, que responde particularmente ao ambiente social/subcultural dominado pelos homens na arte de rua/*graffiti*, é a formação de coletivos e *crews* exclusivamente femininas. Frequentemente, as escolhas estéticas em relação à representação de gênero diferem entre os membros individuais, mas como um todo elas "representam" umas às outras e o fazem à plena vista do público - trazendo um novo nível de visibilidade e reconhecimento para as meninas e mulheres.³³

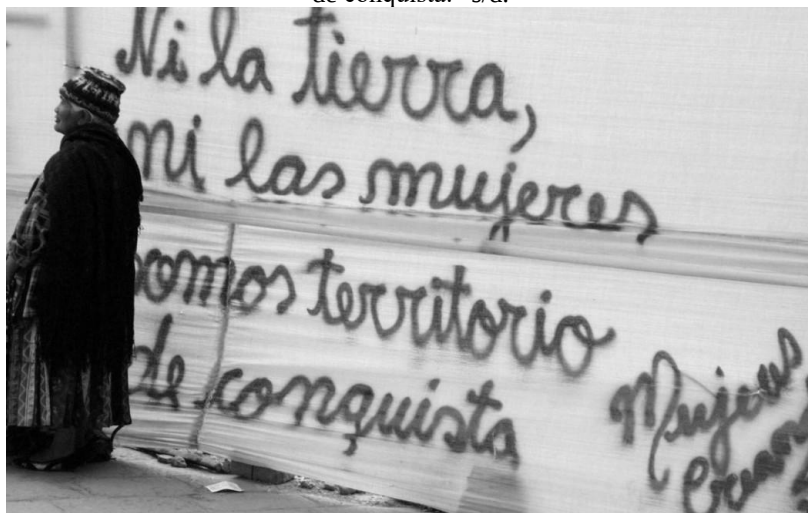
A criação e assinatura compartilhada são modos de agir muito utilizados por coletivos de artistas mulheres. Esta ação parte do apanhado de metodologias feministas no mundo da arte, segundo Roberta de Barros (2016: 84), “o princípio de trabalho coletivo seria uma das bandeiras propostas pelo feminismo em função da crença em seu potencial transgressor”. Dessa forma seria refutada a norma de produção dos “gênios” e “mestres” masculinos na História da Arte e na história em geral.

O coletivo *Mujeres Creando*, mencionado anteriormente, se define como um movimento feminista de acordo com o anarquismo. Elas atuam na cidade de La Paz, na Bolívia, mas já realizaram trabalhos em outros lugares do mundo, como no Brasil, em São Paulo. *Mujeres Creando* foi fundado em 1992 por María Galindo e Julieta Paredes, juntamente com outras mulheres, e segue ativo até hoje, apesar de ter se dividido em dois grupos. As suas intervenções criticam as políticas da Bolívia que concernem aos direitos das mulheres, principalmente reclamando o direito ao aborto. Elas também trazem a questão da colonização, relacionando a invasão das terras com a invasão do corpo feminino (Fig. 2). Segundo Paredes (2014: 222), as metodologias que o colonialismo patriarcal utiliza “[...] têm como base os corpos das mulheres, ou seja, é sobre o exercício machista de violência e violação do corpo das mulheres que o patriarcado como sistema é construído”.³⁴

³³ Stela, Faith, and Aiko all create Works for a purpose that is different from the proliferation of an individual tag name, or the social recognition of their presence in a subculture. Their oeuvres extend beyond the individual and the subcultural – by broadcasting their commentary, they respond particularly to the social/subcultural environments. A growing trend, which responds particularly to the social/subcultural male-dominated environment in street art/graffiti writing, is the formation of all-female collectives and crews. More often than not, the aesthetic choices in relation to gender representation differ among individual members, but as a whole they “represent” one another, and they do so in full view of the public – bringing a new level of visibility and recognition for girls and women.”

³⁴ [...] tienen como objeto base a los cuerpos de las mujeres, es decir que es sobre el ejercicio machista de violencia y violación del cuerpo de las mujeres que se construye el patriarcado como sistema;

Figura 2 – Frase escrita pelo coletivo *Mujeres Creando*: “Nem a terra nem as mulheres somos território de conquista.” s/d.



Fonte: <http://www.mujerescreando.org/>

As ações das *Mujeres Creando* em que elas escrevem frases de protesto em prédios públicos, algumas vezes em igrejas católicas, são ações ilegais. Muitas artistas do *graffiti* começam a realizar suas ações na ilegalidade e partem para a pintura de murais encomendados e comissionados no decorrer de sua carreira. Um exemplo desse tipo de trajetória é a artista brasileira Panmela Castro (1981). No início ela utilizava o pseudônimo de Anarkia Boladona para realizar suas intervenções, hoje é reconhecida internacionalmente e tem pinturas suas em diversas cidades do mundo. Ela pinta representações de personagens femininas (Fig. 3), geralmente com alguma mensagem escrita para as mulheres, como por exemplo, “Luto como mulher”, “Nem santa, nem puta”, “Meu corpo, minhas regras.” em *graffitis* no Brasil, e “*Women’s rights is human rights*” (Os direitos das mulheres são direitos humanos), nos EUA. Além de suas pinturas, realiza performances em relação com a questão de gênero, brincando com os estereótipos considerados femininos, como vestidos longos e a cor rosa³⁵, tonalidade muito presente em seu trabalho. Na série “Vaginas dentadas” realiza desenhos de vulvas com dentes mimetizadas em flores. Sobre estes, a artista comenta:

³⁵ Em sua página pessoal no Facebook, Panmela relaciona esta tonalidade com a dor sofrida pelas mulheres, ela escreve: A dor que nos une pelo aprisionamento pelo feminino representada pela cor rosa.”

Ao visitar países mais conservadores como Turquia, Israel e Abu-Dhabi, fui orientada a não grafitar minhas mulheres pois em certas comunidades não apreciavam a exibição da imagem da mulher. Iniciei a pintura de flores inofensivas para substituí-las, porém, inspirada em Georgia O'keefe, estas se transformaram em flores vaginas, e vaginas dentadas (Simone de Beauvoir). As maçãs que pintava anteriormente a partir do Mito de Eva, passaram a receber também vaginas. A partir de então, essas pinturas passaram a ser perseguidas, sofrendo censura, apagamentos, rasuras e até minha página do Facebook foi derrubada por conta delas.³⁶

O trabalho de Panmela envolvendo representações de vulvas sofre censuras mais graves que apenas no mundo virtual. Em 2017 seu *graffiti* “Femme Maison”, pintado na cidade de Sorocaba, em São Paulo, foi completamente apagado por perseguição política e religiosa.³⁷

Figura 3 – Panmela Castro: Nem santa, nem puta. São Paulo, Brasil, 2017.



Fonte: <https://panmelacastro.com/>

Já Hyuro (1974 – 2020)³⁸, artista argentina residente na Espanha, começou pintando em tela e partiu para os grandes murais encomendados nas ruas de várias cidades do mundo. As figuras femininas e suas lutas relacionadas ao corpo, como o trabalho doméstico e aborto, são centrais em suas obras, que são consideradas como "pintura mural", e não *graffiti*. Por ter vivido na Espanha por muito tempo, a maior parte de suas pinturas está localizada em países europeus, mas a artista realizou dois murais em grande

³⁶ <https://panmelacastro.carbonmade.com/projects/6945312>

³⁷ Escrevi mais sobre este caso de censura e aprofundi a pesquisa sobre a artista Panmela Castro no artigo intitulado “Mulheres não devem sorrir: arte urbana feminista e o discurso das emoções”, publicado na Revista Ambivalências, v.8, n.15, Jan-Jun/2020.

³⁸ Na primeira versão da escrita deste texto, a artista Hyuro ainda estava viva. Foi com grande tristeza que recebi a notícia de seu falecimento em novembro de 2020 devido a leucemia.

escala no Brasil. Um deles na cidade de Fortaleza, em 2015, chamado “Público/Privada” e outro em 2018, na cidade de Belo Horizonte, intitulado “O que fica” (Fig. 4), os dois abordam a temática do direito ao aborto. Sobre o mural “O que fica”, a artista declarou que:

A imagem representa o que resta, o vazio diante da perda de toda mulher que foi confrontada com a necessidade de provocar um aborto clandestino. O cabide no qual o vestido está pendurado simboliza o elemento pontiagudo que faz parte do dia-a-dia, pois pode ser uma agulha de tricô, com a qual os abortos domésticos continuam sendo realizados. O vestido não tem fim, ele continua abaixo do prédio e continuará até que essa lei não mude.³⁹

Figura 4 – Hyuro: O que fica. Belo Horizonte, 2018. Fonte: <http://www.hyuro.es/>



Foto por @area.de.servicio

Segundo os dados levantados pela artista em seu site, é estimado que todos os anos, no Brasil, sejam realizados entre 500 mil e 1.2 milhões de abortos. As mulheres com melhores condições financeiras conseguem realizar o procedimento sem muitos riscos mas, para a grande maioria, o aborto é realizado em situações muito precárias e pode significar a morte. A pauta do aborto é um assunto antigo e ao mesmo tempo muito

³⁹ <http://www.hyuro.es/project/%C2%A8-what-remains%C2%A8-belo-horizonte-brasil-2018/>

The image represents what remains, the emptiness in the face of the loss of every woman who has been confronted with the need of provoking a clandestine abortion. The hanger on which the dress hangs symbolizes the daily stinging element, as it can be a knitting needle, with which domestic abortions continue to be carried out. The dress has no end, it continues below the building and it will keep going until this law does not change”

atual. Apesar de estar em destaque nas reivindicações realizadas pelas feministas há muito tempo, ainda não é legalizado em muitos países. Em nosso país, as perspectivas para a legalização do aborto não são muito otimistas, visto que a extrema direita e a bancada evangélica avançam no poder. Paredes (2014: 225) defende que o movimento de descolonização não é efetivo já que o corpo das mulheres não é descolonizado, segundo ela:

[...] o útero das mulheres ainda é possuído e, apesar da nova constituição, do Estado e das leis, não podemos decidir sobre nosso corpo e nossas células, ou seja, mesmo se descolonizarmos totalmente as relações sociais, não esgotamos o patriarcado porque o patriarcado vai cada vez mais longe e mais perto da colônia.⁴⁰

Em matéria de decolonizar o corpo, principalmente o útero das mulheres, a situação na América Latina não é das mais favoráveis, segundo María Sahuquillo, analisando dados de 2018⁴¹:

Cerca de 90% das mulheres em idade reprodutiva na América Latina e Caribe vivem em países com leis que restringem o aborto. Em seis deles – El Salvador, Honduras, Haiti, Nicarágua, República Dominicana e Suriname –, a interrupção voluntária da gravidez é completamente proibida. [...] Poucos países, como Uruguai, Cuba e Guiana, abrem o precedente para que a mulher interrompa a gestação até a décima ou décima segunda semana. Outros oito países permitem o aborto quase exclusivamente para salvar a vida da mulher, e só uns poucos abrem exceções em casos de estupro (Brasil, Panamá e Chile, por exemplo) e anomalias fetais graves.

Recentemente a Argentina travou uma batalha referente a este ponto: as mulheres foram às ruas protestar e pressionar o governo em relação às leis que envolvem a interrupção da gravidez. Em junho de 2018 a Câmara dos Deputados argentina aprovou um projeto de lei que descriminalizaria o aborto até a 14ª semana de gestação, o que gerou muita esperança às mulheres argentinas mas, em agosto do mesmo ano, o Senado rejeitou o projeto. Neste contexto, o coletivo de artistas argentinas *Nosotras Proponemos*⁴² realizou intervenções urbanas com a temática do debate político. O coletivo, que se denomina como uma “Assembléia Permanente de Trabalhadoras Artísticas” e visa atuar contra as desigualdades no mundo da arte, formou-se em 2017, em homenagem ao

⁴⁰ [...] los úteros de las mujeres son propiedad todavía y, a pesar de la nueva constitución, del Estado y las leyes, nosotras no podemos decidir sobre nuestro cuerpo y nuestras células, o sea, aunque descolonizáramos totalmente las relaciones sociales, no agotamos el patriarcado porque el patriarcado va más allá y más acá de la colonia.”

⁴¹ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/14/internacional/1529002780_075313.html

⁴² Tive a oportunidade de conhecer pessoalmente algumas artistas participantes do *Nosotras Proponemos* e tive encontros com elas nas cidades de Porto Alegre e Buenos Aires. Relato as etnografias de rua, as entrevistas e os resultados dessa pesquisa de campo em minha escrita de tese de doutorado.

falecimento da artista argentina Graciela Sacco.⁴³ Na época das manifestações pelo direito ao aborto em 2018, o coletivo espalhou lambes (Fig. 5) pelo bairro de Buenos Aires em que os políticos do Congresso se reúnem. Os cartazes levavam a imagem de lenços verdes, acessório utilizado pelas manifestantes em todas as passeatas que ficaram conhecidas como “A Onda Verde” ou “A Maré Verde”. O público passante foi convidado a deixar suas mensagens escritas sobre os lenços nos cartazes. Nora Fisch, galerista e membro do coletivo, comentou sobre a reação das pessoas:

Em geral, a resposta não foi pessimista: todas nós sentimos que houve um aumento repentino e massivo da consciência e do ativismo feminista, e que isso é um infortúnio temporário. A discussão se instalou dentro das mentes dos argentinos e não vai desaparecer.⁴⁴

Figura 5 – Instalação realizada pelo coletivo *Nosotras Proponemos*. Buenos Aires, Argentina. 2018.



Fonte: <https://www.facebook.com/NOSOTRASPROPONEMOS/>

Em dezembro de 2020 o Senado argentino aprovou o projeto de lei para legalização do aborto no país. Agora as mulheres argentinas tem o direito de interromper a gravidez até a 14ª semana de gestação e o país passou a ser o 67º no mundo a ter o aborto legalizado.⁴⁵ Até chegar a esse resultado as feministas argentinas realizaram diversas manifestações, nas quais o coletivo *Nosotras Proponemos* participou colando

⁴³ <http://nosotrasproponemos.org/nosotras/>

⁴⁴ <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artistas-de-argentina-se-manifiestan-favor-de-legalizar-el-aborto>

Em general, la respuesta de todos no fue pessimista: todos sentimos que há habido un aumento tan repentino y massivo en la conciencia y el activismo feminista, que esto es un revés temporal. La discusión se ha instalado dentro de las mentes de los argentinos y no va a desaparecer.”

⁴⁵ Fonte: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/12/30/senado-da-argentina-aprova-legalizacao-do-aborto-no-pais.ghtml> Acesso em junho de 2021.

novamente cartazes com os *pañuelos* verdes e também com outros trabalhos artísticos de intervenção urbana.

Nas ruas de Porto Alegre, cidade onde resido e realizo minha pesquisa, a temática do direito ao aborto aparece nas ruas em forma de manifestos: pichados, colados, gritados. “Aborto legal”, “Ventre laico”, “A proibição do aborto mata”, “Meu ventre é livre”, “Aborte”, são alguns dos escritos que encontrei no ano de 2018, quando realizei um pequeno levantamento de intervenções feministas (segundo minha leitura) escritas em dois bairros, Centro Histórico e Cidade Baixa. Além do aborto, outras questões relativas ao corpo feminino aparecem com frequência, bem como desenhos e representações de vulvas que são espalhadas pela cidade. As diversas intervenções artísticas urbanas que encontrei e sigo encontrando em Porto Alegre e em outras cidades serão apresentadas e analisadas em minha tese de doutorado.

Conclusão

O número de mulheres artistas que se assumem como feministas parece aumentar com o passar do tempo e, como vimos, elas buscam produzir de maneira diferenciada dos cânones estabelecidos. Estes são apenas alguns poucos exemplos de arte feminista produzida em países que pertencem a América Latina. Com certeza o conteúdo existente é muito vasto, com um número muito grande de artistas, conhecidas e anônimas, de que não seria possível dar conta aqui. Com *Guerrilla Girls*, Ilona Granet, *Mujeres Creando*, Pamela Castro, Hyuro e *Nosotras Proponemos*, vimos diversas táticas utilizadas por artistas que lidam com os movimentos feministas e intervenções urbanas: a criação de coletivos, a ocupação das cidades, o desapego à autoria única, a crítica ao sistema patriarcal, a representação do corpo feminino, etc. Nessas metodologias encontramos tanto uma tradição artística quanto uma ruptura com ela. Este ainda é um movimento novo, comparado aos séculos de regras já solidificadas na História da Arte. Temos a oportunidade de enxergar a história sendo escrita em nosso tempo presente e de interferir nos rumos que ela irá tomar.

O conceito fundamental existente nessas maneiras diferenciadas que as mulheres encontraram para tratar de arte e ativismo parte da máxima feminista de que o pessoal é político. Com os exemplos de produções trazidos neste artigo, podemos perceber que essa ênfase no pessoal não significa um individualismo, muito pelo contrário, transforma-se em algo de interesse coletivo. Também é preciso lembrar que a exclusão de gênero e etnia

foi utilizada pelos europeus na época das colonizações das Américas, mas, mesmo após os países colonizados atingirem a independência, a exclusão segue como base do sistema de organização social e econômica atual na América Latina (Guardía, 2014: 33) e o corpo das mulheres continua sendo lido como um território a ser conquistado e explorado.

Os assuntos abordados pelas artistas urbanas feministas abrangem um número muito grande de mulheres, que se sentem contempladas e representadas. Isso acontece porque as artistas partem de experiências que são específicas deste grupo que é tratado de maneira diferenciada e oprimido desde o momento em que nasce, devido ao seu sexo. Ao articularmos o que torna as mulheres diferentes das normas existentes, o significado de suas obras se torna cada vez mais vívido e claro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABU-LUGHOD, Lila. A escrita contra a cultura. *Equatorial*, 5(8): 193-226, 2018.
- AHMED, Sara. *The Cutural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2004.
- BARROS, Roberta de. *Elogio ao toque*. Ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2016.
- BIDASECA, Karina Andrea. *La revolución será feminista o no será: La piel del arte feminista descolonial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- BOVENSCHEN, Silvia. Existe uma estética feminista? In: ECKER, Gisela (Org.). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria Editora, 1985. pp. 21- 58.
- DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, nº 2/2015, pag. 13-27
- DWORKIN, Andrea. *Letters from a War Zone*. New York: Lawrence Hill Books, 1993 [1989]. Ebook, arquivo Kindle.
- FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. São Paulo: 2017; 282 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo; Orientadora: Elisabeth Silva Lopes.
- GUARDÍA, Sara Beatriz Exclusión y género em los procesos de Independencia da América Latina In: FUNCK, Susana Bornéo, MINELLA, Luzinete Simões; ASSIS, Gláucia de Oliveira (orgs). *Linguagens e Narrativas: Desafios feministas*. Tubarão: Ed Copiart, 2014.

- LAMBERT, Hélène. Feminismo Autônomo Latino-Americano na Bolívia, as Mujeres Creando reivindicam a descolonização dos corpos. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, Salvador, Vol 03, N. 04 - Out. - Dez., 2017.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, 22(3): 935-952, 2014.
- LUTZ, Catherine. "The gender of theory". In Ruth Behar, Deborah Gordon (ed.). *Women writing culture*. Berkeley: California University Press, 1995, p. 249-266.
- MACKAY, Finn. *Radical Feminism: Feminist Activism in Movement*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- MCCANN, Hannah (editora). *O livro do feminismo*. Tradução: Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- O'BRIEN, Laura Josephine. "Artful Vandals": Urban Interventions, Street Art and Spatial Feminisms. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts (Art History) at Concordia University. Montréal, Québec, Canada. 91 pp. September 2016.
- OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. Intervenções estético-urbanas: novas políticas dos feminismos latino-americanos. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (*Anais Eletrônicos*), Florianópolis, 2013.
- PABÓN, Jessica N. "Ways of Being Seen: Gender and the Writing on the Wall". In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, edited by Jeffery Ian Ross, 78-91. London and New York: Routledge, 2016.
- PAREDES, Julieta Carvajal. Feminismo comunitario: descolonizando el género In: FUNCK, Susana Bornéo, MINELLA, Luzinete Simões; ASSIS, Gláucia de Oliveira (orgs). *Linguagens e Narrativas: Desafios feministas*. Tubarão: Ed Copiart, 2014.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. *As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo*. Lua Nova, São Paulo, 79: 143-162, 2010.
- PEREZ, Caroline Criado. *Invisible women: data bias in a world designed for men*. New York: Abrams Books, 2019. Ebook, arquivo Kindle.
- POLLOCK, Griselda. *Generations & geographies in the Visual Arts: feminist readings*. London and New York: Routledge, 1996.
- SANTOS, Tatiana Pérez. *Arte Urbano, Graffiti y activismo feminista: un recurso para la educación social*. Trabajo de fin de grado en educación social. Facultad de Educación de Palencia Universidad de Valladolid. 79pp Palencia, Junio de 2017.
- STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Rev. Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, e38901, 2018.

TORRES, Natalia Pérez. Tornar-se públicas: *graffiti* e conflito armado na experiência artística urbana de mulheres na Colômbia. In: 18th IUAES Word Congress = 18º Congresso Mundial de Antropologia; *I Conference Proceedings = Anais [recurso eletrônico on-line]*/ Miriam Pillar Grossi, Simone Lira da Silva [et al] (organização/ organization) - Florianópolis: Tribo da Ilha, 2018. pp. 4690 – 4699.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: Arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VICENTE, Filipa L. *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séc. XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

WALSH, Catherine. *Pedagogías Decoloniales*. Práticas Insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir. Serie Pensamiento Decolonial. Editora Abya-Yala. Equador, 2017.

WARK, Jayne. *Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970 to 2000*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2006.

REFERÊNCIAS ONLINE

“Artistas de Argentina se manifestan a favor de legalizar el aborto” Disponível em: <<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artistas-de-argentina-se-manifiestan-favor-de-legalizar-el-aborto>> Acesso em janeiro de 2019.

“Ilona Granet” Disponível em: <<http://www.ilonagranet.com/>> Acesso em janeiro de 2019.

“Lei Maria da Penha - Lei 11340/06 | Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006” Disponível em: <<https://prespublica.jusbrasil.com.br/legislacao/95552/lei-maria-da-penha-lei-11340-06>> Acesso em janeiro de 2019.

“Mujeres Creando” Disponível em: <<http://www.mujerescreando.org/>> Acesso em janeiro de 2019.

“Nosotras Proponemos” Disponível em: <<http://nosotrasproponemos.org/>> Acesso em janeiro de 2019.

“Panmela Castro” Disponível em: <<https://panmelacastro.carbonmade.com/>> Acesso em janeiro de 2019.

“Rede Nami” Disponível em: <<https://www.redenami.com/>> Acesso em janeiro de 2019.

SAHUQUILLO, Maria R. “Aborto é prática ilegal para 90% das mulheres na América Latina” Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/14/internacional/1529002780_075313.html>

Acesso em janeiro de 2019.

AS NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA DE E SOBRE MULHERES NOS GRAFITES DA CIDADE

Patrícia de Souza Nunes¹

Resumo: No espaço urbano, os grafismos se apresentam, em essência, como discursos provocadores e questionadores das estruturas dominantes e dão voz aos subalternos e oprimidos. Os grafites produzidos sob o ponto de vista de mulheres se inserem nessa perspectiva rompendo silenciamentos, transformando o silêncio que nos foi designado pela cultura sexista em linguagem, em ação (Lorde, 2020; hooks, 2019). Partindo desse pressuposto, neste artigo, de natureza exploratória, investigo os grafites feitos por grafiteiras como modos de resistência na cidade, procurando observar os discursos sobre a mulher e seu corpo. Analiso sete murais com personagens mulheres de duas artistas de Natal (RN), refletindo sobre eles a partir da perspectiva teórico-crítica do feminismo negro. As intervenções observadas apresentam figuras que se distanciam dos padrões estético-corporais reproduzidos pela publicidade. Concluo que esses grafites são modos de resistência à ordem estabelecida pelos atores hegemônicos da cidade, ao se posicionarem sobre assuntos do corpo, da mulher e da sexualidade.

Palavras-chave: Mulheres. Imagem. Feminismo. Grafite. Cidade.

THE RESISTANCE NARRATIVES OF AND ABOUT WOMEN IN THE CITY'S GRAFFITI

Abstract: In the urban space, graphics present themselves, in their essence, as a provocative and questioning discourse of the dominant structures and give voice to the subaltern and oppressed. The graffiti produced from the point of view of women fits into this perspective as the breaking of silencing, transforms the silence that was assigned to us by sexist culture into language, into action (Lorde, 2020; hooks, 2019). Based on this assumption, in this article, which is of an exploratory nature, I investigate graffiti made by graffiti artists as ways of resistance in the city, seeking to observe the discourses about women and her body. I analyze seven murals with female characters, by two artists from Natal (RN), reflecting them from the critical theoretical perspective of black feminism. The interventions observed present figures that distance themselves from the aesthetic and bodily standards reproduced by advertising. I conclude that these graffiti are ways of resistance to the order established by the city's hegemonic actors, when they take a stand on matters of the body, women and sexuality.

Keywords: Women. Image. Feminism. Graffiti. City.

Introdução

A arte urbana dá visibilidade àquilo que não se quer ver, ou seja, o espaço deteriorado adquire cores e formas que o transcendem e produzem sentido. A arte denuncia com originalidade as mazelas do mundo urbano atual, transgredindo não apenas a propriedade pública como também sua normatividade e segregação social. Como

¹ Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. Email: patricia.nunes.ufpn@gmail.com.
ORCID id: <https://orcid.org/0000-0003-0212-7788>

prática artística, a arte urbana funciona como elemento de contraposição, quebra expectativas. Uma mulher seminua em um anúncio de outdoor publicitário pode chamar a atenção de quem está passando e o vê, mas um mural com grafismo do corpo feminino nu, com pelos, com deformidades e sangrando causa certo estranhamento

Mary Russo (2000) nos lembra de como o corpo da mulher é frequentemente associado culturalmente ao grotesco: à Medusa, à Vampira, à Madrasta malvada, à Bruxa dos filmes de terror, às feiticeiras queimadas nas fogueiras e, posteriormente, às queimadoras de sutiã e às feministas, vistas como mulheres feias e mal-humoradas. As características femininas descritas pela autora inspiram artistas visuais e cineastas contemporâneos. A história da arte nos mostra como as mulheres eram retratadas em diferentes épocas. Lipovetsky (2000) recorda que no campo das artes plásticas muitas mulheres eram retratadas sob a visão masculina.

A arte do paleolítico trazia inúmeros signos femininos que iam desde representações vulvárias, triângulos pubianos aos signos ovais gravados sobre calcário. Com o aparecimento do Estado e das classes sociais, na Grécia Antiga, os poetas descreviam como a beleza feminina era, ao mesmo tempo, maravilhosa e temível, e os escultores exaltavam as formas físicas da mulher. Posteriormente, o Cristianismo propagou a figura de Eva, não pela aparência física, mas por seus encantos que levaram Adão ao pecado. Na Bíblia, Sara, Salomé e Judite eram descritas como a ardil, a mentirosa e a astuciosa.

Ao longo de toda Idade Média, e bem depois dela, prolongou-se a tradição de hostilidade e de suspeita em relação à aparência feminina, a qual passou a ser vista como a *porta do diabo* e o *poder tentador*. Houve o período em que os aparelhos reprodutores da mulher não eram estudados pela medicina porque havia um mito de que eram semelhantes aos órgãos masculinos, porém de modo invertido. A arte medieval traduziu em imagens essa estigmatização cristã da beleza feminina. Assim, segundo Lipovetsky (2000), havia representações em que o Diabo se travestia de bela moça.

Em outras, a mulher aparecia sob os traços de serpentes antropomorfadas, de criaturas com rostos diabólicos; eram representadas ao lado de monstros repugnantes a fim de desviar os homens de seus encantos funestos. Até o fim do século XIX, a idolatria do belo sexo se desenvolveu em um quadro social estreito, as homenagens artísticas à mulher e às práticas estéticas quase não ultrapassavam os limites do público rico. Na

contemporaneidade, podemos observar outras representações femininas trazidas pela arte, algumas sob o olhar de pintores, fotógrafos e escultores masculinos.

No campo da arte, houve uma grande influência do ativismo feminista, desdobrando-se no que hoje chamamos de ativismo. Heloísa Buarque de Hollanda (2020) nos fala da influência do pensamento de Gloria Anzaldúa cujo trabalho inspirou um grupo de mulheres a organizarem intervenções em grafites, pinturas, saraus poéticos que denunciavam a violência estatal, familiar, sexual e institucional. O que nos direciona a concordar com afirmação de que há, atualmente, diversas artistas feministas que se autodenominam artistas, assumindo sem ressalvas a arte como ferramenta de luta e resistência (Stubs *et al*, 2018).

Entendo a arte como um potente instrumento de luta, sobrevivência e ocupação dos espaços negados na sociedade, essas artistas revelam o poder da linguagem e do ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós, mulheres. Partindo dessa preposição, proponho neste texto, de maneira exploratória, estudar os discursos de grafiteiras da cidade sobre as mulheres; o que elas dizem a respeito da mulher e de seu corpo e como dizem. Busco perceber como as artistas se colocam como sujeitas ativas das próprias narrativas, como transformam o silêncio em linguagem e ação. Segundo, Lorde (2020: 55), há muitos silêncios a serem quebrados, pois fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará”.

Nesse processo de transformação e rompimento de silenciamentos, é necessário compartilharmos as palavras que nos são significativas, falarmos a partir de nossas vivências, as quais acreditamos e conhecemos. Seguindo o pensando de Lorde (2020: 51), o que é mais importante dever ser dito, verbalizado e compartilhado, mesmo que eu corra o risco de ser magoada e incompreendida”. Somente o fato desta autora em questão estar aqui, escrevendo estas palavras, é uma tentativa de quebrar um silêncio. As escritas das artistas de rua, ainda que por meio de outra linguagem, de igual modo estabelecem rupturas de silêncios. Por meio de uma escrita própria elas trazem pautas como sexualidade, aborto, maternidade e autoconhecimento que permeiam o cotidiano das mulheres.

Apresento trabalhos realizados sob o ponto de vista de mulheres, protagonistas de suas narrativas, como é o caso das artistas Sun e Consuelo². Os grafites criados por elas trazem representações de mulheres que escapam aos códigos opressivos da mídia hegemônica como um todo, porque, por meio de seus escritos, revelam corpos femininos que não são visibilizados de forma recorrente. São sete grafites com conteúdos que utilizam as imagens de corpos femininos, coletadas entre 2018 e 2020. São figuras que giram em torno de pautas feministas.

O procedimento de coleta de dados partilha de uma experiência etnográfica, em que combino incursões presenciais na cidade associadas ao itinerário do ciberespaço³. Diógenes (2015) apresenta uma prática semelhante a esta que desenvolvo ao combinar ações de observação de intervenções urbanas no ambiente material e digital. Santaella (2003) comenta que estamos inseridos na cultura de mídia”, onde as tecnologias de comunicação online estão cada vez mediando as relações sociais. Com isso, o campo de pesquisa vem se ampliando e é cada vez mais imanente à ubiquidade material/digital (Canevacci, 2013; 2016).

Segundo Christine Hine (2003), a etnografia pode ser usada na investigação das redes digitais, porém não deve ser dissociada do conhecimento presencial dos sujeitos que atuam nas situações (des)territorializadas. Por assim entender, o procedimento se dividiu em duas etapas: a ida a campo, registro e descrição do objeto investigado; e o mapeamento das páginas do Instagram das artistas, a partir de *prints* (capturas de imagem) das publicações, nos campos de *feed* e *stories*, sobre grafites que trazem personagens femininas. A identificação das grafiteiras foi possível por meio da *tag*⁴ disposta nos murais encontrados na cidade, que são acompanhadas pelos arrobas (@).

Busco pensar o objeto a partir da perspectiva teórico-crítica do feminismo negro. Recorro à bell hooks (2019) e à Audre Lorde (2020) que convocam as mulheres a erguerem a voz e a transformarem silêncios em ação e linguagem. Rememoro Conceição

² Grafiteiras da cidade de Natal que abordam assuntos cujos objetos centrais dos discursos são a mulher e o corpo feminino.

³ O ciberespaço, segundo Pierre Lévy (1999: 44), “é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores [...] especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo”.

⁴ Tag pode se configurar como assinatura que identifica a obra de um grafiteiro ou pode ser uma prática isolada da escrita de um codinome ou apelido em uma superfície qualquer no espaço urbano (Orlandi, 2004).

Evaristo (2008), com a noção de “escrivência”, em que mostra que através da escrita autoral é possível mesclar os acontecimentos, as visões e experiências de vida no texto.

Além disso, tomo como referências Armando Silva (2011) e Néstor García Canclini (2019), que sustentam a observação da cidade como espaço de linguagem em que se cruzam relações de poder, em que as intervenções urbanas são dispositivos questionadores das estruturas dominantes, que dão voz aos subalternos e oprimidos. Tenho como pressuposto que os muros silenciosos ganham voz e vivacidade por meio de artistas como Sun e Consuelo, e suas inscrições chamam a atenção para temas em torno do corpo, da mulher e da sexualidade.

A arte urbana como forma de resistência

Na contemporaneidade, é impossível se pensar em uma cidade sem as intervenções urbanas e os discursos que elas possibilitam por meios de materialidades. Na cidade, os escritores de rua propagam suas mensagens através de sinais elaborados e contradizem o pensamento de que são sujeiras visuais, como afirma parte da sociedade que aceita o cartaz e o outdoor publicitário, que têm patrocínios para publicar mensagens sobre seus produtos ou serviços. Os grafiteiros e pichadores constroem redes de ligação e se relacionam através de sinais, formam grupos, estabelecem relações sociais não só na mesma cidade como em localidades diferentes. Recordo de uma pichação que pude observar em Natal (Rio Grande do Norte) com o inscrito “vagina”, também observada por mim em outro momento na cidade de Joinville (Santa Catarina).

Percebemos que há uma oposição de sentido entre poluição e embelezamento com relação às intervenções urbanas nas metrópoles. Enquanto para algumas pessoas essas manifestações são vandalismo e poluição, como no caso das pichações, para outros os grafites são imagens que quebram a expectativa do comum, que fogem do esperado em meio as outras imagens que invadem nossos corpos; são respiros de arte em meio à selva de pedras das grandes metrópoles. Néstor García Canclini (2019: 338-339) fala que o grafite é um gênero impuro,

são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais políticos ou dos *mass media* para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Ele contrapõe-se às legendas políticas e publicitárias, é um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política (Canclini, 2019: 338-339).

Entendo que, por ser palco das diversas dinâmicas sociais e culturais, a cidade é lugar para atos de natureza política, em que protestos, ativismos, manifestações, intervenções marcam a evolução das nossas sociedades. Os acontecimentos se devem pelo fato da sociedade contemporânea estar cada vez mais consciente política e socialmente de problemas como machismo, sexismo, homofobia, racismo, xenofobia, exclusão social e seus mais diversos tipos de violência. Tais problemas têm sido mobilizadores de diversas formas de resistência e reivindicação de direitos políticos e sociais. O que se percebe, nesse sentido, é que a arte tem se revelado, ao longo da história, como dispositivo comunicacional, atuando como narrativa de resistência para os subalternos e oprimidos, como defendem Mondardo e Goetttert (2008):

O grafite e a pichação comportam um conjunto de práticas que podem, inclusive, exprimir formas de resistência à ordem estabelecida hegemonicamente pelos grupos e/ou atores dominantes da sociedade burguesa e pelo Estado. Podem, por isso, ser maneiras encontradas pelos agentes hegemonizados (mas que expressam suas marcas de contraposição) em meio aos seus descontentamentos cotidianos, em relação à exclusão e discriminação (Mondardo e Goetttert, 2008: 294).

Nas imagens das intervenções urbanas, o que importa como comportamento é o incômodo que o obsceno é capaz de compreender. Segundo Silva (2011), esse obsceno nas intervenções está disposto para que todos os veja. E observar o que se restringe socialmente ao campo da visão e do entendimento público é por si só chocante. Embora, perceber esse obsceno na qualidade de provocação pública, como exibição para todos os cidadãos, complica ainda mais o exercício visual e o transforma em uma operação coletiva” (Silva, 2011: 12). Ao expor o obsceno e o proibido (socialmente), os artistas dessas imagens abordam o que não se diz eticamente, quebrando paradigmas para além da questão estética.

Ao pensar na visibilidade dessas mensagens no espaço público, entendo que ela pode se dar por meio dos aparatos patrocinados ou não. Os recursos utilizados pelos sujeitos para serem ouvidos nas ruas são os muros, as paredes, as placas, os monumentos, os viadutos. Estes servem para imprimir seus discursos. É no espaço público que os artistas visuais buscam a visibilidade negada pela mídia hegemônica para expressarem suas narrativas de resistência. E por que são de resistência? Porque, a partir do momento em que há relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Foucault (1981: 241 *apud* Fernandes, 2020: 132) propõe que para resistir, é preciso que a resistência seja

como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, venha de baixo e se distribua estrategicamente”. Portanto, resistir implica a criação de formas de existências. Como afirma Fernandes (2020: 132), como todo sujeito, os artistas não são vítimas inertes, a resistência os leva ao exercício de poder, a produzir outras relações sociais, estiga, inclusive, a criação artística”.

Historicamente, o movimento feminista negro vem mostrando formas de resistências. Segundo Bueno (2020), enquanto existir sistemas de dominação, haverá resistências de mulheres negras. Produzindo imagens, narrativas e estratégias sociais, econômicas e culturais, a partir do ponto de vista delas, nas artes, na literatura, na música, nas universidades, enfim, em todos os espaços, geográficos e metafóricos, contrariando o racismo sistêmico, honrando sua ancestralidade, seus desejos e suas memórias e atuando como protagonistas de suas próprias vidas.

Resistir às definições externas que são mobilizadas para o controle dos nossos comportamentos e corpos, buscando a manutenção dos sistemas de dominação como hierarquias que nos impossibilitam de exercer nossas autonomias, é fundamental para desconstruir a ideia de que a mulher negra é outro da sociedade (Bueno, 2020: 124).

Então se por um lado houve a propagação de imagens negativas para as mulheres, por outro houve maneiras de subverter essa lógica, ainda que não tenham tido espaço como protagonistas nos livros de história. Mulheres de todo mundo se articulam para empreender narrativas próprias, independentes e autodefinidas para garantir a sobrevivência não apenas de si, mas da comunidade. No campo acadêmico, falamos da ausência de imagens de mulheres intelectuais negras em nossa formação e, quando tomamos consciência delas, ficam ainda mais visíveis as correntes, literais e simbólicas, que as prenderam em imagens subalternas e inferiorizadas, no intento recorrente de as invisibilizar, silenciar e apagar as suas histórias.

Sim, apagar as suas histórias, as suas lutas, as suas conquistas. Embora escondidas de nós, por anos a fio, pela mídia massiva e hegemônica, essas mulheres existem. E há muitas imagens de resistência construídas por elas, intelectuais negras, brasileiras e estrangeiras, como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Djamila Ribeiro, Sueli Carneiro, Angela Davis, Chimamanda Ngozi Adichie, entre tantas outras. No campo das artes plásticas encontramos as obras de artistas como Adriana Varejão, Rosana Paulino, Marcela Cantuária e Claudia Contreras cujas obras apresentam espaços

privilegiados de intersecção com pensamento feminista (Hollanda, 2020; Tvardovskas, 2013).

De acordo com hooks (2019), o feminismo necessita ocupar os espaços públicos, transpor os espaços acadêmicos restritos e chegar ao povo, com uma linguagem acessível. Acredito que o grafite se insere nessa linguagem, ao trazer imagens de mulheres que traduzem pautas feministas, as artistas subvertem a ordem estabelecida, a subversão pode ser observada na atitude daquelas que ocupam a cidade e agem sobre ela com o objetivo de comunicar assuntos que dizem respeito à vida das mulheres, ou seja, que são específicos de um recorte de gênero” (Baldissera, 2019: 191).

Concordo com hooks (1995: 237), a respeito de que arte feita por mulheres precisa enfrentar questões de gênero”. A produção artística precisa de um ponto de vista feminista. Em Natal, as manifestações observadas se inserem nessa perspectiva, e apesar de tímidas se comparamos com os grandes centros urbanos (São Paulo e Rio de Janeiro), no que tange ao conteúdo elas são muito expressivas. Apresento, a seguir, as narrativas que chamam a atenção para temas socioculturais e históricos que retrataram vivências de mulheres.

O discurso da mulher no grafite da cidade

De quem é a voz nos muros

Os grafites que trago a seguir são de autoria de duas grafiteiras que fazem suas intervenções na cidade de Natal (RN). Antes de adentrar no trabalho das artistas, é importante sabermos quem são elas. Maíra Sara (*tag* Sun) se define como arteira múltipla que, através de ilustrações, aborda tabus de nossa sociedade machista, misógina, patriarcal e autoritária buscando a subversão da invisibilidade, da produção artística”. Sun tem um ateliê localizado em Macaíba (Região Metropolitana de Natal), onde ela expõe seus trabalhos de pinturas em telas, camisetas, porta-lápis, xícaras, chaveiros, além de ceder espaço para divulgação de outros artistas locais. Seu perfil no Instagram (@sunsarara) tem mais de seis mil seguidores.

Conheci Maíra em 2018, numa exposição em que ela participou chamada *Fogo, fogo, fogo*, na galeria do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), que reuniu o trabalho de outras duas artistas (Mariana e Naid),

cuja intenção era trazer para dentro dos espaços institucionalizados de arte as inquietações de existir como mulher artista, que picha o muro, lambe as paredes e risca os ônibus. Segundo elas, a proposta era dar continuidade aos seus trabalhos nas ruas, tirando da marginalidade os desejos, prazeres e a descrença em torno de tornar-se mulher.

Sun (2020) afirma que começou seus desenhos desde criança:

Na infância e adolescência riscava as paredes, carteiras, os cadernos e tal. Eu queria ser arquiteta, então rascunhava muitas plantas das casas que eu queria construir, também curti moda e desenhava muitas roupas que queria fazer, mas eram bem toscos. Por não curtir meus desenhos, parei por muitos anos. Voltei fortemente com os meus desenhos em 2014, que foi quando comecei a praticar mais, a definir mais o tema: mulheres e a questão do autoconhecimento, a partir daí não parei (Sun, 2020).

Larissa Cruz (*tag* Consuelo) é outra grafiteira muito conhecida por seus trabalhos na cidade, inclusive já esteve em outras capitais como Recife, Aracaju e Rio de Janeiro. Divulga sua arte no seu perfil do Instagram (@consueloveacoroca), com mais de 1.960 seguidores. Suas postagens no *feed* e nos *stories* variam entre murais em grafites, processos de criação, desenhos, pinturas em bolsas, chapéus, camisetas e tatuagens. Consuelo é formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) cuja monografia é intitulada *Mulheres que se arriscam por um risco*.

Nesse trabalho, ela escreve que começou nas ruas há sete anos, onde iniciou com intervenção de lambe-lambe e, em seguida, passou a pintar e a grafitar. Em suas intervenções, busca inscrições de apoio à mulher, de desconstrução de gênero, empoderamento do corpo feminino, estou fazendo intervenções de corpos femininos, com alguma *anomalia*, fugindo dos padrões estéticos. Seja pela perda de uma das mamas ou colocando sempre uma cicatriz” (Cruz, 2018: 63). A grafiteira relata que é comum sofrer preconceitos e censuras com relação ao seu trabalho. Diz que já ouviu de alguém que seu grafite incomodava e, a partir disso, percebeu que as pessoas esperavam que grafitasse nas ruas um corpo *perfeito*, de forma que não mostrasse deformidades nem aparentasse um real.

O que percebo dos meus tramos é que por mais que eu espalhe, eles irão sumir, não só pela efemeridade das ruas, mas pela censura e pudor social. Quando não é censura das genitálias, é censura das publicidades que muitas vezes marcam o trampo e persegue pela cidade, atropelando tramos que fazemos com muito carinho (Cruz, 2018: 64).

Embora sua arte seja censurada e malquistada pelos moralistas de plantão, Consuelo se mantém esperançosa ao ver como as mulheres grafiteiras vêm ganhando mais espaço

e representatividade nas ruas, principalmente aquelas que constroem narrativas que questionam e se opõem. Ela afirma que suas intervenções na cidade são modos de resistência:

Eu Consuelo, C.O, faço das ruas meu livro, e minhas intervenções como minha voz, de que a imagem fala, grita, só que muitos não têm paciência de interpretar e sentir. Com isso, faço de minha presença resistência diária, de cada trampo que ainda resiste, de tudo que meu corpo passa para poder *parir* esse trampo pra rua, para todxs (Cruz, 2018: 67).

A questão da censura permeia os espaços das artistas que trazem temáticas relacionadas ao corpo feminino. Sun diz que sua arte carrega em si um processo de autoconhecimento, onde busca expressar temas tabus desde 2015. Faço corres com artes acessíveis e diversas para que eu consiga me expressar sobre temas como o aborto, para que ela chegue às pessoas de uma outra perspectiva, então insisto em ocupar esses lugares, em que as pessoas se deparem no cotidiano dela com outra forma de entender seus próprios tabus” (Sun, 2020).

As falas das artistas revelam o quanto há em nossa sociedade um pudor com relação ao corpo feminino. Esse que, historicamente, foi recluso ao espaço privado onde as mulheres eram tidas como o segundo sexo, inferiores aos homens e sua condição era aceitar os papéis que lhe eram destinados socialmente. O seu corpo durante o transcorrer da história era tratado como objeto cuja utilidade era apenas de perpetuação da espécie. Objeto esse que foi representado, como diz Lipovetsky (2000), ora como *o belo sexo*, em que era enaltecido por sua beleza e formosura, ora tido como *diabólico*, em que era desprezado.

Se nas representações visuais da antiguidade o corpo feminino era objeto de enaltecimento ou esconjuro, o que dizer da representação da contemporaneidade, que imagens temos? Bem, se observamos as imagens trazidas pela publicidade, verificamos que a objetificação do corpo feminino é prática recorrente – como não lembrar das campanhas da cerveja Itaipava em que a modelo Aline Riscado aparece de biquíni segurando a bebida em uma mão e a bandeja em outra, servindo aos homens?

A cultura machista ainda perpetua nos meios de comunicação, como era o caso do programa de televisão *Domingão do Faustão* – extinto em 2021 –, em que as mulheres ficavam por horas em um estúdio frio usando apenas *tops*, *micro shorts* e salto alto. Isso perpetua a objetificação desse corpo. Por que será que as bailarinas do programa não

usavam roupas mais confortáveis como a do apresentador Faustão? Porque elas estão como produto, como coisa a ser observada, corpo chamariz da atração.

A objetificação da mulher foi observada por Nunes (2020), em um estudo realizado na cidade de Natal, ao analisar as representações da mulher em outdoors. Nele se percebeu que ainda existe machismo nos anúncios, focando na objetificação do corpo, ou seja, a mulher é tratada como um objeto de desejo. Os anúncios reproduzem estereótipos de gênero binário, padrões heteronormativos e racializados para comunicar diferentes produtos e marcas (Nunes, 2020).

Dito isso, chegamos às imagens trazidas pelas artistas Sun e Consuelo. Os grafites produzidos por elas foram observados pela primeira vez em 2018, durante a pesquisa de campo. Naquele período, a intenção era apenas registrar nas incursões por Natal os outdoors publicitários. Porém, os grafites que emergiam nesse percurso chamavam atenção, o que serviu como marco para uma nova reflexão em torno deles e do que poderiam representar, comunicar sobre os corpos de mulheres. As imagens chocavam por serem de corpos que se distanciavam dos encontrados na publicidade. O que se observa é que os grafites de Sun e Consuelo surgem como modo de manifestação sobre a condição da mulher.

O que dizem os grafites

Visibilizam o corpo com *imperfeições*

Dos grafites que chamam a atenção, um deles é um veiculado na avenida Senador Salgado Filho, principal via que atravessa a cidade. A pintura traz a figura da mulher enquadrada em plano americano (da cabeça à parte inferior ao quadril), usa um capuz de cor preta que cobre parte do rosto, deixando visível apenas os olhos que estão pintados de vermelho.

O corpo despido tem pinturas de cor vermelha, uma em cada braço, e leva uma lança parecida com as usadas pelos indígenas na mão esquerda, segurando firme na direita um objeto que aparenta ser uma granada. O corpo da personagem está nu, isso nos possibilita observar seus pelos nas axilas e na vagina. Além disso, mostra as *imperfeições* desse corpo como gorduras, celulites, contornos, marcas e deformidades, pois lhe falta a mama esquerda e a direita é flácida, estando parte encoberta pelo braço.

Ao observar os elementos próximos da personagem, podemos compreender mais a mensagem. Próximo da mulher há uma criança de traços indígenas com a inscrição

Mães, parabéns”, ou seja, a imagem induz ser de uma mãe, mas uma mãe real. Porque ela aparece expondo seu corpo natural, sem aquela estética corporal e de beleza que estamos habituados a observar nas imagens publicitárias. É um corpo que, para alguns, causa incômodo, porque a cultura machista nos acostumou a perceber como esteticamente bonito o “corpo padrão”.

Esse grafite vai na contramão dos discursos hegemônicos sobre a mulher na sociedade de consumo, em que a gordura, a flacidez e o sedentarismo simbolizam a indisciplina, o descaso. As mulheres são culpadas pelo fracasso do próprio corpo, o qual é, sem dúvida, vigiado e punido. Em seus estudos sobre o corpo, Felerico (2018) constatou que no imaginário feminino não há um ideal de corpo padronizado, mas, sim, um corpo ultramedido, normatizado pelo discurso midiático que intensifica e dissemina a produção de práticas, hábitos e exercícios. Tal normatização é um mecanismo de controle e construção de corpos e subjetividades.

Figura 1: Grafite com mulher sem a mama em Natal (RN)



Fonte: Autoral, 2018

Então, se por um lado, temos um outdoor publicitário do Dia das Mães com uma imagem de mulher maquiada e bem arrumada, conforme as normas sociais, do outro temos ocupando o mesmo espaço público uma mãe nua, com seus instrumentos nas mãos pronta para a batalha. E ela não é a representação de uma mulher imaculada como nas imagens que temos da Virgem Maria, trazidas pelo Cristianismo. O corpo nu do grafite não possui carga vulgar, mas de choque, o que nos faz lembrar Silva (2011), quando diz

que, no caso do grafite, o obsceno causa estranhamento. E a intenção é justamente essa: chamar atenção como forma de provocação pública, para que possa ser visto e lido.

O grafite de Consuelo traz uma mulher sem um dos seios, o que nos leva a induzir que sua perda decorreu de um câncer de mama. Esse tipo de câncer é causado pela multiplicação desordenada das células do seio. Tal processo gera células anormais que se multiplicam, formando um tumor. Segundo o Instituto Nacional do Câncer⁵, 17.763 pessoas morreram com a doença em 2020, sendo 17.572 mulheres. Por acometer majoritariamente a mulher, ele deixa marcas físicas e psicológicas. No que tange a autoestima, lhe afeta justamente por uma cobrança estética distorcida.

Segundo Consuelo, tal fato a levou a reproduzir imagens com essa figura sem uma das mamas para levar para as ruas o assunto e normatizar esse corpo que a sociedade não espera ver. Comecei a colocar os corpos sem mamas nas paredes, me interessei cada vez mais por cicatrizes que, aliás, temos muitas, desde as visíveis, como as que não são visíveis, e como sempre silenciadas” (Cruz, 2018: 63). A artista esclarece ainda que desenvolve pinturas de corpos em vários lugares do Brasil. Para hooks (2019), observamos o poder coletivo de mulheres quando o assunto são questões ginecológicas, tipos de câncer (principalmente o câncer de mama) que ameaça as mulheres mais que os homens” (p. 60).

Questionam o governo e a mídia

No grafite a seguir, a grafiteira mostra a personagem de outro modo, apresentando a mulher que questiona e se opõe ao poder político e a mídia. O grafite traz a figura de uma mulher em plano americano. A mulher está nua e sua cabeça coberta por um tecido preto, semelhante a um capuz, visível apenas os olhos, parte da testa e do nariz. O corpo tem curvas, falta-lhe um dos seios, que são encobertos pelos braços cruzados.

O seio direito da personagem é flácido, a barriga possui dobras, há pelos que começam a aparecer desde o umbigo até a vagina, que é encoberta por eles – semelhante à primeira imagem. Ao lado desse corpo tem-se os seguintes enunciados: #seligagalera”, #tárolandoditadura”, #guerrasfinanciadas”, #pelogoverno”, #peloeva”,

⁵ Disponível em: <https://www.inca.gov.br/tipos-de-cancer/cancer-de-mama>. Acesso em: 20 dez. 2020.

#pelasmídias”, #explodeglobo”, #explodebolsonaro” e #explodetemer&companhia”.

Havia outra intervenção com a mesma personagem, mas dessa vez na Zona Norte da cidade. O grafite próximo a uma placa de outdoor encobre uma propaganda inscrita na parede com tinta branca. As duas imagens são de mulheres que estão enquadradas em plano detalhe, não magras, com curvas, pelos na vagina, sagrando (o que sugere ser sangue menstrual), possuem estrias, cicatrizes e, mais uma vez, lhes falta um dos seios. Ao lado desses corpos femininos observamos as seguintes inscrições: #respeitaartederuapublicidade”, #vocêstêmpatrocínionósnao” e #respeitaasminas”.

Figuras 2 e 3: Grafites com mulheres em posição antissistema de Natal (RN)



Fontes: Autorial, 2018; Consuelo, 2020.

O grafite, ao questionar a publicidade, que possui patrocínio, revela particularidades dos seus discursos que são caracterizados por serem expressões filtradas da marginalidade. Além disso, há o uso de *hashtag* (símbolo #, cerquilha), elemento que transcende os suportes das ruas para o digital, para convocar um posicionamento antissistema e em rede. Sobre esse tipo de inscrição, Silva (2011) declara que entre a publicidade e o grafite há diversas ordens visuais intermediárias nos muros:

O que se opõe diametralmente ao grafite é a publicidade: enquanto o primeiro busca um efeito social, de forte carga ideológica ou, de algum modo transgressora de uma ordem estabelecida, a publicidade busca o consumo do enunciado e assim sua intenção comunicativa é antes de tudo funcional para um sistema social, político e econômico (Silva, 2011: 6).

Diante disso, percebo que as imagens trazem uma carga simbólica porque são corpos nus. Possivelmente, se não os fossem, não chamariam a atenção para os discursos de questionamentos com respeito aos sistemas do governo e da mídia. Além disso, criticar a publicidade, como percebi em outros grafites, pode indicar os sentimentos de mulheres que não estão de acordo com os discursos publicitários sobre elas e seus corpos. Le Breton (2012: 50) diz que tal como transparecem na extensão do corpo e se colocam em ações nos comportamentos, os sentimentos são emanções sociais que se impõem por seu conteúdo e sua forma aos membros da coletividade, colocadas numa dada situação moral”.

Assim, os nossos sentimentos de amor, amizade, alegria, humilhação e raiva são expressos fisicamente. Eles se inscrevem nos nossos corpos, rostos, nossas posturas, nossos gestos e são enraizados em normas coletivas explícitas. Desse modo, as intervenções das artistas são a expressão de suas emoções. Emoções de crítica aos discursos hegemônicos que hipersexualizam mulheres sob a luz dos seus holofotes. Outro ponto a destacar são os discursos sobre corpos com deformidades, majoritariamente trazidos por Consuelo em seus grafites com figuras femininas. A grafiteira passa a dar visibilidade a esse grupo que é estigmatizado.

Segundo Le Breton (2012), as tentativas de apagamento social desse corpo é algo costumeiro, pois a sociedade não quer percebê-lo e, portanto, a falta de visibilidade nas imagens do espaço público decorre dessa aceitação imaginária que está na origem da normalidade” (p. 74). Segundo ele, o corpo deve passar despercebido, fundir-se nos códigos e cada ator deve poder encontrar no outro, como num espelho social, as próprias atitudes e a imagem que não surpreende nem o atemoriza” (Le Breton, 2012: 74). Ou seja, o corpo ao qual falta algum atributo social é estigmatizado. É objeto de espanto para os filmes de terror, mas não pode ocupar os espaços da cidade. Então, os corpos grafitados por Consuelo são, assim, censurados.

O fato de Consuelo produzir imagens para outras mulheres que se distanciam do padrão estético hegemônico, colabora com a noção hooks (2019) de que é necessário quebrarmos estéticas patriarcais para inspirarmos meninas e adolescentes. No sentido de que apenas criticar imagens sexistas sem oferecer alternativas de imagens é uma intervenção incompleta, apesar de todas as mulheres estarem mais cientes das armadilhas e dos perigos de aderir às noções sexistas de beleza feminina, não estamos

fazendo o suficiente para eliminar esses perigosos – para criar alternativas (hooks, 2019: 62).

Apresentam a pauta do feminicídio e autoconhecimento

As próximas intervenções urbanas trazem imagens de corpos femininos fragmentados, em que são mostradas partes da mulher que, culturalmente, são vistas com pudor, como a vagina. Na primeira imagem, temos um corpo feminino em plano detalhe, nu, com a vagina sangrando e coberta por pelos. O corpo possui curvas e marcas. Ao lado dele, vemos o texto “Chega de feminicídio” escrito em cor vermelha. O segundo grafite é de Sun e ilustra uma vagina ou, como ela mesma afirma, uma *buceta* na cor rosa. A grafiteira procura mostrar na pintura, de maneira didática, cada ponto do órgão genital feminino. Ao lado escreveu: lábios menores, uretra, clitóris, vagina, salve todas as bucetas”.

Figuras 4 e 5: Grafites com vaginas de mulheres em Natal (RN)



Fontes: Consuelo, 2020; Sun, 2020.

A imagem desse corpo se insere num contexto em que, no Brasil, a taxa de feminicídio chega a ser a quinta maior do mundo, segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS). E os dados⁶ se agravam ainda mais quando o recorte é feito por unidade da federação. Em 2017, o Rio Grande do Norte teve o maior índice de homicídios contra mulheres, 8,4 a cada 100 mil mulheres. Isso apesar de haver certos mecanismos para

⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/cresce-n-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-no-brasil-dados-de-feminicidio-sao-subnotificados.ghtml>. Acesso em: 20 jan. 2021.

coibir a violência contra a mulher, como a Lei do Feminicídio 13.104/2015, criada para incluir o ato no rol dos crimes hediondos.

O que se observa nas intervenções anteriores é que as autoras buscam denunciar esse corpo que sente e sangra mensalmente, um corpo feminino que passa por assédios, violência, feminicídio, simplesmente por ser mulher. Ressalto que a própria grafiteira (Consuelo) relatou que a imagem foi censurada dois meses depois da sua criação. Isso nos ajuda a compreender que a mensagem incomoda e, por isso, expressa poder de resistência à desigualdade de gênero em que vivem muitas mulheres.

As violências praticadas contra as mulheres devido ao seu sexo assumem múltiplas formas. Elas englobam todos os atos que, por meio de ameaça, coação e força, lhes infligem, na vida privada ou pública, sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos com a finalidade de intimidá-las, atingi-las na sua integridade física e subjetividade (Alemany, 2009: 271).

Em uma cultura de dominação, segundo hooks (2019) todos, mulheres, homens, crianças são socializados para enxergar a violência como meio aceitável de controle social. O sexismo continua sustentando o pensamento da dominação masculina e violência sobre os corpos. Quando acionamos a categoria da interseccionalidade⁷, os marcadores de raça e faixa etária chamam atenção. As crianças e mulheres negras são os que estão no topo das estatísticas da violência patriarcal. Como nos alerta a autora, os esforços feministas pelo fim da violência de homens contra mulheres devem ser estendidos a um movimento pelo fim de todas as formas de violência” (hooks, 2019: 101).

O sangue que escorre entre as pernas desse corpo mostra sinais do biológico, do natural. Ademais, o grafite pode ser provocador porque há na cultura um tabu que envolve a menstruação, reforçado pelas condições às quais as mulheres são submetidas, justamente por seus corpos serem silenciados pela falta de diálogo aberto sobre o assunto. Várias são as vezes em que as mulheres se sentem constrangidas com o sangue que sujou, por acidente, suas vestes.

A cultura ensina as mulheres a não falarem da menstruação e construiu um preconceito sobre algo que é natural, biológico, próprio do corpo da mulher. Portanto, Consuelo, ao apresentar esse tipo de discurso, traz à tona não apenas a sua voz, mas a de

⁷ O conceito refere-se às formas como os diferentes marcadores sociais interagem entre si, influenciando a forma como experienciamos a vida em sociedade (Collins e Bilge, 2021). A norte-americana Kimberlé Crenshaw foi a primeira a sistematizar a ideia em um artigo publicado em 1989. Carla Akotirene (2020), no Brasil, publicou um livro sobre o assunto, em que apresenta a interseccionalidade para além de um conceito, mas também como teoria e ferramenta política.

tantas outras que passam a ser visibilizadas em sua arte, as tirando do silenciamento social ao qual são condicionadas. Hooks (2019: 36) afirma que romper o silêncio é não somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, portanto, um gesto político:

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto que cura, que possibilita uma vida e um crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição do objeto para sujeito – a voz liberta (hooks, 2019: 38).

A vagina trazida por Sun não é a única espalhada por Natal, existem várias em muitos pontos da capital, com algumas mudanças na coloração. Ao espalhar pela cidade essas figuras, a grafiteira trabalha com algo que nos lembra um dos recursos utilizados pela publicidade, que é a estratégia da repetição. Os anunciantes fazem isso utilizando a mesma mensagem em diversos outdoors pela cidade – uma forma de conseguir um maior alcance e trabalhar com a ideia de memorização.

Outro aspecto é que, pelo que parece, é proposta da grafiteira disseminar o autoconhecimento do corpo feminino ao mostrar os pontos localizados na vagina. Inclusive, há outros grafites seus com corpos femininos em que ela ilustra as zonas erógenas como uma forma educativa de, por meio da arte, propagar os locais de prazer feminino. O gesto vai ao encontro da proposta feminista da liberdade sexual da mulher. Liberdade que necessita do conhecimento do corpo e do seu significado de integridade social. Hooks (2019) relaciona a falta do autoconhecimento das mulheres na sociedade contemporânea à história do movimento feminista:

A militância feminista voltada para a sexualidade estava tão focada somente nas políticas para garantir às mulheres o direito de ser sexual quando quiséssemos e com quem quiséssemos, que houve pouca educação feminista voltada para a conscientização crítica, ensinando-nos a respeitar o nosso corpo de uma forma antissexista, ensinando-nos o que era o sexo liberador (hooks, 2019: 129).

Os grafites de vaginas encontrados nos lembram o caso da artista Juliana Notari, de Pernambuco, que, no início do ano de 2021, saiu em diversos portais de notícias⁸. A artista plástica esculpiu uma vagina de 33 metros de altura, 16 metros de largura e 6 metros de profundidade. A obra, intitulada *Diva*, obteve grande repercussão pelo mundo,

⁸ Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2021/01/09/polemica-em-torno-de-escultura-de-33-metros-em-formato-de-vulva-surpreende-artista-medo-vem-da-potencia-da-mulher.ghml>. Acesso em: 18 jan. 2021.

entre os inúmeros elogios e também críticas de moralistas e machistas incomodados com a arte da autora.

Isso nos mostra que censurar a figura da vagina só reafirma a antiga repulsa que a sociedade patriarcal e machista tem da vagina e da menstruação. É uma construção social enraizada na cultura que precisa ser rompida. Assim, as duas artistas renovam os esforços feministas não só para reafirmar a beleza dos corpos femininos, por serem corpos fora do padrão de beleza sexista, mas publiciza temáticas importantes como a do tabu da menstruação e o feminicídio.

Reivindicam o direito sobre o corpo e a sexualidade

Os grafites seguintes trazem outro tipo de assunto relacionado ao universo feminino, que é a sua sexualidade. A imagem é de uma mulher branca, com cabelo longo e ruivo, que tem uma espécie de par de chifres, olhos fechados, lábios entreabertos, corpo magro, mas com curvas e dobras na região da barriga, e seios pequenos. Leva em uma das suas mãos algo semelhante ao coração humano; a outra mão está a tocar a vagina. Ao lado, há o seguinte texto: “Já gozou hoje, mulher?”.

Figuras 6 e 7: Grafite sobre a sexualidade feminina em Natal (RN). Lado esquerdo com a imagem antes de ser censurada, lado direito a imagem pós-censura.



Fonte: Sun, 2019; Autoral, 2019.

A arte não é a única com essa temática na cidade, há outras com personagens semelhantes tocando suas vaginas, demonstrando prazer, acompanhadas das seguintes inscrições: “conhecimento liberta”, “você também pulsa”, “dias mulheres virão”. Assim, reafirma a intenção de ilustrar o autoconhecimento do corpo feminino. Agora, pensando no sentido que essa imagem feminina produz, se percebe mais uma vez a repulsa dos assuntos relacionados ao corpo da mulher. Isso é reafirmado pela recepção que a

mensagem teve na cidade, já que semanas depois o grafite foi censurado nas partes dos seios e da vagina, assim como foi colocada a inscrição *negrada* próximo ao corpo.

Vejamos, a quem interessa o controle da sexualidade feminina? Conforme hooks (2019), ao patriarcado. Para a autora, o mundo da sexualidade da mulher mudou com o surgimento da revolução sexual feminista. No entanto, ainda hoje vivemos entre gerações de mulheres que nunca souberam o que é prazer sexual. A cultura sexista ensinou às mulheres desde o nascimento que o domínio do desejo sexual e do prazer sexual era sempre e somente masculino, que apenas uma mulher de pouca e nenhuma virtude diria ter necessidade sexual ou apetite sexual” (hooks, 2019: 127).

Nesse sentido, as próprias mulheres tinham dois estereótipos sexuais sexistas: *madona* e *puta* e, por isso, no transcorrer da história, elas não tinham base para se construir sexualmente. Porém, com o movimento feminista, iniciou-se o trabalho para acabar com os estereótipos sexistas em paralelo ao acesso aos métodos contraceptivos que promoveram a autoafirmação da sexualidade da mulher. Embora existam outras decisões a serem legalizadas como o direito ao aborto, que no Brasil é crime (o induzido), previsto no Código Penal desde 1984. O corpo da mulher é, assim, controlado pelo Estado, que se empenha em organizar as modalidades corporais segundo as finalidades que lhes são próprias (Le Breton, 2012).

Os diálogos feministas sobre a sexualidade precisam emergir em direção à libertação sexual. Foucault (1988), já falava sobre como a sexualidade era tida como pudor em certos momentos da história. A cultura cristã contribuiu para a disseminação de que os relacionamentos em pares que fogem do heteronormativo eram anormais”. Para hooks (2019), as normas sexuais foram construídas socialmente, nesse sentido, os padrões sexistas ensinaram que os homens são os sexualmente ativos, as mulheres a serem passivas (quer se abstendo do sexo, quer apenas reagindo às investidas masculinas)” (hooks, 2019: 219).

A liberdade sexual da mulher requer conhecimento do corpo. Ainda hoje uma grande quantidade de mulheres não têm esse conhecimento. Parte disso se relaciona à falta de educação sexual, em que o Estado se limita à transmitir tais saberes nas escolas, por exemplo. Recordo que quando estudante da educação básica, não tinha acesso à educação sexual. Quando recebia alguma informação, provinham de pequenas ilustrações

nos livros de ciências. Assim, hoje, ao me deparar com imagens como as de Sun, tenho esperança de mais conhecimentos sobre nós mulheres, sobre nossos corpos. Isso porque acredito que é possível pensarmos por imagens, que elas colaboram para a construção de um conhecimento.

Os grafites de Sun e Consuelo revelam a partir de narrativas fragmentadas lutas contra o sexismo e os modos de opressão e subordinação. Por meio de brechas, fraturas e rasgos vão revelando suas escritas próprias, recriam espaços contestando-os, criam narrativas próprias como flechas para o futuro, partilhando o sensível e saberes. Cada uma com o seu ponto de vista, falam sobre as mulheres, sobre a cidade e as imagens que nelas circulam, mostrando assim outros mundos possíveis.

Considerações finais

Neste texto pretendi mostrar os discursos existentes de e sobre as mulheres na cidade de Natal (RN), ilustrando os corpos femininos que emergem nesses espaços. Percebi que há imagens que se revelam como modos resistência, pois se distanciam dos discursos observados na publicidade dessa cidade, que são reiteraões de objetificação corporal e de padrões estéticos de mulheres – majoritariamente jovens, brancas, magras, de olhos claros, cabelos lisos, além de associação de discursos de valorização da juventude e promoção da boa forma (Nunes, 2020).

Se nos discursos da publicidade as mulheres para serem bem-sucedidas precisam do corpo perfeito, serem lindas e jovens, em contrapartida, nessa mesma cidade, temos os grafites de Consuelo e Sun que dão representatividade a outras mulheres. Dos grafites observados, todos estão fora do padrão estético-corporal. Os grafites de Consuelo são os que dão visibilidade para corpos femininos sem um dos seios (que induzem ser uma mulher com câncer de mama), sangrando (que parece ser menstruação), não magros, com gorduras, marcas, celulites, pelos, estrias e tatuagens. Os discursos nesses grafites são de mulheres que se colocam contra o governo, a mídia, a publicidade, que questionam a política, reivindicam os direitos sobre seus corpos e suas sexualidades.

Os grafites de Sun também são de corpos de mulheres despidas, mas as temáticas abarcam o empoderamento feminino e autoconhecimento do corpo. Pelo que observo, sua intenção comunicativa é educar as mulheres para que se conheçam mais, colocando em

seus discursos a liberdade sexual. Ambos os grafites trazem figuras que se aproximam mais de uma ideia de diversidade. Considero, ainda de forma preliminar, que os grafites se manifestam como vozes de mulheres que fazem dos suportes das cidades meios de comunicar seus pensamentos, suas visões, discordâncias, seus posicionamentos a respeito das questões atuais. Pautas comumente debatidas no movimento feminista, como a liberdade sexual e o autoconhecimento do corpo, são trazidas para o espaço público através dos grafites indo ao encontro de hooks (1995) a respeito de uma educação feministas que transcendam outras linguagens.

As intervenções de Consuelo e Sun são meios de comunicar suas inquietações. Além disso, buscam ser representativas ao trazerem personagens fora do padrão estético, por exemplo. Percebo que, ao trazerem mulheres em posição de combate, se colocando na cena pública contra todas as formas de opressão e subordinação social (ver figura 1), ao ocupar espaços legitimados por homens, elas resistem à estrutura patriarcal e rompem o silenciamento que lhes é dado, fazendo de suas presenças na cidade em si uma forma de resistência. Os grafites, portanto, se organizam segundo suas estratégias discursivas, que se constituem como modos de resistência quando apropriados e dominados nas cenas das cidades.

As imagens observadas ilustram um imaginário das artistas, mas também o da pesquisadora que experimentou essas imagens tanto no espaço presencial da cidade, como nas redes sociais digitais. Sou afetada por essas imagens porque trazem figuras femininas que aproximam de minhas dores, histórias, das mulheres que admiro, expõem um corpo natural, sem a estética perfeita que estamos habituados a observar nas imagens midiáticas. Concorro com o pensamento de que todo objeto é um reflexo de quem olha, eu pesquiso realmente o que me afeta, que se por um lado incomoda, por outro causa identificação, aproximação.

O que observo é que as artistas buscam denunciar esse corpo que sente e sangra mensalmente, um corpo feminino que sente o racismo, o sexismo, o assédio, a gordofobia e outros tipos de violência indo de encontro a perspectiva interseccional (Collins e Bilge, 2021; Akotirene, 2020). Além disso, ao trazer em seus grafites mensagens com temas da descolonização do corpo negro, do câncer de mama, da sexualidade, observo que as autoras nos ajudam a pensar a diversidade, a diferença. Além disso, as imagens observadas no espaço urbano, atingem a todos sem diferenciação de classe, raça ou gênero. Basta estar ali, na cidade. Por outro lado, o ciberespaço pode proporcionar às

intervenções urbanas consideradas ilegais um lugar de visibilidade e de não efemeridade. Atingir inclusive outras regiões do país.

Para finalizar por aqui, estou de acordo com os autores sobre a urbe como local onde podemos encontrar também outras imagens, onde sujeitos afetados pelas questões políticas e sociais constroem suas próprias narrativas de oposição antissistema, ilustrando que existem resistências ao poder hegemônico na cidade. Sun e Consuelo produzem resistência levando em consideração o pensamento de que nós mulheres precisamos enfrentar o medo de se manifestar e, com coragem, confrontar o sistema de poder (hooks, 2019; Lorde, 2020). Usarmos das nossas escritas próprias para transformar os silenciamentos em linguagens, sejam elas poemas como os de Audre Lorde, sejam como as escritas de ativistas negras como Lélia Gonzalez, sejam como intervenções na cidade que tragam outros pontos de vistas e vivências de mulheres. Evoco Evaristo (2008) para afirmar que a partir da escrita própria, vozes apagadas da história reescrevem as narrativas, rompem silenciamentos e produzem novas maneiras de existência.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.
- ALEMANY, Carme. Violência. In: HIRATA, Helena *et al.* (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Unesp, 2009.
- BALDISSERA, Marielen. Barraqueiras e heroínas: escritos feministas nas ruas de Porto Alegre”. *Horizontes Antropológicos*, v. 25, p. 179-208, 2019.
- BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2019.
- CANEVACCI, Máximo. Composições etnográficas (Ethnographic compositions)”. *Cadernos de História*, v. 17, n. 26, p. 11-26, 2016.
- CANEVACCI, Máximo. *Sincrétika: Explorações Etnográficas sobre Artes Contemporâneas*. São Paulo, Studio Nobel, 2013.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONSUELO. *Consuelo oleusnoc* - C.O. Natal, RN. Instagram: @consueloveacoroca. Disponível em: <https://www.instagram.com/consueloveacoroca/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum*, n. 1, p. 139-167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CRUZ, Larissa Cristina Braz da. *Mulheres que se arriscam por um risco: uma cartografia da pixação e graffiti feminino na cidade de Natal-RN*. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

DIOGENES, Glória. Arte urbana entre ambientes: dobras entre a cidade material e o ciberespaço”. *Etnográfica*, v. 19, n. 3, p. 537-556, 2015.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

FELERICO, Selma. *Do corpo desmedido ao corpo ultramedido*. Curitiba: Appris, 2018.

FERNANDES, Cleudemar Alves. O corpo e resistência da história do presente”. In: BRAGA, Amanda et al. (orgs.). *Por uma microfísica da resistência: Michel Foucault e as lutas antiautoritárias da contemporaneidade*. 1. Ed. Campinas: Pontes Editores, 2020, p. 127-150.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HINE, Christine. *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC, 2003.

HOOKS, Bell. Artistas mulheres: o processo criativo”. In: PEDROSA, Adriano et al. (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP - Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1995, p. 236-243.

HOOKS, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Bhuvi Libânio. 8. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista: Da margem ao centro*. Tradução de Rainier Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (orgs.) *Pensamento feminista hoje: perspectivas decolonias*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia Fuhrmann. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MONDARDO, Marcos Leandro; GOETTERT, Jones Dari. Territórios simbólicos e de resistência na cidade: grafias da pichação e do grafite”. *Terra Plural*, v. 2, n. 2, p. 293-308, jul./dez. de 2008.

NUNES, Patrícia de Souza. *Consumidora consumida: a mulher em anúncios de outdoors*. Curitiba: Appris, 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.

RUSSO, Mary. O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção estudos; 173 dirigida por J. Guinsburg).

SUN. *Arteira potiguar*. Natal, RN. Instagram: @sunsarara_. Disponível em: https://www.instagram.com/sunsarara_/. Acesso em: 20 dez. 2020.

STUBS, Roberto *et al.* (orgs.). Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade”. *Revista Estudos Feministas*, v. 26, n. 2, p. 1-19, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras”. *Artelogie*, n. 5, p. 1-20, 2013. Disponível em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article246>. Acesso em: 10 set. 2021.

O CORPO MASCULINO ENQUANTO ESTRATÉGIA FEMINISTA

Gabriela Massote **Lima**¹

Resumo: O artigo *O corpo masculino enquanto estratégia feminista* trata da criação de imagens do corpo masculino produzidas por artistas mulheres após os anos 70, examinadas enquanto método consciente utilizado para transformar os estereótipos da representação do nu masculino, historicamente construída pelo próprio olhar masculino, sujeito dominante no discurso histórico. O olhar feminino para as representações do corpo masculino somado às teorias de gênero permitem avançar nas discussões referentes às relações sociais pré-determinadas e questionar as próprias prerrogativas institucionais da história da arte que levaram à exclusão de artistas mulheres enquanto produtoras, relegando-as a papéis secundários segundo códigos visuais, sociais e sexuais tradicionais.

Palavras-chave: Olhar. Representação. Nu masculino. Historiografia. Gênero.

Abstract: The article *The male body as a feminist strategy* deals with the creation of images of the male body produced by women artists after the 70s, examined as a conscious method used to transform the stereotypes of the representation of the male nude, historically constructed by the male gaze itself, the dominant subject in historical discourse. The female gaze towards the representations of the male body added to gender theories allow to advance the discussions regarding the predetermined social relations and to question the institutional prerogatives of Art History that led to the exclusion of female artists as producers, relegating them to secondary roles according to traditional visual, social and sexual codes.

Keywords: Gaze. Representation. Male nude. Historiography. Gender.

Foi o olhar masculino que determinou como os corpos eram retratados na arte e, talvez, a principal categoria da História da Arte tenha sido o nu feminino. Este foi, por séculos, objeto do olhar do artista masculino e também do espectador masculino. As mulheres nuas nas pinturas e fotografias foram intencionalmente representadas como objetos sexuais, a partir da disposição dos seus corpos lânguidos, gestos e olhares convidativos. As mulheres sempre ocuparam o lugar do observado, representado e desejado, ou seja, do objeto passivo, enquanto os homens ocuparam o outro lado, o lado do sujeito ativo (Vicente, 2012). Em contrapartida, enquanto artistas, as mulheres foram historicamente invisíveis, amplamente tratadas como incapazes e relegadas a formas menores de arte.

Um dos aspectos determinantes para a exclusão feminina da história da arte local foi o modo como as artistas foram julgadas pelos críticos da época, que as rotulavam de

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Email: gabrielamassotelima@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6927-1541>

amadoras. O termo trazia conotações negativas: a ideia de um passatempo erudito em oposição ao trabalho árduo.; frivolidade; ausência de profissionalismo e desconhecimento técnico. (Chiarelli, 2015: 91)

Se até o final do século 19 a prática de desenho vivo de modelos nus masculinos era indisponível às artistas mulheres (Nochlin, 1971), podemos assim afirmar que o imaginário erótico relativo ao corpo masculino foi também, todo esse tempo, construído pelo próprio homem. Desta forma, o nu masculino sempre foi percebido como a representação de algo universal, apenas anatômico e nunca sexual ou objetificado. A história da representação do nu masculino inicia-se em meados do século 5 a.C. com os conhecidos atletas da Grécia antiga², inspirados nas poses egípcias de um pé na frente do outro, punho fechado cheio de energia e braço à frente do corpo em perfeito equilíbrio, respeitando os princípios matemáticos e de proporcionalidade essenciais para representar o belo ideal (Leopold, 2013). Desde a Grécia antiga, a nudez masculina ocupava um lugar maior, um conjunto de ética e estética, o corpo nu estava ligado a uma condição sagrada. A beleza física estava totalmente relacionada à virtude divina, mas não só. As estátuas de atletas também eram uma convenção social, e a beleza física se relacionava com as qualidades morais do homem, sua educação e, o mais importante, sua virilidade (Corbin, Courtine e Vigarello, 2013).

A beleza do nu masculino grego foi retomada no Renascimento italiano. O corpo masculino prevaleceu, então, como imagem central da arte renascentista, objeto de perfeição e equilíbrio das formas, encarnando os valores culturais e supremos. A exegese teológica cristã prega que, se Adão é semelhante a Deus, ao tratar as questões estéticas, o corpo do homem era o único verdadeiramente digno de admiração, pois refletia a beleza de Deus. Esse privilégio exclusivo do macho se verificou na escolha de um corpo masculino, e não feminino, para ilustrar os primeiros tratados de anatomia na época. A intenção dos artistas era trabalhar sobre o melhor do material humano, isto é, o corpo viril masculino, derivado de Deus, enquanto a mulher seria considerada menos perfeita (Corbin, Courtine e Vigarello, 2013). O homem foi criado à semelhança de Deus e é responsável pelas leis e a forma que contamos nossa história. “Façamos o homem à nossa imagem, à nossa semelhança”. (Genesis 1,26).

² Os *kouroi* eram um tipo de estátua da Grécia Antiga que representavam jovens do sexo masculino, sempre nus, criados a partir de rígida simetria e frontalidade, características assimiladas das estátuas egípcias.

O que nos chama a atenção é que, por mais distante temporalmente que possa parecer, a temática do ideal físico da cultura grega se estende até hoje. Mesmo a arte homoerótica, onde esses corpos se encontram em lugar assumidamente de objeto de desejo, ainda muito contribuiu para um sistema de representação narcísico que até hoje promove ideais corpóreos baseados nos clássicos greco-romanos supra idealizados, por exemplo. A força do herói clássico enquanto representante de um ideal físico extrapola inclusive o campo da arte e ressoa até hoje na cultura de massa ou na publicidade. Imagens publicitárias, por exemplo, se utilizam frequentemente de esculturas ou pinturas para emprestar dignidade ou autoridade a suas mensagens (Berger, 1999), tal como os famosos anúncios de cuecas Calvin Klein, inaugurados na década de 90.

Se o nu masculino na representação artística – no David de Michelangelo ou nas fotografias de Mapplethorpe – tem sido associado a um homoerotismo que pressupõe o olhar de desejo masculino sobre o masculino, então será que existe espaço para o desejo heterossexual feminino? Será que a mulher observadora pode transformar a representação artística do masculino em objeto do seu desejo, ou este é sempre recusado pela apropriação homossexual masculina implícita na representação artística do homem erotizado? Será que há espaço para uma mulher espectadora perante as representações do nu masculino, ou será que ela terá sempre que assumir o papel de *voyeur*, de intrusa numa série de códigos visuais e sexuais que não lhe são destinados? (Vicente, 2012: 198)

Percebemos, portanto, o ponto de vista do homem sobre o corpo da mulher e também sobre seu próprio corpo e, paradigmaticamente, sabemos menos sobre como a mulher viu o corpo do homem na História da Arte.

Figura 1: TORSO / Ritmo de Anita Malfatti, 1915. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.



Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1373/torso-ritmo>>. Acesso em: 27 de Mai. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Exemplificando, *Torso/Ritmo* (Fig. 1) da pintora paulistana Anita Malfatti é uma referência clara ao *Grande Nu* de Georges Braque (1907-1908). Nessa obra de 1915, Malfatti propôs a transformação do modelo nu feminino de Braque em um modelo masculino e retratou, em carvão e pastel, um homem nu visto de costas, com músculos acentuados. Entretanto, a obra de Malfatti (a de Braque, não) foi considerada de uma sexualidade ofensiva para o Brasil do início do século XX. Além dos traços vigorosos e livres que fugiam das normas acadêmicas vigentes e que ressaltavam a anatomia humana, nessa época, uma artista mulher no Brasil não estava autorizada a pintar o torso de um homem nu e, assim, o erotismo latente de sua pintura foi reduzido apenas aos seus aspectos formais. Monteiro Lobato e os demais críticos da época viram-se na constrangedora condição de homens olhando para outro homem sensualmente nu. (Barros, 2016: 51).

Aqueles desenhos nervosos eram (e são) a própria negação da ordem artística tradicional. Ali, a verticalidade do corpo humano era contestada por diagonais vigorosas, curvas sensuais e sombreado cheio de ímpeto. Tais instrumentos básicos do desenho eram utilizados pela artista para exprimir uma sensação que se articulava no próprio ato de contemplação/captação do próprio modelo vivo. Nenhuma concessão ao gosto estabelecido; nenhum tributo pago à tradição. (Chiarelli, 1999: 52)

Após sua temporada estudando na Alemanha e Estados Unidos, a artista foi criticada por se filiar a “escolas rebeldes” da arte internacional e ir na direção contrária do compromisso com a nacionalidade do Brasil modernista. Malfatti foi extremamente rejeitada, justamente por não compreenderem como a artista podia deixar de lado a arte “tradicional” e construir sua própria poética sem seguir os cânones impostos (Barros, 2016).

O programa acadêmico formal normalmente seguia, por via de regra, da cópia de desenhos e gravuras, passando pelo desenho de moldes de famosas esculturas, até o desenho do modelo vivo. Ser privado desse último estágio de treinamento significava ser privado da possibilidade de criar grandes obras de arte, a não ser que fosse uma mulher muito habilidosa mesmo, ou simplesmente – como grande parte das mulheres aspirantes a pintoras por fim faziam – restringir-se aos campos “menores” do retrato, gênero, paisagem ou natureza-morta. É como se negassem a um aluno de medicina a oportunidade de dissecar ou mesmo examinar um corpo humano nu. (Nochlin, 197: 26)

Apesar do pioneirismo de Anita Malfatti em inverter o corpo feminino nu enquanto objeto de olhar por um sensual torso masculino em *Torso/Ritmo* em 1915, foi apenas nos anos 70 que um movimento de mulheres artistas começou a desafiar a usual negação do uso do corpo masculino enquanto imagem sexualizada. Uma arte que explorava a sexualidade das próprias mulheres a partir do uso de imagens masculinas começou a ser realizada de forma mais consciente, sendo possível finalmente uma revisão erotizada e ao mesmo tempo política do corpo masculino. Quando artistas feministas olham para o corpo masculino, quebram tabus, invertem as relações de poder, e questionam modelos sociais pré-determinados. A nudez masculina após os anos 70 então, começou a ser utilizada enquanto ferramenta explícita de questionamento político e mulheres iniciaram um movimento de conscientização feminista no campo das artes de forma institucional sobre a construção do seu papel na história da arte, enquanto produtoras de linguagem (Barros, 2016).

Em seu livro *A Arte Sem História. Mulheres e Cultura Artística (Séculos XVI-XX)* (2011), a historiadora da arte feminista portuguesa Filipa Lowndes Vicente aborda a problemática crucial das mulheres enquanto observadoras. Tendo em conta que as mulheres, muitas vezes nuas, foram um dos temas mais centrais das representações artísticas até as últimas décadas e a maioria dos artistas, tal como os observadores, ao longo da história, foram majoritariamente masculinos, Vicente questiona se há espaço para o olhar/desejo feminino na história da arte (Vicente, 2012).

Todavia, a relação entre desejo e representação visual tem sido um dos

temas da História da Arte e da Cultura Visual das últimas décadas, das quais são inseparáveis as questões de gênero. Eunice Golden, pintora feminista americana, que ficou conhecida por explorar a sexualidade usando o nu masculino a fim de questionar as prerrogativas institucionais da história da arte ocidental que saturou nossa cultura com imagens de mulheres baseadas no conceito de uma supremacia branca e submissão feminina. Golden escreveu um artigo, *The Male Nude in Women's Art. Dialectics of a Feminist Iconography* (1981), no qual se perguntava porque na época não haviam nus masculinos na arte contemporânea e também afirmava que não havia tradição voyeurística para mulheres. A artista também começou a pintar a partir de modelos masculinos e criou uma linguagem própria, com suas centenas de “paisagens masculinas”, nas quais camuflava desenhos de pênis em imagens de natureza, a fim de questionar as instituições patriarcais. Diferente de muitas artistas feministas contemporâneas suas – como Judy Chicago ou Miriam Schapiro, Golden não estava interessada em um feminismo baseado na autorrepresentação, representando o corpo feminino. Ela queria ir para além do autoerotismo.

Eu queria renegar a maneira que os homens olharam para as mulheres. Com meu trabalho, eu queria explorar minha experiência heterossexual assim como atacar o poderoso viés da arte histórica que era contra o nu masculino como veículo para mulheres artistas. Eu usei o tema das “paisagens masculinas” para retratar nosso bombardeio através do imaginário fálico: desde a arquitetura e instituições autocráticas até à propaganda masculina na mídia e publicidade. (Golden, 1981: 41)

Figura 2 : *Object series*, Alexis Hunter, 1974-1975



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Alexis_Hunter

Já a fotógrafa de origem neozelandesa Alexis Hunter passeava por Nova York ou Londres fotografando homens trabalhando ou descansando nas ruas nos anos 70. Das excitantes perambulações, surgiu o trabalho *Object Series* (1974) em que o corpo

masculino está assumidamente no lugar de objeto sexual. Em uma das imagens desta série, aparece o torso de um rapaz sem camisa no topo de um prédio nova-iorquino, em calças de couro, polegar casualmente apoiado no cinto, mão na altura do sexo, cigarro aceso sobressaltado fora de suas calças. Seu rosto não aparece, de forma que sua identidade enquanto sujeito não é importante, ressaltando ainda mais a vulgaridade deste corpo. É curioso olhar para esta imagem hoje, de forma que, ainda podemos visualizar as antigas Torres Gêmeas do *World Trade Center* destacando-se verticalmente no fundo da imagem remetendo-nos a símbolos fálicos de outrora (Fig. 2).

Se artistas mulheres eram historicamente invisíveis, amplamente tratadas como incapazes, relegadas a mídias e formas menores de arte, Hunter – assumidamente uma fotógrafa feminista a fim de pensar mudanças sociais – utilizou a fotografia justamente para expressar seus ideais políticos, encontrando uma nova linguagem, invertendo o mecanismo artístico tradicional da época e fotografando corpos de homens (e não de mulheres), o que foi considerado transgressor para a época. Acusada de ser sexista nos anos 70, Hunter argumentou ironicamente: “O sexismo existe se você estiver em posição de olhar para uma pessoa e transformar sua imagem em objeto. Se história da arte fez isso com as mulheres, como pode ser tirada uma foto considerada sexista de um homem, já que são os homens que detêm o poder na sociedade?”³

A partir das diferentes demandas - ou olhares (*gaze*) - sejam eróticas como de Golden ou afirmações políticas como de Hunter, a mulher nesse lugar agora inverso de observadora ativa na Arte, transformou a representação do corpo masculino em seu objeto de estudo ou potencial político. É fundamentalmente importante para as mulheres exercerem sua sexualidade, livre dos preceitos masculinos, e encontrarem seu próprio conjunto imagético, seu objeto de desejo, estimularem uma maior consciência sexual de si mesmas e desmascararem as falácias do poder masculino (Golden, 1981). Contudo, devemos investigar de que forma o desejo homossexual feminino e as demandas eróticas femininas podem se expressar na arte contemporânea sem correr riscos de serem consideradas uma repetição do regime de representação dominante.

O termo *female gaze* literalmente significa “olhar feminino” e originalmente se refere em contrapartida ao *male gaze*, termo cunhado pela feminista e crítica

³ Disponível em:

<https://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c_id=1501119&objectid=1043_2382>.

cinematográfica britânica Laura Mulvey em seu artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1989), provindo da indústria do cinema para descrever a maneira como as mulheres são tradicionalmente retratadas nos filmes como um objeto sexual para satisfazer o “olhar masculino”. Como Mulvey escreveu, o prazer do olhar dividia-se em ativo/masculino e passivo/feminino. As mulheres eram expostas como objeto sexual, entretanto a presença feminina não tinham em si nenhuma importância a não ser mesmo justificar o homem, “o portador do olhar”, enquanto herói (Mulvey, 1989). Entretanto,

entendemos que, o termo *female gaze* deverá ser utilizado não apenas como este olhar de desejo inversamente voltado para o corpo masculino, mas principalmente como uma estratégia política de produção de arte e instrumento de produção de saber, assim como conteúdo para o estímulo à discussão sobre a diferença sexual e as relações sociais consequentes. Não consideramos, portanto, este movimento como o oposto similar ao *male gaze*, pois o que deve aqui ser referido ao *gaze* feminino, não diz respeito a uma simples inversão de papéis, mas sim, uma estratégia utilizada por artistas mulheres para transformar os estereótipos da representação do nu masculino enquanto sujeito dominante no discurso histórico e, sobre se ter as mesmas condições de produção e circulação em todo o sistema de arte e em sociedade entre os gêneros.

Mas como compreender como se dá o *gaze* das mulheres ao olhar (ou mesmo desejar) o corpo nu masculino na História da Arte, visto que somos todos/as frutos de um campo considerado até então sexista e epistemologicamente dominado pelo olhar masculino? É fundamental, portanto, investigar as questões da representação do corpo masculino ao mesmo tempo que questionamos a pertinência dos cânones ainda como instrumentos de análise histórico-artística, visto que marginalização da prática artística feminina se deveu à própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX (Vicente, 2012).

A complicação fundamental da mulher representar a sua sexualidade e usar do corpo masculino para discutir junto ao público como se dá a construção das representações sociais obriga-nos, em primeiro lugar, a olhar para a mulher autora, enquanto sujeito produtor de arte. Em sua série *Imagens de homens* (2007), a artista austríaca Viktoria Tømmel avança nesse sentido da discussão. Ela apresenta o corpo masculino nu em cenários domésticos, sempre utilizando alguns elementos frágeis como flores ou frutas, artigos antes vinculados a uma “arte feminina”. O aspecto fundamental desta série é que Tømmel se coloca presente no próprio cenário da imagem, expondo

justamente a relação entre os gêneros, abrindo, assim, camadas multidimensionais de reflexão sobre as teorias feministas do olhar e o lugar da mulher enquanto produtora de linguagem na arte e não mais o corpo a ser observado apenas como objeto.

Ambos, artista e modelo, estão olhando para a câmera. Dessa maneira, Tremmel inclui a perspectiva do espectador, que encara a ambos, explorando o processo de recepção da imagem como um ato eminentemente político e quase didático. Ao se colocar na imagem, neste caso, refletida em um espelho (Fig. 3), a artista cria automaticamente uma relação a três – autor, modelo e espectador – abrindo a discussão junto ao público sobre como se dá a construção das representações sociais, e nos obriga a olhar para ela, mulher, reconhecendo-a enquanto produtora de linguagem, artista e autora; ao mesmo tempo em que olhamos para o modelo masculino em um lugar de vulnerabilidade, no divã, antigo lugar ocupado pelas vênus renascentistas deitadas.

Figura 3: *Sem título*, da série *Imagens de homens*, Viktoria Tremmel, 2007.



Fonte: <https://www.viktoriatremmel.com/2012-nackte-maenner>

Sob um outro aspecto, o coletivo de artistas feministas norte-americano *Guerrilla Girls* utiliza imagens do corpo masculino de forma bem humorada a fim de levantar questões de gênero na arte, do privilégio masculino dentro e fora dos museus e faz levantamentos estatísticos em museus no mundo, denunciando números absurdos como:

menos de 5% de artistas são mulheres, mas 85% são de nu feminino no *Metropolitan Museum*, em Nova York, por exemplo. Em 2018, foram levantados os seguintes dados: menos de um terço de todas as exposições individuais realizadas nos principais museus de arte contemporânea de Nova York, desde 2007, são de mulheres. As mulheres ficam atrás dos homens nas diretorias de museus com orçamentos acima de US\$ 15 milhões e ocupam apenas 24% das posições de direção de museu de arte.⁴

O Louvre anunciou este ano que terá sua primeira diretora mulher desde a fundação, há 200 anos.⁵ Somente 7% de toda a arte exibida no MoMA foi feita por mulheres. Se o recorde de leilão de uma obra de um artista do sexo masculino como Picasso é US\$ 179 milhões, o recorde de uma artista do sexo feminino como Georgia O'Keeffe, é menos de um quarto desse valor, US\$ 44,4 milhões.

Nas estratégias textuais e formações ideológicas da história do arte, o feminino é colocado como objeto passivo, belo ou erótico de uma criatividade exclusivamente ligada ao masculino. Portanto, a desconstrução feminista dos textos de história da arte e seus efeitos de grande relevância política é uma necessidade fundamental e preliminar para o desenvolvimento de estratégias adequadas que permitam a análise das mulheres como produtoras culturais. (Pollock, 2013: 36).

Vinculamos, portanto, o *female gaze* sobre o corpo masculino não apenas sob o viés do “olhar” simplesmente, mas sobre como este olhar ativo repercute sobre as condições de produção e circulação igualitárias em todo o sistema de arte e em sociedade destinadas às artistas mulheres enquanto produtoras e não mais em papéis secundários segundo os códigos visuais, sociais e sexuais tradicionais. E uma das principais responsabilidades de uma intervenção feminista deve ser justamente, o estudo de mulheres enquanto produtoras de arte (Pollock, 2013).

No entanto, como todos sabemos, as coisas como estão, e como foram antes, nas artes e em centenas de outras áreas, são estuprificantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a boa sorte de nascerem brancos, preferencialmente de classe média e, sobretudo, homens. A culpa não é dos astros, dos nossos hormônios, dos nossos ciclos menstruais, dos nossos espaços internos vazios, mas das instituições e da nossa educação – educação interpretada para incluir tudo que acontece conosco desde o momento em que entramos nesse mundo de símbolos, signos e sinais significativos. O milagre é, de fato, que dadas as esmagadoras adversidades que as mulheres ou negros enfrentam, que tantos deles tenham conseguido

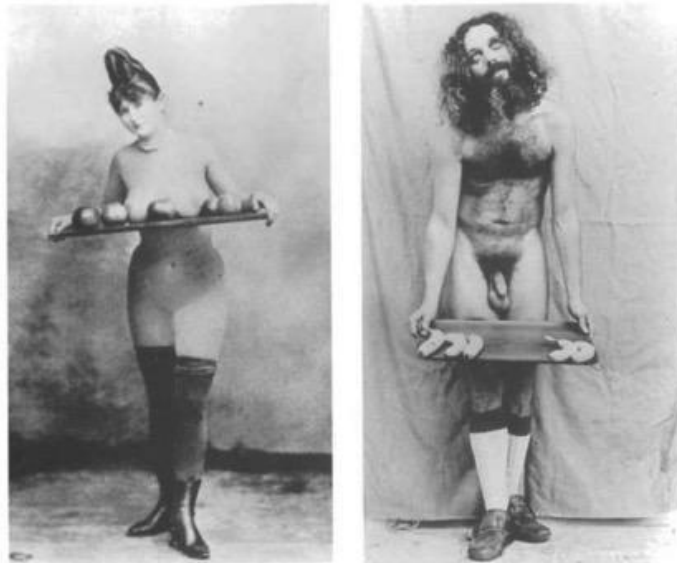
⁴ Disponível em: <<https://collections.tepapa.govt.nz/object/847720>>.

⁵ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/louvre-tera-diretora-mulher-pela-primeira-vez-desde-a-sua-fundacao-ha-200-anos.shtml>

alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e nas artes. (Nochlin, 1971: 19)

A historiadora da arte norte-americana Linda Nochlin, em seu seminal artigo *Por que não houve grandes artistas mulheres?* (1971), questionava justamente a falta de reconhecimento das mulheres na Arte, apesar da sua produção e existência. Apenas redescobrir artistas mulheres e integrá-las às instituições e à História da Arte nos diferentes períodos históricos e aos index dos livros era considerado, por Nochlin, uma armadilha. Nochlin denunciava que, dentro do campo da História da Arte, o lugar de dominação do homem branco ocidental, aceito como natural, é na realidade uma distorção acadêmica que precisa ser corrigida (Nochlin, 1971). E, neste artigo, Nochlin enfatizava, então, a necessidade de se ampliar o próprio campo de estudo da disciplina “História da Arte”, introduzindo, na prática historiográfica, abordagens sociais com foco em gênero, raça e classe.

Figura 5: À esquerda *Compre maçãs*, fotografia anônima, século XIX.
À direita, *Compre minhas bananas*, Linda Nochlin, 1972.



Fonte: https://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/fileadmin/Documents/Research_Areas/Research_Project_B/B8_Rethinking_Gender/Nochlin_Representing_Women_Introduction.pdf

Nochlin ainda criou uma fotografia encenada, intitulada *Compre minhas bananas* (Fig. 5). A imagem satirizou *Compre maçãs*, uma representação anônima do século XIX de uma mulher nua segurando uma bandeja cheia de maçãs, como se misturadas aos seus seios, que sob a forte tradição de ligar mulheres à comida e subserviência, convidava o

espectador masculino para o prazer das frutas e também sexual. Nochlin, a fim de inverter os papéis sociais de gênero, criou um cenário onde substituiu a mulher por um homem segurando uma bandeja com bananas abaixo de seus órgãos genitais, fazendo uma analogia da fruta com seu membro, chamando atenção justamente para a falta comparativa de objetificação no que se refere à sexualidade masculina na arte. “Escolha uma imagem e transforme a mulher num homem. Em seguida observe a violência que essa transformação faz. Não à imagem, mas às expectativas de um possível espectador.” (Berger, 1999: 66).

Se no campo da História da Arte as mulheres foram invisibilizadas enquanto sujeitos históricos pela própria natureza das estruturas institucionais, devemos olhar a produção histórica e a questão da representação, tomando sempre por base a perspectiva das relações de gênero, principalmente a partir do pensamento defendido por Joan Scott. Para a historiadora feminista norte-americana, o conhecimento histórico não é um simples registro das organizações sociais ao longo do tempo, mas sim um instrumento de produção de saber e, principalmente, a produção de saber sobre a diferença sexual. Scott, em seu texto *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica* (1989), também propõe que, para além de inscrever mulheres na história, é necessário a redefinição das noções tradicionais do que é realmente importante. E isso implicaria não em uma nova história das mulheres, mas em uma nova história propriamente dita (Scott, 1989).

Concordamos que mudar o paradigma na História da Arte implica mais do que apenas adicionar as mulheres e sua história às categorias e métodos já existentes. E que também se faz imprescindível discutir a questão da representação tomando por base a perspectiva das relações de gênero. Assim, quando as artistas feministas olham para o corpo masculino, invertem as relações de poder inerentes ao cânone tradicional das imagens. Com suas próprias representações do corpo masculino erótico ou postulado crítico, elas questionam modelos pré-determinados do que este corpo representa socialmente. As imagens do corpo masculino por artistas mulheres funcionariam enquanto gatilhos que permitem avançar nas discussões referentes às relações sociais e questionar os próprios pressupostos da História da Arte que levaram à exclusão de mulheres, o que consequentemente implicaria em uma nova história com novos pressupostos.

Ainda, segundo a historiadora social feminista britânica Griselda Pollock em seu texto *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (2013), a produção

de conhecimento se configura historicamente através das relações de poder. Pollock argumenta que a representação enfatiza justamente que algo já foi previamente codificado, ou seja, deve ser compreendida como algo que "articula" de forma visível ou socialmente palpável a hierarquia das relações sociais. Os discursos de gênero dos artistas, portanto, sempre tiveram efeitos ideológicos na reprodução de categorias socialmente determinadas de masculinidade e feminilidade (Pollock, 2013).

Finalizando, fica claro que as mulheres não foram omitidas por tanto tempo da História da Arte por esquecimento ou falta de talento. O sexismo estrutural da maioria das disciplinas acadêmicas contribuiu ativamente para a produção e perpetuação da hierarquia de gênero que conhecemos. Apesar da palavra feminismo continuar, ainda hoje, a incomodar no meio acadêmico, é importante frisar que os estudos sobre mulheres não se preocupam apenas com as mulheres, mas com os sistemas sociais e esquemas ideológicos que sustentam a dominação dos homens sobre as mulheres, inclusive dentro de outros regimes de poder mutuamente influentes, principalmente de classe e raça.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Roberta. Elogio ao toque. Ou como falar de arte feminina à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. Fatos e Mitos. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERGER, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BORDO, Susan. The male body: a new look at men in public and private. Nova Iorque: FSG, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CHIARELLI, Tadeu. Mulheres invisíveis: Pintoras e escultoras no Brasil (1880-1930). In: Mulheres Artistas: As pioneiras. (1880-1930). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges; (Org.). História da Virilidade. Obra em 3 volumes. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- GOLDEN, Eunice. The Male Nude in Women's Art. Dialectics of a Feminist Iconography. In: Sex Issue. Heresies #12, 1981. Disponível em: <<http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies12.pdf>>.
- HALL, Stuart. Representation. London: SAGE Publications Inc, 1997.
- LEOPOLD, Elizabeth; NATTER, Tobias. Nude Men. From 1800 until the present day. Leopold Museum. Viena: Hirmer, 2013. Catálogo da exposição.
- MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação (Arte +). Rio de Janeiro: Zahar, 2009. Edição do Kindle.
- MEYER, Richard. Hard Target: Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970's. Disponível em: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1098/Butler_Hard_Targets_Male_Bodies.PDF>.
- MULVEY, Laura. Visual and Other Pleasures. Nova York: Palgrave, 1989.

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes artistas mulheres? Nova York: ArtNews, 1971.

OLIVEIRA, Cláudia de (Org.). Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado. Petrópolis: Editora Literar, 2020.

POLLOCK, Griselda. Visión y diferencia . Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, 2013

SCOTT, Joan. Gênero: Uma Categoria Útil para Análise Histórica. Nova York: Columbia University Press, 1989.

_____. Gender and politics of history. Nova York: Columbia University Press, 1988.

VICENTE, Filipa L. A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Século XVI-XX). Lisboa: Babel, 2012.

Censura à arte como supressão da esfera pública: observações filosóficas sobre *ativismo*, dissidências sexuais e de gênero

Guilherme Mautone¹

Resumo: O artigo trata da questão da *censura à arte* no contexto brasileiro recente, enfocando aqueles casos em que o ato censório foi motivado por uma tentativa de supressão das dissidências – pela via da arte – à normatização da perspectiva binária para a compreensão da *identidade de gênero* e da perspectiva heterossexual para a compreensão da *sexualidade*. O caso da exposição *Bio-I* do artista David Ceccon, em 2019, será escolhido como paradigma para a investigação da questão de censura por ter gerado um relevante debate público por meio de uma constelação discursiva (cobertura jornalística, textos de opinião, reflexivos, comentários públicos, etc.) que analisaremos, sobretudo, porque entre eles aparecem *enunciados pró-censura*. Dado o potencial de agenciamento das pautas LGBTQIA+ pela arte, ela ingressa, ao aparecer publicamente, numa franca disputa pelo espaço social e público que analisaremos a partir de Arendt (2007) e Rancière (2009 e 2019).

Palavras-chave: Censura artística. Artes Visuais. Filosofia da Arte. Política. Rancière. Arendt.

Art Censorship as Suppression of the Public Sphere: Remarks Concerning *Artivism* and Sexual and Gender Dissidences

Abstract: This paper examines the art censorship question in the recent Brazilian context, focusing those cases in which censorship was motivated by the suppression of artistic dissidences towards the conservative impulses of normatization of binary perspectives to understand gender and of heterosexual perspectives to understand sexuality. The case concerning the art exhibition *Bio-I*, by David Ceccon, in 2019, was chosen as a paradigm to the aforementioned examination due to its buzz in the form of public debates and discursive constellation around media cover, articles and essays, public statements, etc. These discourses will be analyzed especially because they present *pro-censorship arguments*. Given the potential of agency of LGBTQI+ agendas through art making and art presenting as means of disputing the social sphere, the question of public sphere or political lieu will be developed from Arendt's (2007) and Rancière's (2009 and 2019) philosophy.

Keywords: Art censorship. Visual Arts. Philosophy of Art. Politics. Rancière. Arendt.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: guimautone@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8623-6230>.

Introdução

Ao longo deste artigo pretendo abordar a questão da *censura à arte* a partir de atos censórios recentes no contexto brasileiro que envolveram *necessariamente* questões relativas aos debates sobre gênero, sexualidade ou direitos LGBTQIA+. Nesse sentido, a censura esteve diretamente implicada numa tentativa de supressão daquelas dissidências sexuais e de gênero que, por meio da produção e da apresentação artística, procuravam justamente problematizar de modos distintos a normatização dos ideários binários para a compreensão da *identidade de gênero* e do ideário heterossexual para a compreensão da *sexualidade humana*.

Tomaremos, como uma espécie de *paradigma*² para a investigação da questão da censura à arte, a supressão das obras da exposição *Bio-I*, de David Ceccon, na cidade de Porto Alegre (RS) em 2019, analisando suas especificidades contextuais e, sobretudo, o enquadramento discursivo envolvendo o caso. Por um lado, a análise das especificidades contextuais da exposição e das obras de Ceccon permitirá alinhar este artista à tradição latina de artistas contemporâneos para os quais, dado o contexto social e histórico da América Latina do século XX e XXI, o fazer artístico e a resistência política andam lado a lado (Rolnik, 2009). E, por outro lado, a análise destas especificidades contextuais também permitirá ver no trabalho do artista gaúcho uma proximidade com as iniciativas *ativistas* (Colling, 2018) que, por meio do trabalho artístico, insurgem-se contra o tratamento da identidade de gênero pela perspectiva biológica, anatômica ou genética; e também contra o tratamento da sexualidade pela perspectiva heteronormativa. Já a análise do enquadramento discursivo que envolveu o caso a ser investigado, permitirá enquadrar os enunciados pró-censura que emergiram a partir do caso, analisando-os e oferecendo para eles contra-argumentos com finalidade refutatória.

Por fim, procuraremos tecer algumas considerações sobre a questão filosófica da política a partir do pensamento de Arendt (2007) e Rancière (2009 e 2019) especialmente por compreenderem, cada um a seu modo, que embora o espaço social e público seja determinante para a fundação da própria concepção de política, ele não é constituído sem

² Tomo aqui *paradigma* num dos sentidos específicos desenvolvidos por Thomas Kuhn, sobretudo em seu *Posfácio* de 1969 ao *A estrutura das revoluções científicas*, onde apresenta dois sentidos para o termo. Sua ideia é de que o primeiro sentido “indica toda a constelação de crenças, valores, técnicas etc., partilhadas pelos membros de uma comunidade científica. [...] [Já o segundo sentido] denota um tipo de elemento dessa constelação: as soluções concretas de quebra-cabeças que, empregadas como modelos ou exemplos, podem substituir regras explícitas como base para a solução dos restantes quebra-cabeças da Ciência Normal” (Kuhn, 2001, p. 220).

disputa. Sobretudo em Rancière, a disputa política envolvida na constituição do espaço público é, antes de tudo, uma disputa ao nível estético.

O artigo se encontra dividido em quatro seções principais. Na primeira, farei uma breve retomada do monitoramento dos casos de censura às artes no contexto recente. Na segunda, realizarei uma análise do caso da exposição *Bio-I*, desdobrando investigações sobre as especificidades contextuais dela e do trabalho de David Ceccon. Na terceira seção apresentarei o enquadramento discursivo, marcado por enunciados pró-censura, que se seguiu à notificação do caso pela imprensa. E, por fim, na quarta seção farei as considerações sobre política e estética e sobre espaço social e público.

1. Episódios recentes de censura à arte

Embora o encerramento da exposição *Queermuseu* em Porto Alegre, no ano de 2017, tenha se tornado uma espécie de marco para os casos recentes de censura ao nível nacional, não se pode deixar de registrar que a preocupação com os atos censórios no âmbito artístico e cultural e com as violações ao livre direito de expressão já se encontravam em processo de monitoramento, acompanhamento e historicização pelo menos desde 2014 no âmbito internacional. A fundação da *Freemuse – Arts and Freedom* em 2015, uma organização internacional que atua como canal de recepção, divulgação e debate sobre situações globais de censura à arte ou de violação ao direito pela livre expressão, é um exemplo relevante nesse trabalho de monitoramento. A organização registrou em 2015 junto a ONU um total de 469 casos de censura às artes ao redor do mundo e, num comparativo com os anos de 2014 e 2016, nota-se um incremento progressivo nos casos.³ Ademais, os casos relacionados pela *Freemuse* nos permitem avançar uma certa tipologia dos atos censórios, uma vez que eles se distinguem também em função de sua *natureza* e teor. Alguns são tipificados como simples litígios civis ou vetos governamentais; outros são ainda mais graves, abrangendo prisões, destruições patrimoniais, sequestros e, inclusive, ameaças de morte e assassinatos.

No contexto brasileiro, a *Freemuse* registra em sua plataforma online três casos paradigmáticos. O fechamento da já mencionada *Queermuseu* em 2017, a proibição de um ciclo de performances na Casa França-Brasil, na capital do Rio de Janeiro em 2019,

³ Os dados mencionados aqui podem ser acessados livremente na plataforma online da organização. Disponível em: <https://freemuse.org/>. Acesso em: 13.09.2021.

e as ameaças de morte contra a *rapper* e ativista transgênero Rosa Luz em 2020. Importante mencionar que, contudo, as entradas na *Freemuse* não significam *oficialidade*, ainda que nos coloquem no mapa dos países com situações de violação de direitos artísticos na atualidade. Cumpre mencionar, portanto, que as entradas deixam de registrar outros tantos casos de repressão na nossa história recente. Uma iniciativa brasileira que se encarrega de acompanhar e registrar outros casos de censura em solo nacional é aquela encabeçada pelo *Nonada – Jornalismo Independente* (Porto Alegre), chamada *Observatório de censura à arte*. A iniciativa registra, com particular fidedignidade e checagem de informações, uma quantidade significativa de outros casos no Brasil desde a deflagração da polêmica que encerrou a *Queermuseu* em 2017.⁴

De acordo com Oliveira (2020), o tema da censura à arte, especialmente nas artes visuais, poderá ser compreendido a partir da comparação de dois momentos peculiares no contexto brasileiro. Por um lado, o intervalo democrático entre os anos de 1964 e 1985 durante a Ditadura Militar. E, por outro, o intervalo dos últimos três (ou quatro) anos, de 2017 a 2020 (ou 2021). Ainda que estes momentos envolvam casos flagrantes de censura à arte, entre eles podem ser estipuladas diferenças significativas que merecem desdobramento. Por exemplo, no primeiro momento, a censura é transformada em política de Estado. Já no segundo, ela se dá por parte de agentes específicos, representantes da sociedade civil ou cidadãos particulares; mas não pode ser considerada como uma política sistemática implementada pelas autoridades executivas. No primeiro, ela é *política*, no segundo é *moral* (Oliveira, 2020, p. 221). Castilho Costa & Sousa Jr. (2018) parecem corroborar essas ideias na medida em que não compreendem os atos censórios recentes como sistematicamente empreendidos por agentes estatais respaldados pela estruturação de uma política censória. Cito-os:

Esses atos censórios da pós-modernidade, entretanto, são percebidos como casos isolados – por não provirem de uma mesma fonte, por não se caracterizarem por uma atividade sistemática e rotineira, por não terem a abrangência e legitimidade de uma política pública, as interdições são vistas como pontuais, como pessoais, merecendo uma análise individual. Mas, o receio, o medo e a cautela se disseminam e promovem [...] a autocensura (Castilho Costa & Sousa Jr., 2018: 33).

⁴ Os casos recentes monitorados pelo *Observatório de censura à arte* encabeçados pelo *Nonada* estão acessíveis também em plataforma online. Disponível em: <http://censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso em: 13.09.2021.

Ainda que não se dinamizem sob o escopo da política estatal ou que não estejam amparados por um regramento para sua consecução, os atos censórios instauram invariavelmente por sobre o tecido social o medo e o receio e, como resultado, abrem as portas para o surgimento de mecanismos internalizados, *subjetivos*, de autocensura entre os diferentes sujeitos sociais, especialmente os artistas. Castilho Costa & Sousa Jr. (2018) vão, inclusive, além dos dois momentos sugeridos por Oliveira (2020) e sugerem uma certa *ubiquidade* da censura na própria “formação histórica, política e cultural do país” (Castilho Costa & Sousa Jr., 2018: 20).

Contudo, é importante salientar que por mais que as modalidades de censura em 1964-1985 e em 2017-2021 se diferenciem socialmente como de caráter sistemático ou isolado e se tipifiquem filosoficamente como de natureza política ou moral; elas ainda assim se orientam por uma função repressiva central e, ademais, permitem-nos identificar o que está em jogo (ou em disputa política) no próprio espaço público. Em 1973 o álbum *Calabar*, de Chico Buarque, foi duramente censurado pelos agentes da Ditadura Militar e lançado como *Chico Canta*. A faixa 5, *Bárbara*, teve trechos inteiros suprimidos com o objetivo de abafar a insinuação metafórica do encontro amoroso e erótico entre duas mulheres presente na composição (“Bárbara, Bárbara / Nunca é tarde, nunca é demais / Onde estou, onde estais / Meu amor, vem me buscar / Vamos ceder enfim à tentação / Das nossas bocas cruas / E mergulhar no poço escuro de nós duas”). A última estrofe citada, inteiramente suprimida da gravação, permite identificar que a atenção censória em 1973 estivera voltada, como também em 2017 com o *Queermuseu* e em 2019 com *Bio-I*, à questão da sexualidade desbordada do enquadramento heteronormativo.

Cumprе concluir, portanto, que na medida em que o Estado suprime o aparecimento dessa questão por meio da arte em 1973 e na medida em que os agentes públicos que o representam suprimem questões relacionadas à dissidência sexual e de gênero em 2017 e em 2019, então a supressão das dissidências sexuais e de gênero oriundas da produção e da apresentação artística é uma prática comum aos dois intervalos diacrônicos mencionados; permanecendo como um ponto fulcral de atenção da sociedade brasileira nos dias de hoje. Isso sugere, pelo menos inicialmente, que a censura no contexto brasileiro desborda de uma tipificação entre *sistemático/isolado* ou *política/moral*, conforme sugerido por Oliveira (2020), ainda que tal tipificação seja ilustrativa para abordar o tema da censura durante o período repressivo em nossa história recente. Talvez um caminho igualmente promissor seja o de pensar na censura, para além

de um enquadramento diacrônico, como um *mecanismo operativo* na sociedade brasileira, à luz do que Bourdieu (2019) estipulou como *habitus*:

O *habitus*, sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores e gerador de estratégias que podem ser objetivamente conformes aos interesses objetivos de seus autores sem terem sido expressamente concebidas para esse fim (Bourdieu, 2019: 115).

Compreender a censura como um *habitus* implica, a partir da definição desse conceito, três coisas. Primeiro, e sobretudo, implica compreendê-la como uma *prática* não mais limitada a um ou outro momento histórico. Segundo, implica compreendê-la como um esquema de operação dupla; isto é, operando ao nível individual como matriz de percepções, representações e apreciações capazes de motivar ou estimular *ações* que são compreensíveis dentro de um campo social e opera, igualmente, ao nível social, intersubjetivo, como um pressuposto da própria adesão dos indivíduos às práticas que se estabelecem socialmente. E, terceiro, implica compreender a censura como o resultado dessa dinâmica individual e intersubjetiva dentro das peculiaridades do campo social, marcado pelas suas singularidades históricas.

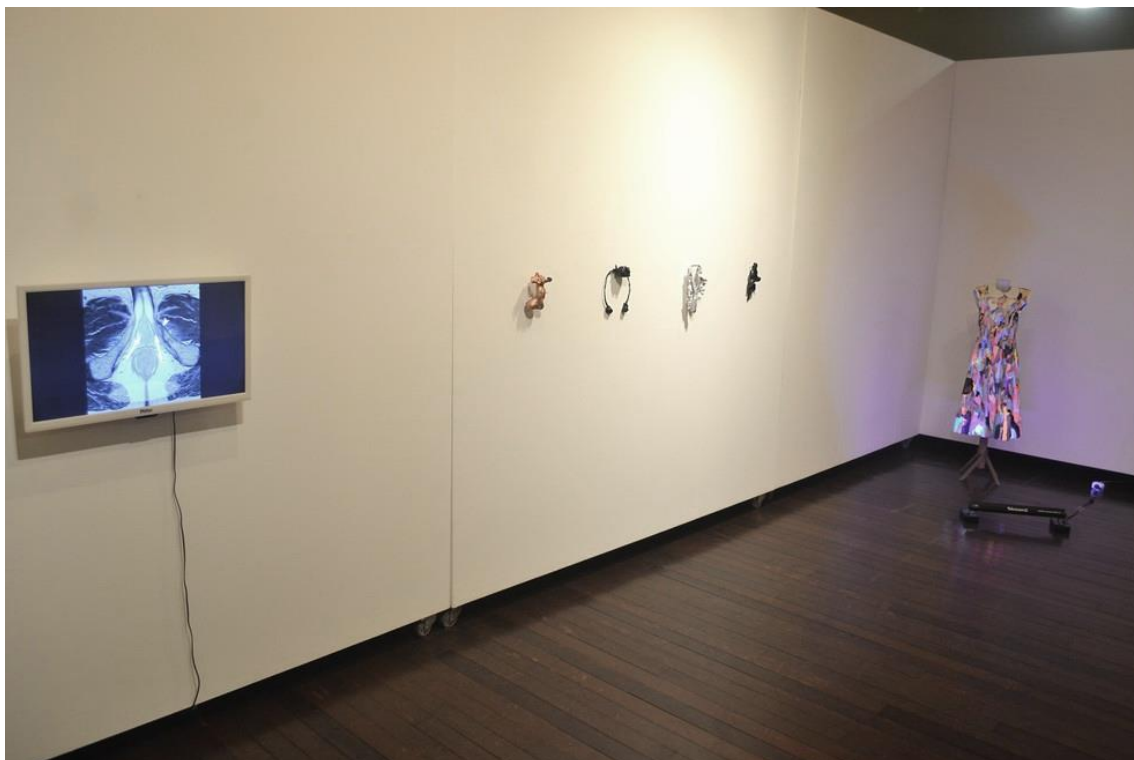
Quero sugerir com isso que um ato censório, ainda que expresse as particularidades de um momento histórico, é sempre uma *ação* inserida num campo de práticas cuja significação precisa, necessariamente, reportar-se a ele. Ademais, é preciso considerar que um ato censório cria, neste campo, certas reverberações, levando os agentes sociais que o percebem a reforçar as matrizes (ou esquemas) representacionais adquiridos ou a revisita-las.

2. Bio-I: censura recente e especificidades poéticas e contextuais

No que se segue, gostaria de conferir especial atenção para um caso de 2019, registrado pelo *Observatório de censura à arte*, envolvendo a exposição *Bio-I* do artista gaúcho David Ceccon, ocorrido na Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre (RS). No dia 27 de julho de 2019 a direção da pasta de Artes Plásticas da Prefeitura do município, representada pela funcionária pública de cargo comissionado, Adriana Boff, informou intempestivamente o artista – na abertura da exposição – da necessidade de remoção de algumas de suas esculturas do espaço expositivo sob justificativas de que não correspondiam ao que fora previamente acertado nas combinações expográficas. Mais

tarde, em entrevista ao jornal *Zero Hora*, depois que o caso passou a ser notificado pela imprensa, a representante da pasta alegou razões suplementares para a remoção dos trabalhos como, por exemplo, o fato de que o espaço seria habitualmente visitado por escolas (e, portanto, por crianças) e por outras instâncias dos poderes executivo, legislativo e judiciário (e, portanto, por políticos à esquerda e à direita).⁵ No caso, o que prevaleceu foi a decisão de Boff que, sem analisar junto com o artista outros encaminhamentos possíveis para evitar a supressão dos trabalhos⁶, acabou removendo as obras do espaço expositivo.

Figura 1: David Ceccon, *Bio-I*, 2019.
Registro de exposição na Pinacoteca Aldo Locatelli, no Paço Municipal, Porto Alegre, RS.



Fonte: David Ceccon. Acervo pessoal do artista.

⁵ A matéria de jornal na qual são trazidas afirmações e explicações por parte da agente responsável pelo ato censório pode ser encontrada em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2019/07/29/escultura-e-retirada-de-exposicao-em-espaco-da-prefeitura-de-porto-alegre.ghtml>. Acesso em 29.06.2021.

⁶ Na mesma matéria jornalística referida, o artista refere que alguns dos trabalhos expostos em Porto Alegre já haviam sido expostos em Paris, onde fez um intercâmbio artístico mediante bolsa da Aliança Francesa. Nessa situação, menciona que, por exemplo, uma placa com restrição de idade mínima foi afixada no espaço, alertando os possíveis visitantes. Expediente que, em Porto Alegre, poderia ter sido igualmente adotado como forma de contornar o argumento de que as obras trariam temas sensíveis à menores de idade por exemplo.

Na foto acima, a parede do espaço expositivo apresenta os trabalhos que foram selecionados pelo artista para serem exibidos, antes da remoção. Nela vemos quatro peças escultóricas da série *Small Untitled*, onde o artista investiga poeticamente as relações entre anatomia, genitalidade e identidade de gênero a partir das formas anatômicas geralmente associadas ao sexo biológico. Dessa série, a obra *Small Untitled II* foi o foco do ato censório. O trabalho remete sugestivamente às formas da anatomia humana em uma situação de fusão ou hibridização, como se estivessem *mescladas* em um só objeto. Ainda que toda obra de arte se preste à interpretação fundamentada pela atenção formal, ou seja, pela preocupação com os aspectos visuais imediatamente acessíveis aos observadores, não é do meu interesse realizar aqui uma leitura *formalista* do trabalho de Ceccon. Diferentemente disto, estou interessados em atentar aos modos através dos quais a disposição de objetos dotados de certas formas junto de outros objetos de outras linguagens (escultura, pintura, vídeo, etc.) suscitam certos sentidos quando aproximados. Meu interesse recaí, portanto, sobre a *trama de sentidos* que é gerada dentro de uma exposição e, mais largamente, pela *trama contextual* que uma exposição gera em relação às situações sociais e políticas que situam essa exposição e suas obras dentro do espaço público e em determinada quadratura histórica. Ademais, deve-se considerar que nossa interpretação artística é sempre aprimorada na medida em que consideramos também aquelas informações que os artistas eles mesmos oferecem como *justificativas intencionais* para seus trabalhos, trazendo assim à tona os temas que os interessam e que motivam suas investigações poéticas, ou seja, seu fazer e sua pesquisa.

Figura 2: David Ceccon, *Small Untitled II*, 2019. Objeto da série de cerâmicas *Small Untitled*.



Fonte: David Ceccon. Website / Acervo pessoal do artista.

Nesse sentido, é imprescindível voltarmos àquilo que os próprios artistas enunciam sobre seus trabalhos, informando-nos sobre suas motivações, intenções artísticas e objetos de investigação. No caso de Ceccon, seu interesse poético (ou produtivo) se volta aos mecanismos de *construção da identidade* e, sobretudo, da identidade de gênero. Na biografia do artista, em seu website, encontramos o seguinte trecho que informa claramente sobre suas motivações:

Em sua poética, interessa-se pelas ambiguidades das relações humanas e pelos mecanismos de construção, fragmentação e dissolução das identidades – e sujeitos – na sociedade contemporânea. Utilizando-se de conceitos como diferença, pós-identidade, autorrepresentação, reprodutibilidade, autobiografia e autoficção, explora os modos pelos quais performamos nossas existências sobre o mundo e transita por questões que tangem o biológico, o cultural, o fictício, o real e o virtual (Ceccon, *Sobre / Biografia no site do artista*, s/d.)

Não surpreende, portanto, que os interesses de pesquisa em arte de Ceccon – *relações humanas, identidade, subjetividade, autoficção, performatividade, biologia e cultura* na determinação subjetiva – tangenciem de modo central os debates relacionados à dimensão do gênero e da sexualidade e, ao operarem a partir desses enquadramentos conceituais, suscitem um debate sobre a sua diferença crucial em relação à heteronormatividade e à redução da identidade de gênero aos traços biológicos.

Figura 3: David Ceccon, *Montagem de Autorretratos com Armário*, 2014-2018. Impressões em tecido chiffon, 100 x 70 cm (cada). Exposição do II Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea.





Fonte: David Ceccon. Website / Acervo pessoal do artista.
Disponível em: <https://davidceconart.wixsite.com/>

Na série de fotografias *Montagem de Autorretratos com Armário* (2014-2018), Ceccon apresenta-se autorretratado em diferentes situações sob enquadramentos semelhantes. Ora usa marcadores culturalmente associados a uma *performance de gênero*, ora usa outros e, assim, apresenta-nos um conjunto de imagens nas quais algo relativo à identidade (de gênero) varia, ou flui, sugerindo sua possibilidade de transitoriedade. A presença da noção de *performatividade* em sua explicação da ideia de *identidade pessoal* e *autorrepresentação* remete, invariavelmente, à compreensão de Butler (2003) sobre a constituição do gênero. Diz ela:

[...] segundo a compreensão da identificação como fantasia ou incorporação posta em ato, é claro que essa coerência [relativa ao texto, ou discurso, inscrito simbolicamente no corpo] é desejada, anelada, idealizada, e que essa idealização é um efeito da significação corporal. Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna [...] por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos, atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos* no sentido de que a essência ou a identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos*. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem estatuto ontológico separado dos vários atos que constituem a sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público [...]. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato *criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero* (Butler, 2003: 194 e 195, *itálicos meus*).

Embora estes aspectos atestem uma relação de extrema proximidade do trabalho artístico e da pesquisa poética de Ceccon aos dissidentes empreendimentos teóricos contemporâneos em relação à questão da identidade de gênero e da heteronormatividade, também é forçoso reconhecer sua situação como um artista inserido no contexto brasileiro

e latino-americano. Esse reconhecimento sobre sua inserção contextual nos obriga a considerar outros *dois* aspectos. Por um lado, (1) sua inserção no campo artístico brasileiro o coloca em ressonância e sinergia com o trabalho de outros tantos artistas de seu mesmo tempo histórico e, por outro lado, (2) o coloca como historicamente inserido numa linhagem de artistas que viveram, no passado, nos mesmos territórios que os artistas atuais.

Se levarmos em conta a questão da incorporação da dissidência sexual e de gênero na poética de Ceccon em relação a outros artistas de seu mesmo tempo e território, precisaremos lembrar do que vem sendo recentemente chamado de *prática ativista*, isto é, a junção de prática artística e de prática de resistência política. De acordo com Colling (2018), nos últimos anos o campo artístico brasileiro tem apresentado uma miríade exemplar de artistas que, por meio dos seus trabalhos de pesquisa teórica e prática, colocam em marcha verdadeiros projetos de dissidência sexual e de gênero. Estes, além de tomarem distância da (a) heteronormatividade no que diz respeito à compreensão da sexualidade e do (b) enquadramento binário no que diz respeito à compreensão da identidade de gênero, insurgem por meio da prática artística em relação a tais perspectivas. Para Colling (2018) esses traços são indícios fortes de uma *prática ativista* calcada numa *política da diferença* responsável por problematizações contundentes sobre os pressupostos biológicos na compreensão da identidade de gênero e da imposição da heteronormatividade como matriz sexual exclusiva ou generativa. O pesquisador indica, sobretudo, um rol de cinco características principais presentes nas *práticas ativistas* de artistas individuais ou coletivos artísticos, a saber:

(1) priorizam as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva; (2) criticam a aposta exclusiva nas propostas dos marcos legais, em especial quando essas estratégias e marcos reforçam normas ou instituições consideradas disciplinadoras das sexualidades e dos gêneros; (3) explicam as sexualidades e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biologizantes, genéticas e naturalizantes; (4) entendem que as identidades são fluidas e que novas identidades são e podem ser criadas, recriadas e subvertidas permanentemente; (5) rejeitam a ideia de que, para serem respeitadas ou terem direitos, as pessoas devam abdicar de suas singularidades em nome de uma “imagem respeitável” perante a sociedade (Colling, 2018: 161 e 162).

Longe de oferecer um esquema genérico sobre as *práticas ativistas* no Brasil recente, a proposta de Colling consubstanciada no rol de características supracitada, suscita uma

delimitação aproximativa que nos permite levar em consideração aquilo mesmo que está em jogo na *produção artística* no país e que envolve, de modos distintivos, também camadas de *resistência política*. Um exemplo paradigmático nesse sentido seria o trabalho de Randolpho Lamonier, especialmente seus estandartes.

Figura 4: Randolpho Lamonier, *Profecias*, 2018. Costura e bordado em tecido. Série. 155 x 185 cm.



Fonte: Acervo do artista. Exposição Mitomotim, Galpão VB - Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, 2018.

No entanto, se, agora, levarmos em conta a comunhão entre prática artística e prática de resistência na poética de Ceccon em relação aos artistas de outro tempo histórico, mas do mesmo território, então precisaremos lembrar da tradição de luta política por meio da arte na América Latina e também dos artistas que produziram sob a opressão da censura nos regimes que marcaram estas regiões. É importante lembrar, nesse sentido, que a prática de resistência política associada à produção artística e cultural não se dá de modo *iconoclasta* nem no contexto recente, nem só no Brasil; porém se constitui como uma marca da arte contemporânea produzida na América Latina desde os anos 60. Conforme afirma Rolnik (2009):

O que define a singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina sob regimes ditatoriais não é uma espécie de militância a veicular conteúdos ideológicos, como poderia parecer numa primeira aproximação. O que faz os artistas agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato de a ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. Tal atmosfera passa a constituir então uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar. Mais específico ainda é o fato de que estas tensões se agudizam no corpo do artista, já que a ditadura incide em seu próprio fazer,

levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. Se este se manifesta mais obviamente na censura aos produtos do processo de criação, bem mais sutil e nefasto é seu impalpável efeito de inibição da própria emergência deste processo – ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror. Este leva a associar o impulso da criação ao perigo de sofrer uma violência do Estado, podendo ir da prisão à tortura e chegar até a morte (Rolnik, 2009: 156).

O ponto de Rolnik (2009) é que a criação artística no contexto dos anos 60 na América Latina ingressa num inevitável regime de *ambivalência* produtiva. Por um lado, os artistas são essencialmente animados – em sua leitura, pelo mal-estar diante das condições sociais e das opressões totalitárias – a incluir em suas poéticas nuances políticas que evidenciem esse mal-estar e essa opressão; isto quando não fazem destes temas motivos centrais, ou *medulares*, da criação artística. No entanto, por outro lado, ao reconhecerem a censura e a opressão como políticas sistemáticas do Estado repressivo, paradoxalmente têm sua prática artística *inibida* pelo receio da opressão em suas diferentes facetas, seja por meio da censura, seja por meio da perseguição, da tortura e do assassinato. Componente que chamamos de *autocensura*.

Freire (2006), em seu homônimo *Arte Conceitual*, além de corroborar com Rolnik (2009), também apresenta de modo particularmente preciso de que modo as práticas artísticas contemporâneas no panorama internacional e que já elaboram desde sua origem práticas de *desmaterialização* (Lippard, 1971) dos suportes tradicionais e de hibridização entre contextos de apresentação propriamente artísticos e contextos de apresentação cotidianos (misturando, portanto, entre *arte e vida*) ganham na América Latina e no Brasil um terreno particularmente fértil para o seu desenvolvimento. Isso leva os artistas conceituais latinos a desenvolver práticas diretamente interessadas pelos contextos sociais e políticos. Diz ela:

Nota-se um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a Arte Conceitual se distingue pela contextualização e pelo ativismo de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da Arte Conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu. [...] É nesse momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida. Frequentemente são ações que ao se situar num corpo mais amplo (social e político) incluem projetos que expandem o limite da subjetividade, misturando as esferas do público e do privado (Freire, 2006: 10 a 11).

Ao considerarmos, conforme indicamos inicialmente, os modos pelos quais David Ceccon compreende e justifica sua produção artística e sua pesquisa poética – isto é,

considerando as matrizes conceituais que o próprio artista recorta e enuncia para empreender sua pesquisa e para articular sua produção – seremos impelidos a reconhecer que sua obra é internamente dinamizada por um impulso crítico direcionado, sobretudo, à *delimitação essencialista da identidade humana* por meio da noção biológica de sexo e suas variantes anatômicas e genéticas. Isso o posiciona, em certo sentido, como um artista cuja prática opera – por meio de diferentes expedientes, dispositivos e suportes artísticos – uma dissidência em relação aos enquadramentos convencionais e históricos que procuraram pensar a identidade de gênero por referência à biologia e a sexualidade por referência à matriz heterossexual. A crítica e a dissidência fazem com que seu trabalho seja naturalmente político, pois insurgente – ainda que não opere ao nível do proselitismo ideológico ou teórico. Daí, portanto, sua proximidade tanto com os seus contemporâneos que, na acepção de Colling (2018), promovem *práticas artivistas*, quanto com o próprio legado da arte contemporânea brasileira e latino-americana interessada, no mais das vezes, pela conjuntura social e política. E, como no passado, a incorporação da crítica e da dissidência pela arte rendeu-lhe a censura.

À título de encerramento da seção, gostaria de retomar o problema da relação entre arte e política ou arte e sociedade, especialmente porque esta parece ser uma questão que volta a se colocar. E ela se coloca normalmente na esteira de uma objeção aos artistas que ousam misturar arte e vida em suas obras e ousam pensar artisticamente também a sociedade e a política. Não é de hoje que a produção artística em artes visuais, literatura, teatro, música ou em outros gêneros artísticos concentra sua atenção aos temas sociais ou políticos; ou, complementarmente, aborda-os por meio da criatividade elaborativa dessas condições inerentes à vida humana em sociedade. Na medida em que encaramos a arte como um tipo muito específico e peculiar de produção dotada de historicidade e de uma vinculação intrínseca à sociedade em que é produzida (Gombrich, 1960), então também estaremos autorizados a compreender o artístico como uma espécie de produção orientada por suas próprias *práticas sociais*. Nesse sentido, cumpre também mencionar que não só o âmbito da produção se encontrará lastreado por um conjunto de *práticas sociais artísticas*, mas os âmbitos da circulação desses objetos, da sua apresentação, apreciação e, sobretudo, do seu debate também serão lastreados pelos aspectos sociais e culturais. Desde tal perspectiva, a arte é algo *contextualmente* permeado, de modo que a descrição e análise de seus diferentes processos corresponde a um trabalho ao nível de uma *ontologia social da arte* (Mautone, 2021). Luhmann (2000), Bourdieu (2002), Becker

(1982), Danto (1964) e, por fim, Heinich & Schapiro (2012) corroboram essa perspectiva, ainda que sob interesses e objetivos distintos. Uma concepção *contextualista* (Mautone, 2021) em relação à arte é aqui tomada, portanto, como um pressuposto teórico.

Estando intrinsecamente inserida nas práticas socioculturais e sendo por elas determinada em alguma medida, a arte naturalmente se interessa pelos assuntos humanos, colaborando com eles por meio das peculiaridades de sua formatividade e produção. Os preceitos fundamentais de Candido (2009 e 2014) – ao igualmente reconduzirem a arte para o tecido vivo dos contextos humanos, urdidos por meio das práticas sociais e das distintas quadraturas históricas – já anunciavam que tal problemática nunca se dera sob o truísmo de um mero espelhamento das condições sociais e históricas; mas sim sob a dimensão de um trabalho artístico caleidoscópico capaz de transformar essas condições para, ao fim, oferecer algo já muito diferente delas. O ponto aqui é que a arte não é uma mera *reprodução* dessas condições, mas uma apresentação modulada de certos aspectos delas sob outras linguagens capazes de variá-las mediante o trabalho poético e, sobretudo, de investigá-las. A não-trivialidade dessa relação entre arte e as condições sociais e históricas que a sustenta também é, desse modo, outro pressuposto teórico.

3. *Bio-I* e os argumentos pró-censura

Uma ou duas semanas depois do ato censório, saí publicamente em defesa do artista por meio de um texto reflexivo também publicado no jornal *Zero Hora* (Mautone, 2019). No texto em questão, procurei problematizar, sobretudo no contexto de 2019 e pós-*Queermuseu*, a presença da censura no ambiente artístico, indicando que a censura à arte correspondia a um modo peculiar de enxugamento do espaço público e do direito à expressão. O texto foi recebido com entusiasmo, mas também foi criticado especialmente por leitores do jornal através de comentários nas mídias sociais. *Grosso modo*, tomarei os comentários ao texto mencionado como *enunciados*. E entendo que esses enunciados avançam, quase sempre de modo elíptico, certos argumentos precisamente porque dependem de comprometimentos filosóficos não explicitados pelos seus enunciadores. Nesse sentido, esses enunciados, dotados de argumentos, avançam certas *teses* sobre o mundo, a natureza das coisas e assim por diante, que exigem debate e argumentação. No que se segue, pretendo abordar *filosoficamente* essas críticas, desenvolvendo-as como argumentos e discutindo-as. Para tanto, irei tomá-las como *argumentos pró-censura*.

Embora não sejam bons argumentos do ponto de vista filosófico, são argumentos importantes para compreendermos o que estava em jogo no contexto do ato censório de 2019.

Do ponto de vista da natureza dos argumentos pró-censura, podemos tipificá-los dentro de quatro grandes eixos: (a) *argumentos ontológicos*, (b) *argumentos estéticos*, (c) *argumentos administrativos/institucionais* e, por fim, (d) *argumentos psicológicos*. Resumidamente, *argumentos ontológicos* procuram peremptoriamente negar ao trabalho de Ceccon a sua evidente natureza artística, afirmando-o como sendo dotado de outra natureza, identidade ou *essência*. Os *argumentos estéticos* são desdobramentos dos ontológicos, e negam a natureza artística com base na incapacidade de produzirem sensações de beleza, deleite, agrado, encanto e etc. aos seus contempladores. Já os *argumentos administrativos/institucionais* avançam teses sobre o uso do espaço público para a exibição de arte baseando-se em valores tradicionais. E, por fim, os *argumentos psicológicos* procuram simplesmente afirmar, numa espécie de falácia *ad hominem*, que por ser um louco, o trabalho produzido por Ceccon não deveria nem ser exibido, pois resulta da sua suposta loucura. O quadro sinóptico abaixo apresenta um resumo dos comentários, relacionando sua respectiva tipificação. Entretanto, os comentários na íntegra podem ser acessados publicamente por meio do link do artigo no jornal.

Quadro 1: Quadro Sinóptico relacionando enunciados a tipificação argumentativa

Enunciados com argumentos pró-censura relacionando tipificação	
Tipos de argumento	Enunciados
(a) <i>Argumento ontológico</i>	“A reprodução de bengas e cherecas é feita por qualquer ignorante. Vide as pichações em banheiros e demais espaços públicos. Parece que é a única coisa que o brasileiro medíocre é capaz de produzir. E agora quer chamar de “arte””
	“enfia no bumbum esta arte pqp, espaço público , queremos arte não lixo”
(b) <i>Argumento estético</i>	“A arte que deveria encantar causa repulsa. Simples”
	“Passe a produzir obras de qualidade, que chame a atenção por causar encantamento e não repulsa”
(c) <i>Argumento administrativo / institucional</i>	“Em espaços PÚBLICOS há que se ter muito mais cuidado COM TUDO. Em espaços PRIVADOS há mais liberdade e possibilidade de escolhas.”

	“financiado com dinheiro público é lixo, se não é lixo aluga uma sala e cobra ingresso, ng vai pagar para olhar esta porcaria”
(d) <i>Argumento psicológico</i>	“Isso aí é arte? o autor dessa porcaria é doente!!!!!!!!!!”

Autor, *Quadro Sinóptico relacionando enunciados a tipificação argumentativa*, 2021.

3. a. Argumentos ontológicos pró-censura

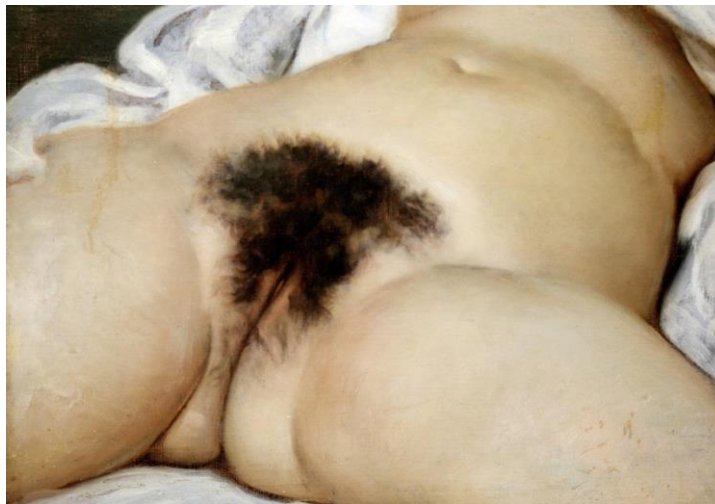
De modo geral, os argumentos ontológicos estão presentes de modo implícito nos enunciados que avançam afirmações sobre a natureza da obra de Ceccon como, por exemplo, “*x é pornografia*”, “*x é pornográfica*”, “*x é lixo*”, “*x é vandalismo*” e assim por diante. Todas as demais variações dessa injunção também serão tratadas como argumentos ontológicos e tomam uma mesma *forma argumentativa*. E isso pela simples razão de que, ao serem enunciados, procuram recusar o *estatuto de obra de arte* ao objeto produzido por Ceccon, tratando-os, sob auxiliar ajuizamento valorativo, como uma outra coisa de menor importância.

Chamo esses argumentos de ontológicos devido ao fato de que avançam, mediante proposições afirmativas, teses sobre a natureza ou sobre a identidade de certas coisas – no caso a escultura de Ceccon. Os enunciados afirmativos deste tipo são, de um ponto de vista lógico, *ou verdadeiros ou falsos*, de modo que verdade e falsidade são propriedades relativas à própria linguagem e ao modo como ela articula os fatos. Se o enunciado “*Fulano é solteiro*” for verdadeiro, então ele deve *necessariamente* nos informar sobre o fato de que Fulano não é, *de fato*, casado e nem namora outra pessoa. E, portanto, atribuí a Fulano uma característica ou identidade do ponto de vista *ontológico*. *Mutatis mutandis*, o mesmo raciocínio se aplica aos enunciados que afirmam algo sobre os objetos produzidos por Ceccon. Quando enunciam que são “*pornografia*”, “*lixo*” ou “*vandalismo*”, então pretendem afastar a sua *qualidade de obra de arte* e rejeitar essa natureza a eles; ou seja, procuram, de modo elíptico, afirmar que esses objetos não são obras de arte. Estes enunciados aparecem à revelia de uma série de fatos importantes que, sequer, são levados em consideração. Embora os objetos produzidos por Ceccon tenham sido feitos por ele, que é um artista reconhecido; embora estivessem presentes em um contexto expositivo voltado à apresentação de arte, no caso uma galeria; embora tenham sido reconhecidos por uma infinidade de pessoas como sendo obras de arte; e, por fim, embora tenham até mesmo uma semelhança com uma série de obras de arte tradicionais,

todos estes *atos* não foram levados em consideração ao afirmar que se tratavam de lixo, vandalismo ou de pornografia.

Um dos enunciados tipificados como contendo um argumento ontológico é particularmente importante. Ele diz, conforme citamos anteriormente, que a reprodução de genitais por meio de imagens é uma prática de atos de vandalismo e nunca uma prática artística. Se fossemos reconstruir esse argumento, ele seria basicamente o seguinte: *Se algo apresenta uma reprodução de genitais, então esse algo é vandalismo e não é arte; a obra de Ceccon apresenta uma reprodução de genitais; portanto, a obra de Ceccon é vandalismo e não é uma obra de arte.* Em lógica, chamamos esse raciocínio de *modus ponens*, ou seja, uma forma de argumento que, embora estrutural e formalmente válido, pode sim acarretar uma conclusão *falsa*. O argumento por *modus ponens* afirma como uma premissa um condicional (“*Se x, então y*”), depois afirma o antecedente desse condicional para um caso particular (“*Dado que x*”) construindo, assim, uma *hipótese*; e concluí, em função do arranjo estrutural lógico do próprio raciocínio, o consequente da premissa condicional (“*Então y*”). Ainda que este argumento seja válido do ponto de vista do arranjo lógico de suas diferentes estruturas sintáticas, é forçoso admitir que sua *validade lógica*, dada seu arranjo estrutural, não torna aquilo que ele afirma por meio da conclusão do argumento algo *verdadeiro*. Assim, a tarefa refutatória da tese apresentada sob este argumento consistirá em mostrar que a primeira premissa (a afirmação condicional, “*Se x, então y*”) é falsa. E isso se faz indicando que existe pelo menos um *x* que não implica, *necessariamente*, um *y*. Para o caso específico, a refutação consistiria em indicar ao menos *um* caso onde a reprodução imagética de um genital não implica, ou não é, um ato de vandalismo.

Figura 6: Gustave Courbet, *A origem do mundo*, 1866. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm



Fonte: Museu D'Orsay, Paris, França.

Escolher, portanto, entre inúmeras obras de arte amplamente reconhecidas como tais e que apresentem a reprodução imagética de genitais servirá como refutação, mostrando que a afirmação condicional (a *hipótese*) é, em si mesma, *falsa*; e que, por ser falsa, não garante a solidez da conclusão do argumento ainda que ele seja dedutivamente válido. Se quisermos, no entanto, sair da seara artística – dadas as questões intrincadas relacionadas, por exemplo, à natureza da arte – poderemos sugerir um outro caso no qual a reprodução imagética de genitais não é necessariamente vandalismo, nem lixo e, muito menos, pornografia (que são as variações temáticas ou semânticas do argumento em *modus ponens* reproduzido acima e presente no enunciado). E, para tanto, bastará folhar um livro de anatomia humana empregado, por exemplo, num curso superior de medicina para reconhecermos que existem, *de fato*, outras reproduções imagéticas de genitais que não são pornografia, muito menos vandalismo ou lixo.

Poder-se-á, complementarmente, objetar ao meu contra-argumento com base na ideia de que a natureza de uma coisa é sempre estipulada sobretudo pelo modo como essa coisa é usada. Objeção presente no enunciado “*x é pornográfica*” ou “*o uso de x é um uso pornográfico*”. Nesse sentido, não haveria uma natureza intrinsecamente determinada – na arte, na pornografia, no vandalismo e no lixo – e que determinaria essas coisas tais, mas essas naturezas seriam delimitadas na medida que um *certo uso* as delimita. Assim, uma coisa seria *pornográfica* na medida em que se presta, por um usuário específico, a um uso erótico com finalidade autosatisfatória. Embora essa objeção pareça promissora, ao considerarmos as especificidades do caso envolvendo a exibição da escultura de Ceccon na exposição *Bio-I*, nenhum tipo de uso erótico ou autosatisfatório está ali sendo incitado, motivado ou, até mesmo, sugerido pelo artista. Suas obras não foram expostas neste espaço específico com a expectativa de que a audiência as tomasse enquanto objetos eróticos; mas sim com a expectativa de que fossem tomados enquanto obras de arte, provocadoras de discussão, debate, pensamento, e assim por diante. Portanto, a objeção sobre o *significado como uso* para designar a escultura de Ceccon enquanto pornografia também não é válida. Ademais, o uso de obras de arte com finalidades pornográficas (*i.e.*, autosatisfação erótica) não corresponde em hipótese alguma ao uso socialmente esperado e socialmente consolidado (poder-se-ia dizer, *consuetudinário*) de obras de arte. Resumidamente, não é algo culturalmente estabelecido que consumemos em galerias nossos mais íntimos desejos sexuais.

3. b. Argumentos estéticos pró-censura

O *argumento estético* deriva, em certo sentido, do argumento ontológico. Porque há uma expectativa de que as obras de arte sejam objetos essencialmente vinculados às noções consensuais desenvolvidas ao longo da tradição artística na qual nossos próprios conceitos e ideias sobre arte foram formados. A questão da *beleza* (como arranjo de composição ou formal), do *deleite*, do *encantamento*, do *agrado* aos sentidos e, por fim, do *prazer estético* foram todas questões tradicionalmente desenvolvidas ao longo da história da arte e da história da filosofia (da arte) para identificar e definir as obras de arte. E correspondem ao que Carroll (2001) denominou *teorias estéticas da arte*.

No entanto, “a arte não evolui; mas muda” (Gullar, 1982, p.48); ou seja, ela não se transforma supostamente aprimorando progressivamente suas qualidades tradicionais, mas se transforma modificando-se ao nível ontológico de seus próprios estilos e suportes que, por sua vez, acarretam outros processos receptivos ou estéticos. O encerramento do modernismo nas artes visuais acompanha, por exemplo, um processo paulatino de deslocamento dos interesses produtivos artísticos calcados nas noções de beleza e de sublimidade e que foram desenvolvidos pelas teorias estéticas tradicionais. A contemporaneidade em artes visuais é justamente marcada por um abandono dessas categorias explicativas da recepção artística em termos de prazer estético ou encantamento e do advento de novas categorias receptivas para explicar como, atualmente, poderemos nos relacionar e valorizar a produção artística contemporânea. A *interpretação*, a *discussão crítica*, a *pesquisa*, o *comentário histórico* e a *formulação de narrativas* (Carroll, 2001) são exemplos candentes de novas relações que a sensibilidade poderá estabelecer atualmente com a arte, sobretudo a contemporânea. Nesse sentido, a arte não é mais produzida na contemporaneidade com a finalidade de encantar, suscitar a experiência do belo, do prazer desinteressado e assim por diante; mas, sobretudo, com a finalidade de inquietar, fazer pensar, fomentar a reflexão crítica.⁷

⁷ Foge do escopo deste texto abordar de que modos as teorias estéticas tradicionais formataram os modos de recepção da arte e de que modos ainda estão presentes, no mais das vezes de modo deletério uma vez que avançam preconceitos contra a arte contemporânea, em nossos debates cotidianos sobre o artístico. No entanto, essas discussões foram feitas alhures e de modo pormenorizado. Vide Guilherme Mautone, *Descrédito estético e habilitação narrativa : a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll*, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/134323>. Acesso em: 13.09.2021.

O pedido por beleza, sublimidade, encanto e deleite diante de obras de arte contemporâneas condiz, portanto, não só a um pedido *anacrônico* e que não leva em consideração a própria historicidade do artístico; mas condiz também a um flagrante caso de *filisteísmo*, onde a arte e, de modo geral, a intelectualidade e o pensamento crítico e criativo, são rejeitados e desprezados. E o impulso *anti-intelectual* que estofa todo filisteu é, como sabemos bem, um traço bastante conhecido na sociedade brasileira atual.

3. c. Argumentos administrativos/institucionais pró-censura

Os *argumentos administrativos/institucionais* defendem que obras de arte feitas com financiamento público não podem ser “lixo”, ou “vandalismo” ou “pornografia” e, nesse sentido, também dependem de pressupostos dos argumentos ontológicos. No entanto, realizam uma *confusão conceitual* entre os processos que dão certos valores ou *definem* uma obra e os complexos processos que determinam o que e quem recebe financiamento público, por exemplo, oriundo de repasses do Estado. É preciso destrinchar essa confusão entre qualidades, valores e procedimentos institucionais/estatais para atacar esse argumento, de modo que desdobre dele a seguinte ideia correlata: o estado deve usar o dinheiro público para financiar obras que apresentem algum retorno social amplamente reconhecido. Assim desdobrado ele se torna mais tangível do ponto de vista do debate. Parece-me bastante evidente que a lógica da administração da coisa pública, entre elas a da receita arrecadada, deva ser orientada por uma expectativa em relação à devida aplicação de receitas em fins que beneficiem amplamente a população, consideradas as diferenças, desigualdades e urgências sociais ainda tão marcantes no contexto brasileiro. Se, portanto, essa for *de fato* a tese aventada por um dos enunciados, então estou inteiramente de acordo com ela. Discordo, no entanto, de que ela seja *relevante* para a discussão sobre a censura e, mais especificamente, para a censura da obra de Ceccon. E isso porque não temos notícias, nem dados que comprovem, que seus trabalhos foram realizados com dinheiro público. No entanto, cumpre fazer duas observações importantes aqui e que estão suscitadas no argumento administrativo/institucional.

A primeira se trata da questão de quem faz arte na sociedade. Não é algo esperado que o Estado se encarregue ele mesmo da produção da arte dentro da sociedade. Quem se encarrega da produção da arte são os artistas. Embora a *perspectiva sistêmica* para a compreensão do artístico nos aponte para o reconhecimento da existência de outros agentes que participam também da fatura e da recepção de uma obra específica, ainda

tomamos a relação artista-obra como pressupondo razoavelmente uma atribuição mínima de autoria (Mautone, 2021). Nesse sentido, o Estado não deve produzir ele mesmo a arte. A consideração normativa por trás do “não deve” incide, no contra-argumento, sobretudo porque nossa experiência histórica até aqui nos mostrou que em algumas ocasiões específicas o Estado de fato produziu ele mesmo a arte. Essas ocasiões foram, todas, marcadas pelo totalitarismo. Pense, por exemplo, em *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, filme de 1935 que documenta cenas de um comício na Alemanha Nazista. O fato de chamarmos essas produções culturais de peças de *propaganda* e não de obras de arte atesta, na dimensão linguística do uso dos termos, uma diferença crucial sobre o modo pelo qual compreendermos esses produtos.⁸ Em certo sentido, elas sugerem que quando o Estado toma para si a tarefa da produção da cultura por meio dos expedientes artísticos, acaba invariavelmente submetendo essa produção ao enquadramento político e ideológico no qual fundamenta suas políticas públicas. E não abre, portanto, espaço para a expressão do contraditório por meio delas. Benjamin (2018) ao se referir às *estéticas fascistas*, aponta com clareza para o processo de *estetização da política* – ou seja, para a captação dos meios e objetivos de produção artística pelo Estado – como um dos traços nefastos dos regimes totalitários. Sontag (1981), sobre o mesmo tema, parece chegar a conclusões semelhantes, oferecendo outros tantos recortes ao nível estilístico e formal que nos permitem identificar o que são, afinal, as *estéticas fascistas*.

O que deve, então, o Estado fazer em relação às artes? Ora, deve incentivar sua produção, fomentar a participação dos artistas, por meios indiretos, através de projetos de distribuição de receita e editais culturais. Temos, no Brasil, uma série de modalidades importantes que orientam de modo sistemático formas extremamente criativas e muito moralizadas de financiamento da arte através da transmissão de receita e, inclusive, da gestão de projetos. Embora essas mesmas políticas públicas (que num passado não tão distante beneficiaram milhares de artistas, agentes, coletivos artísticos, comunidades e projetos dos mais variados) estejam hoje sob a navalha da perseguição ideológica mascarada de responsabilidade financeira, elas não tomam nunca para si a tarefa da produção artística.

A segunda ideia correlata que eu gostaria de sugerir é, na verdade, uma impressão que pode muito bem tomar os ares de uma provocação intelectual (e nisso não deveria residir, em princípio, problema algum). Parece-me que algo de completamente perverso

⁸ Hannah Arendt, *As Origens do Totalitarismo*, 1998, p. 390 a 392.

ganha força, recrudescendo e se instala entre nós, pessoas que integram o mundo da arte, quando agimos com naturalidade diante de casos em que os *agentes que deveriam trabalhar em favor das artes e da cultura* e que *deveriam se empenhar diuturnamente numa ampla defesa da liberdade de expressão e da criatividade artística*, acabam por reproduzir inadvertidamente os enunciados e os atos que precisamente cerceiam essas coisas. Nesse sentido, a censura alardeada pelos manifestantes do MBL ao *Queermuseu* em 2017 e a censura à escultura de Ceccon na Pinacoteca Aldo Locatelli são fenômenos bastante diferentes. Porque a mais recente partiu de um *agente público* à serviço da Secretária da Cultura e não de indivíduos específicos da sociedade civil. Por mais que, conforme já mencionamos a partir de Castilho Costa & Sousa Jr. (2018) e Oliveira (2020), não exista atualmente no Brasil a estruturação de uma política pública sistemática para a supressão da liberdade de expressão por meio da censura à arte como no passado, isso não significa que a atuação dos agentes do Estado que deveriam representar os interesses e os direitos dos cidadãos (1) não repercuta implicações semelhantes à da censura sistematizada e que, ainda mais importante, (2) não devam dar explicações e justificativas sobre suas próprias ações para o restante da sociedade. A imputação de *responsabilidade* dos agentes públicos e a prestação de contas sobre suas decisões no trato com a coisa pública é, e sempre deverá ser, um dos pilares da institucionalidade democrática.

Curioso mencionar, portanto, que um ano depois da censura ao trabalho de Ceccon pela agente da pasta de Artes Plásticas da Prefeitura de Porto Alegre, um caso de ato censório volta a ocorrer com outro artista, em outra exposição, mas no mesmo espaço e realizado pela mesma agente.⁹ A coordenadora da pasta volta a censurar, por outras razões, o trabalho de outro artista, no mesmo espaço expositivo, reincidindo em um curto período de tempo o impulso repressivo.

3. d. Argumentos psicológicos pró-censura.

Por último, analisarei o *argumento psicológico* que foi sugerido para defender a censura da obra de Ceccon. Ele apresenta-se da seguinte forma: É necessário censurar a obra porque ela é produto de uma mente perturbada, de um sujeito doente. Pretendo,

⁹ Dessa vez o artista censurado foi Santiago Pooter (Porto Alegre, RS). Uma cobertura, seguida de texto crítico, sobre o segundo caso de censura em 2020 pode ser encontrada em Guilherme Mautone, *Ainda é importante respeitar a arte*, 2020. Disponível em: <http://www.nonada.com.br/2020/12/ainda-e-importante-respeitar-a-arte/>. Acesso em: 13.09.2021.

unicamente, atacar esse argumento de forma muito ilustrativa imputando-lhe ignorância. Sobretudo porque é uma variação muito perspicaz da conhecida falácia *ad hominem*, com a qual, num debate, promove-se um ataque ao outro interlocutor ou a sua biografia em vez de atacar os seus argumentos. Ademais, esse argumento é ignorante porque parte da premissa de que a arte boa, elevada, digna de ser exibida e valorizada é sempre a arte produzida por aquelas pessoas que dotadas do (problemático) atributo da ‘sanidade psicológica’. O contra-argumento aqui limitar-se-á simplesmente a apontar um artista que é paradigmaticamente reconhecido de modo universal como uma espécie de gênio artístico, produtor de obras primas; embora tenha tido sua vida pessoal mazelada pelas mais diversas dificuldades de ordem emocional e psíquica. Van Gogh que hoje é um dos mais queridos pintores do gosto popular foi um sujeito atormentado durante toda a sua vida adulta, tinha severos episódios de depressão e de mania, utilizava drogas variadas como potenciais atenuantes para seus sintomas, estabelecia relações extremamente patológicas com seus conhecidos (inclusive no célebre caso onde decepa parte da sua orelha ao discutir com o amigo Gauguin) e depois de internado em um hospital de recuperação para doentes mentais dá fim a sua vida com um tiro no peito. Sua atormentada trajetória pessoal não torna sua arte menos importante, menos bela ou menos inquietante, menos desafiadora, menos valiosa, menos querida, discutida, estudada, debatida e apreciada por nós todos.

Por trás desse contra-argumento ilustrativo, quero sugerir que o aspecto biográfico, embora se manifeste na obra de arte, não a torna exclusivamente *biográfica* (Carroll, 2001). A biografia de um artista não é, nem nunca foi na história da arte, um parâmetro exclusivo de viés personalista para sua apreciação, interpretação e discussão. A tendência do biografismo – isto é, as doutrinas que avançam a ideia de que a obra de arte *só pode ser explicada* mediante referência aos dados pessoais e biográficos de um artista (Azize, 2001) – precisa ser dimensionada nas tradições de estudo e pesquisa sobre a arte, ganhando um lugar específico dentro delas. E, desse modo, não deverá nunca gerar um aporte totalizador da nossa compreensão e da nossa contemplação da obra de arte. Tão mais inadequado quando ele ganha o senso comum, estereotipando a arte e estofando preconceitos.

Meu objetivo com a retomada desses enunciados oriundos do caso específico da censura à obra de Ceccon pretendeu mostrar que, no limite, algumas das posições que se expressaram por meio deles podem (e devem) ser tomadas *seriamente* como argumentos para a defesa da censura ou pró-censura. Nesse sentido, são argumentos elaborados a

partir de teses sobre a natureza da arte, sobre a natureza da experiência estética, o lugar de ambas na sociedade e nas culturas e, por fim, sobre as relações da produção artística com a administração pública e com a dimensão subjetiva de seus produtores que, se não forem substancialmente endereçados e objetados, jamais poderão ser encarados de modo didático como ignorâncias – não só artísticas, mas também políticas – a serem sanadas no futuro. Na medida em que permanecem como *meras ofensas*, esses enunciados desimplicam seus proferidores/enunciadores da responsabilidade pelo que dizem no espaço público e, por conseguinte, desimplicam seus objetores da responsabilidade pela educação dos outros pela via do diálogo e do pensamento crítico.

4. Estética, política e o espaço social comum

A investigação sobre a noção do espaço social marca diferentes tradições de pensamento, englobando tratamentos antropológicos, políticos e filosóficos. Augé, por exemplo, trabalhará com a noção de lugar antropológico como aquele espaço no qual se inscrevem as identidades, as relações intersubjetivas, as práticas significativas e a história daqueles que os habitam (Augé, 1996); e, em contrapartida, pensará os *não-lugares* (*non lieu*) como espaços nos quais tais inscrições não são possíveis e, por essa razão, não se perfazem (Augé, 2012). Lefebvre pensará o espaço, ao tomar distância da tradição filosófica moderna, não só como uma simples arena para a realização passiva de relações sociais, mas sobretudo como a arena funcional imprescindível na qual se dão modos de produção de conhecimento e de ação social (Lefebvre, 1991).

Na filosofia política, Arendt entenderá o espaço social, ou melhor, a *esfera pública*, como o tecido vivo no qual o fenômeno político é possível, ou seja, como a sua condição de possibilidade. Ainda mais importante, a entenderá como o lugar do comum, do *estar entre os humanos* (*inter homines esse*), onde a realidade se constitui sobretudo pela via *fenomenológica*, isto é, pela via da experiência. Diz ela:

O termo “público” denota dois fenômenos intimamente correlacionados [...]. Significa, em primeiro lugar, que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. [...] Em segundo lugar, o termo “público” significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. [...] A esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros e contudo evita que colidamos uns com os outros, por assim dizer (Arendt, 2007: 59 e 62).

Em mesma diapasão, a perspectiva filosófica de Rancière (2009 e 2019) sobre a política também a compreende como sendo determinada pelo nível da experiência que ele, diferentemente de Arendt, passará a conceber em termos estéticos. Diz Rancière:

Há, sob a base do político, um sistema de relações que implica a existência de coisas consideradas comuns [comunitárias / *communal*]. Dito de outro modo, a política pressupõe a constituição de um universo sensível no qual as coisas, os problemas e os assuntos são encarados enquanto assuntos comuns, questões de uma comunidade e não simplesmente enquanto questões privadas (Rancière, 2019: 69, tradução nossa).

É mediante a afirmação e a constatação da existência de um comum, dessa esfera de coisas compartilhadas por todos, que, para Rancière, poderá emergir o próprio fenômeno político. Ademais, em sua concepção, o político está vinculado a um tipo novo de experiência de poder que surge, precisamente, diante da constatação da necessidade de uma instituição e da manutenção contínua desse comum. Diz ele que:

Para que exista o político, é necessário que, antes dele, exista uma forma específica de poder, um princípio de poder que constitui algo além daquela [antiga] ideia de poder que um senhor exerce em relação aos seus escravos, que o empregador exerce em relação aos seus empregados e o chefe da família em relação aos demais integrantes dela [...]. É preciso existir uma forma específica de poder que difere do ‘poder’ econômico, familiar, pedagógico e assim por diante. Assim, para mim, o princípio democrático é o único que incorpora a verdadeira demanda da política – um poder que institui o poder de todos, não importa quem eles sejam; o que diz respeito a uma força completamente única precisamente porque não é o poder de uma classe ou autoridade particular. Assim, poder-se-ia dizer que o princípio democrático e o princípio político estão fundidos um no outro (Rancière, 2019: 26 e 27, tradução nossa).

Poder-se-ia então sugerir, a partir de Rancière, que a existência desse comum e a sua demanda por uma contínua instituição e manutenção pelos indivíduos nas democracias também é algo que se manifesta sensivelmente, já que evidencia acessos e impedimentos, lugares que podem ser ocupados, funções que podem ser executadas e assim por diante.

O comum, para Rancière, evidencia-se, portanto, a partir do que ele chamou de *partilha do sensível*, ou seja, um sistema estruturado de evidências sensíveis, fenomenologicamente inspecionáveis e capaz de gerar experiências, capaz de revelar lugares e partes, espaços e tempos, quem nele toma parte e quem dele está excluído (Rancière, 2009). É por meio da noção de partilha do sensível que o vínculo, pelo menos para o pensador francês, entre estética e política estaria criado: “O que eu chamo de ‘estético’ é muito importante. ‘Estético’ não no sentido de ver e apreciar obras de arte, mas antes num sentido rigoroso da relação de alguém, ou de muitos, com o mundo perceptível” (Rancière, 2019, p. 10). Assim, a ideia de Rancière sobre a partilha do

sensível onde o comum instituído exige a participação, envolveria também a ideia de conflito e, por vezes, de violência. Por ser uma partilha, o sensível comum se dá recortado, delimitando participações e promovendo exclusões e, portanto, abrindo-se para a *conflitiva política*. Diz ele:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e os recortes que nele configuram lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos [...] que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nele (Rancière, 2009: 15).

Tendo, assim, apresentado a retomada do conceito por Rancière, gostaria de chamar atenção para alguns elementos que, em minha leitura, parecem-me imprescindíveis, desdobrando um pouco mais a análise e os sentidos possíveis para ele.

Em primeiro lugar, Rancière indica que a partilha do sensível corresponde a um sistema de evidências sensíveis. E a sua introdução da noção de *sistema* não deverá ser tomada como um mero truísmo. Diferentemente disso, ela nos autoriza, penso, a compreender o sensível como algo que se evidencia precisamente através de sua organização, de sua estruturação e, talvez, de sua autorregulação. De todo modo, penso que a introdução da noção de *sistema* por parte de Rancière para referir esse campo do sensível, indica-nos que ele está tomando o sensível como algo organizado e estruturado. Algo cuja incorporação se dá mediante a organização. Resta, então, perguntar de que modo, pelo quê, por quem, etc.?

Em segundo lugar, esse sistema de evidências sensíveis explicita tanto a existência de um comum, como de recortes que delimitam posições. Mais que isso, é o próprio sistema de evidências sensíveis que é responsável pela delimitação desse comum e de como ele será partilhado. Rancière diz que é a partilha do sensível que promove a fixação e a estabilização dessas participações, acessos e atividades. Isso me parece recuperar as já mencionadas ideias de autorregulação dos sistemas e sua determinação nas modalidades de participação individual nele. Assim, há também aí a ideia de que esse sensível ao mesmo tempo em que determina encontro, comunidade, também determina delineamentos, partilhas e, portanto, *disputas*.

Mas e se tentássemos aplicar, num exercício mais pragmático, o conceito de partilha do sensível de Rancière a um dos casos que citamos anteriormente, como, então, procederíamos? Atribuiríamos, por exemplo, ao caso da remoção da escultura de Ceccon

da pinacoteca o conceito o conceito de partilha do sensível? Penso que não, penso que essa é uma atribuição ilegítima ou incorreta, da proposta de Rancière. E surpreende que muitos dos seus leitores estejam realizando esse tipo de atribuição, perdendo de vista uma minúcia do texto do filósofo francês.

É evidente que as esculturas de David Ceccon são sensivelmente acessadas; é evidente que são coisas que precisam ser fenomenologicamente constituídas pelos indivíduos. Mas não são elas mesmas *a* partilha do sensível, tampouco são *um* sistema de evidências sensíveis. Ademais, são coisas que fazem parte do sensível mas que, ainda assim, não o *totalizam*, não são *todo o sensível*. Com isso, pretendo chamar atenção para o fato de que minha interpretação do conceito de partilha do sensível não enfatiza não os próprios objetos – embora eles sejam cruciais por outros motivos – mas passa a enfatizar as situações peculiares, particularizantes desses objetos. Ou seja, ao enfatizarmos a *situacionalidade* (Mautone, 2021) de sensíveis específicos (a escultura de Ceccon ou o conjunto de obras da *Queermuseu*), então estamos enfatizando o fato de que esses sensíveis específicos invariavelmente dependem e ingressam em *situações ou contextos* de (a) produção, (b) apresentação ou exibição, (c) circulação e (d) discussão. Nesse sentido, a *produção artística* e a *recepção artística* estão, desde sempre, inerentemente marcados pelas condições sociais que lhe servem de pano de fundo. Toda produção artística é dotada de uma situação, bem como toda a apreciação ou contemplação artística também o é. Daí uma *situacionalidade* irreduzível que determina o contexto da arte.

Esse me parece ser um dos pontos mais importantes, senão o mais importante, da minha leitura de Rancière. Penso que ao considerarmos não somente os aspectos morfológicos, formais ou ainda (conforme chamamos em artes visuais) os aspectos de *suporte* desses objetos, mas ao levarmos também em conta as distintivas situações de aparecimento deles, estaremos, portanto, mais próximos do que Rancière pretendeu com sua *partilha do sensível*. Ela não refere um somatório imaginado, no espírito de um experimento mental, de tudo aquilo que se presta à sensibilidade humana; mas refere necessariamente àquelas situações que estruturam a apresentação e a estabilização desses diferentes sensíveis em certos cenários que, por sua vez, já estão organizados e determinados socialmente. Digo ‘necessariamente’ porque uma das condições analíticas da definição de partilha do sensível para Rancière parece ser, conforme mostrei acima em seu trecho, a própria noção de *sistema*, algo que organiza contextualmente o aparecimento do sensível, determinando o que é comum e o que é exclusivo.

Minha menção aos aspectos morfológicos dos objetos sensíveis – sobretudo os artísticos – não é vã. Além de me parecer imprescindível mencioná-la (já que ela nos autoriza a passar de uma análise que insiste no objeto para outra que insistirá na situação de aparecimento e permanência deles) ela também suscita uma reconsideração do que se está a entender por *estética* no trabalho de Rancière. Cito-o novamente:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum. Existe, portanto, na base da política uma “estética” que nada tem a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que fala Benjamin (Rancière, 2009: 16).

Assim, a menção às noções de tempo e espaço também não é gratuita. E não surpreende que Rancière logo em seguida se refira à ‘estética’ como um sistema de formas *a priori* capaz de determinar o que se dá a sentir (Rancière, 2019). Organização do sensível, tempo e espaço como sistema de formas *a priori*, condicionantes de possibilidade daquilo mesmo que se dá a sentir. Ora, Kant e sua *Estética Transcendental*, tão logo, vêm à mente.¹⁰ E Rancière também não se furta de mencioná-lo, nem que seja para indicar as diferenças. Cito Rancière:

A preocupação básica, ao longo da minha pesquisa [...] foi apontar a dimensão estética da experiência política. Estética aqui é usada no sentido próximo à ideia kantiana de formas prévias de sensibilidade: não se trata de arte e gosto, mas, antes de tudo, de tempo e espaço. Entretanto, minha pesquisa não lida com tempo e espaço enquanto formas de representação de objetos do conhecimento. Ela lida com tempo e espaço como formas de configuração do nosso “lugar” na sociedade [...]. Essa preocupação já foi o cerne da minha tese de doutorado, publicada como *La nuit des prolétaires (A Noite dos Proletários)*. Nesse trabalho, eu reencenei o nascimento do suposto “movimento operário” como um movimento estético: uma tentativa de reconfigurar a partilha do tempo e do espaço na qual a prática do trabalho foi definida, e que, ao mesmo tempo, definiu todo um conjunto de relações (Rancière, 2019: 5).

Diante dessa explicação de sentido para a estética, parece-me legítimo darmos mais um passo na análise e, com isso, não insistirmos exclusivamente na situação mais imediata de aparecimento e permanência dos objetos sensíveis, mas considerarmos também como essas situações são produzidas, organizadas, estruturadas e como elas são partilhadas por uns, acessadas por outros, estão excluídas para outros tantos e são, ao fim,

¹⁰ É na *Estética Transcendental* que Kant introduz as categorias de espaço e tempo como, rigorosamente, estéticas; isto é relativas ao modo de estruturação subjetiva da própria sensibilidade humana, na qual operam como formas *a priori* da própria sensibilidade – suas condições de possibilidade estruturais (Kant, 2015).

disputadas. Entendo, portanto, que a proposta de Rancière nos permite realizar sucessivamente não duas, mas três passagens diferentes.

1. Da análise morfológica, das qualidades materiais e sensíveis, dos objetos;
2. Para uma consideração dos contextos nos quais esses objetos aparecem, são estabilizados, experimentados e discutidos;
3. E, por fim, de como e por quem esses contextos são criados, mantidos, acessados, partilhados e disputados.

Essas três etapas diferentes poderiam, penso, corresponder a três dimensões distintas de discussão, por exemplo, do artístico na contemporaneidade. E nesse sentido sua proposta parecerá relacionar com mais relevância o artístico:

1. Seu nível formal, de estudo e investigação iconográfico, e de produção das obras no território do que chamamos de poéticas, de intencionalidades artísticas, etc.
2. Também em seu nível contextual ou sistêmico, relativo ao *sistema das artes*, aos outros agentes que colaboram com a sustentação dos contextos nos quais as obras aparecem e são estabilizadas para então serem recebidas, o que implicaria uma revisão crítica da própria estética e da ideia de recepção de arte.
3. E, por fim, em seu nível social, relativo aos diferentes estratos, instituições e espaços que se encarregam de fixar e estabilizar os níveis anteriores.

Esse último nível será, parece-me, delimitado por Rancière a partir da própria noção de política enquanto espaço de disputa entre o que é comum, compartilhado, e o que é exclusivo. Pergunto-me, no entanto, se é especificamente nesse terceiro nível que ingressam de fato as discussões da política sobre o *público* e o *privado* e sobre as tensões entre essas esferas.

Considerações finais

Ao longo do artigo procuramos enfocar o problema da censura à arte a partir de dois recortes. Por um lado, ao escolhermos o caso da censura recente à exposição *Bio-I* de David Ceccon, tomamos esse caso como paradigmático no que diz respeito à supressão daquelas obras de arte, processos artísticos e pesquisas poéticas que tangenciam de modo dissidente tanto a identidade de gênero em enquadramentos biologizantes, quanto a sexualidade em uma matriz heteronormativa. Por outro lado, escolhemos pensar na censura a partir da filosofia política de Arendt e, sobretudo, Rancière *enquanto um fenômeno peculiar de agenciamento da esfera pública ou do espaço social por meio da disputa sobre o que nele pode e o que nele não pode aparecer ou constituir-se*.

Em nossa perspectiva, a obra de Ceccon pode ser legitimamente compreendida a partir das práticas sociais artísticas contemporâneas na América Latina, historicamente associadas à insurgência e à resistência políticas. Que estes elementos se deem de modo peculiar no trabalho de Ceccon, isto só atesta a legitimidade de sua pesquisa poética e trabalho artístico, ou seja, só atestam a competência inviolável de sua autoria e sua competência em, por meio da arte, elaborar e investigar os fenômenos sociais e políticos e como neles também se constituem a identidade humana. A supressão de sua obra do espaço público atesta, portanto, não só sua herança das insurgências artísticas latinas na contemporaneidade, mas também o fato de que os temas que investiga e discute por meio delas permanecem ainda hoje no rol das pautas sensíveis para a consolidação e do aprimoramento democrático.

Ademais, a compreensão da esfera pública ou do espaço social enquanto lugares de instauração de uma comunidade de sujeitos políticos a partir dos filósofos supramencionados, sugere fortemente que o fenômeno da censura corresponde a um agenciamento nefasto desse valor atribuído ao espaço público na medida em que ao suprimir os resultados da livre expressão por meio da expressão artística e intelectual que se organizam internamente mediante práticas secularmente reconhecidas, promovem um enxugamento do próprio espaço público e, por conseguinte, da garantia de direitos. Se tanto para Arendt (2007) como para Rancière (2009 e 2019) o político se constitui por meio da sustentação de um espaço de aparecimento comum, de constituição de fenômenos e de experiência dos sujeitos, então a supressão sistemática daquilo que nele aparece (por exemplo, com a censura) implica a sua diminuição. Ou, complementarmente, uma desigualdade na sua partilha.

Referências

- ARENDRT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo: Forense Universitária, 2007.
- AUGÉ, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Editora Papirus, 2012.
- AUGÉ, Marc. *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- AZIZE, Rafael. “A falácia do antiintencionalismo”. *Cognitio: Revista de Filosofia*, volume 1, número 2, 2001. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13479>. Acesso em: 30.06.2021.

- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L & PM, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *Lições de Sociologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. *Questions de Sociologie*. Paris: Minuit, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura & Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.
- CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetics*. Cambridge: CUP, 2001.
- CASTILHO COSTA, Maria Cristina; SOUSA JR., Walter de. “Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional”. *Políticas culturais em revista*. Salvador, v. 11, n. 1, pp. 19–36, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1586>. Acesso: 30.06.2021.
- COLLING, Leandro. “A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade”. *Revista Sala Preta*, volume 18, número 1, 152 – 167. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684>. Acesso em: 30.06.2021.
- DE OLIVEIRA, Juliana Proença. *Contextos de Censura às Artes Visuais no Brasil: duas Aproximações*. Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 201-215, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>
- FREEMUSE. Acesso em: 02/11/2019. Disponível em: <https://freemuse.org/>
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*. Londres: Phaidon, 1960.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1997.
- HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. When is Artification?. In *Contemporary Aesthetics*, volume 4, 2012. Disponível em: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/9/. Acesso em: 05.11.2020.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

LIPPARD, Lucy. *Changing: Essays in Art Criticism*. Nova Iorque: Dutton Publisher, 1971.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LUHMANN, Niklas. *Art as a social system*. California: Stanford University Press, 2000.

LEFEBVRE, Henry. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.

MAUTONE, Guilherme. *Intenção & contexto : por uma reorientação intencionalista e contextualista da estética e da filosofia da arte no elogio da arte contemporânea*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Tese de doutorado. 2021. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/220585>

MAUTONE, Guilherme. *Por que respeitar a arte?* In *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre: 03 a 02 de agosto de 2019. Impresso e online. Acesso em: 02/11/2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/08/por-que-respeitar-a-arte-retirada-de-escultura-de-exposicao-provoca-debate-sobre-o-autoritarismo-que-direciona-o-olhar-e-impede-o-dialogo-cjysuxfmo00qz01ms5o1ttoid.html>

NONADA – Jornalismo Travessia. *Observatório da censura à arte*. Disponível em: <http://www.censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso em: 30.06.2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *Da política à estética*. Tradução de Luiz Baez. In *Revista ALCEU*, volume 20, número 38, janeiro a julho de 2019.

ROLNIK, Sueli. “Desentranhando futuros”. FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, pp. 155–164.

SONTAG, Susan. *Under The Sign of Saturn*. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 1981.

Corpogravura de um encontro em roda: entrelaçamentos entre gênero e deficiência visual¹

Olivia von der Weid²

Gislana Maria do Socorro Monte do Vale³

Clarissa Cristina Oliveira Gonçalves⁴

Rita de Cássia Guaraná Bello⁵

Resumo: O texto é um relato etnográfico de autoria compartilhada entre mulheres integrantes do Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e com Baixa Visão (MBMC) e a antropóloga Olivia von der Weid. Entrelaçamos narrativas corporificadas sobre os modos singulares pelos quais a experiência de ser mulher com deficiência visual se expressa nos seus corpos e em suas vidas. Compreendendo que os vínculos e a conexão que se estabelece em roda com outras mulheres é um elo fundamental na composição deste coletivo, integrantes do movimento partilham suas marcas e aquilo que inauguraram em si, seus modos de re-existir após as desestabilizações vividas em suas trajetórias de formação e empregabilidade. Trazendo o corpo, os gestos e o movimento como elementos motivadores da troca e da produção de conhecimento, tratando a pele como um mapa das nossas experiências, vamos compondo a imagem viva de um acontecimento - uma corpogravura - com as palavras encarnadas de mulheres com deficiência visual e aquilo que reverberam.

Palavras-chave: Gênero. Cegueira. Imagem. Ativismo.

Corpogravure of a meeting circle: intertwining gender and visual disability

Abstract: This text is an ethnographic report of shared authorship between members of the Brazilian Movement of Blind and Low Vision Women (MBMC) and the anthropologist Olivia von der Weid. We interweave here embodied narratives about the unique ways in which the experience of being a visually impaired woman is expressed in their bodies and in their lives. Understanding that the bonds and connection established in a circle with other women is a fundamental link in the composition of the collective, members of the movement share their marks and what they have inaugurated in themselves, their ways of re-existing after the destabilizations experienced in their training and employment trajectories. Bringing the body, gestures and movement as motivating elements of exchange and production of knowledge, treating skin as a map of our experiences, we are composing here a live image of an event, a corpogravure, with the embodied words of visually impaired women and what they reverberate.

Keywords: Gender. Blindness. Image. Activism.

¹ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

² Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: oliviaweid@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0433-6890>

³ Universidade Federal Fluminense Niterói, Brasil. E-mail: gislanavale@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7551-6157>

⁴ Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e com Baixa Visão Bahia, Brasil. E-mail: clarissa.crisoliveira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6901-1697>

⁵ Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e com Baixa Visão, Pernambuco, Brasil. E-mail: rita.guarana@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3678-6960>

Introdução

Como é fazer ativismo no feminino? Como é fazer ativismo no feminino sendo mulher com deficiência visual e vivendo em um país como o Brasil? Quais são as qualidades, os sentidos, as poéticas que emergem desta condição corporal, deste modo de estar no mundo, no tempo presente? Estas são algumas das inquietações que norteiam o projeto de pesquisa colaborativa e engajada “À flor da pele: poéticas e políticas da cegueira”, que vem sendo desenvolvido em parceria entre a antropóloga Olivia von der Weid e mulheres que integram a coordenação executiva do Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e com Baixa Visão⁶. Neste artigo, enfatizando a dimensão poética e política que emerge de um modo corporal próprio de estar no mundo - o de mulheres cegas e com baixa visão -, propomos uma experimentação com os modos de produção de imagens a partir da não-visualidade, tendo como base uma oficina sobre a trajetória de formação e a empregabilidade da mulher com deficiência visual vivenciada durante o V Encontro Nacional do MBMC⁷.

Em Curitiba nos demos as mãos pela primeira vez numa grande roda. Costuma-se utilizar bastante a expressão “roda de conversa” nos encontros e eventos acadêmicos ou políticos, mas nem sempre se pratica efetivamente a roda, na fisicalidade da experiência: a dimensão circular e coletiva, corpos dispostos lado a lado, todos igualmente próximos e equidistantes do centro. A pluralidade das vozes, a horizontalidade das trocas, a intimidade da partilha e a disponibilidade da escuta. O ritual coletivo da roda, um dos pilares que sustentam a oficina, evoca o círculo de afetividade e confiança capaz de receber histórias singulares, com todas as violências, dores e aprendizados que contém, sem julgamento. Espaço de acolhimento, respeito e escuta amorosa que ajuda a dar contorno às emoções, a criar corpo pras palavras, a trazer

⁶ O Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e Baixa Visão teve seu início em 2015 a partir do entendimento de um grupo de mulheres com deficiência visual que percebiam a baixa incidência de mulheres no movimento social de pessoas cegas, em especial em posições de gestão. Tal situação resultava na não inclusão de pautas que refletiam diretamente na vida das mulheres: direitos sexuais e reprodutivos, escolarização e trabalho, bem como questões importantes de vida pública e privada que se colocam de modo explícito nas relações familiares e sociais. Embora tenha nascido na região nordeste do Brasil, o movimento se expandiu para as demais regiões tendo realizado, desde então, sete encontros nacionais anuais em diferentes cidades brasileiras.

⁷ O V Encontro foi realizado presencialmente, na cidade de Curitiba, em outubro de 2019.

movimento para aquilo que está pronto para ganhar expressão e ser transformado. Compreendendo que os vínculos e a conexão que se estabelece em roda com outras mulheres é um elo fundamental na composição deste coletivo, integrantes do movimento partilham suas marcas e aquilo que inauguraram em si (Rolnik, 1993), seus modos de re-existir após as desestabilizações vividas em suas trajetórias de formação e empregabilidade.

O trabalho foi facilitado por Olivia von der Weid, numa aposta metodológica que nasce da costura entre a antropologia e o campo artístico. Como desenvolver uma escrita antropológica que contenha os ritmos corporais, os movimentos, os processos de trocas de substâncias e afetos, a experiência visceral (Taddei, 2014) de campo - e de vida? Trazendo o corpo, os gestos e o movimento como elementos motivadores da troca e da produção de conhecimento, tratando a pele como um mapa das nossas experiências, vamos compondo aqui a imagem viva de um acontecimento, com as palavras-corpo de mulheres com deficiência visual e aquilo que reverberam.

Criando espaços corporais intensificados, que prolongam os limites do corpo para além dos seus contornos (Gil, 2001), a antropóloga vem realizando, desde o doutorado (von der Weid, 2014), uma “investigação somática” (Fernandes, 2019) no encontro com a cegueira, modalidade de pesquisa que inclui a imersão em um ambiente vivo como princípio fundamental, integrando, em tempo real, experiência e análise. Ao transformar a atenção ao universo sensorial e ao movimento corporal em técnica de pesquisa procura-se diluir a separação tradicional entre sujeito e objeto na prática científica, gerando um modo relacional e dinâmico de criar conhecimento. A proposição dialoga com outras iniciativas que se apoiam na arte tanto como meio de produção de conhecimento, quanto como forma de resistência e intervenção política, estimulando a constituição de novos territórios existenciais⁸. São trabalhos que buscam desestabilizar a rigidez das fronteiras disciplinares defendendo a dimensão aberta, experimental e artesanal da pesquisa e a reconexão da ciência com práticas tidas como marginais, que ajudam a “reativar” (utilizando uma expressão de Stengers, 2017) aspectos experimentais, especulativos, criativos e combativos do conhecimento científico.

⁸ Pode-se mencionar, brevemente, os trabalhos de Pink (2009), Pussetti (2015) e Eugenio e Salgado (2018).

Propomos aqui um pensamento e uma escrita com nossos corpos e não sobre os corpos (Farnell, 2000). A oficina se constrói como espaço de experimentação que se produz tanto por vivências compartilhadas quanto por *corpogravuras*, um exercício de criação de palavras ou imagens que ajude a encarnar as forças e os sentidos que estão em germinação na experiência singular de ser mulher com deficiência visual. Ativando as marcas corporais e aquilo que elas ensinam, busca-se mapear os obstáculos encontrados em suas trajetórias, as formas internalizadas de dominação e seus impactos na experiência e na subjetividade de mulheres com deficiência visual.

Por meio do sentido do tato, específico do órgão pele, experimentamos o mundo, as sensações e outros seres que dele fazem parte. Mas a pele transcende suas funções de proteção, calor e troca – o imediatismo do agora -, ela carrega em si o histórico de nossos toques, os traços de nossa existência. Neste revestimento, as marcas estampadas pelo tempo, por acidentes circunstanciais ou por puro desejo são também narrativas que contam o próprio indivíduo e suas relações, que absorve estímulos externos e com eles se transforma, a transmissão permanente e atual de uma biografia. A memória das marcas é memória sensória que se faz presente em nossa pele: um rastro, uma violência que desestabiliza, mas que também coloca a exigência de criar um novo corpo. Junto com a violência e a opressão sofridas há também outra lógica que ali está agindo, traçando novo nascimento. Esta membrana que nos reveste é também aquela que nos coloca em contato, em comunicação com o mundo.

O texto é fruto de um encontro em roda. Ele é o retrato de um acontecimento singular que ainda reverbera em nossa pele. Exercitamos aqui uma escrita da experiência (Bondía, 2002), uma descrição das intensidades que emergem do encontro, colhendo e elegendo palavras que possam nomear o conjunto muitas vezes deformado e ambíguo de sensações que nos atravessaram. Como diz Bondía: “Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos” (Bondía, 2002: 21). Ativar um estado de disponibilidade e abertura para sentir, escutar, observar, provar o encontro. Um convite para se expor a sentir o momento presente - com tudo o que ele traz de vulnerabilidade e risco -, e encontrar seus meios de registrá-lo. Apostamos neste projeto no poder transformador das palavras, na forma como conceitos encarnados nos fazem pensar, sentir e agir. Realizamos um trabalho de ativação do corpo sensório para criar

uma linguagem capaz de deslocar padrões dominantes de subjetivação. Tomamos a palavra encarnada como veículo de criação de mundos.

Se o visual é o aspecto privilegiado nos processos de simbolização (Mondzain, 2010), procura-se, com o processo de fabricação de imagens com a cegueira, imprimir uma cadência e uma estética à escrita que escape ao visuocentrismo da linguagem e dos modos de proceder o conhecimento em antropologia (Fabian, 1983, von der Weid, 2017), buscando ir ao encontro das múltiplas possibilidades de representação desenvolvidas por mulheres cegas a partir de suas práticas, poéticas e formas sensórias de estar no mundo. A imagem que aqui oferecemos chamamos de *corpogravura*. Ela não está congelada em nenhum suporte, vive em nossas peles e se renova nas palavras encarnadas que extraímos desse tecido.



Encontro de mulheres fortes, vindas com seus corpos desviados dos mais diversos cantos e recantos de um imenso país. Em Curitiba se reuniram por 4 dias no V Encontro Nacional do Movimento Brasileiro de Mulheres Cegas e com Baixa Visão, em outubro de 2019. O que as trazem até aqui? Corpos que foram, em algum momento da história, marcados por uma dupla qualidade diferencial da existência: ser mulher com deficiência visual. Ser mulher com deficiência visual em uma sociedade que vezes sem conta nem considera a diferença da deficiência como marcador social digno de ser mencionado nas fileiras da opressão e da desigualdade. Experiência comum é ler ou escutar solidárias palavras de reconhecimento às diferenças de classe, raça, etnia, gênero, sexualidade, por vezes até geração. E as vidas com deficiências persistem num vazio. Eventualmente contabilizadas como outras, etcetera. Silenciamento cortante que bem exprime o não pertencimento ao modo de vida dominante o qual a maioria de nós, humanos, nunca tomará parte e, no entanto, continua a sufocar a existência de todos. De onde viemos? Para onde vamos? Para que serve? Quem sou? A quem interessa? Perguntas que arrepiam na pele.

Suas experiências de vida insistem em iluminar a natureza múltipla da humanidade no seio de uma cosmologia que tomou o corpo como substrato universal, independente e autômato. Aquelas cujas corporalidades resistem ao adestramento que

molda e assujeita os corpos produtivos da modernidade (Foucault, 2010). A segunda natureza que a socialização colonial-capitalista a todos impõe - a normalidade útil e capaz - é também a mesma que oprime e exclui corpos diversos que, impossibilitados de performar a subjetividade civilizatória e seus protocolos normativos de comportamento, são muitas vezes jogados na fronteira da humanidade (Hughes, 2012).

Possibilitar que as pessoas com deficiência ganhem acesso ao sistema tal como ele atualmente se apresenta, ou incluí-las nos compromissos e nas vidas de pessoas “corporalmente capazes” apenas quando for conveniente para elas, não muda a lógica capacitista pela qual o sistema se organiza. Lógica que cada um de nós corporalmente sustentamos na maneira como nos movemos e fazemos as coisas na vida cotidiana. Está na hora de evocar, como já disse Mia Mingus (2017)⁹, o poder transformativo da deficiência.

As mulheres ali presentes elegem todos os dias não se encolher diante de experiências que assombram seus corpos com a incapacidade. Exorcizar de si o capacitismo, pressuposto de normalidade que cotidianamente se materializa nos prédios e nas calçadas, nas métricas e nas relações, que salta das esquinas, perdura nos sinais, por vezes ressoando nos inevitáveis pedidos de ajuda e nas conhecidas e perversas histórias de superação. Devolver ao social o que é do social. É exaustivo. Não é fácil estar sempre se fazendo o contraponto de si. Transformação externa que passa por uma transformação interna: dos medos, dos padrões aprisionantes, das posições que se deixou de tomar por conta de uma força contrária arbitrária, que nem sempre se pode enfrentar sozinha. Por isso se coletivizam. Desacomodam o movimento. Ousam olhar para o futuro e pensar: mereço um lugar melhor. Não se deixam engessar em nenhum estereótipo. A realidade se constrói por apaixonamento. O desejo do novo brota no ventre, encontra passagem entre os poros e gera o envolvimento que nos trouxe até aqui.

A elaboração da subjetividade não nos cobra inesgotavelmente o preço do acerto. Vive-se pequenas impossibilidades cotidianas, como sentar no lugar errado, tomar a bebida por engano de um copo que não é o seu, não falar com alguém com quem desejaria encontrar porque não achou, ou não reconheceu a sua voz no meio de uma algazarra. As

⁹ Mia Mingus é escritora, educadora e ativista norte-americana do movimento social de pessoas com deficiência, se concentrando em questões de justiça da deficiência. O poder transformativo da deficiência é evocado por ela em um texto contundente publicado em seu blog em abril de 2017, onde reflete sobre intimidade acessibilizadora, interdependência e justiça da deficiência. Acesso em: <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/>

trajetórias não são individuais. Estão enredadas em trama mais ampla: social, cultural, política, simbólica. O que reverbera na outra, reverbera em mim. O conhecimento liberta, mas tem que passar pelo corpo. Está comigo, mas só cresce quando compartilho. Pensar é se articular com a vida. Se sou líder de mim os passos trilhados talvez possam inspirar outros caminhos. Quando falo também estou ouvindo. A outra sou eu. Silêncio e escuto.

Voltemos àquela manhã. –“O que aquela mulher que li os artigos teria a nos dizer?”; –“O que me autoriza a estar aqui?”, por seu lado pensava a mulher dos artigos, tocada com as histórias de lutas, impactada com a potência dessas mulheres e a energia da comunhão circulando em seu corpo nos três dias de intensos trabalhos. São sempre as tramas dos encontros e das relações que autorizam. Em uma palavra: confiança. Fiar juntas. A expectativa era bastante grande. Estávamos todas nos oportunizando a conviver uma nova experiência.

Unidas em roda, as mãos atadas fazem girar o pulso e o calor de vidas femininas. A coragem quando é circular contamina, ousamos dar um passo além. Com suas presenças presentes desafiam o rótulo da incapacidade e da falta, redutor de existências. As vozes se calam por um instante para que entrassem em contato com tudo aquilo que tivesse dificultado ou impedido sua trajetória de vida profissional. Ao invés de palavras ao vento, expressariam os rastros das opressões vividas por sonoridades, formando pequenos grupos por ressonância dos padrões vibratórios que faziam tremer o corpo e as cordas vocais. A circularidade tomava conta do espaço. Mulheres gemiam e gritavam e falavam e sentiam muitos daqueles momentos que buscaram dentro de si. Ali se falava de dor, de sofrimento. Momentos que não podemos esquecer. Ali vimos desenhada toda a exclusão de uma sociedade para com uma mulher com deficiência. Momentos que falam de você, que falam de mim. Cada história única refletida nas muitas histórias das mulheres que ali estavam.

Das bocas saem sons que “a lógica do sentido ainda não ocultou totalmente” (Artaud, 1995: 21), a base orgânica das palavras, aquilo que ainda resta de gesto oprimido. Um “Ai!” saído das profundezas da memória de uma intensa dor suscita de demais mulheres outros padecidos “AIS”. Sofrimentos cravados na alma. Dores que se imaginavam esquecidas emergem e são por um instante revividas. Impregnação da consciência pelas marcas sensoriais. Estamos no “mundo dos contágios” (Borges, 2019: 39), em que os corpos, por meio do encontro com outros corpos, provocam a emergência

de suas partes repelidas. Dores compartilhadas são dores amenizadas. Juntas nos deixamos afetar por elas, aumentando e dinamizando no encontro de corpos as suas potências. Viabilizando a emergência de corpos vivos, que possam existir afirmativamente.

Lembranças torturantes permeavam as narrativas, gerando uma sintonia que suplanta a materialidade das bagagens de vida:

Fiz mestrado em antropologia e na época ninguém sabia... meu orientador só soube depois que eu tinha problema de baixa visão. Eu era muito fraquinha ainda, não tinha fortaleza. Escondia mesmo por causa da família, era uma rejeição muito grande à questão da deficiência. Tive que enfrentar inúmeros desafios para conseguir me formar. Um mestrado onde não havia, na época que eu fiz, essa questão da acessibilidade. Apesar de ser um curso de diferentes, de pensar no diferente, a pessoa com deficiência ainda não era olhada como um ser produtivo, um ser atuante na sociedade. E o meu corpo trava. O corpo trava porque você percebe o quanto aquilo ali é horrível pra você. Mas tudo isso me fez crescer enquanto mulher, e assumi minha identidade enquanto mulher com deficiência aos poucos. (mulher com baixa visão)

Ao longo da minha trajetória sempre encontrei pessoas para dizer que eu não era capaz de fazer nada por conta da minha deficiência visual. Ouvi do meu pai, desde criança, que cego não tem futuro, por isso não precisava estudar. Mesmo assim estudei. Mas estudava com aquelas pessoas que tinham estudado pouco. E o pouco que sabiam me passavam. Meu fundamental foi muito ruim, mas em 2010 voltei a estudar. Conclui o ensino médio para satisfazer minha honra, mas o aprendizado foi baixo. (mulher cega)

Optei por cursar a faculdade de Letras e não de Matemática, que teria sido a primeira opção. Segui caminhos já trilhados por outros colegas cegos e me tornei funcionária pública por ter uma preocupação excessiva quanto à segurança e estabilidade no emprego. Não me perguntava se era bom para mim, sabia que era o melhor possível. Assim eu julgava. Hoje, aposentada em um cargo público, me sinto realizada e segura, porém tenho urgência em viver tudo aquilo que ficou pra trás. (mulher cega)

Durante os meses que estive com minhas turmas me senti com uma força que jamais havia experimentado antes. Estava posta diante de mim a realidade que traduzia os anos de investimento no meu sonho: ser professora de inglês, aprovada em concurso público. Fui considerada inapta para o cargo depois de nove meses de exercício na função em que estudei a vida inteira para atuar. Em uma canetada, a médica que chefiava o departamento de perícia me colocou para fora do serviço público e do lugar que sempre sonhei estar: a sala de aula. De um dia para o outro os diários das turmas e a pasta de frequência com o meu nome sumiram do escaninho daquela escola. Não tive nem a chance de entender o verdadeiro motivo da exoneração. Meus alunos fizeram abaixo assinado, houve uma comoção grande na comunidade escolar. Sem sucesso. Aposentada por invalidez aos 25 anos de idade. Voltei pra casa despedaçada. Minha alma acabara de ser estuprada por um monstro que mais tarde descobri ser o tal capacitismo. (mulher cega)

Nos grupos os relatos se encontravam na essência. O choro de uma era o choro de todas. A solidão familiar, social, profissional. Histórias feridas como as de uma família que jogou a menina no rio porque era deficiente. Outra cuja mãe deixou ao deus-dará, vivendo com uma pessoa desconhecida que a maltratava. Ser considerada vítima ou heroína. Se acostumar em não ser compreendida, patinho feio, parecer uma estranha no ninho: -“Tão bonita! Pena que é cega...”. Como ponto de congruência lá estava toda a carga de perversidade e preconceito, atrelada à discriminação ostensiva sobre seus corpos. Vida não vivida, mal vivida, violada. Não compreendida, não possibilitada, não investida, não aceita, não respeitada, não priorizada... Tantos não. Mas não queremos, não podemos esperar. A vida é agora!

A estratégia de sobrevivência muitas vezes foi minimizar os problemas, não perder o foco, manter a capacidade de resiliência e ignorar boa parte do que vinha das outras pessoas. O espírito de luta, a vontade de vencer, a necessidade vital de encontrar aquela força que nasce nas entranhas de nós mesmas. Fortalecimento nas parcerias, determinação para buscar o melhor para si e não deixar que seu destino realize o que já estava preestabelecido pela sociedade. Dizer um sonoro Não e ir em busca do Sim.

Nos anos que passam nos enredamos com outras mulheres cegas, elaboramos novos discursos, estamos mais abertas a falar de nossos desejos, de nossa juventude, de nosso envelhecimento, de nossa sexualidade, de nossos preconceitos, de nossas impropriedades, nossos filhos. Das violências. De tudo o que cometemos e do que cometem contra nós. Da certeza quase poderosa, e ao mesmo tempo irremediável, de que isso não pode ser chamado de superação. É a nossa força vital, que nos move, que nos apropria de nós e, como diz uma grande mulher de nosso movimento, reverbera - sobre e dentro de nós - mulheres com deficiência visual. Ao mesmo tempo que nos marca e transforma, nos impele a caminhar.

"O que representou aquela risada?". Muito gostosa, muito espontânea a risada dela. É uma risada de vitória, não de deboche. Não é porque somos cegas que a gente não possa fazer arte. Mas a gente ainda não tem muito reconhecimento em arte. Rimos com a possibilidade de ocupar aquele lugar que nos foi, e ainda nos é, muito negado. A janela da expressão. Arte como lugar onde você é visto: o lugar da visualidade. Nós, mulheres cegas e com baixa visão, podemos ocupar esse lugar. Escancarar essa janela. Temos algo a dizer sobre visão. Temos algo a dizer sobre imagem. Temos algo a dizer sobre ser visto

e temos expressividades pra colocar no mundo. Com a leveza e com a alegria de uma risada.

Um pé firme bate seco no chão demarcando, na convicção do gesto, o limite que não se quer mais atravessado. Todas nós batemos o pé diariamente, por diferentes assuntos, diferentes situações. Somos obrigadas a bater o pé ou então seremos aprisionadas no derrotismo. Resolução interna: aqui não permito mais. Pensamos nas mulheres que não estão conosco, que não tiveram forças para bancar essa atitude. Não posso buscar só para mim, tenho que levar pras minhas iguais. Encontrar no coletivo um leme, uma luz, uma direção. Uma vez que a resolução se fortalece em mim ela vai contaminar as pessoas ao redor. As que tiveram condições de ir arrastam, incentivam as outras, levam junto consigo as que ainda não tem coragem. Mudança por contágio. Nossa luta ainda é grande, mas nós temos que fazer barulho, não podemos parar.

-“Escolhi aquele grito de socorro porque dentro de mim muitas portas não estão fechadas”. Na cumplicidade do encontro, sentimentos ocultos aos poucos saem pelas portas se abrindo. A dor que brigava e nos deixa em alerta ainda arde e nos faz sofrer. Nos fizeram chorar. A pele transpira, tensa e forte, a vibração se faz sentir pelos poros e o suor desce incontrolável. Outras faces se revelam. Quando a gente tem um trauma é preciso falar, é preciso afagar esse problema para que haja um desenvolvimento. Tem medos de hoje que a gente nem imagina que está ligado a certas coisas que nos aconteceram, mas tem total ligação. As dores de cada uma ali pungentes, ardendo no fogo de nossos mais obscuros becos da alma.

A energia que flui naquele grito aquece abraços fortes. Gritar socorro em uma mesma sintonia traz libertação. Liberdade de estar nessa orbe, vivendo de forma menos condicionada ao que nos prende lá atrás. Pesa muito menos. Experimentar respirar de forma mais absoluta e consciente. Liberar o -1 daquilo que permeia nossas existências. Cobras que ali deixam suas peles saindo em busca de novas vivências. Algo floresceu de forma tão forte e leve. Como pode ser assim, forte e leve, ao mesmo tempo? Dois sentimentos que se afastam e ao mesmo tempo se complementam. Trouxe reconhecimento de si mesma e da outra.

Um som suave e cantado reúne em torno de si mulheres que estão na busca por um lugar de remanso. O lugar da casinha branca com flores na janela. Embora tenham cumprido exemplarmente com tarefas profissionais, recebendo o devido reconhecimento, sentem lá no âmago que a caminhada poderia ter sido mais leve. Corpos marcados pela

dedicação extrema e auto-cobrança. Atribuíram a rigidez de suas posturas à limitação visual e também ao +1, exigência de superação imposta dentro de suas famílias. Era preciso compensar, ultrapassar, ganhar independência e ainda ser exemplo! Com tanta exigência, onde é que a gente encontra a pausa? Tomada de consciência da necessidade de buscar um intervalo de conforto onde se possa respirar, se despir de tanta luta, se nutrir do relaxamento e estar bem consigo mesma. Temos que nos permitir ir em busca da tão sonhada felicidade. Todas embaladas no som desse acalanto.

Quem será por nós senão nós mesmas? O eco destas palavras fez vibrar as células de nossos tecidos. Mistérios da vida nos são revelados quando abrimos o corpo e a alma pras descobertas. O cansaço e a necessidade de relaxar para se sentir melhor foi uma manifestação coletiva que calou fundo em cada uma. Ânsia por viver de forma mais tranquila, um lugar de pertencimento. Os percalços surgiram e todas criamos nossas armaduras para o enfrentamento necessário. Falar sobre as marcas traz movimento. Esse movimento tira o limo. Abre lugar para as coisas novas. E digamos que a luta ainda não terminou. Estamos sempre mudando. Estamos sempre buscando. Somos sim mulheres que buscam. E vamos continuar buscando os nossos ideais. Vamos continuar buscando dentro de cada uma de nós. Tudo o que queremos, porque queremos muito. Queremos ser pessoas. Queremos ser pessoas dentro dessa marca que se diz ser - e é - mulher.

A sensibilidade da escuta construiu uma espécie de cama elástica para que todas pudéssemos nos jogar de corpo inteiro na experiência. Oportunidade de nos colocarmos umas às outras em segurança no momento de desabafo. Ninguém aqui é mais refém do medo, da violência ou da opressão que viveu. Cicatrizes vão sempre compor nossos sentidos, mas já não tem mais a carga que tiveram. Mergulhamos bem fundo naquela atmosfera maravilhosa, apesar de tanta dor. Uma vez que aceitamos o desafio, nos tornamos eletricamente ligadas. Na beleza do compartilhar está a conexão estabelecida. Uma espécie rara de cumplicidade e confiança. Somos partes de um organismo complexo que se alimenta da via de mão dupla das relações. Isso é o que traz sustentação.

Percebemos os caminhos que fomos obrigadas a trilhar com o objetivo de tirar o melhor proveito de tudo que sofremos. Dores físicas e psicológicas de proporções quase inimagináveis. Mas era da vida real que se tratava, não de contos de ficção. A cada vez que você conta essa história é um pouco mais da violência que sai do seu corpo. Caímos muitas vezes, mas a vida nos ensinou a permanecer de cabeça erguida na queda, e ainda

ajudar outras pessoas. Nossa vontade de viver e transpor barreiras foi maior que tudo. Quem dá o ponto final é você, a vida é sua. Não importa aquilo que fizeram da gente, mas o que a gente escolhe fazer com o que tentaram fazer da gente. O ser humano tem uma capacidade impressionante de se adaptar, mas temos que escolher nos adaptar às coisas boas. Você não tem que se acostumar com a violência. Temos sim que escolher o que é melhor para nós, é isso que a gente merece. Estar no lugar em que a gente quer estar.

Quando olhamos pela perspectiva da deficiência a vida vem e passa um rolo compressor na gente. Ela vem e ela não vem suave. Vem como uma marreta, uma coisa que te avassala e te coloca numa prova de resistência, de resiliência. É muito marcante. Como se você tivesse o tempo inteiro com um pedido de socorro nos lábios, no coração. Como se houvesse uma coisa presa na garganta. Um movimento como esse é o soltar da garganta, é a gente gritar e pedir socorro e ter a certeza de que tem gente pra ouvir.

Juntas escrevemos uma outra história, com capítulos mais interessantes. Reconhecemos o valor de cada lágrima e de cada gesto de compaixão e empatia recebidos. Oportunidade de colocarmos para fora um pouco do que trazemos há anos no íntimo do nosso coração. Foi muito duro ouvir e falar, mas foi muito gratificante sentir a corrente elétrica percorrendo nossa pele. A gente se acolheu, se ouviu, choramos juntas, a gente se ajudou. Quem sabe aproveitar a troca se nutre e recebe a recarga de energia para poder se conectar e seguir. Nossos poros se abriram em flor, exalando um perfume de plenitude e consciência do nosso lugar na magnífica dança da vida.

Palavras se esvaem, mas os sentimentos se eternizam. O tempo nos dá a condição de distância, o amor nos dá a condição de afetividade. Acontecimentos gravados na pele, onde a energia nunca se perde, girando viva nas trocas. Do mesmo modo que sai de mim, retornará de forma diferente. A reconhecerei no abraço, contendo todos os instantes de dor e alegria daquela manhã. O momento não se perdeu. Está pulsante em cada uma de nós, em um lugar chamado libertação: a fala, o toque, a amorosidade do ouvir e do poder ser outra. A circularidade nos trouxe de volta à vida.

O que um corpo que não vem como a sociedade espera tem a oferecer? Será que um dia vamos nos desvencilhar de todo esse passado? Conseguiremos viver sem estar apegada a essas grandes lembranças? Tudo que a gente vive, tudo que a gente reflete está diretamente ligado ao que nós fomos e ao que nós somos. Somos mulheres do tempo presente, percebemos a vida do ponto onde estamos. Não nos emocionamos com discursos fáceis, não olhamos para trás com saudades ou sentimento de perda. Luto pra

não intervir com as minhas escolhas, meus consensos ou dissensos, na vida de outras pessoas. Escolhas são de cada uma, e de todas. E as nossas são próprias das mulheres que somos, da vida que vivemos, dos lugares significativos para os entendimentos e as falas que fazemos. “Nossa mãe, que Deus nos dê vida longa!”, que a gente possa, em cada canto que a gente passar, deixar um pouco de nós mesmas.

Entendemos a luta por autonomia pelas mulheres cegas e com baixa visão como árdua e justa. Necessária de ser construída todos os dias. Ela se faz mais rápida e plena na perspectiva da alteridade: eu me percebo na outra, eu me reconheço nas tantas outras. Sempre é imperativo tecer considerações sobre as narrativas que construímos sobre a deficiência, acrescentando-se a isso nossas trajetórias que se constroem de dentro ou de fora da porteira. Precisamos nós mesmas construir narrativas que nos percebam de um outro lugar, ampliar nossos espaços de participação. A pergunta que se apresenta todas as vezes diante de si: em que momento as mulheres que sou, enquanto pessoa com deficiência, afrodescendente, feminista ou socialista, se encontrarão num mesmo lugar? Menos apartadas de si mesmas e mais apropriadas das suas lutas e caminhos a trilhar. Ainda preciso arar dentro de mim outras mulheres, outras Cristinas, outras Gislanas, outras Helenas, outras Cinthyas, outras Raquéis, outras Marilenas, outras Jucelmas, outras Ritas, outras Terezinhas, outras Olivias, outras Anas Paulas, outras Aldaís, que com certeza estarão também em busca de si mesmas e das outras mulheres que habitam os seus corpos.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, N.19, 2002, p. 20-28.
- BORGES, Helia. Sopros da pele, murmúrios do mundo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- EUGENIO, F. & SALGADO, R. S. (2018). A operacionalidade do jogo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 7, No 2, [Online]. URL: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1319>

- FABIAN, Johanes. *Time and the Other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FARNELL, Brenda. Getting out of the habitus: an alternative model of dynamically embodied social action. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 6: 397–418, 2000.
- FERNANDES, Ciane. Somática como pesquisa. In: Cunha, Carla; Pizarro, Diego; Vellozo, Marila Annibelli (Orgs). *Práticas somáticas em dança*. Brasília: Editora IFB, p.121-138, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GIL, José. (2001). *Movimento Total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- HUGHES, Bill. Civilising Modernity and the Ontological Invalidation of Disabled People. In: GOODLEY, D.; HUGHES, B; DAVIS, L. *Disability and social theory*. Hampshire: Palgrave, 2012, p. 17-32.
- MINGUS, Mia. Access Intimacy, Interdependence and Disability Justice. *Leaving Evidence*, 2017. Disponível em: <https://leavingevidence.wordpress.com/2017/04/12/access-intimacy-interdependence-and-disability-justice/>. Acesso em 30 de junho de 2021.
- MONDZAIN, Marie-José. What does seeing an image means? *Journal of visual culture*, vol 9, n. (3), 2010, p. 307-315.
- PINK, Sarah. (2009). *Doing sensory ethnography*. London, England: Sage Publications.
- PUSSETTI, Chiara. (2015) Os frutos puros enlouquecem: percursos de arte e antropologia. *Revista Antropolítica*, n. 38, Niterói, 2015.
- ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético /estético /política no trabalho academico. *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2, 1993, p. 241-251.
- STENGERS, Isabelle. (2017). *Reativar o animismo*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão da Feira, Caderno de Leituras n. 62 (Online), URL: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>.
- TADDEI, Renzo. Ser-estar no sertão: capítulos da vida como filosofia visceral. *Interface (Botucatu)* [online], vol.18, n.50, 2014, p. 597-607.
- VON DER WEID, Olivia. *Visual é só um dos suportes do sonho: práticas e conhecimentos de vidas com cegueira*. Tese (doutorado em antropologia cultural). Rio de Janeiro: PPGSA/ UFRJ, 2014.

_____. Provincializar a visão: esboços para uma abordagem metodológica. *Teoria e cultura*, 11 (3), 2017, p. 131-144.

EXPERIMENTAÇÕES GRÁFICAS NA ETNOGRAFIA: OBSERVAÇÕES E VISUALIDADES SOBRE A 32ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA¹

Katianne de Sousa Almeida²

Resumo: De que forma um evento científico brasileiro torna-se um espaço experimental para desafiar os limites das fronteiras disciplinares, especificamente, no campo da Antropologia? Neste relato de campo exploro as potencialidades criativas evocadas nas atividades relacionadas à 32ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) que ocorreu, pela primeira vez, em formato remoto, no ano de 2020. A etnografia online do evento contou com colagens e desenhos que possibilitaram um debate mais amplo quanto às sutilezas de um campo disciplinar composto por gêneros invisíveis, inaudíveis e indizíveis. Entre rupturas e continuidades, as saídas são diversas e as propostas de fluidez para os fazeres antropológicos convergem para o encontro com o espírito vivo da construção da ciência social.

Palavras-chave: Evento acadêmico. Experimentações. Epistemologias gráficas. 32ª RBA.

GRAPHIC EXPERIMENTS IN ETHNOGRAPHY: OBSERVATIONS AND VISUALITIES ON THE 32ND BRAZILIAN ANTHROPOLOGY CONFERENCE

Abstract: How does a Brazilian scientific event become an experimental space to challenge the limits of disciplinary boundaries, specifically, in the field of Anthropology? In this report from the field, I explore the creative potentialities evoked in the activities related to the 32nd Brazilian Meeting of Anthropology (RBA) that took place, for the first time, in remote format, in the year 2020. The online ethnography of the event included collages and drawings that enabled an extensive debate about the nuance of a disciplinary field composed of genres invisible, inaudible, and unspeakable. Between ruptures and continuities, the exits are diverse. Consequently, the proposals of fluidity for the anthropological issues converge to the encounter with the living spirit of the construction of social science.

Keywords: Academic event. Experimentation. Graphic Epistemologies. 32ª RBA.

¹ Esta publicação é um dos desdobramentos da disciplina “Tópicos em Linguística Antropológica” ministrada pela Prof. Dra. Maria Izabel Santos Magalhães, ofertada no primeiro semestre de 2020 pelo PPGL/UFG. Agradeço pelos comentários atentos e generosos feitos pela professora e pelo colega Cristiano Celestino Dourado Borges Amorim. Este relato de campo foi a primeira produção como aluna regularmente matriculada no Doutorado do PPGAS/UFG e faz parte do processo de amadurecimento e produção da tese intitulada “Fissuras Epistêmicas na Antropologia: Desenhar para Conhecer” sob a orientação do Prof. Dr. Glauco Batista Ferreira, dentro da linha de pesquisa “Etnografia dos conhecimentos e experimentações etnográficas”.

² Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil. E-mail: katianne_almeida@discente.ufg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0225-7374>.

A inscrição

O interesse fundamental deste relato de campo foi refletir sobre as dinâmicas do evento acadêmico 32ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA) em um espaço completamente novo para o público e suas(seus) organizadoras(es). Pela primeira vez esta reunião, de dimensões internacionais, ocorreu em formato online.

A Reunião Brasileira de Antropologia ocorre desde 1953 e, conforme a página oficial da Associação Brasileira de Antropologia (ABA)³, vem continuamente sendo responsável pela discussão de questões relacionadas às políticas públicas referentes à educação, à ação social e à defesa dos direitos humanos, por meio da participação das(os) suas(seus) associadas(os), associades e não-associadas(os), não-associades, interessadas(os) e interessades⁴.

Apesar da RBA já ter se estabelecido como um evento científico, que tem sua ocorrência padronizada em biênios desde 1974, em 2020, a demanda que compunha a realização do evento tinha características notoriamente urgentes e necessárias quanto ao cenário governamental brasileiro, como a “desqualificação dos direitos estabelecidos pela constituição e o ataque sistemático às ciências humanas” (Gregori, 2020).

Diante do que foi exposto acima, cabe também explorar os desafios improváveis causados pela emergência mundial em saúde pública desencadeada pela pandemia do vírus SARS-COV-2, responsável pela doença COVID-19, que modificou completamente o modo de vida da população trazendo: o medo da contaminação; a mudança de diversos comportamentos sociais (proibição quanto ao agrupamento; o impedimento quanto à permanência em locais fechados e até mesmo a alteração da forma de se cumprimentar).

Em retrospectiva, para se compreender a dramática transformação do estado “natural” das coisas, a 32ª RBA começou a ser pensada e organizada já dentro da 31ª RBA, em Brasília, no ano de 2018. Nessa ocasião definiu-se o Rio de Janeiro, especificamente a UERJ, para sediar a 32ª Reunião nas datas de 07 a 10 de julho de 2020.

³ Página oficial da ABA: <http://www.portal.abant.org.br/>

⁴ Em toda a publicação proponho usar a flexão de gênero no feminino, no masculino e também a inserção do artigo (e) que indica o gênero não-binário. Essa é uma ação política de não silenciamento dos diversos corpos presentes no evento científico. Ao dar visibilidade a elas e eles assumo um propósito de engajamento na descolonização dos saberes, tendo em vista os temas aqui abordados.

Tinha se passado quase dois anos, em que se estava adiantada a fase de planejamento, sendo que no final do segundo semestre de 2019 já estavam confirmadas algumas Conferências, Mesas Redondas, Simpósios Especiais, Grupos de Trabalhos (GTs), entre outras atividades. No início de 2020, algumas e alguns participantes já confirmavam suas inscrições e até meados de fevereiro já tinham inscrito suas apresentações orais ou pôster em GTs. Portanto, toda a programação seguia conforme as convenções pactuadas.

Todavia, no dia 18 de março de 2020, a ABA divulgou um comunicado em suas redes oficiais expressando seu pesar quanto ao adiamento da 32ª RBA. Neste anúncio, informou-se a inviabilidade da realização da reunião em julho no Rio de Janeiro, pois o público esperado era de aproximadamente três mil pessoas, logo, uma atividade deste porte era problemática no âmbito da segurança sanitária.

Nesta época, as informações ainda estavam vagas quanto à data em que o evento seria remarcado, pois o cenário brasileiro e, principalmente, a cidade onde seria sediada a reunião passava por momentos difíceis quanto aos inúmeros casos de contaminação e internação, em consequência da COVID-19, além da fragilidade quanto ao respeito aos protocolos sanitários nos sistemas de transporte, hospedagem e alimentação para apoiar um evento científico de caráter internacional.

Era quase final do primeiro semestre de 2020 e outro comunicado foi veiculado nas redes oficiais da ABA contendo um novo cronograma e as regras para a RBA Virtual. Sentimentos de insegurança, perplexidade e objeções surgiram, mesmo que algumas(alguns) professoras(es), pesquisadoras(es), alunas(os) e alunes estivessem vivenciando experiências online, por meio de lives pelo Instagram®, palestras pelo Youtube® e aulas pelas plataformas: Google Meet®, Zoom® e Teams®. No entanto, ainda pairavam incertezas sobre como seria uma reunião grandiosa no formato online.

Apesar das emoções apontadas anteriormente, o anúncio também tinha sua dubiedade de entendimento. A vivência de momentos dolorosos, na esfera nacional, afluía a urgência para o debate antropológico quanto ao ataque aos direitos, assim como a falta de acesso digno à saúde pública; a desorganização do amparo econômico; a negligência quanto aos atendimentos aos povos indígenas, ribeirinhos, quilombolas, às famílias periféricas; os constantes casos de racismo; a imensa destruição das áreas de proteção ambiental, a citar os incêndios monstruosos na Amazônia e no Pantanal em 2020.

E não poderia deixar de mencionar a repetitiva dificuldade na coexistência com as diferenças. Os meios de comunicação veiculavam intermitentes notícias marcadas pela violência, a exemplo do feminicídio, da xenofobia, assim como as diversas intolerâncias, tais como: a religiosa, a geracional, de gênero e sexual. Conjuntamente neste cenário, percebeu-se o aumento da circulação de ideias contra a eficácia científica, seja do seu valor em si, seja daquelas(es) que a elaboram, as(os) cientistas e cientistas ou também podemos falar da deslegitimação do trabalho das(os) pesquisadoras(es).

As posições da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), instituição responsável pela realização do evento, juntamente com a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), foram abraçar o desafio de um projeto inovador para que não fosse perdido um momento de compartilhamento de experiências, de reflexões quanto à produção do conhecimento e, principalmente, assumir publicamente um “posicionamento político quanto à resistência ao autoritarismo, por meio da insubordinação dos saberes” (Gregori, 2020).

Levando em conta o texto de apresentação da 32ª RBA em seu site⁵ nota-se que o objetivo da reunião era promover a “discussão de diversos temas que constituem a investigação da Antropologia brasileira quanto às graves questões colocadas pelo inquietante contexto social e político atual”. Observa-se aqui um pensamento institucionalizado sobre como se configuraria este evento.

Saberes Insubmissos: Diferenças e Direitos. A enunciação do tema da 32ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), no ano de 2020, expressa a abordagem que seria tratada na reunião trazendo consigo a seguinte questão: o que a desobediência dentro de um campo disciplinar pode vir a nos dizer dentro da produção antropológica contemporânea?

Neste breve espaço de escrita, apresentarei algumas trocas afetivas entre as(os) pesquisadoras(es), bem como as divergências que sinalizaram a academia como um espaço hostil de disputa e, por último, as múltiplas batalhas que colocaram em evidência as rupturas e continuidades na produção do conhecimento científico.

Eventos acadêmicos são espaços de estudos, trocas e, ao mesmo tempo, de acolhimento e afecções. Um ambiente para o pensar e o sentir. [...] Nossa aposta estava alicerçada na compreensão de que o pensar não se descola do sentir, pois a cognição está amalgamada à emoção e à vontade. Trata-se de conexões constitutivas das possibilidades de estar em relação com o conhecimento já produzido e com as

⁵ Página oficial do congresso: <https://www.32rba.abant.org.br/>

diversas práticas culturais, condição para a emergência de algum novo, na ciência, na arte e na vida (Zanella, Peixoto e Costa, 2020:175).

Os espaços de trocas de saberes são fundamentais para o debate e, conseqüentemente, o amadurecimento de todo o processo constitutivo da produção do conhecimento científico. Quando se apresenta uma pesquisa em eventos acadêmicos obtém-se recomendações quanto à revisão de literatura, uma possível averiguação de metodologia, entre outras considerações. Em síntese, este é um espaço para o crescimento das(os) pesquisadoras(es).

Retomando sobre a construção desta publicação, o relato de campo articulou-se em tópicos que conversam com a própria linguagem do evento. Nesta introdução, por exemplo, o título “A Inscrição” explicita o cenário da pesquisa: a 32ª RBA, seu contexto histórico, da mesma maneira, os eventos que desencadearam a realização da reunião em caráter online, ou remoto.

A segunda seção, denominada “Conferência de Abertura Textual”, apresenta uma tentativa de situar a leitora (o leitor) à proposta de articulação da produção textual à experiência de campo vivida. O tópico seguinte, “Mesa Redonda: a Arte de Experimentar”, explora as possibilidades fundamentadas em experimentações gráficas dentro da Antropologia, o que significam essas experiências quanto às rupturas e continuidades dentro do campo antropológico.

O quarto tópico, “Minicurso: Colando Conceitos”, exprime, de forma visual, em específico, com colagens, o desafio proposto na pré-RBA nas conversas dentro da Oficina 01 “Não deixe que o realismo te confunda: não queremos convencer ninguém. Ensaio etnográfico da Reunião Brasileira de Antropologia”. Para a discussão seguinte que articula o desenho e a escrita, evidencio as potencialidades das falas das(os) participantes dentro da plataforma usada para se “territorializar” a RBA, o Zoom®. Pensei esse tópico como “Grupo de Trabalho: um Zoom Narrativo”, em que se expresse as narrativas por meio do seu “caráter pluralista e relacional, nos fortes afetos que as histórias podem gerar e como elas estão emaranhadas” (Tamboukou, 2015:37).

Ao final, igualmente, o desenho e a escrita se conectam para apresentar o “Simpósio Especial de Encerramento: No Caldeirão da Ciência”, quando as principais questões se voltam para a virada discursiva, para o que as pessoas disseram e como disseram (Cameron, 1992). Desse modo, o fechamento argumentativo está na

compreensão de que o conhecimento é uma construção social que pode ser alterada e questionada (Olesen, 2006).

Conferência de Abertura Textual

Esta publicação tem o desafio de descrever, interpretar e apresentar a metodologia de uma experimentação gráfica, ao realizar uma etnografia da 32ª RBA. É importante demonstrar a magnitude desta reunião, ao elencar suas numerosas atividades, sejam elas existentes no pré-evento, durante o mesmo ou no pós-evento, especificamente, neste último, ressaltar a Conferência “Mesa de Costura: Antropóéticas, outras (etno)grafias”.

As atividades que antecederam o evento foram: Pré RBA do Comitê de Patrimônios e Museus; Pré RBA – Prêmio Pierre Verger; Pré RBA – Capítulo Brasil do II Congresso Internacional de Antropologias do Sul. Dentro da programação, ou seja, entre os dias 30 de outubro a 6 de novembro de 2020, ocorreram: 2 Minicursos; 6 Conferências; 7 Oficinas; 36 Simpósios Especiais; 43 Mesas Redondas; 81 Grupos de Trabalho. Foram realizadas 6 premiações como os Prêmios Pierre Verger, Lévi-Strauss, Lélia Gonzalez, Heloisa Alberto Torres, Antropologia e Direitos Humanos e o Prêmio ABA de Ensino de Antropologia.

O evento também foi marcado por homenagens, como o Tributo a Florestan Fernandes e a Homenagem e Honra aos Mortos no dia 02 de novembro. Assim como diversas Reuniões de Trabalho; a Mostra Pierre Verger de Desenhos, Fotos e Filmes Etnográficos; Lançamentos e Feiras de livros; a Assembleia Geral e o Show de encerramento.

Uma das postagens contidas no perfil oficial do Instagram[®] da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), @aba_antropologia, anunciou que foi um desafio manter as proporções do evento em formato remoto e garantir, também, a qualidade acadêmica já consagrada em eventos anteriores em formato presencial. No Instagram[®] da ABA, foi apresentada a 32ª RBA em números, a citar, 152 inscrições em prêmios, 196 debatedores, 227 apresentadores de Mesas Redondas, 298 apresentadores em Simpósios Especiais, 382 coordenadores de atividades e 1734 apresentadores em Grupos de Trabalhos.

Como algumas(alguns) pesquisadoras(es) estavam em atividades concomitantes, não posso afirmar, por meio dos números apresentados acima, que totalizaram 2.607 participantes e, além disso, a Comissão Organizadora não se manifestou oficialmente sobre este número. Todavia, para acrescentar mais dados ao contexto acima, foi divulgado que participaram 104 pessoas na Comissão Organizadora, 3 pessoas na secretaria da ABA, 12 pessoas na equipe técnica, 96 monitores e também 103 pessoas estavam envolvidas na realização das exposições.

Ao indicar esse levantamento quantitativo de dados gostaria de ressaltar que a minha presença em todas as atividades seria impossível, tendo em vista várias delas ocorrerem no mesmo horário, ou por simplesmente não ter a energia suficiente para participar com atenção e afinco em todas elas.

Isto posto, à leitora e ao leitor deste trabalho destaco os limites da etnografia e da observação e participação em campo, portanto, ao longo das páginas ficará evidente quais as atividades, em específico, realizei a observação-participante, método consagrado em diversas publicações antropológicas que possibilitou o meu olhar “de perto e de dentro”.

Em resumo, foram a etnografia e a observação participante, como método e técnica de pesquisa, respectivamente, as abordagens para se ter acesso aos dados. A etnografia, caminho escolhido para a interlocução, nesta pesquisa, ocorreu na dimensão não presencial, ou seja, online, ou como definido pelo próprio evento em formato remoto. O método etnográfico foi importante para compreender a dimensão de um evento que reuniu diversas(os) pesquisadoras(es) com uma variedade significativa de temáticas, abordagens, questionamentos, posições éticas e políticas.

A decisão pelo método etnográfico tem seu respaldo pelo diálogo com o trabalho de Zimmermann (2016) que afirma que a etnografia não é um método para “manter o conhecimento”, ela é muito mais um projeto de “produção do conhecimento” (p.81).

Nesta perspectiva, a análise teórica, aqui presente, esteve ancorada nas propostas que refletem sobre o desenho na Antropologia, pois esta produção é composta por várias experimentações em campo ora por meio de desenhos, ora por colagens.

De forma muito sintética, eu diria que, ao trazer o desenho para dentro da antropologia, problematizam-se duas dimensões centrais da área: a experiência etnográfica e a produção de narrativas a partir dela. Da primeira, se desdobram questões como as do diálogo entre as subjetividades de investigadores e interlocutores, da busca de horizontalidade entre esses universos, da evocação de

memórias, da produção de trocas e colaboração, mas sobretudo do projeto de viver uma experiência de campo num tempo alongado, de modo sensível, focada em captar o momento e consciente das próprias limitações desse empreendimento. Da segunda, fruto dessa consciência, se enfrentam os problemas da representação e fabricação de uma alteridade sistematizada, objetificada, pela linearidade da voz antropológica e seus jogos hermenêuticos (Ramos, 2010: 25). Contra essas armadilhas, os textos e as imagens artesanais evocariam fragmentos das múltiplas dimensões do processo vivido, dando a ver as possibilidades e impossibilidades da produção (e divulgação) do conhecimento etnográfico e antropológico (Kuschnir, 2016:11).

Ao admitir o desenho como um possível método na produção científica antropológica o elenco como outra forma de pensar conceitos e também uma corporalidade diferente (alongada) de se estar em campo e de refletir sobre os dados coletados, após sair dele, como afirma Kuschnir (idem). O desenho constitui-se, portanto, como um esforço analítico de compreensão por meio de imagens.

Retomando o argumento anterior, sobre a metodologia desta pesquisa, a categorizo como proveniente de uma observação participante, pois além de estar inscrita no evento, como participante de uma oficina e comunicadora de GT, também estava assiduamente no campo coletando dados, atentamente embasada em literaturas antropológicas realizadas anteriormente, com a devida acuidade visual, a escuta aguçada, o cuidado para com os detalhes e a capacidade de integrar inúmeras partes em conjuntos oscilantes (Heath e Street, 2008).

Pequenas coisas começam a se tornar significativas em relação a grandes eventos e você começa a ver como esses fatos de maior relevância têm sentido por meio dos breves acontecimentos. Você começa a ver os eventos que observa fazerem parte de um sistema. (Blommaert e Jie, 2010: 30)⁶.

Elucidar as metodologias no início é importante, pois todos esses tópicos serão abordados nas páginas seguintes dentro do maior evento de Antropologia brasileira, a 32ª RBA. Ademais esta etnografia provoca, conectando-se com o próprio tema da reunião “Saberes Insubmissos”, a tornar a escrita um espaço possível para experimentações, especialmente, no que se refere ao campo das imagens e da própria etnografia. Sendo assim, a escrita assume uma postura mais sensível para o diálogo com aquilo que foi observado, ou melhor, será por meio de desenhos e colagens que se pretende tornar viva a produção do conhecimento.

⁶ Ao longo da escrita há diversas traduções pessoais quando se refere aos textos que originalmente estão em inglês nas referências bibliográficas.

[...] na medida em que, singular e precisamente, pedimos a esta imagem que seja tanto mensagem como informação crítica e estética de um real humano; na medida, também, em que esta imagem – e isto, não-lo temos muitas vezes esquecido – alimenta, provoca e engaja, de uma outra maneira do que sob o registro da escrita, nosso pensamento e nosso imaginário (Samain, 1994: 36).

A provocação que Samain nos coloca, sobre as mediações entre a escrita e a imagem, tem o potencial de nos aproximar dos desafios propostos pela 32ª RBA. A produção científica divulgada pelos eventos acadêmicos podem conectar-se a uma análise crítica das ações humanas, entretanto, há o mundo do sensível que a escrita, por vezes, não alcança. Ao fazer uma Antropologia com desenhos, temos mais uma dimensão capaz de capturar elementos que se esquivam.

Contudo, não se quer dizer que as imagens são apenas complementares ao que escapa da escrita, as imagens são “um olhar sobre o mundo, levadas pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando dar significação a este mundo” (Samain, 1994: 41).

Produções e criações culturais imagéticas estas que, todas, têm, pelo menos, o mérito de serem os reflexos – de sensibilidades, de expectativas, de estilos, de questionamentos, de interesses e de dinâmicas sociais –; consequentemente, importantes fontes que poderiam nos revelar visualmente o que as sociedades humanas, em momentos diversos de sua história, procuram dizer, fazer sentir, através de imagens; o que estas sociedades pensam, também, dever viver, esquecer ou promover (idem, 43).

Neste espírito de produções sensíveis na etnografia, os desenhos apresentados não se propõem a expor um aspecto figurativo ou realista daquilo que se observou em campo, portanto, eles desafiam os velhos hábitos mentais de construção argumentativa dentro da produção antropológica. No próximo tópico, abordo as particularidades das produções dos desenhos na etnografia da 32ª RBA.

Mesa Redonda: a Arte de Experimentar

O ato de experimentar é, na maioria das vezes, um salto no desconhecido, tanto por suas características inovadoras e ousadas, quanto por enfrentar uma posição de fluidez que, para alguns, pode significar uma desestabilização perigosa no campo da construção do pensamento científico.

Experimental é um estado de vivacidade, ou seja, é construir uma ciência viva capaz de duvidar de si mesma constantemente. A dúvida é um dos pilares, ou também podemos dizer a curiosidade, daquilo que compõe a pesquisa.

Quem decide o que conta como pesquisa e em quais critérios as pessoas baseiam suas decisões avaliativas? [...] De modo geral, eu preferiria uma definição ampla de pesquisa. [...] Qualquer envolvimento ativo na descoberta de algo que você não sabia antes deve ter direito ao título de ‘pesquisa’. (Cameron, 1992: 122-124).

Pesquisamos porque queremos entender, compreender, analisar, teorizar, enfim, em todos esses verbos estamos vivenciando um modo de experiência científica. Dentro das atividades que participei na 32ª RBA (partindo da triangulação entre o estar, o ver e o pensar), aquelas que pude considerar como substancialmente reflexivas quanto às experimentações na Antropologia foram: 1) Simpósio Especial 27 Sensorialidades e Decolonialidade: Imagens e Movimentos; 2) GT 03 Antropoéticas: outras (etno)grafias; 3) GT 60: No elã das palavras: contribuições da escrita criativa à etnografia e 4) Conferência “Tom, o Naturalista” com o professor Michael Taussig da Universidade Columbia.

Com a finalidade de captar os nomes e os adjetivos (Heath e Street, 2008), declarados nas falas das(os) participantes durante as atividades que as mesmas e os mesmos integravam, e para compreender o que viria a ser a proposta da experimentação na Antropologia, registrei minhas impressões em um diário. Seguem algumas notas de campo:

Dia 31 de outubro às 10h55 a fala da professora Júlia⁷ explora as potencialidades da autoetnografia, como uma metodologia de pesquisa que desafia os métodos canônicos, ou seja, que reconhece a subjetividade e não tenta camuflar os sentimentos. Ao refletir sobre sua própria biografia, ela, como pesquisadora, compreende as outras relações sociais que também se conectam com suas experiências pessoais. A fala da professora Júlia foi exibida no formato de vídeo, ou seja, pré-gravado para o evento, a fim de evitar problemas técnicos e cortes na sua exposição ao vivo, seja por qualquer fator: oscilação da frequência da internet, falha no áudio, problemas com as imagens transmitidas. Ela apresentou um sério questionamento, sua feição parecia um pouco frustrada por reafirmar a cientificidade de seu trabalho.

Em posteriores apresentações, também no dia 31 de outubro no período matutino, quase se aproximando do horário do almoço, a apresentação da professora Vanessa trouxe à tona a necessidade da escrita ser mais sensível, já que a militante não se desloca da socióloga e tampouco da cantora. Citou como referência a obra de Grada Kilomba e o desafio em tornar o pensamento acadêmico menos engessado. Ao final, também questionou sobre as estratégias para não reduzir a performance ao texto escrito (caderno de campo, 31 de outubro de 2020).

⁷ Os nomes apresentados nas notas de campo são fictícios para preservar a identidade das(os) participantes, sendo este um dos critérios de uma pesquisa ética.

Nesta breve nota proponho o quadro abaixo para análise. Segundo Heath e Street (2008) é necessário considerar os nomes e os adjetivos na pesquisa, pois “permite ao etnógrafo descobrir onde existem lacunas e discordâncias e pensar sobre como o trabalho proposto irá suplementar, resolver e complementar as teorias e informações atualmente disponíveis” (p.51).

Portanto, ao somar as quatro seleções destacadas abaixo, compõe-se um discurso crítico sobre a produção da ciência antropológica na contemporaneidade, que não acompanha, conforme os relatos, novas perspectivas do campo dos afetos, da flexibilidade e, por fim, causa desgastes naqueles que tentam repetidas e, conseqüentemente, infrutíferas ações para romper com a ideia clássica de se fazer ciência.

Nomes	Adjetivos
métodos	canônicos
escrita	sensível
feição	frustrada
pensamento	engessado

Quadro 1: nomes e adjetivos destacados nas notas de campo.

Como alternativa para atravessar as fronteiras rígidas dos formatos da produção científica, algumas respostas emergiram na 32ª RBA. Foi, principalmente, no Simpósio Especial 14 – Epistemologias e Corpos Negros e Indígenas que ouvi reivindicações por “outras” configurações no fazer antropológico, ou seja, a inserção nas disciplinas obrigatórias do curso de Antropologia, tanto na graduação quanto na pós-graduação, as obras produzidas por mulheres, lgbtqi+, negras(os), negres e indígenas.

Sendo assim, para aquelas(aqueles) que estavam palestrando no Simpósio, quanto para as(os) ouvintes, a entrada no ensino superior, principalmente em Universidades Públicas, de estudantes negras(os), negres, indígenas e lgbtqi+ provocaram reflexões e tensões para uma mudança estrutural na produção científica.

Os grupos que durante longos anos foram historicamente exotizados pela Antropologia e ainda hoje são marginalizados dentro das referências bibliográficas, ou melhor, não assumem posição de destaque na teoria do campo disciplinar disputam e provocam a construção de exercícios epistemológicos para refundar a produção teórica sócio-anropológica. Para contribuir com esta análise, seguem mais anotações de campo:

Como a Antropologia foi impactada? Conceitos exógenos que definiam os povos, aos quais eu fazia parte, mas hoje acessando os instrumentais da disciplina falo de dentro pra fora (professora Letícia, caderno de campo, 03 de novembro de 2020).

A antropologia deve ser pensada dentro das perspectivas indígenas. A ideia de salvar os indígenas, que ainda está no imaginário tanto das igrejas, das ONGs, da Antropologia, ou seja, todos esses que sempre detiveram relações com os indígenas, se não estão à serviço do Estado usam a estrutura do Estado. Portanto, existe um extrativismo epistêmico, em que se continua a tutelar os saberes indígenas e negres (professor Lucas, caderno de campo, 03 de novembro de 2020).

Ao que foi exposto nas notas de campo e somando às outras vozes trazidas neste evento, a citar as experimentações no campo do desenho na Antropologia, da Autoetnografia, da Antropologia Visual, da Antropologia Indígena, da Antropologia Preta, da Antropologia dos Afetos, ou seja, das várias camadas poéticas, trago a iminente convocação evocada no evento pós-RBA, “Webinar Mesa de Costura: Antropoéticas, outras (etno)grafias”:

O processo é um lugar de saber. Tem-se a vontade de experimentar para saber algo. É encantar e reencantar no momento do fazer. Pesquisar é criar, é traduzir poeticamente (professora Sara, caderno de campo, 10 de novembro).

Não prezamos pela classificação, mas pelas possibilidades de criação. Seguimos com as costuras (professora Amanda, caderno de campo, 10 de novembro).

Ao apresentar todo esse campo fértil de discussão, trago a minha experiência poética, o que significa outra (etno)grafia sobre as construções de redes dentro da 32ª RBA. Na figura 01 – Redes na RBA – expresso no desenho como percebi a pauta fundamental da interligação dos saberes para o próprio avanço da produção antropológica.



Figura 01 – Título da obra “Redes na RBA” – aquarela e caneta nanquim sobre papel Arches 300g/m², produção da autora, 2020.

Este desenho, de forma gráfica, articula-se com o conceito de cultura como verbo, de Heath e Street (2008). Assim como estes autores, pretendo sistematizar a metáfora da dinâmica e da transformação do campo disciplinar, nas propostas experimentais que os participantes da 32ª RBA trouxeram, indicando seus processos de construções de significados, os recursos comunicativos e a apresentação de diversos sistemas simbólicos.

Ao final deste tópico, destaco que a ilustração acima tem o caráter conceitual, ou seja, não é um retrato literal dos participantes, sua intenção foi demonstrar à leitora e ao leitor a pluralidade daqueles que estavam presentes no evento.

Minicurso: Colando Conceitos

As oficinas, dentro da 32ª RBA, seguiam uma dinâmica de inscrição anterior ao evento, conforme o número de vagas definido pelos coordenadores das atividades. Ao final do mês de setembro, eu fui inserida no grupo do Whatsapp® da Oficina 01 denominado “Ensaio Etnográfico da RBA”. O objetivo do grupo, conforme os administradores, era “traçar as metodologias para a etnografia visual da pandemia em duas oficinas, uma anterior à RBA e outra durante a RBA”.

Segue a metodologia proposta no grupo para fundamentar as produções visuais que seriam debatidas:

1ª semana

Assíncrona: Escolha arbitrariamente um conjunto de páginas de Facebook® de pessoas que você não conhece (amigos de amigos de amigos de amigos) e a partir da observação de suas postagens, temas, vídeos etc. produza textos (podem ser poesias, prosas ou textos analíticos) e imagens (desenhos, colagens, fotografias...).

Síncrona: em um ou dois encontros compartilhamos as produções e discutimos o material produzido e as observações.

2ª semana

Assíncrona: Escolha arbitrariamente um conjunto de páginas do Instagram® de pessoas que você não conhece (amigos de amigos de amigos de amigos) e a partir da observação de suas postagens, temas, vídeos etc. produza textos (podem ser poesias, prosas ou textos analíticos) e imagens (desenhos, colagens, fotografias...).

Síncrona: em um ou dois encontros compartilhamos as produções e discutimos o material produzido e as observações (grupo do Whatsapp® – Ensaio Etnográfico da RBA em 30 de setembro de 2020).

As reuniões síncronas aconteceram dentro da plataforma Google Meet®. A primeira reunião, no dia 05 de outubro, teve o propósito de conversar sobre a bibliografia e a metodologia adotada. No segundo encontro, no dia 19 de outubro, apresentou-se as primeiras produções sobre as páginas acessadas no Facebook®. Neste momento, apresentei duas colagens que comentarei a seguir. Mais reuniões aconteceram respectivamente no dia 26 de outubro, para se compartilhar as produções quanto às páginas acessadas do Instagram® (outra colagem criada), e no dia 28 de outubro, em que a intenção foi apresentar o andamento dos trabalhos para aquelas e aqueles que não estiveram presentes nas sessões anteriores.

Quanto ao dia 28, mesmo eu não podendo participar por outros compromissos, me foi enviado um áudio com a gravação da reunião, em que foi definido que a Oficina 01, durante a 32ª RBA, não ocorreria dentro da plataforma Zoom® (sendo este o meio

oficialmente disponibilizado pela Comissão Organizadora da RBA), pois os integrantes deveriam se comprometer em realizar um ensaio etnográfico visual da 32ª reunião, portanto, precisariam envolver-se nas mais variadas atividades na semana do evento.

Desse modo, as(os) participantes necessitavam estar “livres” para presenciar o máximo de atividades do evento para conseguirem coletar dados de campo que permitissem a confecção do material gráfico ou textual. Então, em decisão conjunta dos membros da oficina, foi marcado para o final do evento, na plataforma Google Meet®, especificamente no dia 07 de novembro às 10h, o compartilhamento dos desenhos, fotografias e, no meu caso, colagens do que foi observado na 32ª RBA.

A metodologia de se trabalhar com redes sociais, principalmente neste contexto de pandemia, dialoga com o discurso do antropólogo Daniel Miller, obtido por meio do seu canal no Youtube. De acordo com o autor, há diversificados contextos online, pois trata-se de uma situação de isolamento social em que “todo mundo está realmente ficando online em um nível sem precedentes e você está compartilhando desse problema, então compartilhe-o” (Miller, 2020).

A partir da tradução das falas do antropólogo inglês Daniel Miller, os autores Balsa e Bazzo (2020) explicitam a perspectiva deste autor quanto a etnografia online em tempos pandêmicos para os leitores brasileiros, como segue a citação:

Você procura ficar lá tempo suficiente para obter um senso de repetição, de tipicidade e, acima de tudo, o que se chama de normatividade. O que as pessoas consideram apropriado ou inapropriado – é interessante notar – se revela com rapidez mesmo online e pode ser estudado. Não é nem necessário olhar para uma quantidade tão vasta de dados assim. Na semana passada, publiquei algo que foi baseado em apenas algumas horas de análise, em busca de significados no campo irlandês onde venho trabalhando, sobre como memes são usados para responder ao COVID-19, explorando as relações entre texto, visual, humor, etc. Nesse conteúdo existem muitos outros antropólogos que trabalham com material digital e, se você ficar online, certamente encontrará muitos recursos úteis (Balsa e Bazzo, 2020: 7).

Com base nessas considerações, percebo que ao estar online, em particular nas redes sociais, acesso espaços onde a interação social é formada por vínculos diretos e indiretos com aqueles que as integram. Portanto, trata-se de um espaço rico para a pesquisa qualitativa, em que se pode analisar tanto os discursos quanto as práticas sociais. Para abordar estes dois conceitos, trago a perspectiva da Análise de Discurso Crítica (ADC), que reflete sobre a interação dialética entre discursos e práticas sociais, colocando em jogo as ideologias, os valores, as crenças, as instituições e as relações de poder.

A ADC desenvolveu o estudo da linguagem com prática social, com vistas à investigação de transformações na vida social contemporânea. A questão central é como o estudo do discurso e da semiose pode contribuir para a crítica a problemas sociais como a discriminação sexista, étnico-racial ou de outra natureza (Magalhães, Martins e Resende, 2017:15).

Apoiada na bagagem teórica e dentro do objetivo da Oficina 01 de trabalhar “formas visuais para pensar a materialidade e a imaterialidade na pandemia a partir de dois grandes temas: ‘relações raciais e cidades’ e ‘trabalho e interseccionalidade’”(Reinheimer, 2020),⁸ adentrei no universo dos amigos, dos amigos, dos amigos da rede social Facebook[®] até onde as páginas dos usuários encontravam-se disponíveis ao acesso, pois dadas as políticas de privacidade desta rede social, algumas informações são visíveis apenas aqueles considerados “amigos”.

Assim como Miller (2020) e também colocado por Heath e Street (2008), nesta pesquisa fiquei atenta quanto às repetições encontradas no Facebook[®]. Desta forma, cito as temáticas que me chamaram a atenção: 1. eleições 2020; 2. *fakes news*⁹; 3. *black lives matter*¹⁰; 4. isolamento; 5. depressão; 6. automedicação.

Diante destes nomes e adjetivos, observei regularidades discursivas. A partir das repetições, confeccionei duas colagens, como recurso analítico de produção do conhecimento tendo a prática artística como linguagem.

⁸ Reinheimer, Patrícia (setembro, 30, 2020 em mensagem no grupo do Whatsapp[®] – Ensaio Etnográfico da RBA).

⁹ Termo mais utilizado do que sua tradução em português: notícias falsas.

¹⁰ *Black lives matter*: em português “vidas negras importam”, movimento ativista internacional que protesta contra a violência direcionada às pessoas negras, principalmente, no que diz respeito aos assassinatos de pessoas negras causados por policiais, por desigualdade e discriminação racial dentro do sistema jurídico e outras discriminações e violências raciais em termos mais amplos.



Figura 02 – Título da obra “Vote” – colagem com imagens de revista sobre papel, produção elaborada pela autora, 2020.

Na figura 02 a colagem “Vote” torna evidente alguns dados empíricos obtidos nas páginas do Facebook[®]. A pesquisa nesta rede social me levou a vários perfis de mulheres acima dos 55 anos que tinham suas fotos com marcas d’água com imagens e números de candidatos, demonstrando, assim, publicamente seus apoios políticos.

O Facebook[®], no mês de outubro de 2020, temporalidade das produções das colagens, parecia um grande palanque eleitoral. Nessas trajetórias distantes de “amigos, de amigos, de amigos” observei pessoas que se associavam ideologicamente com o pensamento político de direita e extrema direita. Tal afirmação foi possível por acessar as páginas e grupos que estas pessoas curtiram¹¹ ou estavam inseridas. As páginas e/ou grupos tinham como temática o retorno à ditadura militar. Estes eram contrários aos princípios democráticos estabelecidos pela Constituição Brasileira de 1988, disseminavam o ódio e a violência contra pessoas que tinham pensamento político de esquerda e apoiavam a liberação de armas de fogo entre a população civil.

Nas páginas e grupos citados circulavam informações contrárias aos direitos fundamentais, sobre os direitos reprodutivos das mulheres, sobre o sistema jurídico e

¹¹ Termo êmico do Facebook[®] para as páginas que as pessoas gostam. O termo êmico descreve categorias próprias do grupo que se está estudando, neste caso, curtir uma postagem é um termo êmico do Facebook[®].

eleitoral brasileiro, do mesmo modo que algumas referências traziam dados falsos, portanto estavam repletos de *fake news*.

**CONSUMIR
BELEZA**



Figura 03 – Título da obra “Consumir Beleza” – colagem com imagens de revista sobre papel, produção elaborada pela autora, 2020.

A figura 03 colagem “Consumir Beleza” – tem um conteúdo relevante a ser discutido, como a interseccionalidade, o trabalho, as relações étnico-raciais e de gênero, saúde, consumo e juventude. Tantos temas elencados seria, portanto, audacioso e imprudente discutir rapidamente neste espaço. Contudo, quero salientar, essencialmente nesta colagem, a reflexão quanto uma faceta da relação entre saúde e consumo: a automedicação. As redes sociais espalharam rapidamente, por seu caráter globalizante e dinâmico, com um alcance colossal, receitas, sem qualquer embasamento científico, para a proteção e/ou cura da COVID-19.

Tanto nos perfis quanto nas páginas curtidas era possível perceber a dimensão da deslegitimação da ciência e o crédito que assumiam os consumos de coquetéis de medicamentos sem qualquer eficácia comprovada. Outro tópico significativo para o debate das páginas curtidas no Facebook[©] é o enaltecimento da beleza negra, como um dos trabalhos constantes da coletividade do grupo em prol da emancipação. Todavia, esse movimento ativista dentro do contexto contemporâneo é frequentemente deslegitimado pelo sistema capitalista.

Assim sendo, a beleza torna-se um espaço dúbio de emancipação e também de violência, em que as mulheres negras de pele mais clara são mais desejáveis para a publicidade e as mulheres retintas encontram todas as barreiras possíveis e o desprezo¹². O consumo e a beleza são, portanto, espaços de fragmentação racial. No entanto, apesar das tentativas constantes de boicote da união das mulheres negras multiplicam-se, na mesma medida, grupos de apoio que fortalecem os discursos emancipadores. Desse modo, na figura 03 fiz a junção entre dois temas que observei uma alta demanda de “sabotagem” tanto na eficácia científica ao uso correto dos medicamentos, quanto à diversidade de raça e gênero.

A investigação dentro da rede social Instagram^{©13} foi mais desafiadora, pois mergulhar no universo dos amigos, dos amigos, dos amigos nesta rede social é praticamente impossível. Para mim, a maioria dos perfis estavam com restrições de visualização, sendo a permissão concedida apenas aos amigos. Com este obstáculo, foquei nos temas “relações raciais, trabalho e interseccionalidades” fazendo uma bricolagem com os dois grandes temas da Oficina 01 acessando os perfis de figuras públicas¹⁴ e influenciadores digitais que, geralmente, têm seus perfis abertos.

¹² Uma leitura aprofundada sobre esta abordagem pode ser encontrada em Davis (2016).

¹³ Dentro do Instagram[©] as pessoas se organizam em redes e os compartilhamentos acontecem dentro de um grupo restrito, ao qual denominamos bolha. O alcance é controlado, conforme a diretriz de privacidade que se orienta para a liberação de informação em diferentes níveis, ou seja, se a conta da(o) usuária(o) for pública ou privada.

¹⁴ Termo êmico do Instagram para contas comerciais de pessoas que se autoidentificam em seu perfil como figuras públicas.



Figura 04 – Título da obra “Novo Cool”, colagem com imagens de revista e aquarela sobre papel Arches, produção elaborada pela autora, 2020.

Dentro do Instagram[®], uma rede social que tinha sua origem baseada no compartilhamento de fotos¹⁵ das(os) suas(seus) usuárias(os) foi mais espontâneo o processo de produção imagética. Ao analisar as postagens de influenciadoras digitais negras, onde concentrei minha observação, percebi repetidas queixas quanto ao uso de suas imagens por pessoas brancas no sentido superficial da luta contra o racismo.

As influenciadoras negras reforçavam a todo momento a perspectiva “não basta não ser racista, é preciso ser antirracista” ratificando que os discursos em redes sociais precisam ser aplicados na prática e cotidianamente. A figura 04, colagem “Novo Cool”, transparece a preocupação e o deslocamento da mulher branca ao evocar as mulheres negras, mas sua preocupação é apenas passageira, ou seja, enquanto durar as *hashtags*¹⁶ “vidas negras importam”.

¹⁵ Na época da produção deste texto a rede social Instagram[®] continuava a manter sua proposta inicial de dar mais foco ao compartilhamento de imagem entre os usuários, esta orientação tornou essa rede social muito famosa, o enfoque estava nas imagens e não nos textos, o que a diferenciava do Facebook[®]. No entanto, com o surgimento da rede social TikTok[®] e sua consequente preferência entre as(os) usuárias(os) mais jovens, a rede social Instagram[®], no segundo semestre de 2021, época de revisão deste trabalho, mudou bastante o seu formato e, atualmente, se configura como uma rede de compartilhamento de Reels, termo êmico para vídeos curtos.

¹⁶ Designa um marcador para identificar o conteúdo sobre um determinado assunto na web.

O cenário da colagem com desenhos em aquarela ajuda no aprofundamento da percepção do isolamento social durante a pandemia, em que as pessoas de dentro de suas casas e apartamentos olhavam o mundo através de suas janelas e para conseguirem lidar, de forma saudável, com o espaço monótono de seus ambientes domésticos se dedicaram a cultivar plantas.

Muitas pessoas de classe média¹⁷, anteriormente à pandemia, tinham uma vida agitada fora de casa e a partir do isolamento procuravam se dedicar a projetos artesanais de decoração e ao cultivo de suculentas, cactos, samambaias entre outras plantas decorativas.

Grupo de Trabalho: um Zoom Narrativo

Conforme o Dicionário Online de Português a palavra *zoom*, de etimologia inglesa, significa um conjunto de lentes que possibilita um aumento significativo da imagem sem que ela se altere ou fique desfocada. Surpreendentemente existe o uso da palavra *zoom* para especificar a plataforma Zoom Meetings[®] usada para videoconferências, em que é possível compartilhar diversos recursos, tais como: compartilhamento de telas, gravação de webinars, upload de reuniões entre outros.

Gostaria de propor o entrelaçamento da etimologia da palavra *zoom* com a plataforma oficial usada para as atividades da 32ª RBA: o Zoom Meeting[®], com o objetivo de interpretar criativamente as práticas sociais e os discursos ocorridos no evento. Para tanto, apresento a quinta imagem com o título “Um olhar atento”. Rompendo com a causalidade da palavra com a plataforma, este tópico acrescenta outras análises de narrativas para a produção antropológica.

¹⁷ A categoria classe média se deu a partir da percepção das imagens de forma material, ou seja, observando historicamente, na rede social, os produtos que consumiram ou que continuavam a consumir, por meio de pedidos pela internet.



Figura 05 – Título da obra “Um olhar atento”, técnica mista (aquarela, nanquim, lápis de cor e caneta marcador) sobre papel Arches 300g/m², produção elaborada pela autora, 2020.

Sabendo do montante de comunicações que ocorreram na 32^a RBA, conforme o quantitativo citado no início, um de seus organizadores chegou a comentar “tinha que ter colocado um aviso nessa 32^a RBA que é: - consuma com moderação”. Ora em um campo imenso desses, neste relato de campo foi necessário escolher onde manteria o olhar atento, ou seja, para quais atividades se daria um “zoom”.

Zoom é um termo que vem da fotografia, como um recurso tecnológico para aproximar ou afastar objetos das lentes da câmera. Uma pesquisa etnográfica também tem esse interesse, tendo como sustentação uma temática específica, a(o) antropóloga(o), antropóloga também fará aproximações ou distanciamentos tanto de seus objetos quanto das teorias disponíveis.

As escolhas sobre o quê se observar não foram arbitrárias para mim, escolhi as Conferências, Mesas Redondas, Simpósios, Oficinas e Grupos de Trabalho que

dialogavam com as propostas de se repensar as epistemologias fundantes da Antropologia, pois diversas atividades aconteceram ao mesmo tempo, sendo assim, era necessário predileções.

Diante das incertezas físicas e simbólicas do contexto atual e incorporada às dimensões éticas, estéticas, políticas e teóricas da Antropologia, estão as sutilezas de um campo composto por gêneros invisíveis, inaudíveis e indizíveis, estes, especificamente aqui tratados dentro das relações entre o desenho e a Antropologia.

Sendo assim, foi sobretudo no GT 03 – Antropoéticas outras (etno)grafias que houve o fascínio para as potencialidades das produções sensíveis e performáticas na Antropologia. Neste GT o interesse estava além de se trazer respostas prontas e objetivas para o campo, mas em colocá-lo o tempo todo em questão, ou melhor, em tensão apresentando suas rupturas e deslocamentos.

As(os) autoras(es), em suas narrativas de apresentação de suas pesquisas, eram questionadas(os) sobre os lugares que se encontravam: eram antropólogas(os), antropólogos? Eram artistas(es)? Eram fotógrafas(os), fotógrafes? Eram poetas(es)? Cantoras(es)?

Ali, neste grupo, estavam ampliados os direitos de narrar e o direito de imaginar o mundo sem os muros, por vezes tidos como intransponíveis dentro dos campos disciplinares. Fazendo a interlocução com os pontos de vista citados acima, para Baynham e De Fina (2017) as narrativas são provas cruciais para se dar sentido aos dados, pois a “narrativa, como gênero executa e condensa ações e análises, avaliações e argumentos sobre ações, dando uma espécie de foco afetivo intensificador para o relato do cotidiano” (Baynham e De Fina, 2017:40).

É amplamente aceito que as narrativas são um meio fundamental pelo qual as pessoas entendem e compartilham suas opiniões sobre experiências, não importa quão grandes ou pequenas, quão transformadoras ou insignificantes. As narrativas são um gênero de discurso onipresente devido às muitas funções que desempenham na vida social. As histórias são contadas para criar um terreno comum e compartilhar experiências, para divertir e instruir, mas também podem ser usadas para diferenciar, para alimentar disputas e discussões (idem:31).

Sintetizo o argumento deste tópico com a fala da mediadora Leila dentro do GT 03 “não existe conhecimento sem deslocamento”. Portanto, ela reafirma que a Antropologia deve ser um território sensível para o processo investigativo experimental, ou seja, um meio para a expansão dos limites da expressão da escrita acadêmica. Como também desafiou o professor Sávio em sua fala no referido GT: “é preciso ter coragem”.

Com esta coragem, apresento a figura 06, a colagem “O que vem por aí”, como uma análise imagética sobre o que foi observado em campo dentro da 32ª RBA, pois algumas(alguns) pesquisadoras(es) reiteradas vezes usaram as palavras rupturas, rompimentos, batalhas, desafios; ou seja, nomes que se associam a disputas. A ideia de disputa foi colocada em evidência, principalmente, por pesquisadoras(es) indígenas e negras(os), negres que criticavam o *modus operandi* da Antropologia que, de acordo com eles, ainda usa epistemologias brancas colonizadoras e dificulta a diversidade dos saberes, dos sujeitos e das metodologias.

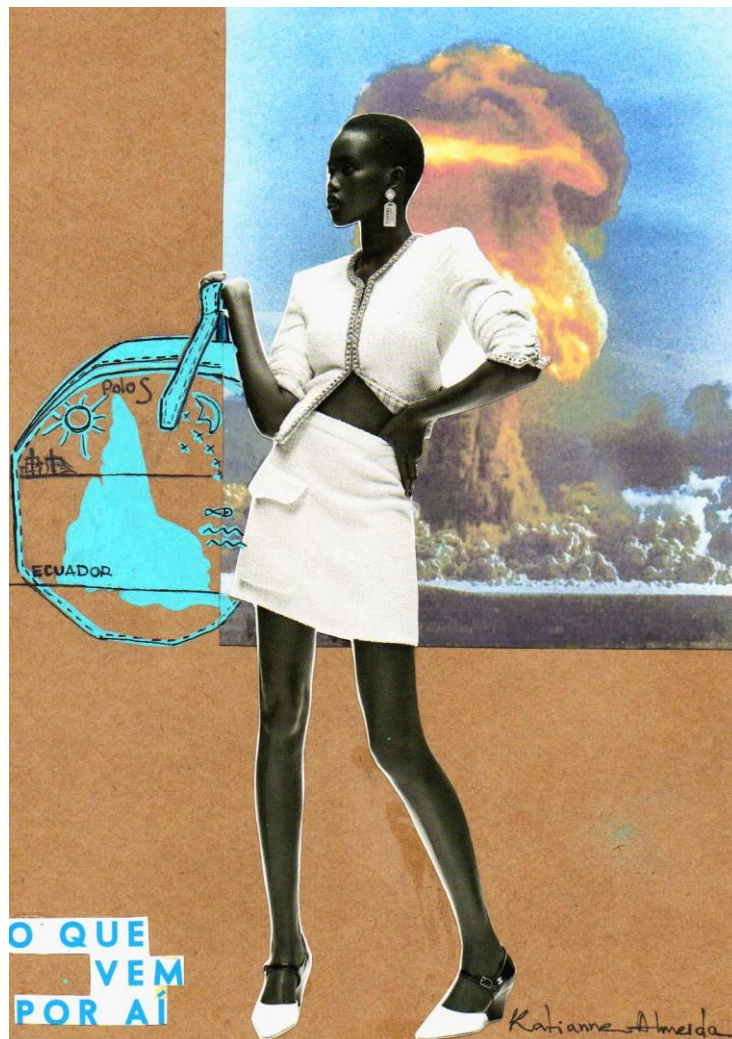


Figura 06 – Título da obra “O que vem por aí” – colagem com imagens de revista e da internet com intervenção de desenho com caneta Posca® e nanquim sobre papel kraft, produção elaborada pela autora, 2020.

A colagem, portanto, é um chamado para a construção de outras Antropologias com a respectiva quebra de paradigmas coloniais, racistas, misóginos, sexistas,

homofóbicos, transfóbicos, capacitistas. Por último, concisamente, coloca-se em questão: “Que lugar é esse da Antropologia em tempos sombrios?”.

Simpósio Especial de Encerramento: No Caldeirão da Ciência

O estímulo para realizar a etnografia sobre a 32ª RBA veio a partir da demanda da disciplina “Tópicos em Linguística Antropológica”, ministrada pela Prof. Dra. Maria Izabel Santos Magalhães, ofertada no primeiro semestre de 2020 no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/UFG).

Uma das exigências da disciplina era a produção de uma etnografia, portanto, ao parafrasear um dito popular “unir o útil ao agradável”, elaborei esta pesquisa. Ora, como estava inscrita no evento como comunicadora oral dentro da programação do GT 60 “No elã das palavras: contribuições da escrita criativa à etnografia” com o trabalho intitulado “Fissuras Epistêmicas na Antropologia: Ilustrações e Pensamentos Feministas Negros”, assim como me interessei pela Oficina 01¹⁸ “Não deixe que o realismo te confunda: não queremos convencer ninguém. Ensaio etnográfico da Reunião Brasileira de Antropologia”, me senti provocada a realizar uma etnografia gráfica da 32ª RBA.

A minha proposta de conectar o fazer antropológico com a produção de desenhos, nesse relato de campo sobre a 32ª RBA, também significou experimentar a confecção de colagens. Entretanto, já vivenciei outra experiência de produção acadêmica em que estava presente a relação do desenho e antropologia em 2019 na escrita do artigo “Fissuras Epistêmicas: Ilustrações e Pensamentos Feministas Negros”. Nesta publicação, a intenção foi explorar as potencialidades das narrativas gráficas para um maior detalhamento quanto ao pensamento de algumas pesquisadoras negras, a citar Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Angela Davis, Audre Lord, Patricia Hill Collins, entre outras. Os desenhos assumiram uma forma de pensar e compreender os conjuntos dos pensamentos feministas negros, quanto eles eram silenciados pelas abordagens

¹⁸ Esta oficina pretendia “partir da ideia de ‘sensação-pensamento’ como instrumento de compreensão para ultrapassar o limite das palavras e chegar a significados evocados no encontro dos sujeitos com a experiência do fazer antropológico”. Ela se constituiu de “dois encontros orientadores na produção de uma evocação, por meio de desenhos e fotos etnográficas organizados em um livro, as diversas dimensões desse congresso” (Reinheimer e Elias, 2020).

hegemônicas brancas, europeias e masculinas e como isso afetava a produção do conhecimento.

Ao investir novamente em outra divulgação acadêmica, um esforço reflexivo em torno do desenho e suas especificidades dentro do fazer antropológico, neste caso, dentro de uma etnografia de uma reunião científica, significou uma forma de pensar os desafios do campo disciplinar perante as tensões existentes na contemporaneidade, através dos desdobramentos políticos, como as lutas contra o colonialismo dos saberes, as intervenções das aliadas(os) e aliades e pesquisadoras(es), resultante das políticas de ações afirmativas, diante ao epistemicídio, além do apagamento das produções literárias latinas e das mulheres negras. Todas essas questões foram levantadas como epicentro das proposituras de mudanças para o fazer antropológico nas atividades que pude observar e participar na 32ª RBA.

Ao longo das páginas, trouxe diversos paradoxos que são impostos à construção do pensamento científico e a Antropologia não está alheia a tais dilemas. Dentro das atividades da 32ª RBA notei propostas que estavam debatendo as experimentações para se escapar das amarras convencionais que o campo ainda carrega como ciência colonizadora, assim definida por antropólogas(os) e antropólogos negras, negros, negres e indígenas.

Como desfecho, acredito que incentivar a Antropologia a assumir uma perspectiva experimental é criar condições para que a criatividade não seja apenas um recurso, mas também um aporte teórico.

Desta forma, o último desenho – O Caldeirão – apresenta outra perspectiva da virada epistemológica na disciplina que vem mediada pelo reencantamento do uso do desenho na Antropologia, assim como o interesse da disciplina em desenvolver lentes sensíveis para as etnografias contemporâneas. As(os) antropólogas(os) e antropólogos estão sendo chamadas(os) e chamades por seus próprios pares a darem vida aos seus trabalhos com uma escuta unida à práxis mais sensível e efetivamente coparticipativa com suas(seus) interlocutoras(es).



Figura 07 – Título da obra “O Caldeirão” – aquarela sobre papel Arches 300g/m² com intervenção de desenho digital, produção elaborada pela autora, 2021.

Algumas e alguns participantes da 32ª RBA evidenciaram que a Antropologia produzida nas Universidades ficou produtivista e sem tempo para se entusiasmar com o processo. Logo, a convocação final é por uma escrita criativa que desafie a autoridade etnográfica, o rompimento dos limites das antropologias centrais e a acolhida da convivência entre opostos, a respeito do ficcional versus autêntico, onde as fronteiras em vez de serem descritas como paradoxais sejam tratadas como engrenagens.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Katianne de Sousa. Fissuras epistêmicas: ilustrações e pensamentos feministas negros. *Humanidades & Inovação*, v. 6, n. 16, Edição Especial: Epistemologias e Feminismos negros, p. 109-117, 2019. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/1833> . Acesso em: 09 jul. 2021.

BALSA, Camila e BAZZO, Juliane. *Notas sobre a pandemia*: como conduzir uma etnografia durante o isolamento social, por Daniel Miller. [mensagem de um blog]. 2020. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2020/05/23/notas-sobre-a-pandemia-como-conduzir-uma-etnografia-durante-o-isolamento-social-por-daniel-miller/>. Acesso em: 20 dez.2020.

BAYNHAM, Mike e DE FINA, Anna. Narrative analysis in migrant and transnational contexts. In MARTIN-JONES, Marilyn e MARTIN, Deirdre (org.) *Researching Multilingualism Critical and ethnographic perspectives*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2017, p. 31-45.

BLOMMAERT, Jan e JIE, Dong. *Ethnographic fieldwork: a beginner's guide*. Bristol: Multilingual Matters Limited, 2010.

CAMERON, Deborah. Respect, Please! Investigating race, power and language. In CAMERON, Deborah et al (org.). *Researching language: issues of power and method*. Londres: Routledge, 1992, p. 113-130.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

GREGORI, Maria Filomena. Conferência de Abertura da 32ª Reunião Brasileira de Antropologia. Youtube, 30 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqx252Yjgn0>. Acesso em: 19 dez.2020.

HEATH, Shirley Brice e STREET, Brian V. *On Ethnography: approaches to language and literacy research*. New York: Teachers College Press, 2008.

KUSCHNIR, Karina. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos Arte e Antropologia*, vol. 5, n. 2, p. 5-13, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1095>. Acesso em: 23 dez. 2020.

MAGALHÃES, Izabel, MARTINS, A.R., RESENDE, V. de M. *Análise de Discurso Crítica: um método de pesquisa qualitativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

MILLER, Daniel. Como conduzir uma etnografia durante o isolamento social – Prof. Daniel Miller, Univ. College of London. Youtube, 20 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WC24b3nzp98>. Acesso em: 19 dez. 2020.

OLESEN, Virgínia L. Os feminismos e a pesquisa qualitativa neste novo milênio. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna (org.). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 219-257.

REINHEIMER, Patricia e ELIAS, Alexsânder Nakaóka. OF. 01. Não deixe que o realismo te cofunda: não queremos convencer ninguém. Ensaio etnográfico da Reunião Brasileira de Antropologia. In REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 32., 2020, Rio. *Oficina*. Rio: Instituto de Ciências Sociais/UERJ, 2020. Disponível em: 32rba.abant.org.br. Acesso em: 24 set. 2021.

SAMAIN, Etienne. Para que a Antropologia consiga tornar-se visual com uma breve bibliografia seletiva. In NETO, Antônio Fausto, BRAGA, J.L. e PORTO, Sérgio Bayrell (org.). *BRASIL: comunicação, cultura, política*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda, 1994, p. 33-46.

TAMBOUKOU, Maria. Narrative Phenomena: Entanglements and Intra-actions in Narrative Research. In LIVHOLTS, Mona e TAMBOUKOU, Maria (org.). *Discourse and narrative methods*. Londres: Sage, 2015, p. 37-47.

TV ABA. Conferência 32ª RBA – Michael Taussig. Youtube, 04 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KvuqFGwe4bI>. Acesso em: 19 dez. 2020.

ZANELLA, Andrea Vieira, PEIXOTO, Kércia Priscilla Figueiredo, COSTA, Thainá Castro. Instalações e interações, arte e vida. In GROSSI, Miriam Pillar e WELTER, Tânia (org.). *Etnografia de um congresso: a organização do 18º Congresso Mundial de Antropologia no Brasil*. Brasília (DF); Florianópolis (SC): Tribo da ilha, 2020, p. 175-180.

ZIMMERMANN, Martina. Researching student mobility in multilingual Switzerland: reflections on multi-sited ethnography. In MARTIN-JONES, Marilyn e MARTIN, Deirdre (org.). *Researching Multilingualism Critical and ethnographic perspectives*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2017, p. 73-86.

Desfiladeiras

Geslline Giovana **Braga**¹

Apesar dos avanços dos feminismos as representações sobre as mulheres mais velhas pouco são transformadas. A passagem do tempo é associada a comportamentos que pouco condizem com o que as mulheres acima de quarenta anos são e de como se veem representadas.

Os imaginários que nos constituem são arcabouços transparentes de imagens e objetos. Mulheres são sempre consideradas velhas para algo. Os rituais do tempo são transgredidos, mas outras imagens sobre nós não se tornam visíveis, enquanto a vigilância sob nossos corpos perpetua.

Sempre existiram mulheres desviantes. E coisas que nos desencaixam das suposições da idade. A fotografia já não é mais só um isto foi. *En grisaille* reúno fotografias e objetos para fabular outras imagens e ações, para atravessar o tempo com opacidade. Contrapondo fotografias e grafismos antigos procuro produzir imagens dissonantes para fabular outras representações sobre o passar do tempo.

Um certo [cinzento] é também um fóssil trazido do fundo de mundos imaginários [...], uma espécie de desfiladeiros entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, qualquer coisa que vem tocar suavemente e faz ressoar à distância diversas regiões do mundo colorido, [...] [qualquer coisa] que não é coisa, mas sim possibilidade, latência e carne das coisas. Merleau-Ponty, “O visível e o invisível”.

Este ensaio ainda está em processo, a primeira etapa aqui mostrada foi realizada em março e abril de 2021 no programa “Mulheres em Residência” com tutoria da fotógrafa Luciana Berleze, o projeto original pretende reunir mulheres acima dos 45 anos para com seus objetos reconstruir outros imaginários sobre atravessar o tempo. Neste ensaio são reunidas fotografias antigas, superfícies opacas e objetos que em seus significados contêm certa universalidade sobre pertencer ou não ao universo feminino.

Palavras-chave: feminismo, etarismo, envelhecimento.

¹ Universidade de São Paulo, Brasil. E-mail: geslline@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1618-6239>

Desfiladeiras²

Although the advances of feminisms, representations of older women are little changed. The passage of time is associated with behaviors that are hardly consistent with what women over forty are and how they see themselves represented.

The imaginaries that make us up are transparent frameworks of images and objects. Women are Always considered old for something. The rituals of time are transgressed, but other images about us do not become visible, while the vigilance under our bodies perpetuates.

There have always been deviant women. And things that detach us from the assumptions of age. Photography is no longer just one that was. En grisaille brings together photographs and objects to fable other images and actions, to cross time with opacity. By contrasting old photographs and graphics, I try to produce dissonant images to fable other representations of the passage of time.

A certain [grey] is also a fossil brought from the bottom of imaginary worlds [...], a kind of canyons between outer horizons and always open inner horizons, something that gently touches and makes different regions of the colorful world resound in the distance, [...] [anything] that is not a thing, but a possibility, latency and the flesh things. Merleau-Ponty, "The Visible and the Invisible".

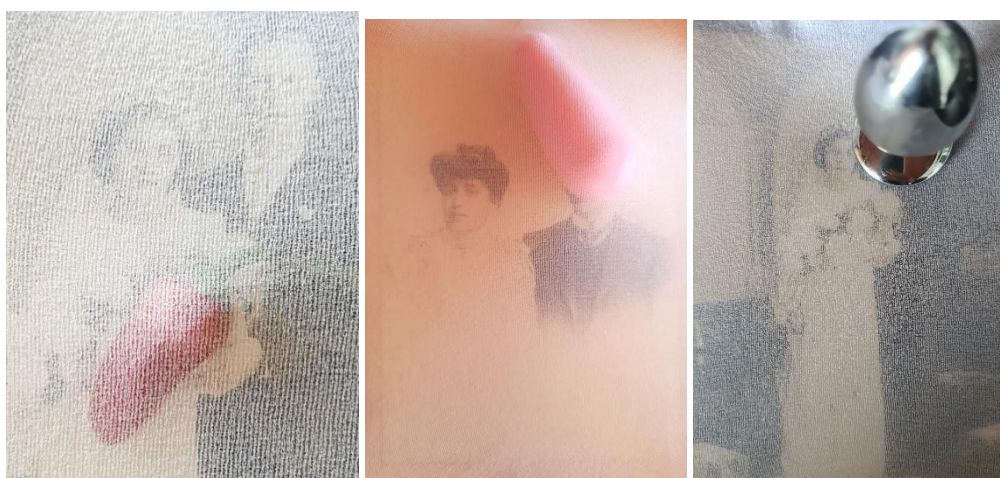
This essay is still in process, the first stage shown here was carried out in March and April 2021 in the program "Women in Residence" with the mentor of photographer Luciana Berleze. imaginaries about crossing time. This essay brings together old photographs, opaque surfaces and objects that, in their meanings, contain a certain universality about belonging or not to the female universe.

Keywords: Feminism, Ageism, Aging.

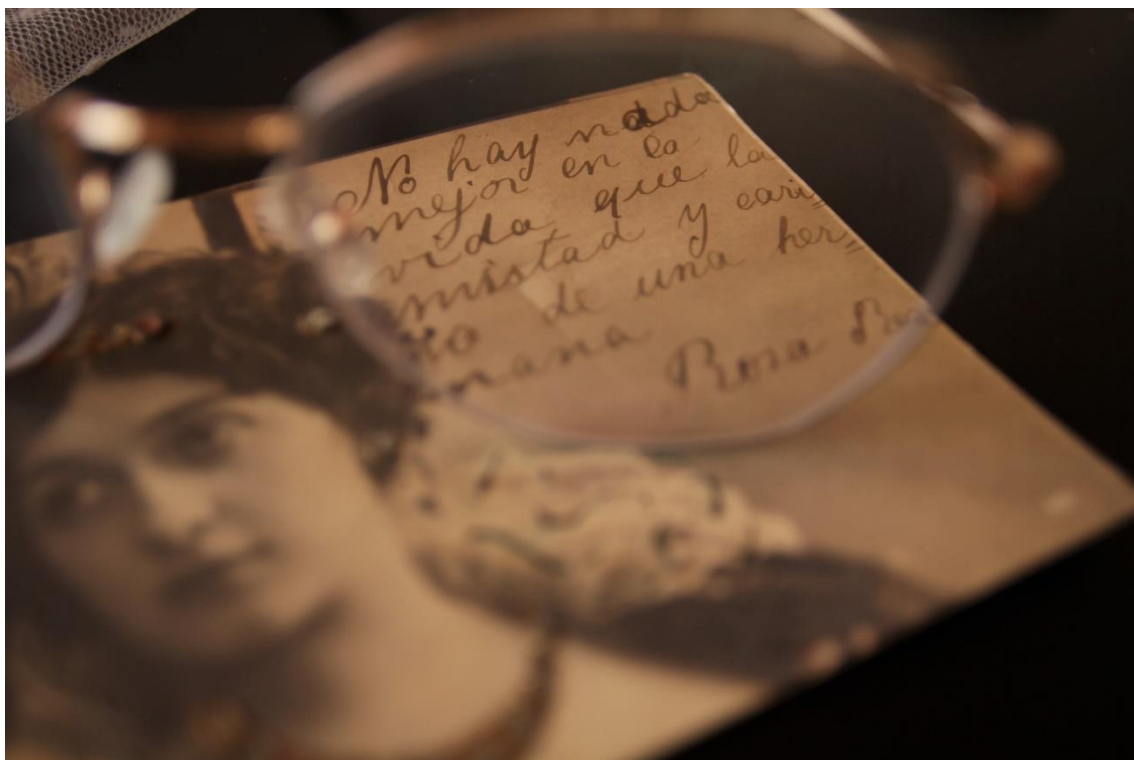
² I chose not to translate, as it is not possible to keep the original meaning of using the word "canyon" or "ravine" in the feminine.





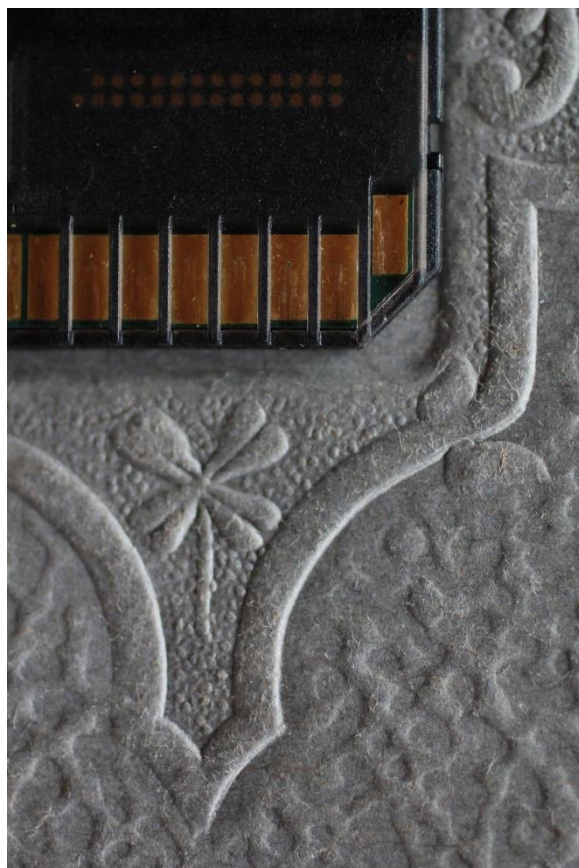






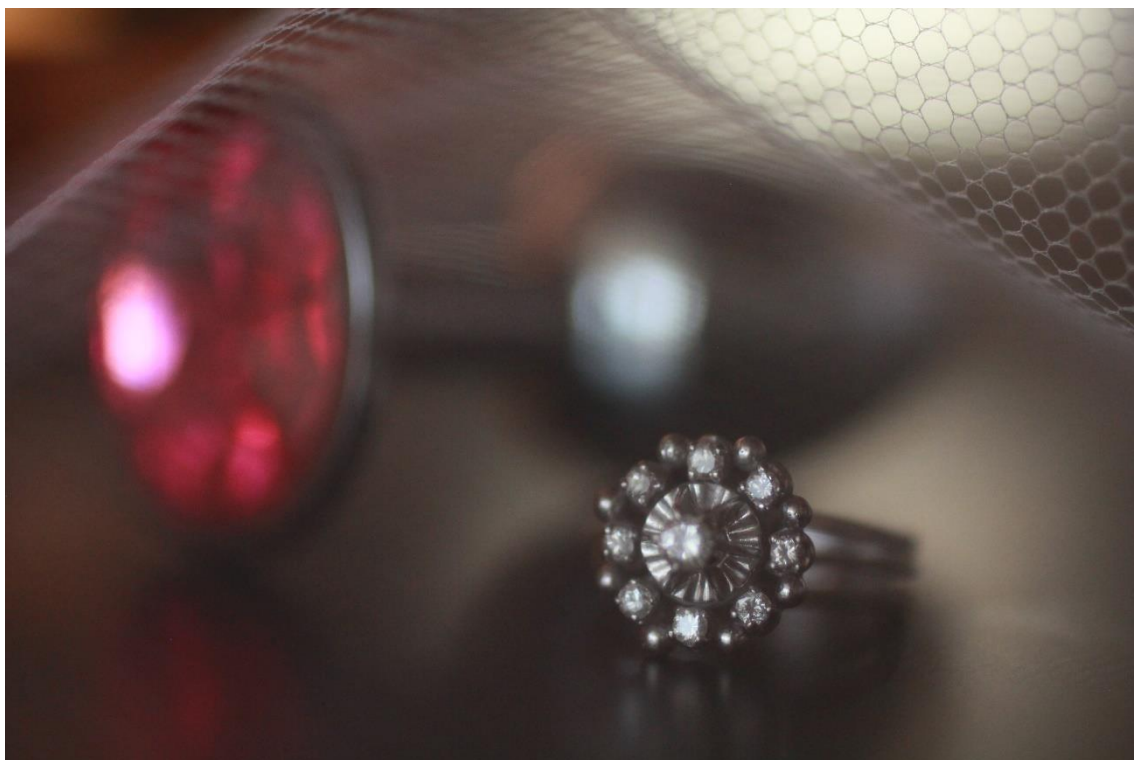












SOMOS UM MILHÃO DE MULHERES

Curadoria:

Giovana e Natânia Lopes¹

Fotógrafas²:

Naomi Savage - CasaNem

Beth - Grupo Pela Vida

Fabricia Ferraz

Giovana – Coletivo Puta Davida

Maya Hoffman

Paula - Transrevolução

Resumo: O ensaio **Somos Um Milhão de Mulheres** é um fragmento de um projeto fotográfico maior, intitulado **O Que Você Não Vê, a prostituição vista por nós mesmas**, que contou com 16 fotógrafas, trabalhadoras sexuais de vários locais e nichos do mercado da prostituição na cidade do Rio de Janeiro. Foi um projeto artístico e documental desenvolvido no âmbito da pesquisa "Os Impactos dos Mega Eventos Esportivos nos Mercados do Sexo no Rio de Janeiro", que contou com financiamento da FAPERJ durante os anos das Olimpíadas e Para-Olimpíadas na cidade. Através das narrativas das trabalhadoras sexuais e em diálogo e colaboração do movimento brasileiro de prostitutas, procurou-se documentar a relação entre o Estado e seus projetos higienistas orientados por pânico morais ligados à atividade prostitucional e as formas criativas pelas quais os atores ocupam a cidade, reiventam os espaços, se deslocam e criam, efetivamente, lugar. O ensaio ora apresentado investe numa das possibilidades abertas pelo projeto fotográfico maior do qual faz parte e em diálogo com a pesquisa da qual ele é fruto, oculta as identidades individuais das fotógrafas, indexadas a cada uma das imagens, para fazer emergir uma autoria coletiva de um conjunto de fotografias que é, ele mesmo e em conjunto, um acontecimento.

Palavras-chave: prostituição, trabalho sexual, prostitutas, Mega- eventos, olimpíadas

¹ Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: natania.lobes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3326-4814>

² Não há informação de ORCID ou e-mail das fotógrafas e os nomes que as identificam no projeto são seus nomes artísticos, heterônimos ou "de guerra".

WE ARE A MILLION WOMEN

Abstract: The essay **We are a million women** is part of a broader photographic project entitled **What You Don't See, prostitution seen from our own point of view**, that had contributions of 16 photographers who are sex laborers in many prostitution spots in Rio de Janeiro. It was a big documental and artistic project developed in the realm of a research entitled **The Impacts of Sportive Mega Events in Rio's Sex Markets**, funded by FAPERJ during the Olympics and Para-Olympics games. With the collaboration of the sex laborers' movement, the aim was to document the relationship between the State and its hygienist projects oriented by the moral panic, bringing light to the creative uses the prostitution actors make of the city, reinventing its spaces. This essay hides the photographer's individual identity to highlight the collective authorship in a group of photos that is a happening by itself.

Keywords: prostitution, sex work, prostitutes, mega-events, olympics

APRESENTAÇÃO DO ENSAIO

As fotos aqui apresentadas compuseram uma mostra que foi parte da exposição *O que você não vê; a prostituição vista por nós mesmas*. As imagens apresentadas nesta exposição que passou por algumas galerias de arte dentro e fora do Brasil são fotografias feitas por mulheres cisgênero, transgênero e travestis, em suas circulações por circuitos prostitucionais. São registros das rotinas e paisagens da cidade feitas com as câmeras de seus celulares e que mostram um pouco de suas experiências da cidade do Rio de Janeiro, no contexto dos jogos olímpicos de 2016, quando a maioria dos bordéis parecia vazia, ao contrário das expectativas. As fotos valorizam a ultrapassagem dos ambientes de trabalho e retratam cenas do cotidiano, colocando a prostituição em continuidade com as pessoas de carne e osso que exercem este trabalho e com outras mais, dentro e fora do contexto laboral.

Questionamos a partir desta narrativa coletiva imagética o que é "trabalhar com (o) prazer" numa cidade em pleno processo de higienização. Esta mostra foi montada a partir de uma provocação adicional: trata-se de uma autoria coletiva dxs fotógrafx sobre todo o conjunto de imagens apresentadas. A estratégia de colocar a dimensão coletiva da produção em primeiro plano convida a desfazer da indexação de credenciais individuais

a corpos e identidades específicas, apresentando uma narrativa visual por meio de imagens em grupo que desafiam preconceitos, julgamentos e pânicos morais em torno da prostituição. Exibindo aquilo “que você não vê”, ocultamos agora o que se costuma ver, num convite para a abertura dos olhos noutros termos.

O título deste trabalho é uma homenagem à Gabriela Leite, prostituta ativista e à Rede Brasileira de Prostitutas. Contam que uma vez Gabriela disse numa entrevista:

- No Brasil, somos um milhão de prostitutas.

Um pesquisador do tema da prostituição e seu amigo pessoal, Taddeus Blanchette, lhe perguntou depois em particular:

-Gabriela, de onde você tirou essa estatística?

-Do meu cu, ela respondeu.

Se não há técnicas de recenseamento que deem conta de registrar o número de mulheres cis ou trans que trabalham como prostitutas no país, podemos, junto com Gabriela Leite, lançar mão desta matemática fantástica para pensar questões inquantificáveis como esta: cada sujeito é múltiplo; cada mulher é várias. As prostitutas, assim pensadas, tendem ao infinito.

Apoio:

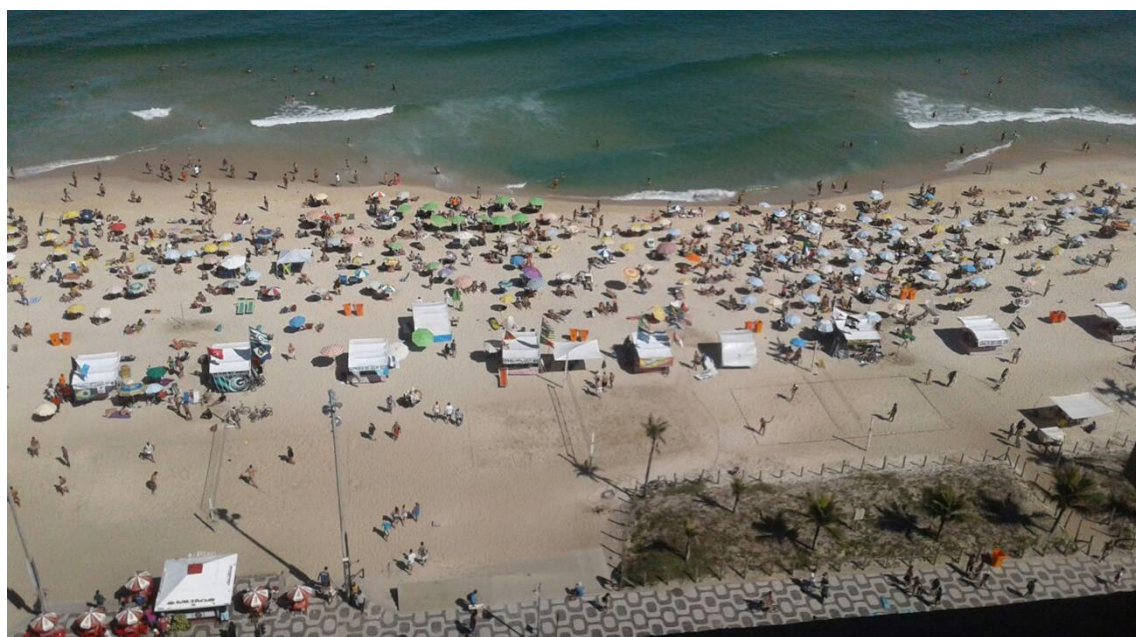
Brazilian Interdisciplinary; AIDS Association; Coletivo Puta Davida

Site do Projeto: www.oquevcnaove.com

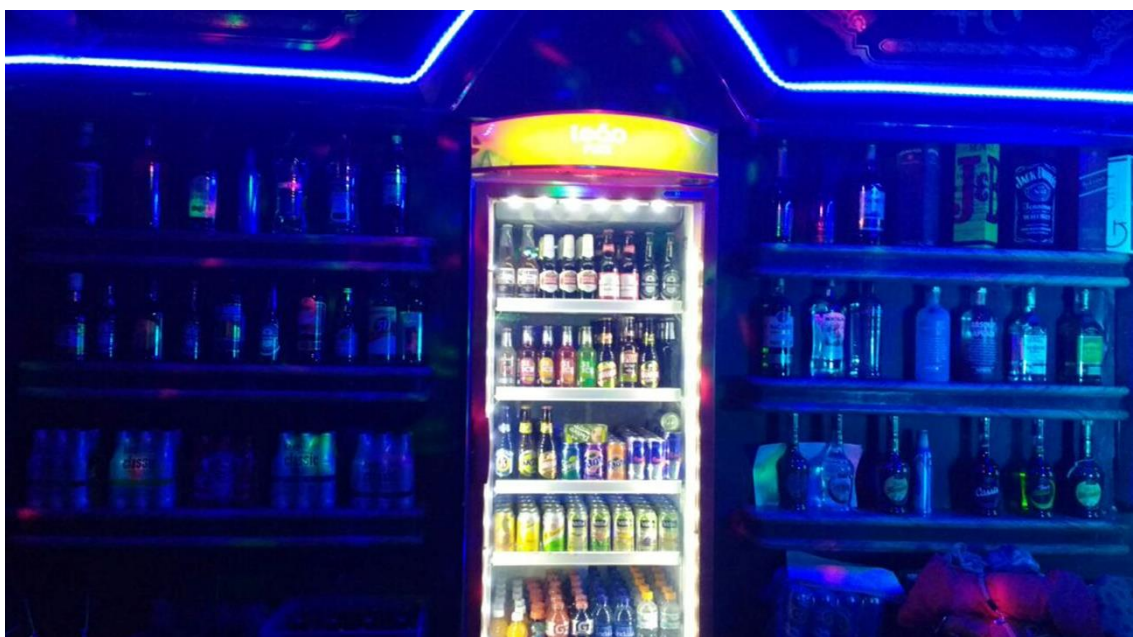
<https://whatyoudontsee.hotglue.me/>

Ordem de exibição das fotos e suas legendas:

- 1 Ipanema
- 2 Meu trabalho
- 3 Dia de festa
- 4 *Sem título*
- 5 Café amigo
- 6 Suspeita ou suspense
- 7 Janela
- 8 Selfie



Ipanema



Meu trabalho



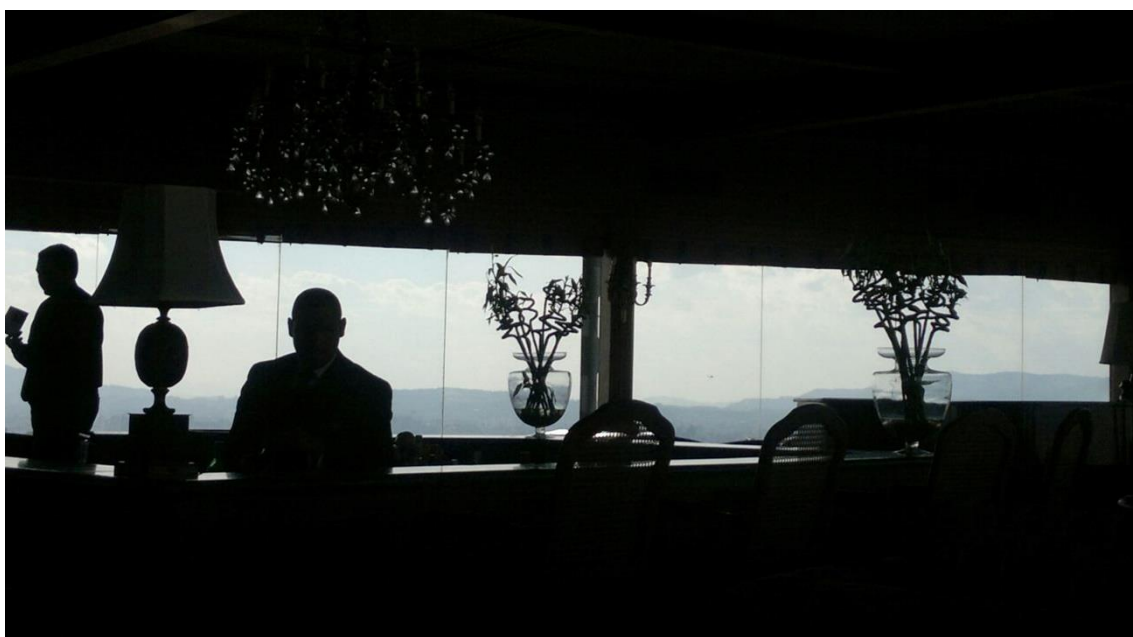
Dia de festa



Sem título



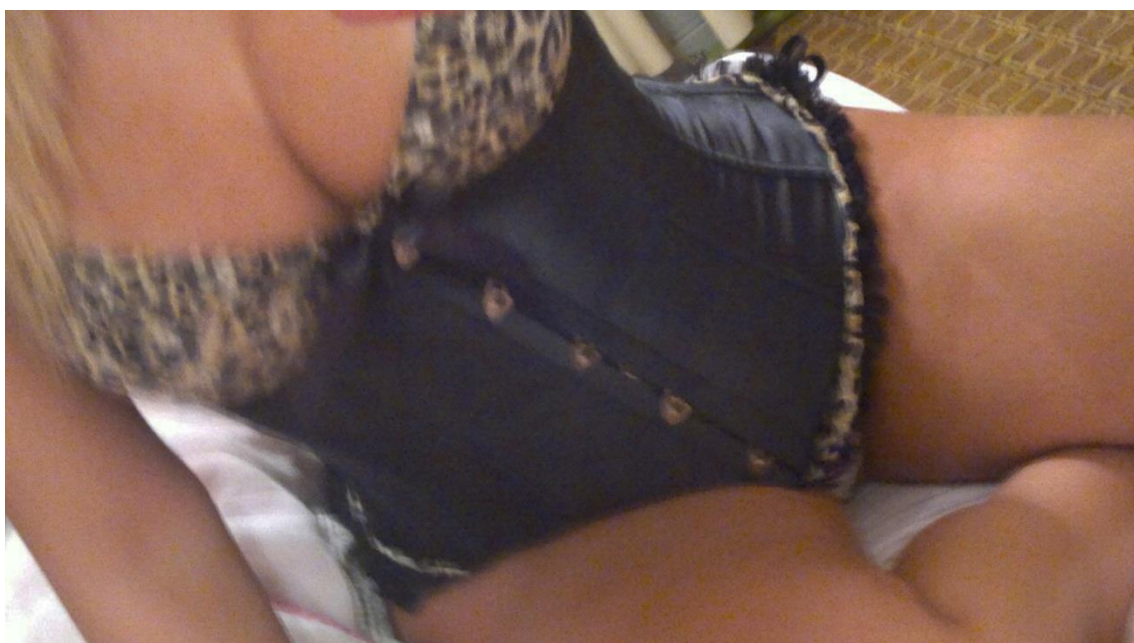
Café amigo



Suspeita ou suspense



Janela



Selfie

A política da prostituição no Brasil: entre a “neutralidade do Estado” e os “problemas feministas”¹

Sonia Corrêa²

José Miguel Nieto Olivar³

Tradução: Natânia Lopes⁴ e Dennis Novaes⁵

Resumo: O artigo foi escrito entre 2009 e 2010 a partir de um convite feito pelas feministas indianas Meena Seshu e Laxmi Murthy para compor o livro *Business of Sex* (O Negócio do Sexo) de que eram editoras. O artigo está organizado em cinco blocos. O primeiro oferece um breve panorama do debate histórico sobre prostituição no Brasil. O segundo analisa tendências contemporâneas entre os anos 1970 e 1990. O terceiro aborda as relações entre feminismos e prostituição. O quarto analisa a expansão e legitimação de visões abolicionistas no país e o último bloco oferece uma seleção de visões de trabalhadoras sexuais, feministas e ativistas lésbicas sobre o problema da prostituição.

Palavras-chave: Prostituição. Feminismo. Trabalho sexual. Ativismo. Estado.

The Politics of Prostitution in Brazil: Between “state neutrality” and “feminist troubles”.

Abstract: The authors wrote this paper between 2009 and 2010 inspired by an invitation from the Indian feminists Meena Seshu and Laxmi Murthy to participate in the book *Business of Sex*. The paper is divided into five sections. The first one offers an overview of the historical debate on prostitution in Brazil. The second analyses contemporary trends between the 1970s and the 1990s. The third section approaches relations between feminisms and prostitution. The fourth reflects on the expansion and legitimation of abolitionist movements in Brazil. Finally, the last section brings a selection of sex labors', feminists', and lesbian activists' views on prostitution.

Keywords: Prostitution. Feminism. Sexual labor. Activism. State.

¹ Uma parceira fundamental nesse exercício foi Adriana Piscitelli, antropóloga argentina que reside no Brasil, professora na Universidade Federal de Campinas e reconhecida como uma das principais pesquisadoras no que se refere ao turismo sexual, prostituição e tráfico de pessoas no Brasil. Nós também agradecemos a todas as mulheres que gentilmente disponibilizaram tempo em suas agendas ocupadas para serem entrevistadas. Nas comunidades feministas e lésbicas: Betânia Ávila (SOS Corpo), Claudette Costa (Liga Brasileira de Lésbicas), Elisiane Pasini (Themis), Jacira Mello (Instituto Patrícia Galvão), Heliana Hemetério (Grupo Arco Iris), Rosângela Castro (Grupo Felipa de Souza), Valéria Pandjarian (CLADEM, Brasil). Na comunidade de trabalhadoras do sexo: Friederick Strack (Advisor to the Brazilian Network of Prostitutes); Gabriela Leite (DAVIDA and Brazilian Network of Prostitutes), Janaína Lima (Grupo Identidade), Nilce Machado (Núcleo de Estudos da Prostituição), “Laura” prostituta que trabalha na região central de Porto Alegre.

² Observatório de Sexualidade e Política (SPW). E-mail: scorrea38@gmail.com.

³ Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, Brasil. E-mail: escreve.ze@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7648-7009>

⁴ Universidade Federal Fluminense, Brasil. E-mail: natania.lopes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3326-4814>

⁵ Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: dennisnovaes@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9417-9878>

Prólogo da tradução

O artigo *A política da prostituição no Brasil: entre a “neutralidade do Estado” e os “problemas feministas”* foi escrito entre 2009 e 2010 a partir de um convite feito pelas feministas indianas Meena Seshu e Laxmi Murthy para compor o livro *Business of Sex* (*O Negócio do Sexo*) de que eram editoras, que só seria publicado em 2015. O artigo está organizado em cinco blocos. O primeiro oferece um breve panorama do debate histórico sobre prostituição no Brasil. O segundo analisa tendências contemporâneas entre os anos 1970 e 1990. O terceiro aborda as relações entre feminismos e prostituição. O quarto analisa a expansão e legitimação de visões abolicionistas no país e o último bloco oferece uma seleção de visões de trabalhadoras sexuais, feministas e ativistas lésbicas sobre o problema da prostituição. É para nós muito significativo que Gabriela Leite e Janaína Lima tenham sido entrevistadas, duas ativistas e pensadoras do campo que já nos deixaram, mas cuja contribuição não pode não ser lembrada e celebrada.

Quando da elaboração original do texto, o campo de debates sobre prostituição era muito diferente do que é hoje, quando o artigo se publica em português. As ideias que se seguem são como uma foto parcial daquele momento. Um tempo de transição, podemos dizer, entre os ganhos inequívocos da política sexual no contexto da redemocratização e as complexas dinâmicas que levariam, em 2018, ao chamado giro à direita da política brasileira. Hoje, quando escrevemos esse prólogo, estamos frente ao desafio de mobilizar, diariamente, nosso pensamento, nossos corpos e afetos para analisar e resistir a um projeto político destrutivo que tem na interseção entre direitos humanos e sexualidade um de seus alvos proeminentes. Esse é o tempo do abismo e seu diário. O artigo, por sua vez, documenta um tempo passado em que, no entanto, sintomas do que estava por vir já estavam presentes.

Em 2010, ainda era possível argumentar que, excetuando-se um campo muito delimitado que se manifestava abertamente contrário ao trabalho sexual das mulheres, o que predominava, tanto na sociedade quanto no âmbito dos feminismos, era mais bem relutância e ambivalência do que hostilidade. Desde então, os contornos desse campo como área de pesquisa e de debate político foram significativamente reconfigurados. Por exemplo; nesses últimos onze anos, a pesquisa sobre prostituição (especialmente feminina) se consolidou como um lócus forte nas ciências sociais e nos feminismos no

país. Ganhou reconhecimento regional e internacional produzindo conhecimento em processos de diálogo e alianças com as trabalhadoras sexuais e suas organizações. Entretanto havia tensões no ambiente mais amplo em que essas pesquisas se desenrolavam.

No período em que o artigo foi elaborado, a Marcha Mundial de Mulheres fazia mobilizações e explicitava um franco rechaço à prostituição, que impactavam negativamente nas reivindicações das trabalhadoras sexuais organizadas e suas aliadas. Posteriormente, no âmbito do Fazendo Gênero 10, em 2013, um evento acadêmico muito reconhecido, ocorreram ataques diretos a pesquisadores e pesquisadoras aliadas aos movimentos de trabalhadoras sexuais por parte de jovens vinculadas à corrente auto definida como feminista radical que tinha, naquele então, no repúdio à prostituição sua pauta principal. Já então, deve-se dizer, a condenação feita por essas vozes à prostituição estava associada à negação da existência da transexualidade, traduzindo para o Brasil teses e concepções elaboradas no âmbito do feminismo anglo-saxônico desde os anos 1980.⁶

Essas posições feministas se faziam mais radicais e visíveis por ocasião dos megaeventos esportivos de 2014 e 2016 quando o “problema da prostituição e do tráfico para fins de exploração sexual” ganhou muita visibilidade mediática. Nesse novo ciclo, o repúdio feminista ao trabalho sexual e à transgeneridade se amplificou e se intensificou muito no espaço conflagrado das redes sociais. Multiplicaram-se ataques sistemáticos por parte de algumas lideranças feministas vinculadas tanto a partidos ou ao feminismo radical contra as mulheres (cis e trans-) prostitutas que reivindicam seus direitos e sua pauta política. Desde então, esses debates não arrefeceram, na verdade se intensificaram a partir de 2019, em particular no que diz respeito aos direitos trans.⁷

Na trajetória desse campo de estudos e de debates, outro marco incontornável a registrar foi a morte, em 2013, de Gabriela Leite, pensadora e articuladora do movimento brasileiro e latino-americano de prostitutas, cujo reconhecimento nacional e internacional é inequívoco. Sua morte teve impactos evidentes no movimento organizado de prostitutas, deixando um imenso vazio não apenas na ONG Davida e na Rede Brasileira

⁶ As autoras de referência mais conhecidas dessa corrente são Sheyla Jeffreys e Janice Raymond.

⁷ Ver, por exemplo, o artigo de Bruna Benevides, A Epidemia Crescente de Transfobia nos Feminismos.

de Prostitutas, criadas por ela, mas também no plano da reflexão política sobre os temas da prostituição no Brasil.

Por outro lado, a partida de Gabriela favoreceu a emergência de novas formações e vozes políticas. Pelo menos outras duas redes de trabalhadoras sexuais surgiram, que continuam vivas e atuando no país: a Articulação Nacional de Trabalhadoras Sexuais (descendente da antiga Federação Nacional de Trabalhadoras Sexuais) e a mais recente Central Única de Trabalhadoras Sexuais (CUTS). E ganharam espaço e visibilidade algumas protagonistas mais autorais ou individuais cuja atuação nas arenas públicas introduziu novos temas e questões aos debates. São exemplos Indianarae Siqueira, Amara Moira e Monique Prada, entre outras.

Um dos resultados dessa reconfiguração diz respeito exatamente à presença e lugar das mulheres trans no campo dos direitos humanos e prostituição. Um outro desdobramento relevante foi a emergência de novas perspectivas pragmático-teóricas como o putafeminismo e os transfeminismos. As prostitutas hoje, no Brasil, são agentes centrais na produção de conhecimento escrito sobre trabalho sexual e sobre feminismo, bem como importantes agentes de mobilizações culturais no âmbito local.

Também se ampliou, de maneira muito positiva, o diálogo entre o campo feminista e o movimento organizado de prostitutas e se multiplicaram as vozes feministas que se declaram abertamente pró direitos das trabalhadoras sexuais e também as prostitutas que se declaram feministas. Um marco fundamental dessa transformação foi a erupção, em 2011, das Marchas da Vadias que se tornou um espaço de encontro ao mesmo tempo fértil e tenso, reunindo jovens feministas e prostitutas. Também tomaram corpo outras articulações envolvendo os movimentos vinculados ao trabalho sexual com grupos de mulheres negras, de trabalhadoras rurais e demais outras organizações sociais, como o (MTST e coletivos de arte).

Por outra parte, assistimos, desde 2010, a aparente “neutralidade do Estado”, que havia possibilitado um diálogo frutífero entre os movimentos de prostitutas e atores estatais de que trata o artigo, se dissolver paulatinamente. Desde então, diversos programas que respondiam de maneira positiva às reivindicações das trabalhadoras sexuais em termos de direitos foram, seja desmontados, seja censurados, como no caso emblemático da Campanha “Sou feliz sendo prostituta” censurada em 2013 pelo Ministro da Saúde depois de pressão exercida pela da Bancada Evangélica.

Retrocessos também ocorreram no legislativo, onde o projeto de lei 98/2003, proposto pelo ex-deputado federal Fernando Gabeira, que propunha a descriminalização total da prostituição (voluntária) de pessoas adultas foi definitivamente arquivado. E o projeto de lei Gabriela Leite, proposto pelo Deputado Jean Wyllys que retomava seu conteúdo tampouco avançou e sua tramitação ficou ainda mais comprometida quando, em 2019, o deputado, ameaçado de morte por forças de direita, renunciou do mandato e deixou o país. Por outro lado, propostas de criminalização dos clientes ou de contenção da prostituição foram, desde então, apresentadas.

Sobretudo, depois de 2019, quando a política de direitos humanos passou a ser conduzida por uma pastora em com base numa pauta francamente conservadora, não se poderia esperar atenção aos direitos das trabalhadoras sexuais. Atos de fala sobre prostituição, de autoridades públicas e celebridades, tem devolvido as trabalhadoras sexuais ao lugar de sempre, ou seja: da imoralidade, da exploração ou da abjeção. Finalmente, mas não menos importante, a pauta punitivista do governo federal cria um ambiente no qual se multiplicam operações jurídico-policiais que criminalizam e aprofundam a vulnerabilidade das trabalhadoras sexuais.

Como dissemos antes, o artigo é um texto fora do tempo. Nossa expectativa é de que, para além dos aspectos históricos abordados, ele possa oferecer um retrato, mesmo que parcial, do que acontecia no campo do debate político sobre prostituição no Brasil por volta de 2010. E que essa fotografia retrospectiva possa inspirar leituras do cenário político da prostituição nas árduas condições de hoje.

Debates históricos sobre prostituição no Brasil

Na segunda metade do século 19, no Brasil, assim como em muitos outros lugares ao redor do mundo, as discussões sobre a prostituição⁸ se cruzaram com os debates políticos sobre a abolição da escravidão em 1888⁹. Cristina Pereira (2005) observa que quando os médicos europeus visitaram o Brasil nos anos de 1840 e começaram a estudar a prostituição com seus colegas locais, a grande maioria das prostitutas era de escravas

⁸ Os termos “prostituição” e “trabalho sexual”, “prostituta” e “trabalhadora do sexo” foram utilizados como sinônimos neste artigo, embora o termo “prostituta” seja mais amplamente utilizado no Brasil.

⁹ A abolição plena foi precedida por uma série de medidas parciais como a suspensão do tráfico de escravos (1850) e a Lei do Ventre Livre (1870).

negras. Doenças venéreas, particularmente a sífilis, eram associadas à prostituição e ambas eram interpretadas como sintomas da degradação social oriunda da escravidão.

Durante este período, as iniciativas estatais em torno da prostituição estiveram inevitavelmente imbricadas às complexas espirais políticas dos movimentos abolicionistas. As demandas pelo fim da escravidão e da prostituição eram apresentadas ao debate público como propostas modernizantes e civilizatórias: abolir a escravidão e a prostituição significava promover o progresso político e social. Na década de 1870, por exemplo, quando os sentimentos abolicionistas estavam no auge, Miguel Tavares, um chefe de polícia no Rio de Janeiro, “liberou” cerca de 200 escravas prostitutas e evocou o tema da abolição ao falar sobre a medida. Embora este episódio seja muito marcante, de fato, naquele momento, o estado não adotou nenhuma diretriz robusta para abolir a prostituição, nem tampouco adotou o chamado modelo francês de regulação. Este modelo, como se sabe, prescrevia a definição de zonas restritas para o exercício do sexo comercial (as zonas da luz vermelha) associadas à intervenção sistemática de saúde pública para prevenir doenças venéreas entre prostitutas, como uma forma de proteger esposas e famílias.

Um conjunto de fatores explica a relutância das elites brasileiras em aceitar o modelo francês. Um deles é que tal política poderia projetar a imagem de um “Estado senhor das prostitutas” o que era politicamente inaceitável num contexto em que demandas pela abolição da escravatura ganhavam força (Pereira, 2005). O repúdio liberal da regulação estatal da vida privada também pode ter influenciado a recusa da regulação. Por outro lado, a prostituição era percebida como um “mal necessário” aos olhos das elites masculinas e, portanto, sua eventual abolição era vista como medida estatal que teria impacto negativo no comportamento sexual masculino e mesmo na vida familiar.

Essas concepções eram tão arraigadas que, mesmo depois da abolição da escravidão em 1888 e da proclamação da República um ano depois, o Estado brasileiro não adotou o modelo francês – como aconteceu na Argentina, Uruguai e Colômbia –, nem tampouco assumiu uma posição francamente abolicionista em relação à prostituição. Essa postura não foi alterada mesmo quando pressões pela abolição da prostituição se intensificaram à medida em que o país se tornou um destino do tráfico de “escravas brancas”. No início do século XX, nos mercados sexuais do Rio e de São Paulo não só mulheres brasileiras – negras e brancas eram prostitutas como também estrangeiras,

particularmente judias, da Europa do Leste, transportadas para o Brasil pelas então chamadas máfias judias, viviam dos serviços sexuais (Rago, 1985; Kushnir 1996)

Essa hesitação das elites quanto à questão deixaria uma marca duradoura no que diz respeito à abordagem da prostituição pelo Estado brasileiro. Desde então, o enquadramento legal combina a premissa abolicionista de criminalização de quem explora a prostituição, mas não criminaliza as pessoas que oferecem serviços sexuais nem os clientes. Desde o começo do século XX, particularmente depois da década de 1920, o Estado investiu, crescentemente, no controle de doenças venéreas, mas não implementou zonas de luz vermelha ou cartões de saúde para prostitutas. Esta escolha por uma política de higiene ambígua não é trivial, pois como assinala Carrara (1996) o discurso sobre a urgência de intervenções estatais para conter a “crescente e apavorante incidência da sífilis” constitui, desde os anos 1940, um elemento central das políticas de saúde pública desde 1940¹⁰. Por outro lado, essa ambivalência deixou o campo aberto para conflitos permanentes entre a polícia, autoridades jurídicas e prostitutas. Embora estejam ancorados em leis escritas, estes conflitos afetam negativamente as vidas das trabalhadoras do sexo.

Mas há outros aspectos da prostituição, no final do século XIX e início do século XX, a ser ressaltados. Rago (1985) e Kushnir (1996) analisam o modo como a prostituição e as prostitutas desempenharam um papel significativo no início da modernização e urbanização do Brasil. Rago (1985) examina como a moralidade sexual estava diretamente conectada à incorporação das mulheres ao proletariado durante as primeiras ondas da industrialização do Brasil. Num segundo livro, publicado em 1990, ela examina como as elites masculinas paulista que, no começo do século, eram bastante “provincianas” foram impactadas pela sofisticação das prostitutas europeias que tomaram o mercado sexual de São Paulo. Ambas as autoras recuperam a história das associações autogestionadas criadas por prostitutas de origem judaica no Rio de Janeiro, que construíram um cemitério para a comunidade e instituíram uma “pensão” para as prostitutas que já não podiam mais trabalhar.

¹⁰ O “pânico moral” em torno da sífilis se expandiu desde os anos 1850. Os números de casos eram frequentemente exagerados e a doença era associada aos efeitos degradantes da escravidão, aos “impulsos sexuais naturais e incontroláveis de Africanos escravizados, mas também da população indígena précolonial” (no século XIX) e posteriormente à miscigenação racial e aos impactos degradantes da urbanização e da modernização (no século XX).

Para resumir, as políticas brasileiras em relação à prostituição entre o final do século XIX e o início do século XX combinavam, contraditoriamente, “tolerância” moral, intervenção policial, regulação judicial e fortes preocupações higienistas. Este “modelo” híbrido não inibiu a prostituição, mas deixou um espaço aberto para que demandas pela erradicação do trabalho sexual capturassem o imaginário coletivo e para que a violência do Estado e da sociedade contra trabalhadoras do sexo permanecesse inquestionável. O modelo manteve viva a noção estabelecida no século XIX de que a prostituição é um mal necessário, ao mesmo tempo deixando espaço livre para que a prostituição fosse retratada, na literatura, cinema e na televisão, como um lócus da sedução, do prazer e da liberdade. Assim sendo, não surpreende que os movimentos sociais contemporâneos de prostitutas tenham irrompido numa rebelião aberta contra o abuso policial que ocorreu no final dos 1970 quando, em São Paulo, prostitutas foram às ruas protestar contra a repressão extrema imposta pelo Delegado Richetti. Mais tarde, estes movimentos se expandiram e ganharam crescente legitimidade social no bojo das demandas da cidadania por respostas do Estado frente a epidemia do HIV/AIDS.

Tendências contemporâneas: 1970-1990¹¹

Em 1979 a Lei da Anistia foi aprovada e liberou presos políticos, além de permitir a volta de exilados ao país. Nesse mesmo ano, as prostitutas foram às ruas em São Paulo protestando contra a violência policial, inaugurando assim a era dos movimentos sociais da prostituição no Brasil. Ambos os eventos significaram uma virada no processo de democratização brasileiro (Leite, 2009)¹². As violações perpetradas pela polícia em São Paulo desencadearam uma reação das próprias prostitutas e mobilizaram o suporte de artistas, intelectuais e também do emergente movimento gay (Grupo Somos), bem como de algumas poucas feministas. Apesar da censura de imprensa ainda estabelecida, o impacto destes processos e sua visibilidade política foram consideráveis, abrindo espaço

¹¹ Este salto do início do século XX para o período democratizando dos anos 1970 não quer dizer que nada tenha acontecido no meio. Embora este seja claramente um período que não foi profundamente pesquisado, fortes evidências pode ser encontradas na literatura, em crônicas urbanas e memórias pessoais, sugerindo que a prostituição foi um componente vital da sociedade brasileira nos anos 1930, 1940, 1950 e 1960.

¹² Esta repressão extrema teve, contudo, antecedentes em São Paulo. Rago (1985) analisa de que modo, nos anos 1950, quando a migração rural-urbana se acelerou e os índices de desemprego foram extremamente altos, o número de bordéis cresceu. Quando o governo do estado de São Paulo fechou os bordéis a prostituição de rua cresceu como consequência, de modo que as prostitutas viraram sistematicamente alvo de operações policiais ocasionais, mas muito violentas.

para que a questão da prostituição fosse incorporada na pauta da redemocratização brasileira.

A luta contra a discriminação, o estigma, a violência policial e as demandas por respeito em relação ao trabalho das prostitutas ganhou apoio não apenas de artistas e intelectuais, mas também de grupos religiosos progressistas, especialmente no campo protestante¹³ progressista, que se tornariam principais apoiadores do emergente movimento das prostitutas. No mesmo período foi criada a Pastoral Católica das Mulheres Marginalizadas, que se dedicava, principalmente, a “resgatar” mulheres da degradação. Contudo, sob influência da Teologia da Libertação, algumas de suas correntes gradativamente mudaram a maneira de olhar a prostituição, deslocando o foco da condenação moral das prostitutas para uma crítica severa à prostituição como um efeito do sistema capitalista.

Por efeito dessa ebulição, já no início da década de 1980 a politização da prostituição estava definitivamente instalada. Gabriela Leite ganhou espaço como uma voz central, aparecendo com frequência na mídia e participando em seminários e outros eventos públicos. Rapidamente outras lideranças do trabalho sexual surgiram em várias cidades pelo país. A Rede Brasileira de Prostitutas foi criada durante o Encontro Nacional de Prostitutas em 1987 e seu foco inicial foi a “violência”. Em 1988, o jornal *Beijo da Rua* foi lançado com a capa “Prostituição não é uma questão de polícia”. Logo após o estabelecimento do Programa Nacional de HIV/AIDS (1988), o segundo Encontro Nacional das Prostitutas tratou dos programas de prevenção entre trabalhadoras do sexo. Entre 1990 e 1993 algumas associações locais de prostitutas foram criadas e reuniões a níveis regionais foram organizadas (Olivar, 2010). Em 1994, o terceiro Encontro Nacional de Prostitutas discutiu saúde e fantasias sexuais. Cinco anos mais tarde, a Rede Brasileira de Prostitutas se tornou membro da Rede Latino Americana e Caribenha de Trabalhadoras do Sexo (REDTRASEX), fundada em 1997.

Vale a pena olhar mais atentamente para as conexões estabelecidas entre os movimentos das prostitutas e o Estado com relação ao campo das respostas aos HIV/AIDS. Em 1989, o Programa Nacional de HIV/AIDS convidou Gabriela Leite e

¹³ Por exemplo, o Instituto Superior dos Estudos da Religião (ISER), no Rio de Janeiro, serviu como uma espécie de organização guarda-chuva para o ativismo das prostitutas, ao abrigar as primeiras iniciativas de Gabriela Leite. A Igreja Luterana estava na origem do NEP em Porto Alegre.

outras ativistas¹⁴ para discutir o Projeto Previna, uma estratégia de prevenção a ser implantada entre trabalhadoras e trabalhadores do sexo, homens gays, usuários de drogas e prisioneiros. Estas conexões se expandiram a partir de 1994, quando um empréstimo do Banco Mundial reconheceu que ONGs estavam mais bem equipadas para alcançar os grupos mais vulneráveis. Foram captados recursos para financiar projetos de prevenção que ONGs e associações comunitárias poderiam acessar periodicamente através de editais.

No início da década de 1990, travestis envolvidas no trabalho sexual também iniciaram uma mobilização em torno da prevenção e cuidado em relação a HIV/AIDS, o I Encontro Nacional de Travestis e Liberados aconteceu em 1993. Em 1996 o Programa Nacional de HIV/AIDS criou o projeto guarda-chuva SOMOS para financiar as atividades de prevenção e apoio a travestis que ofereciam serviços sexuais. Nos meados da década de 1990, a estratégia nacional para o financiamento de ONGs passou a enfatizar as redes de apoio em lugar de focar exclusivamente em organizações individuais, uma característica que prevaleceria a partir dos anos 2000.

Entre os anos 1970 e 1990, a trajetória do movimento feminista também foi intensa. Entre 1979, quando aconteceu o primeiro Encontro Feminista Nacional e o ano 2010, doze encontros aconteceram no país, sendo três latino-americanos. Depois de 1987, a composição dos encontros nacionais feministas se tornou mais diversa, com a inclusão especificamente de mulheres negras, trabalhadoras rurais e lésbicas. Ao longo destes anos as demandas contra a violência de gênero e pela saúde da mulher – ou direitos reprodutivos, depois de 1984 – se tornaram centrais na agenda feminista brasileira.

Assim como em outros lugares do mundo, uma característica central desta longa e sinuosa estrada foi o estabelecimento e a legitimação das ONGs feministas e dos estudos de gênero. Mais importante, com a democratização, o movimento feminista impactaria, positivamente, as políticas públicas e reformas legais, como pode ser ilustrado pela criação do Conselho Nacional para o Direito das Mulheres em 1985 e a sacralização dos princípios de igualdade de gênero na Constituição Brasileira de 1988. Na década seguinte, feministas também seriam desafiadas pela incidência crescente do HIV/AIDS na população feminina.

¹⁴As outras pessoas eram Lourdes Barreto (da Associação das Prostitutas de Belém) e Roberto Chateaubriand e Laura Celeste (da Rede Gapa)

Além disso, o papel desempenhado pelo movimento feminista brasileiro nos debates regionais e globais ao longo da década de 1990 é amplamente conhecido, particularmente no âmbito das conferências organizadas pela ONU nesse período, em especial a Conferência de População e Desenvolvimento (no Cairo, em 1994) e a IV Conferência Mundial das Mulheres (em Beijing, em 1995). Contudo, uma questão menos discutida neste processo de internacionalização diz respeito à incorporação gradual da agenda anti-tráfico na pauta política pelas feministas brasileiras, sendo importante mencionar que as primeiras iniciativas contra o turismo e o tráfico sexuais contemporâneos foram estabelecidas no Nordeste do Brasil na primeira metade da década de 1990¹⁵. Mas como se verá a seguir, nessa longa trajetória a presença das prostitutas como ativistas do campo feminista foi escassa e esteve sujeita a relutâncias e controvérsias.

Uma outra vertente da política sexual a ser incluída neste breve balanço é, sem dúvida, a emergência e maturação dos movimentos pelos direitos LGBT. Ativistas pelos direitos dos homossexuais (Grupo SOMOS) já eram visíveis na primeira batalha pelos direitos das prostitutas em 1979. Desde então – e em parte devido à necessidade de responder às lutas por direitos e não-discriminação pelos portadores do vírus HIV – o movimento LGBT brasileiro se consolidou e se ampliou e nos anos 2010 constituía um dos mais potentes movimentos pelos direitos da diversidade sexual nos países do sul global.

Finalmente, não é possível captar a dinâmica das políticas de prostituição no Brasil dos anos 2000 sem considerar o campo de defesa dos direitos das crianças e dos adolescentes. Em 1990, um ano depois que a Convenção pelos Direitos das Crianças foi adotada na ONU, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) foi aprovado no Brasil. Abuso sexual e exploração de crianças e adolescentes é um tema nodal do ECA, e desde então, um enorme investimento foi feito em relação a esse problema, envolvendo uma ampla rede de organizações da sociedade civil. Assim como acontece em muitos outros países, muito embora essas políticas fossem de fato necessárias, a ênfase na questão e o pânico moral deliberadamente produzido sobre a exploração sexual de crianças, levaria a intervenções policiais e iniciativas políticas com impactos potencialmente restritivos (até

¹⁵ O Coletivo Mulher Vida foi fundado em Olinda, Pernambuco, no início dos anos 1990 com um foco claro no turismo sexual. Mais tarde surgiu o Grupo Chame na Bahia, que também já lutava contra o tráfico de pessoas para países europeus. Embora não tenhamos coletado dados específicos, não seria errado dizer que essas iniciativas já eram financiadas por fundos anti-tráfico.

mesmo abusivos) no âmbito do trabalho sexual, justificadas como forma de proteger crianças e adolescentes.

Já nos anos 2000, assistiu-se a uma crescente visibilidade dos debates e propostas relacionadas ao tráfico de pessoas, particularmente para fins sexuais. Antes disso, o Brasil havia assinado todas as convenções anteriores sobre o tráfico de mulheres para prostituição e, desde o Código Penal de 1940, a prática foi criminalizada. No entanto, o Protocolo de Palermo para a Convenção da ONU contra o Crime Organizado relacionado à Prevenção, Repressão e Punição do Tráfico de Pessoas, particularmente Mulheres e Crianças, adotado em 1999 e ratificado pelo Congresso Brasileiro em 2004, teria um impacto muito significativo no debate e políticas nacionais relacionadas a prostituição, pois foi traduzido com muita rapidez e eficácia para as políticas públicas e normas legais, como se verá a seguir.

O clima político no Brasil em relação ao tráfico e à prostituição também foi influenciado pelas linhas gerais adotadas pela administração Bush, em 2003, tanto na regulação dos Atos de Proteção contra o Tráfico e a Violência¹⁶ quando na condicionalidade estabelecida na PEPFAR para a política americana de financiamento ao HIV/AIDS proibindo organizações que recebiam esses recursos de defender publicamente os direitos de trabalhadoras sexuais e a descriminalização da prática. Nesse sentido, é muito significativo que, em 2005, o governo brasileiro tenha suspenso o programa de cooperação com a USAID para prevenção do HIV/AIDS, porque o Programa Nacional de AIDS considerou a cláusula inaceitável.

Não menos importante, em 1999, por efeito de pressão das feministas abolicionistas, a Suécia aprovou uma nova legislação de combate à prostituição cujo eixo central era a punição dos clientes de serviços sexuais. A partir da segunda metade dos anos 2000, o chamado modelo sueco ganharia adesões em outros países da Europa e também seria transportado para países do sul global pela via dos canais de cooperação governamentais.

¹⁶ O Trafficking and Violence Protection Act of 2000 (P.L. 106-386), o Trafficking Victims Protection Reauthorization Act of 2003 (H.R. 2620) e o Trafficking Victims Protection Reauthorization Act of 2005 (H.R. 972).

Prostitutas e feministas: antigas interseções

Mesmo um mapeamento superficial das interações (ou ausência delas) entre feministas e os movimentos das prostitutas indicam que tensões e afastamentos sempre existiram no Brasil. Relembrando a rebelião das prostitutas em São Paulo, em 1979, Jacira Mello diz que a participação feminista no protesto foi mínima e ficou confinada às feministas mais jovens:

A violência da ação policial foi brutal e à luz do dia. Prostitutas foram caçadas e detidas por policiais, jogadas em carros como animais (...) algumas prostitutas chegaram a se jogar de prédios para evitar serem levadas. Setores progressistas, que também estavam lutando contra a ditadura, ficaram indignados. Um protesto foi organizado e envolvia entre outros o Grupo Somos e um pequeno número de feministas lésbicas. Minhas colegas e eu éramos muito jovens. Nós também éramos bem próximas do movimento feminista e começamos a insuflar as feministas a participar do protesto. Mas para a nossa decepção nosso chamado não obteve resposta. Em alguns casos, devo dizer, as reações foram negativas, até mesmo agressivas.

A descrição de Mello não pode, no entanto, ser usada para descrever todas as interações entre feministas e o nascente movimento das prostitutas no final da década de 1970 e início dos anos 1980. Gabriela Leite, por exemplo, participou de diversos seminários e eventos públicos onde feministas também estavam presentes e isto levou a debates muito produtivos. Também não era incomum que coletivos feministas se engajassem com lideranças do movimento das prostitutas em fóruns locais. Em círculos feministas de estudo e pesquisa, a prostituição sempre provocou grande curiosidade intelectual e, com frequência, feministas ao analisarem as relações de gênero¹⁷ tradicionais, sublinhavam as correlações entre prostituição e casamento, afirmando inclusive que as prostitutas eram pagas de maneira mais honesta pelo trabalho sexual que faziam.

E, muito rapidamente, a prostituição se tornou objeto de pesquisas nas ciências sociais, nos estudos sobre a condição das mulheres, mas também da homossexualidade (Gaspar, 1985; Perlongher, 1987; Rago, 1985, 1990, entre outros trabalhos). Já durante a década de 1980, alguns documentários e vídeos sobre prostituição foram produzidos e dirigidos por feministas reconhecidas¹⁸. Nos anos de 1990, quando as pesquisas se

¹⁷ Por exemplo, em uma das primeiras edições do Encontro Regional de Feministas do Nordeste, ocorrido em Olinda, Pernambuco, em 1980, houve um painel público apresentado por Eleonora Menicucci que, para o escândalo da audiência, comparou a relação monetizada entre marido e mulher com o trabalho sexual, como uma crítica ao moralismo sexual que estigmatiza a prostituição.

¹⁸ Jacira Mello dirigiu *Beijo Na Boca*, lançado em 1982 e *Meninas*, finalizado um pouco mais tarde. Eunice Gutman dirigiu *Amores da Rua*, que foi lançado no final dos anos 1980, mas ainda tinha muita relevância

voltaram principalmente para os estudos epidemiológicos e comportamentais sobre HIV/AIDS e o uso de camisinhas entre trabalhadoras do sexo, pesquisadoras feministas também estiveram envolvidas nessas investigações (Chacham et al, 2007; Guimarães 2005; Pasini, 2000).

Entretanto, como observa acertadamente Jacira Mello, essas ligações proíficas possuem um outro lado. O pensamento e a ação do feminismo brasileiro eram profundamente inspirados por críticas marxistas à sociedade e ao Estado. Se, por um lado, algumas vozes feministas se alinhavam com a crítica de Engels de que a condenação da prostituição era tributária da moral burguesa, desde sempre muitos setores do movimento feminista brasileiro entendiam a prostituição como culminação da exploração capitalista masculina do corpo da mulher¹⁹.

Além disso, à medida em que tanto o movimento feminista quanto o das prostitutas se tornavam mais institucionalizados, a sinergia e a curiosidade mútua no início da democratização no Brasil, de alguma forma perdeu força. No fim da década de 1990 os diálogos envolvendo os dois movimentos se tornaram cada vez mais raros, o que é de fato intrigante, dado que naquele momento a crescente feminização do HIV/AIDS teria aberto várias janelas de oportunidades e mais trocas entre os dois movimentos.

Anos 2000: Um cenário reconfigurado

A paisagem nos anos 2000 seria muito diferente das duas ou três décadas anteriores, em particular porque outras vertentes políticas acima mencionadas se fizeram mais presentes e vigorosas. Por exemplo, o campo de defesa dos direitos das crianças e adolescentes contra exploração sexual ganhou força depois que o Brasil ratificou, em 2004, Protocolo Opcional para a Convenção dos Direitos das Crianças, Tráfico de Crianças, Prostituição e Pornografia Infantil²⁰.

política nos anos 2000, quando a agenda dos direitos das prostitutas como direitos trabalhistas ganhou visibilidade e legitimidade.

¹⁹ Essa prevalência ideológica foi enfatizada por Jacira Mello, que lembrou que no início dos anos 1980 em São Paulo, uma reunião feminista foi convocada para discutir as principais controvérsias surgidas no movimento mais amplo de mulheres, entre elas o aborto e a prostituição.

²⁰ O Protocolo Opcional foi adotado pela ONU em maio de 2000 e se tornou obrigatório em 2002. O fato de que foi ratificado pelo Brasil em 2003 mostra o alto nível de interesse e comprometimento político com essa agenda por parte tanto do Estado quanto da sociedade brasileira.

O mesmo se observou com relação às iniciativas legais e políticas acerca do tráfico de pessoas, que também se tornaram mais sólidas depois da ratificação do Protocolo de Palermo, no mesmo ano (2004), pois meses depois um decreto presidencial adotou formalmente suas definições e instruções para políticas domésticas sobre este tema. Em 2006, outro decreto foi aprovado a partir do qual o governo criava um grupo interministerial para esboçar o correspondente Plano Nacional, que foi aprovado em Janeiro de 2008. O Plano abrangia quatro eixos: produção de informações baseadas em evidências; programas de prevenção voltados para identificar a raiz das causas e proteger os grupos mais vulneráveis; proteção das vítimas (não discriminação, acesso à justiça e serviços consulares e reintegração); e repressão (monitoramento, controle e investigação)²¹.

Mesmo antes da ratificação dessas normas internacionais, o debate público brasileiro já vinha sendo influenciado pelas perspectivas e discursos que circulavam no plano transnacional. É disso exemplo, a Pesquisa Sobre o Tráfico de Mulheres, Crianças e Adolescentes (PESTRAF) que, em 2003, investigou o tráfico de mulheres, crianças e adolescentes. O PESTRAF era o componente brasileiro de uma grande iniciativa de pesquisa interamericana que envolveu um grupo amplo e diverso de atores²²: grupos de defesa dos direitos das crianças, ONGs de direitos humanos, centros de estudos de gênero, organizações feministas e instituições religiosas²³. A coordenação nacional do estudo foi compartilhada entre o CECRIA (um centro de pesquisa pelo direito das crianças), pela ANDI (uma agência de notícias sobre os direitos das crianças) e a Pastoral Católica para Mulheres Marginalizadas²⁴.

²¹ Os três Decretos Executivos ratificando a integração do Protocolo de Palermo em um Plano Nacional foram os No. 5.107 (março de 2004), No. 5.948 (janeiro de 2006), e o No. 6.347 (janeiro de 2008). O esboço do Plano Nacional de Combate ao Tráfico de Pessoas foi coordenado pela Secretaria Nacional de Justiça, a Secretaria Nacional de Direitos Humanos e a Secretaria Nacional de Política das Mulheres. As outras instituições estatais envolvidas foram o Ministério Público e uma ampla gama de organizações da sociedade civil. Essa lista, contudo, não incluiu a Rede Nacional de Prostitutas.

²² A coordenação internacional da pesquisa foi composta pela Comissão Interamericana de Mulheres, Instituto Interamericano da Criança e pelo o *International Institute on Human Rights Law* (De Paul University). O projeto brasileiro foi financiado pelo ILO, USAID, (por meio do POMAR), *Save the Children* (da Suécia) e pelo *CWF Institute* (que embora seja baseado no Brasil foi fundado pela Coroa sueca). O apoio do governo brasileiro ocorreu por meio da Secretaria Nacional de Direitos Humanos.

²³ Quatro ONGs feministas e uma unidade acadêmica de estudos de gênero estiveram envolvidas na pesquisa: Rede Acreana de Homens e Mulheres (Rio Branco), Núcleo de Pesquisa em Sexualidade e Gênero (UFAC- Acre), Casa Renascer (Natal), SOS Corpo (Recife) e Geledés (São Paulo).

²⁴ As informações disponíveis no site da Pastoral deixam claro que a Pastoral pode não ter aderido completamente a uma postura marcadamente abolicionista em 1980, mas nos anos 1990 esse alinhamento

Depois da publicação dos resultados da PESTRAF, iniciativas relacionadas à coibição da exploração e abuso sexuais de crianças e ao tráfico de pessoas se intensificaram no Congresso. Ainda, em 2003, uma Comissão Parlamentar de Inquérito para Investigar Abuso Sexual e Exploração de Crianças e Adolescentes foi criada, e dois anos depois, a Lei Provisória 11.106 foi aprovada para emendar vários aspectos do Código Penal relacionados à sexualidade, incluindo a seção originalmente intitulada “Tráfico de Mulheres”. Foram instituídas duas mudanças principais. Primeiro, foi adotada uma linguagem neutra em relação ao gênero chamada “Tráfico de Pessoas”, embora o objeto da lei continue a ser restrito aos casos de tráfico com propósito de exploração sexual. Em segundo lugar, uma nova seção de “Tráfico Interno” foi acrescentada ao texto²⁵. Estas mudanças legais também implicaram na canalização dos recursos domésticos e internacionais para o financiamento de ativistas sociais anti-tráfico e para a prevenção/erradicação da exploração sexual de menores²⁶.

Por outro lado, no âmbito das pautas feministas e da igualdade de gênero, mudanças políticas importantes também se deram ao longo dos anos 2000. Em 2003, foi criada a Secretaria Especial para Políticas para Mulheres que instalou processos participativos de consulta para elaboração de políticas públicas. Duas conferências nacionais ocorreram em 2004 e 2007 nas quais 20.000 mulheres participaram. Também foi decretada em 2006 a Lei Maria da Penha para prevenir e punir a violência de gênero, reforma que se tornou emblemática do governo Lula. No entanto, é muito importante

foi fortemente estabelecido, uma vez que sua lista de atividades menciona um encontro com a Federação Abolicionista Internacional. A trajetória descrita na página da Pastoral indica que a instituição, que nos anos 1980 era relativamente marginal e vivia tensões com a hierarquia, recebeu um crescente suporte a partir dos anos 1990 dos altos escalões da Igreja Católica.

²⁵ Outra tendência relacionada a essa foi a instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito contra a pedofilia em 2008, que propôs e aprovou emendas ao Estatuto da Criança e do Adolescente e ao Código Penal. Essa CPI foi provocada por debates nacionais e internacionais sobre a pornografia infantil na Internet. Por exemplo, em 2008, quando a Conferência Internacional sobre o Abuso Sexual da Criança e do Adolescente, patrocinada pelo ECPACT, foi sediada no Rio de Janeiro, a pornografia infantil foi um tema muito presente na agenda e alcançou uma grande cobertura midiática. Enquanto a Conferência ocorria no Rio de Janeiro, o congresso aprovou a reforma do ECA proposta pela CPI, redefinindo o crime de pornografia infantil.

²⁶ As principais agências envolvidas em atividades relacionadas ao anti-tráfico no Brasil incluem ILO, UNODOC, UNICEF, OIM, a Embaixada Suíça, Cordaid, Save the Children, Oak Foundation e USAID. Se por um lado o fluxo de recursos internacionais é um aspecto chave desse cenário político, por outro lado não é possível mapeá-lo devidamente. Uma cifra a que tivemos acesso é a de que o USAID concedeu \$800,000 para a linha de “prevenção ao tráfico” entre os anos de 2003 e 2008. Outro aspecto chave em relação ao financiamento é que esses aportes financeiros chegaram ao Brasil exatamente quando os recursos para o financiamento de trabalhos ligados aos direitos reprodutivos e sexuais e à prevenção de HIV/AIDS diminuíram significativamente.

observar que nas diretrizes de políticas recomendadas pelas duas conferências, sob o guarda chuva mais amplo da prevenção e erradicação da violência também se incluíam medidas para prevenir e erradicar o tráfico de mulheres e meninas²⁷.

Concomitantemente, demandas políticas relacionadas ao trabalho sexual também ganharam espaço pois a Rede Brasileira de Prostitutas começou a se mobilizar, intensamente, em torno da pauta dos direitos trabalhistas. Tomando como referências as reformas legais da Alemanha e da Nova Zelândia, a Rede reivindicou que a prostituição fosse reconhecida como uma ocupação nos parâmetros de pesquisa do IBGE e também nas categorias definidas pelo Ministério do Trabalho e essa demanda foi respondida de forma positiva em 2002.

Em 2003, um projeto de lei para regular as relações trabalhistas no campo do trabalho sexual comercial foi apresentada ao Congresso pelo então deputado Fernando Gabeira (PT). Entre as mudanças legais, a proposta previa a eliminação do artigo 231 do Código Penal que trata do tráfico de mulheres para fins sexuais²⁸. Num encontro realizado em 2004, a Rede Brasileira de Prostitutas decidiu estrategicamente recusar qualquer parceria ou colaboração com grupos engajados em projetos de pesquisa anti-tráfico argumentando que esses projetos careciam de consistência metodológica e empírica. Piscitelli (2005) e o Grupo DAVIDA (2005) criticaram os métodos, fontes e resultados do PESTRAF e de outras investigações de tráfico sexual, argumentando que a maioria destes estudos estava baseada em publicações da imprensa e não usava metodologias rigorosas de pesquisa. Em decorrência disso, os resultados finais inflavam números e criavam confusão entre tráfico e prostituição, prostituição e exploração sexual de crianças e migração e trabalho sexual (Piscitelli, 2007, 2008).

Esta era a conjuntura política quando, em 2005, quando o governo brasileiro suspendeu o acordo da USAID. Logo depois desta muito significativa decisão, DAVIDA, a ONG dirigida por Gabriela Leite, lançou uma marca de roupas inspirada no estilo de vestir das prostitutas. A nova marca foi chamada DASPU, acrônimo para Das Putas, mas

²⁷ A lei nitidamente criou um forte e amplo consenso no que diz respeito ao repúdio a todas as formas de violência de gênero. Não é exagero sugerir, no entanto, que em alguns setores, especialmente organizações feministas de base, que esse forte sentimento de repúdio pode ter alimentado a correlação clássica e simplista que considera: violência de gênero é igual a tráfico que é igual a violência de gênero.

²⁸ O projeto de lei é inspirado na legislação alemã de 2002. Ele propõe a anulação de três artigos do Código Penal: 228 (facilitação da prostituição), 229 (a propriedade de bordéis) e 231 (sobre o tráfico, uma vez que o artigo se refere exclusivamente a mulheres traficadas para serviços sexuais). No texto proposto lê-se: O Congresso Nacional decreta: Art. 1. O pagamento por serviços sexuais pode ser realizado.

que fazia analogia aberta com a marca de uma grife de moda caríssima de São Paulo, a famosa DASLU que, naquele momento, estava sendo investigada por evasão de divisas. O objetivo principal do projeto DASPU era levantar recursos para financiar as atividades da DAVIDA. Mas o novo projeto teve também feitos políticos no sentido de desestabilizar estandartes morais do imaginário social em torno da prostituição²⁹. A DASPU ganharia enorme visibilidade internacional, após os desfiles feitos nas Conferências Internacionais de AIDS (a partir de 2006).

Estes movimentos conjugados foram, à época, interpretados nacionalmente e internacionalmente como sinais de que, no Brasil, novas normas legais seriam adotadas para reconhecer os direitos das prostitutas como direitos trabalhistas e adotar uma abordagem mais racional e menos ideológica em relação ao tráfico. Contudo, como visto anteriormente, as condições e tendências desse campo de debate e formação de políticas públicas eram muito mais complexas e contraditórias. Sob uma superfície de ganhos positivos, as políticas públicas nacionais estavam rapidamente se alinhando com a ideologia e as normas globais acerca do tráfico sexual e exploração de crianças e adolescentes. Não menos importante, já estava em curso a ampliação da influência religiosa conservadora, tanto católica quanto evangélica, nos debates políticos e legislativos, que também impactariam as políticas de prostituição.

Não surpreendentemente, nos meados dos anos 2000, operações policiais começaram a se multiplicar nas áreas de prostituição, em todo o país. Na maioria dos casos estas operações eram motivadas pelo pânico moral que vinha se alimentando em relação ao tráfico e ao abuso sexual de menores. Após a reforma legal em relação à definição de tráfico, de 2005, que passou a incluir o deslocamento de pessoas dentro do país, essas operações se intensificariam. Por exemplo, Olivar (2010) reporta como os abusos nas operações policiais em Porto Alegre, que se registravam desde 1990, se intensificaram nos anos 2000.

²⁹ Logo após o lançamento da DASPU, a DASLU reagiu ameaçando a DAVIDA e Gabriela Leite com um processo por “ataque difamatório à boa reputação”. A DASPU declarou publicamente que não iria mudar o nome e a DASLU desistiu da ação após constatar que não havia base legal. Este episódio resultou em debates na mídia impressa e na televisão, tornando a DASPU rapidamente conhecida para uma audiência muito diversa. Desde 2005, a DASPU realizou diversos desfiles de moda no Brasil e no exterior, incluindo a Conferência Internacional sobre a AIDS no México de 2008 e a Conferência Internacional sobre a AIDS em Viena de 2010.

Ainda mais relevante, menos de um mês depois da suspensão do acordo com a USAID em razão da condicionalidade relativa à prostituição, a Polícia Federal invadiu uma festa em um barco na Marina da Glória após receber uma denúncia de que drogas e menores oferecendo serviços sexuais estavam a bordo. A operação prendeu vinte e nove turistas americanos, a maioria deles homens negros, e quarenta trabalhadoras sexuais. Mas, muito rapidamente, a polícia imediatamente percebeu que nem menores nem drogas estavam envolvidos e, conseqüentemente, as mulheres foram liberadas. Apesar das reclamações do consulado americano, os passaportes dos turistas foram confiscados. A Polícia Federal anunciou que os homens haviam sido acusados do crime (não existente) de “turismo sexual” e, por isso, seriam deportados. O episódio foi ostensivamente divulgado pelas organizações anti-tráfico nacionais como uma grande “vitória” política. Outros episódios ocorreram no resto do país no mesmo período, nos quais prostitutas vindas de outros estados foram consideradas “traficadas” e os estabelecimentos se tornaram alvo de investigações. (Grupo DAVIDA, 2005).

Por fim, é preciso mencionar situações relacionadas à limpeza urbana ou “gentrificação” que, como se sabe, é um recurso clássico de marginalização e exclusão das prostitutas da vida social considerada respeitável. Em 2009, o complexo Help (bar, restaurante e boate), situado na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, desde muito o ponto mais conhecido da cidade para o turismo sexual, é fechado para ser convertido na nova sede do Museu da Imagem e do Som. Os agentes estatais responsáveis pelo projeto negavam que o fechamento da Help foi motivado por sentimentos antiprostituição ou anti-turismo sexual, mas é evidente que o projeto fazia parte do plano mais abrangente de “limpeza urbana” em preparação para a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016.

O fechamento da Help tampouco pode ser dissociado das mudanças que vinham se dando no clima político mais amplo em relação ao trabalho sexual. Ao fechar um espaço onde mulheres tinham autonomia individual como provedoras de serviços sexuais, o Estado estava, de fato, excluindo as trabalhadoras do sexo e colocando-as em condições muito mais arriscadas e coercitivas como a prostituição confinada e exploração pela cafetinagem (Silva and Blanchette, 2009; DAVIDA, 2010).

O fim dos anos 2000: encontros, rupturas e diálogos suspensos

Antes dos anos 2000, algumas vozes feministas brasileiras demandavam a abolição da prostituição no Brasil, mas não tinham muita ressonância. Mas o surgimento da seção brasileira da Marcha Mundial das Mulheres, que desde sempre teve uma posição vocal contra a prostituição - informada por uma crítica à exploração capitalista, violência de gênero e comercialização dos corpos das mulheres - marcou uma inflexão importante nesse percurso. Ao longo de toda essa década, as visões da Marcha das Mulheres sobre o trabalho sexual ganharam a aderência de outras redes e organizações feministas, particularmente entre grupos trabalhando com violência de gênero e outras organizações mais amplas.

Um exemplo é a Articulação das Mulheres Brasileiras, que abrange uma diversa gama de organizações. A AMB nunca fez um manifesto público ou formal contra a prostituição, mas ao final dos anos 2000 incluía organizações engajadas nas atividades anti-tráfico e projetos direcionados à erradicação da exploração sexual de menores. Nesse período, em várias oportunidades, representantes da AMB expressavam visões abolicionistas em eventos acadêmicos e ativistas, mas também em diálogos sobre políticas públicas com autoridades do Estado.³⁰

A Pastoral das Mulheres Marginalizadas também expandiu suas atividades e campo de atuação. No início dos anos 2000 essa instituição criou o Serviço para Mulheres Marginalizadas, mais diretamente engajado nas atividades anti-tráfico, com um importante componente comunicacional. Mais tarde uma nova ramificação da Pastoral foi criada: a GMEL (Grupo para Mulheres, Ética e Libertação), que muito significativamente é liderada por uma ex-trabalhadora do sexo. Nessa nova fase, a Marcha das Mulheres estabeleceu parcerias estratégicas com a Pastoral das Mulheres Marginalizadas para a mobilização política e atuação no campo das políticas públicas (Skackauskas, 2014).

Nesse contexto em mutação também ocorreram transformações no ativismo pelos direitos das trabalhadoras sexuais. Ainda nos anos 2000, algumas vozes do movimento brasileiro de travestis passaram a utilizar as noções de “agência” e autonomia que, fundamentalmente, informam as posições favoráveis aos direitos das prostitutas. O argumento central dessas ativistas era que, por falta de outras alternativas, as transexuais

³⁰ No caso da AMB isso já não acontece hoje.

e travestis são confinadas ao trabalho sexual e, portanto, sua experiência não deveria ser interpretada como expressão de autonomia³¹.

Linhas de convergência e de fratura

Por outro lado, novos espaços se abriram que facilitaram o diálogo entre as feministas e as ativistas dos direitos das prostitutas. Isso se deu nas duas grandes conferências nacionais sobre políticas para mulheres e também no campo das políticas de HIV/AIDS. Desde os anos de 1990, quando os levantamentos epidemiológicos sugeriram que o número de infecções entre mulheres havia aumentado substantivamente, a necessidade de investir sistematicamente na contenção da epidemia na população feminina foi sentida. O crescimento dessa agenda ocorreu depois de 2006, quando a feminização do HIV, desigualdade de gênero e violência alcançaram grande legitimidade a nível internacional, um movimento que coincidiu com a consolidação da Secretaria Especial para Políticas de Mulheres e a adoção da lei contra a violência de gênero.

Em 2007, o Ministério da Saúde, em parceria com a Secretaria Especial para Políticas de Mulheres aprovou o Plano Integrado de Enfrentamento da Feminização da Epidemia da AIDS e outras DST, que também incluía diretrizes para prevenção e tratamento das trabalhadoras do sexo e das mulheres transexuais. Quando o esboço do plano foi discutido com grupos da sociedade civil, alguns grupos feministas contestaram a inclusão das mulheres transexuais, mas a inclusão de prostitutas não foi disputada. Já entre as trabalhadoras, o plano foi muito bem recebido, pois segundo Gabriela Leite: “Quando o governo e os movimentos de mulheres incluem as prostitutas num plano global contra a AIDS nós tomamos outro grande passo para superar o estigma contra a prostituição”³².

³¹ A posição defendida pelo movimento brasileiro ecoa as análises e posturas desenvolvidas por grupos argentinos como a ALLIT. Lohana Berkins, que é membro do grupo, se recusa a reconhecer a prostituição como trabalho e prefere usar a terminologia “pessoas vivendo na prostituição” porque ela vê a prostituição como uma situação transitória que pode ser vivida por qualquer pessoa ao longo de sua vida. Ela também acredita que é necessário oferecer às pessoas caminhos para fora da prostituição. Na sua opinião, a prostituição existe porque a atividade é legitimada na sociedade e também porque os Estados, sejam socialistas ou capitalistas, se beneficiam da renda resultante do mercado do sexo. Contudo, pessoas em situação de prostituição não se beneficiam desses mesmos ganhos colossais. (SPW 2009). Disponível em <http://www.sxpolitics.org/?p=2975> . Acesso em 10 de dezembro de 2021.

³² A implementação do plano enfrentou uma série de obstáculos e as estratégias e diretrizes foram revisadas em meados de 2009. Uma avaliação está em curso atualmente.

Além disso, transcorreram debates transnacionais relevantes sobre prostituição e o tráfico, cujos resultados, contudo, nem sempre foram positivos. Entre 2006 e 2007 o governo brasileiro, em parceria com a UNAIDS e o FNUAP apoiou duas conferências internacionais sobre HIV e trabalho sexual, uma no Rio de Janeiro (2006) e outra em Lima (2007). Na conferência do Rio, a composição do encontro não facilitaria o consenso, pois incluiu tanto a Coalizão Contra o Tráfico de Mulheres (CAT-W), reconhecidamente abolicionista, quanto diversas redes de trabalhadoras sexuais tais como a Rede de Projetos de Trabalho Sexual, a Rede Latina de Trabalhadoras do Sexo (RETRASEX), a Rede de Trabalhadoras do Sexo da Ásia e do Pacífico e organizações de trabalhadoras do sexo da Europa e do Caribe. Entre os atores governamentais, da mesma forma estavam presentes, os representantes do PEPFAR e a embaixadora da Suécia no Brasil, quanto agências estatais com posições progressistas sobre essas questões, como o programa brasileiro para o HIV/AIDS.

O documento final, preparado pelo UNAIDS e lançado em abril de 2007, foi duramente criticado por redes de trabalhadoras do sexo porque não fez a necessária distinção entre tráfico e prostituição, o que levou à criação de um grupo de trabalho para revisar o texto em 2009³³. Por outro lado, a consulta Latino-Americana de 2007 foi um sucesso provavelmente porque envolveu trabalhadoras mulheres e transexuais bem como agências governamentais que permitiram grande consenso em temas difíceis. Em Lima, a RETRASEX e a RBP formalmente assumiram a luta por direitos sexuais como parte da agenda de direitos humanos para as trabalhadoras do sexo.

Um ano mais tarde, em 2008, o Departamento de AIDS e DSTs organizou uma consulta nacional similar, que também envolveu várias agências estatais, a RBP, a Federação de Prostitutas Brasileiras, a Associação Nacional de Travestis, ONGs trabalhando no campo do HIV e o deputado Fernando Gabeira. O grupo de trabalho que havia preparado a consulta concordou que a terminologia a ser usada nas conversas e no relatório final seria “pessoas engajadas na prostituição” para abarcar várias categorias e denominações aplicadas a trabalhadoras do sexo³⁴. Mas ao longo dos debates a Federação

³³ Gabriela Leite participou do grupo de trabalho da UNAIDS como uma das representantes do NSWP.

³⁴ Essa terminologia foi uma espécie de termo guarda-chuva englobando outros nomes e categorias em circulação nos debates políticos sobre temas como prostitutas, trabalhadoras do sexo, profissionais do sexo, garotas de programa e um conjunto de denominações populares. O consenso linguístico foi uma pré-

Brasileira de Prostitutas propôs a terminologia “pessoas vivendo em situações de prostituição”, um termo largamente usado por grupos abolicionistas. Além disso, algumas líderes do movimento trans também expressaram a visão de que a prostituição é uma condição coercitiva e restritiva. Gabriela Leite, representando a RBP, reagiu fortemente a estes argumentos. Essas diferenças de posição levaram a um impasse, que atrasou muito a publicação do relatório final da consulta³⁵.

Alguns meses depois, a Secretaria Especial para Políticas das Mulheres também organizou uma oficina em preparação para um seminário nacional sobre o trabalho sexual. Tanto a RBP quanto a Federação Nacional de Prostitutas foram convidadas, mas a RBP decidiu não participar porque, em sua visão, os resultados da consulta sobre HIV/AIDS haviam sido pouco produtivos. A Federação Brasileira de Prostitutas foi representada por sua líder e por um membro do Serviço para Mulheres Marginalizadas (um braço da Pastoral Católica).

Na oficina, vozes acadêmicas e os ministros de Política para Mulheres, Saúde e Trabalho afirmaram que a prostituição não era ilegal no Brasil e deveria ser abordada a partir do enquadramento dos direitos humanos. Já a representante do Ministério da Justiça reiterou problemas ligados ao tráfico de pessoas e à exploração sexual de menores, sem mencionar os direitos potenciais de trabalhadoras do sexo acerca da prostituição. Em contraste, a representante da Pastoral reivindicou políticas públicas para ajudar as mulheres a deixar a prostituição se assim o desejassem. E a Federação Nacional das Prostitutas argumentou que a regulação da prostituição poderia agravar o problema do tráfico e exploração sexual de menores. E, representantes da Marcha de Mulheres e da Articulação das Mulheres Brasileiras propuseram que o governo brasileiro deveria pedir o rascunho de uma convenção internacional que visasse abolir a prostituição. Essas diferenças radicais de posição levaram a um novo impasse, desta feita, no âmbito da arena feminista de políticas públicas.

condição importante para assegurar o engajamento de todos os setores envolvidos porque o atual debate começou nos anos 1990 quando Gabriela Leite e a Rede Brasileira de Prostitutas começaram a contestar os termos trabalhadoras do sexo e profissionais do sexo, argumentando que em sua visão essa linguagem tinha o objetivo de pasteurizar os “palavrões” prostitutas e prostituição. Essa era uma escolha clara por resignificar politicamente o termo, o que determinou o nome da própria rede; também inspirou o título da autobiografia de Gabriela Leite, publicada em 2009 “Filha, mãe, avó e puta”. Mas nem todos concordam com essa opção porque, entre outros motivos, prostituta é uma categoria feminina que não se aplica a homens transexuais e travestis ligados ao trabalho sexual.

³⁵ O relatório não foi postado na web, mas foi incluído no mesmo CD ROM que contém a última versão (2009) do Plano Integrado de Enfrentamento da Feminização do HIV/Aids e Outras DSTs.

A partir desse evento, foram detectados sinais de que o financiamento para que grupos de prostitutas continuassem seu ativismo por direitos estava sendo restringido. Para citar um exemplo. Em, 2008 a RPB submeteu uma proposta de trabalho para um edital do Departamento de DST/AIDS, mas não foi selecionada e, segundo Gabriela Leite, a razão foi que o comitê de seleção considerou que o projeto enfatizava excessivamente a promoção dos direitos trabalhistas em detrimento da prevenção a AIDS/HIV. Em 2009, outro edital foi lançado e o Departamento de HIV/AIDS persuadiu a RBP a aplicar, assim foi feito, mas a ONG não foi selecionada por não cumprir as novas exigências burocráticas do edital. Nesta rodada, contudo, a proposta submetida pela Associação de Prostitutas do Ceará (APROCE) como representante legal da Federação Brasileira de Prostitutas foi selecionada³⁶. Essa foi a primeira vez, desde 1980, que a RBP não foi financiada pelos recursos do Programa Nacional de HIV/AIDS.

Outras consultas públicas ocorreriam depois desses editais para pensar o desenho, implementação e monitoramento da Política Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas de 2006 e do Plano Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas de 2008. Delas participaram tanto as organizações que haviam estado na consulta pública sobre HIV/AIDS e na oficina da Secretaria Nacional para Políticas de Mulheres, como outros atores e instituições.

A revisão dos documentos discutidos nesses debates indicam que a atuação governamental anti-tráfico em andamento no Brasil, naquele momento, envolvia a participação da edição brasileira da Aliança Global contra o Tráfico de Mulheres (GAATW), conhecida por não se alinhar a posições abolicionistas rígidas. Mas o espectro mais amplo de atores da sociedade civil engajados nesses debates incluía organizações feministas cujas posições antiprostituição eram públicas³⁷. Muito claramente, o governo tinha expectativa de que nesses debates múltiplos e paralelos poderia ser possível

³⁶ O projeto inclui parcerias com um conjunto de organizações cujos trabalhos podem ser caracterizados como abolicionistas, como é o caso da Pastoral para Mulheres Marginalizadas.

³⁷ Em 2008 a SODIREITOS (em parceria com o GAADW) publicou os resultados de uma pesquisa sobre o tráfico de mulheres da República Dominicana para o Brasil e para o Suriname (Hazeu 2008). Embora em 2008 o relatório criticasse a metodologia e as descobertas do PESTRAF, o tom geral desses documentos não era muito diferente daquele que prevalece na literatura anti-prostituição, uma vez que em geral o foco principal continua a ser o tráfico para fins sexuais e há uma forte ênfase na vitimização. A edição brasileira do GAADW também esteve envolvida na produção do relatório de monitoramento do Plano Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas (ASBRADE et al. 2009) e a ASBRADE está diretamente envolvida no trabalho de prevenção e recepção de pessoas deportadas e traficadas no aeroporto de Guarulhos. Sua atuação é considerada excelente por Adriana Piscitelli (comunicação pessoal).

pavimentar os caminhos para um consenso sobre a prostituição, o tráfico de pessoas e a exploração sexual de menores. Mas tudo indica que as tensões e impasses surgidos nessas discussões impediram que esse objetivo fosse atingido.

Na ocasião dessas consultas públicas e editais, o Estado brasileiro foi criticado por ter envolvido nesses processos tanto grupos que manifestavam posições radicais contra a prostituição, quanto vozes que apoiavam os direitos das trabalhadoras do sexo à regulação trabalhista da indústria do sexo. Contudo, dialogar com diferentes posições é uma regra básica das deliberações democráticas. Sobretudo, nos debates relatados neste artigo, os atores-chave do aparato estatal não só navegaram bem entre essas posições radicalmente opostas como, de fato, em linha gerais se mantiveram firmes na defesa dos direitos humanos das trabalhadoras sexuais.

Trabalho sexual na pauta de política externa

Nas arenas globais, o governo brasileiro, até o começo dos anos 2010, se posicionou várias vezes contra a criminalização do trabalho sexual. Isso aconteceu, na Sessão Especial da Assembleia Geral da ONU para HIV/AIDS em 2001 (UNGASS, 2001) e uma vez mais na Sessão da Comissão sobre o Status da Mulher de 2005, quando uma resolução proposta pelos EUA sobre o tráfico estava sendo discutida (Collet, 2007). Essa posição seria reafirmada nas duas consultas sobre HIV e trabalho sexual mencionadas anteriormente e, novamente, em junho de 2010 quando o Brasil apoiou o relatório apresentado por Anand Grover, Relator Especial sobre o Direito à Saúde do Conselho de Direitos Humanos da ONU, que pedia a descriminalização das relações homossexuais, transmissão do HIV e trabalho sexual.

Contudo, a partir de 2010, surgiram sinais de que o pêndulo poderia estar se deslocando para o polo abolicionista mais rapidamente que o previsto. Durante as eleições presidenciais daquele ano, particularmente em seus momentos finais, forças religiosas conservadoras exerceram grande pressão sobre os candidatos sobre questões morais. Na passagem para o segundo turno, ao fim de uma reunião de pastores evangélicos com a então candidata Dilma Rousseff, um desses líderes declarou que o grupo havia demandado de Rousseff uma posição firme contra o aborto, o casamento do mesmo sexo, e o agravamento da punição por uso de drogas. Não foi assim uma surpresa quando, em dezembro do mesmo ano, o relator do projeto de lei Gabriela Leite – que pedia a legalização do trabalho sexual – no seu relatório final tenha alterado o projeto para propor

a criminalização dos clientes de trabalhos sexuais, ou seja, a adoção do chamado modelo sueco³⁸.

Na sociedade, muito embora as tensões também estivessem se acirrando, as interações entre ativistas feministas, pesquisadores e prostitutas se mantiveram vivas e se ampliaram. Por exemplo, o Simpósio Fazendo Gênero – uma reunião de mais de 3000 pessoas que ocorre a cada dois anos desde 1994 – em sua edição de 2008, pela primeira vez, incluiu dois simpósios temáticos sobre prostituição. Uma pesquisa rápida na plataforma “SciELO”, que comporta a maioria das revistas sobre saúde pública e ciência social no Brasil, identificou 52 artigos voltados para o tema da prostituição. Enquanto a prostituição de crianças e adolescentes e o HIV/AIDS continuam a ser temas privilegiados, um grande número de trabalhos publicados examina outras dimensões do sexo. Sobretudo, as vozes de prostitutas que reclamam direitos humanos e que criticam os discursos que confundem tráfico e prostituição e as vitimizam estavam cada vez mais visíveis no debate público e em arenas políticas relevantes.

Por último, mas não menos importante, em Novembro de 2010, depois que a primeira versão desse artigo já havia sido finalizada, o “Seminário Internacional: Sexualidade, Feminismo e Experiências Lésbicas” foi organizado, em Belo Horizonte. Os Prazeres Dissidentes e Direitos Sexuais foi um dos painéis do evento e, nele, Gabriela Leite defendeu direitos das trabalhadoras sexuais assim como um diálogo mais sistemático com feministas sobre políticas em torno da questão do tráfico, que, segundo ela, ia se intensificar, com a proximidade da Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. Embora algumas tensões tenham sido detectadas, as posições de Gabriela foram muito bem recebidas pela maioria da audiência. Esta foi a primeira vez, em muito tempo, que as feministas e o movimento das trabalhadoras sexuais faziam um debate público sobre a prostituição.

Ao escrever o texto em 2010, afirmamos que seria um exagero dizer que o Brasil já vivia então uma onda abolicionista extrema, mas sublinhávamos que a paisagem política desse campo de debates estava muito alterada. As posições abolicionistas, tanto extremas quanto mais moderadas estavam em franca ascensão e episódios de pânico

³⁸ O grupo evangélico que emergiu nas eleições de 2010 perpassa todos os partidos políticos e agora constitui o terceiro maior grupo da Câmara, contando ainda com dois fortes representantes no Senado.

moral com relação à exploração sexual de crianças e adolescentes e turismo sexual se haviam multiplicado. O discurso abolicionista começava a se instalar no aparato de Estado e dinâmicas de repressão policial e limpeza urbana estavam em curso nos níveis locais.

E, como se viu, nos últimos meses de 2010, as posições favoráveis a criminalização da prostituição e de seus clientes se manifestaram pela primeira vez nos altos escalões da política nacional. Dito, de outro modo, havia muitos sinais de que esta tendência poderia se expandir em anos subsequentes. Por outro lado, muito positivamente, estavam sendo dados os primeiros passos para restabelecimento do diálogo entre feministas, lésbicas e trabalhadoras do sexo.

O que pensavam em 2010 as trabalhadoras do sexo e feministas sobre o “problema da prostituição”?

Como dito no prólogo, para elaboração do artigo fizemos uma consulta qualificada para assegurar que o artigo refletisse outras vozes que não apenas as nossas. Uma seleção das entrevistas feitas com ativistas e pesquisadoras feministas e ativistas lésbicas é apresentada no próximo bloco. Seu conteúdo tinha à época o sentido de documentar as convergências e divergências contribuindo para os diálogos que estavam então tomando corpo. Essa breve compilação deve ser situada em relação ao pano de fundo de reconfiguração do campo de debate analisado nas seções anteriores.

Perspectivas das Trabalhadoras do Sexo sobre a Prostituição

“Eu entendo prostituição como uma questão central a ser discutida quando falamos de direitos sexuais... eu entendo a prostituição como o direito de vender fantasias sexuais. Além do desejo e de um direito sexual, a prostituição é trabalho. Como trabalho, ela implica direitos e deveres. Hoje as prostitutas não têm direitos trabalhistas. Se as relações de trabalho forem esquecidas, tudo é esquecido e esse é o gap do qual os criminosos se aproveitam. É isso que produz exploração. Exploração existe porque prostituição é uma “terra de ninguém””. Gabriela Leite.

“O direito de uma prostituta devia ser visto como o direito de uma mulher à escolha. Eu sou orgulhosa da minha vida; eu tenho o direito de escolher. O que eu faço não deve ser

visto como uma imposição simplesmente porque eu não tenho casa, não tenho descanso, não tenho saúde. A federação é composta por mulheres com mais de 20 anos porque adolescentes devem estar na escola aprendendo. Prostituição envolve muitos perigos. Nós discutimos políticas públicas pensando principalmente sobre a exploração sexual de crianças e adolescentes. Nós fazemos isso porque depois da legalização muitos problemas irão surgir por causa do tráfico e da exploração”. **Rosarina Sampaio**³⁹

“Nós trabalhamos, mas não temos nenhum suporte trabalhista ou legal, mesmo quando há uma grande demanda pelo trabalho sexual na sociedade. A visão de que as pessoas têm da prostituição é que é muito ruim, pois faz com que as pessoas que trabalham com isso não tenham uma voz. Mas não é assim. Tem pessoas que gostariam de ser grandes empresárias, mas não podem e por isso se tornam faxineiras. Isso não é ruim ou errado em si. É simplesmente um meio de ganhar a vida. Eu acho que a prostituição é um meio de sobrevivência. Algumas pessoas fazem por falta de oportunidades. Outras porque completa a renda. Mas também há aquelas que entram nessa vida como um hobby, da mesma forma que algumas pessoas trabalham durante a semana e pintam paredes no fim de semana. (...) O que precisa ser combatido não é a prostituição em si, mas a exploração, como lutamos contra a exploração em outras áreas de trabalho. Isso é realmente necessário porque há muitas pessoas que exploram o trabalho da mulher, travestis e homens engajados no mercado sexual” **Janaína Lima**⁴⁰

“Eu pertenço ao grupo que diz que eu tenho direito ao meu corpo, à minha sexualidade, à minha maternidade. Se este corpo é meu e no capitalismo todo trabalho tem um valor, eu tenho que definir um preço pro meu trabalho sexual. Por que não definir precisamente o preço de um boquete?” **Claudette Costa**⁴¹

Perspectivas Feministas sobre a prostituição

³⁹ Rosarina Sampaio é a presidente da Rede Nacional de Trabalhadoras do Sexo. Ela não foi entrevistada. Essa citação foi retirada do relatório do Workshop sobre Prostituição Feminina organizado pela Secretaria Nacional de Políticas para Mulheres em 2008.

⁴⁰ Janaína Lima foi militante travesti, pedagoga e profissional de sexo. Nascida na divisa do Rio Grande do Norte com a Paraíba, atuou como coordenadora adjunta de Políticas para LGBTI de São Paulo.

⁴¹ Claudette Costa é prostituta e intersexual.

“Os lobistas que defendem a legalização da prostituição, ou principalmente a legalização da ‘profissão de cafetão’ estão de volta à cena, trazendo seus discursos baratos e fáceis sobre a liberdade do corpo, bem como mentiras sobre os impactos positivos que isto terá nas vidas das mulheres na prostituição. Ninguém pode argumentar contra os direitos das mulheres à prostituição, especialmente o direito de viver sem violência, mas a questão é mais profunda: nós vamos aceitar isso como escolha delas? Que mundo é esse em que mulheres pobres estão condenadas à mercantilização de seus corpos, de seu sexo? Nós devemos elaborar mais tarde sobre o que nós temos visto desde que retomamos nossa ofensiva contra a mercantilização dos corpos das mulheres e expandido nossas operações frente à discussão da prostituição”. Jornal da Marcha Mundial das Mulheres, 1 de Junho, 2010.

“Prostituição... é o direito de todas as mulheres de fazer o que quiserem com seus corpos. Elas têm o direito de fazer com seus corpos o que acharem que é bom para suas próprias vidas. Eu tenho o privilégio de ter conhecido muitas prostitutas de perto. Eu pude ver nelas a mesma dignidade, o mesmo empreendedorismo que vi nas mulheres rurais, trabalhadoras em geral e trabalhadoras domésticas. Na percepção da maioria daquelas que conheci, a maioria delas estava performando um tipo de trabalho com seus corpos. Isto foi muito claro pra mim. Na realidade, a maioria delas tem uma hora precisa de trabalho, possuem tempo para trabalhar e para descansar. Sempre há uma questão de escolha em jogo. Além disso, tal como vejo, é uma opção.” **Jacira Mello**⁴²

“Na minha visão a prostituição, como qualquer outra relação na sociedade, é uma relação que envolve exploração e que implica dominação. Uma vez que acredito na transformação social, uma vez que tenho uma visão utópica, eu gostaria que estes tipos de relacionamentos deixassem de existir (...) eu sou crítica de todas as formas de comodificação das relações humanas, critico a invasão das relações de mercado em todas as esferas da vida. Mas por outro lado, quando eu penso na prostituição como uma

⁴² Cineasta e ativista, Jacira Melo é diretora do Instituto Patrícia Galvão, ONG dedicada a projetos sobre direitos da mulher e meios de comunicação de massa, fundada por ela e um grupo de feministas atuantes nas áreas do jornalismo, vídeo, publicidade e internet. Foi coordenadora de comunicação da Rede Nacional Feminista de Saúde. Participou da criação de um abrigo para mulheres vítimas de violência. Dirigiu mais de 40 filmes sobre o tema, pelos quais recebeu uma série de prêmios.

questão social, acho que hoje em dia todas nós devemos nos comprometer também com a questão das prostitutas mulheres. Eu acho que elas devem se organizar. Eu acho que elas devem ter acesso a direitos e à segurança. Em sempre coloco minhas questões a partir destes dois ângulos". **Betânia Ávila**⁴³

"Para ser franca, eu não sei qual a minha posição hoje. Por um lado, eu acho que há uma dimensão que está relacionada ao exercício da liberdade, o que quer dizer que o trabalho sexual também deve ser visto em termos da autonomia das mulheres. É muito fácil para mim falar isso. E por causa disso, eu digo que nós também devemos enquadrar o trabalho sexual em termos dos direitos. Por outro lado, o que podemos fazer sobre a exploração das prostitutas? É aí que eu vejo os obstáculos e problemas". **Valeria Pandjarian**.⁴⁴

"A prostituição é um trabalho e deve ser reconhecida enquanto tal. Eu tomo como referência minha própria experiência como uma pesquisadora em antropologia. Qual a diferença entre o meu trabalho e a prostituição? Ambas as áreas de trabalho possuem regras e acordos. Se eu digo que esta é uma forma de trabalho, eu não quero parecer ingênua. Eu posso ver plenamente a exploração que isso implica, e o tipo de exploração é o mesmo. Sempre há exploração, e é necessário definir mais claramente de que tipo de exploração estamos falando. Por exemplo, pense no jogador de futebol. Ele pode ter suas pernas machucadas, mas terá de jogar porque é o garoto propaganda de certa marca de cerveja. Pode ser um trabalho muito bem pago. Mas também é altamente explorador." **Elisiane Pasini**.⁴⁵

"É uma profissão, o que poderia implicar outras condições de trabalho, outra qualidade de vida se não fosse tão estigmatizada. Sempre há uma história triste por trás da experiência de uma prostituta (...) além disso, se não houvesse tanta culpa na

⁴³ Maria Betânia Ávila é socióloga, doutora em sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (2009). Atualmente é coordenadora geral e Pesquisadora do SOS Corpo - Instituto Feminista para a Democracia.

⁴⁴ Valéria Pandjarian é advogada e pesquisadora, membro integrante do IPÊ e do Cladem-Brasil.

⁴⁵ Elisiane Pasini é doutora em Antropologia e ativista feminista com pesquisas sobre o trabalho sexual e a luta contra o HIV. De 2012 a 2018, foi consultora no Departamento de Vigilância, Prevenção e Controle das IST, HIV/Aids e Hepatites Virais do Ministério da Saúde.

experiência daquelas engajadas nesta profissão seria muito melhor. Eu acho que é realmente maravilhoso quando mulheres decidem ser prostitutas e se tornam boas profissionais.” Rosângela Castro⁴⁶

Comentários de trabalhadoras do sexo sobre as visões feministas da prostituição

“Uma ‘posição feminista’ sobre a prostituição ainda não foi plenamente articulada. Elas nunca entraram a fundo no debate. Tudo que as feministas dizem sobre a prostituição é senso comum. Antes do feminismo, o senso comum dizia que as mulheres engajadas na prostituição eram um bando de piranhas que não gostavam de trabalhar, que não queriam um marido, que eram viciadas em sexo. Aí com a ‘modernidade’ vem os argumentos da pobreza como a causa da prostituição e a visão das mulheres como vítimas construída. Feministas sempre adotaram essa visão, sem entender que é mera naturalização. É uma visão da prostituição que é usada por todo mundo, não apenas pelas feministas. Assim sendo, isto não pode ser considerado uma posição feminista sobre a prostituição. Com algumas poucas exceções, as feministas sempre usam o mesmo mantra: a exploração masculina da mulher, o dominador versus as relações subordinadas (...). Por outro lado, também devo dizer que há algumas nuances. Eu divido as feministas em ‘ortodoxas’ e ‘modernas’. Mas devo dizer que as ‘modernas’ são poucas... muito poucas”. Gabriela Leite.

“Eu não posso dizer se as feministas são contra ou a favor da prostituição porque elas nunca vieram aqui conversar com a gente. Mas se elas pensam que a prostituição é uma forma de machismo, eu digo não. É uma forma de sobreviver”. Laura.⁴⁷

“As feministas deveriam aprender um pouco mais sobre o nosso mundo. Elas deviam entender realmente como uma prostituta vive, como é a vida de uma trabalhadora do sexo. Elas colocam a gente no mesmo saco de marginalidade, enquanto nós estamos tentando sair disso (...) elas não conseguem entender que é um trabalho. Talvez elas não

⁴⁶ Rosângela Castro é ativista lésbica, de candomblé, diretora geral do Grupo de Mulheres Felipa de Sousa, integrante da ABL - Articulação Brasileira de Lésbicas e de Candaces Rede Nacional de Lésbicas e mulheres bissexuais negras e da Rede Afro LGBT, membra do Conselho Municipal da Mulher RJ.

⁴⁷ Laura é prostituta e trabalha na região central de Porto Alegre.

consigam, ou não queiram. Agora me diga: quem no mundo trabalha de graça? Em qualquer profissão as pessoas trabalham por dinheiro! Você fornece um serviço por dinheiro, nós fazemos o mesmo. Hoje, no século XXI, nós definimos as regras, nós definimos o que fazer e como fazer, sabe? As coisas mudaram. O tempo dos velhos ‘machos’ determinando o que eles querem simplesmente porque pagaram já passou. Hoje eles nem levantam a questão. Eu ensino muito aos homens. Eu os aconselho a serem bons com suas esposas, a como resolver os problemas com seus filhos. Hoje ser uma prostituta não é só para o sexo”. Nilce Machado⁴⁸

“Eu sei pouco sobre a posição feminista. É sobre a exploração do corpo, sobre o machismo explorando a feminilidade não é? Bom eu acho que tem uma confusão na posição feminista porque as vezes elas dizem eu posso tomar minhas próprias decisões e fazer o que quiser com meu corpo, e outra hora elas dizem que eu não tenho poder para decidir. Como fazer? Eu queria saber se esta posição seria a mesma se as mulheres buscassem serviços sexuais dos homens em larga escala. Ou, que argumento elas iriam usar se a maioria delas pagasse por sexo, inclusive com outras mulheres ou travestis”. Janaina Lima.

Encontros e desencontros

“Em 1979 nós estávamos num protesto na Boca do Lixo. Algumas feministas foram lá só para “olhar”, elas não chegaram perto, se mantiveram distantes, andando na calçada. Mais tarde, porque eu estava envolvida no protesto, o grupo envolvido num jornal feminista alternativo, o Nós Mulheres, me convidou para participar da produção de um vídeo intitulado As Mulheres da Boca (...). Então em 1986 eu dirigi um vídeo mais maduro sobre o assunto, expressando minhas próprias visões sobre a prostituição, que se chamava Beijando na Boca, e depois disso eu dirigi Meninas porque eu percebi que a diferença dos dois universos, o das mulheres mais velhas e o das meninas que estavam começando a entrar pra prostituição quando tinham 12, 13, 14 anos, era muito diferente.” Jacira Mello

⁴⁸ Nilce Machado é prostituta e coordenadora do Núcleo de Estudos da Prostituição do Rio Grande do Sul.

“Minhas opiniões sobre a prostituição vem do fato de eu ter interagido com pessoas do movimento das prostitutas. Mas devo dizer que eu nem sempre fui fascinada pela imagem de um puteiro. Meu pai era pedreiro e às vezes nós íamos ao centro para a Praça Tiradentes. Eu era muito nova, mas eu via aquelas moças andando pela calçada e não conseguia tirar os olhos delas. Meu pai ficava dizendo “não olha pra elas, não olha pra elas!” Então quando eu era adolescente, eu estudei numa escola de freiras e uma colega me disse que a prima dela tinha ficado grávida, tinha feito um aborto, foi expulsa de casa e estava vivendo na zona. Então cinco de nós fomos lá. Nós entramos na rua Pinto de Azevedo, que era o principal ponto da zona, mas as prostitutas rapidamente nos expulsaram de lá porque nós estávamos vestindo nossos uniformes escolares. Elas disseram que podiam chamar a polícia. Foi uma experiência maravilhosa.” **Rosangela Castro.**

“Na noite de 8 de Março, em 2010, houve uma cerimônia para o Dia Internacional da Mulher no palácio do governo (...) quando eu cheguei houve muita confusão porque duas mulheres da Associação de Prostitutas do Recife estavam brigando com os seguranças que haviam permitido a entrada de apenas uma delas, argumentando que a outra não podia entrar porque estava usando uma minisaia. Evidentemente, a questão não era a minisaia, mas sim a aparência da pessoa como um todo. E era claro que ela estava sendo estigmatizada. Houve uma grande controvérsia porque o cerimonialista disse: ‘nós não podemos fazer nada porque é o protocolo’. Nós, feministas, reagimos e dissemos: ‘se essa era a regra agora não é mais, hoje a regra vai mudar, ela vai entrar com a gente. Se ela não puder entrar nós também não vamos’. Finalmente ela entrou apesar da mini saia”. **Betânia Ávila.**

“Eu comecei a estudar a prostituição feminina em 1998, quando eu era pesquisadora da Fundação Carlos Chagas. E recebi uma reação negativa da minha banca. Eles disseram que eu estava sendo muito romântica em relação à prostituição. Eu não era romântica, eu simplesmente descrevi a vida das prostitutas da forma como eu observava e eu achava que isso devia ser respeitado (...) eu sofri muita pressão dos meus orientadores que disseram: ‘você não está mostrando a violência que existe nesse espaço’. Houve uma enorme pressão para que eu dissesse que tinha visto violência na prostituição e que o

mundo do trabalho sexual era muito ruim. Eu não concordei dizer que a vida na prostituição era ruim”. **Elisiane Pasini.**

O estado do debate

“As posições feministas de hoje em dia são muito parecidas às posições de 1970 e 1980. Naquele tempo, muitas mulheres que não tinham pensado seriamente sobre a prostituição, mulheres que nunca nem haviam conversado ou lido sobre o tema, mas tinham uma forte visão anti-capitalista, marxista, sempre interpretavam a prostituição como um mal, como uma invenção capitalista masculina. A mesma visão afirmava que depois do socialismo a prostituição iria desaparecer (...) O feminismo nunca se atreveu a pensar a prostituição com o mesmo investimento e curiosidade dedicados a outros tópicos como a violência doméstica (...) Quando se trata da prostituição, fala-se da “prostituta” como ilustração do que há de pior na condição humana. E isso, de certa forma, preserva a visão romântica de que uma revolução surgirá a partir dessa “escória da humanidade”. **Jacira Mello.**

“Nós estamos abrindo caminho pela força. Hoje em dia não é possível simplesmente dizer que nós somos vítimas. Nós construímos um movimento e nós somos consistentes em termos de argumentos e questões que levantamos. Nós temos um movimento mundial que está intervindo em todos os níveis do debate. Então as pessoas devem parar e pensar: estas mulheres existem politicamente, elas estão lá fora, elas são mulheres. Ao longo de meus 30 anos de ativismo eu sempre dizia: acima de tudo, nós somos mulheres. Mas as pessoas esquecem que a prostituta também é uma mulher (...) este é o maior problema (...) Mas também devo dizer que hoje em dia existem mais espaços para diálogo. Hoje nós já podemos conversar um pouco com as feministas (...) um pouquinho mais”. **Gabriela Leite.**

“Essa certamente é uma questão controversa dentro do movimento feminista. Eu acho que nós não nos dedicamos o suficiente ao assunto. Além disso, posições não são tomadas explicitamente (...) eu acho que o feminismo brasileiro tem grande dificuldade em tratar desse tema. Eu não sei dizer exatamente, quais são os pontos cegos na posição expressada pelo movimento das prostitutas? Talvez o problema esteja no excesso de

pragmatismo. Elas reconhecem a realidade como é em si, sem uma perspectiva de transformação". **Betânia Ávila.**

"No campo feminista, eu não vejo um debate. Ao menos eu mesma nunca participei de nenhum debate. Nem mesmo no CLADEM nós pudemos discutir esta questão a fundo. Não há um aprofundamento na discussão ou argumento que nos permita ir um pouco além (...) quando tráfico, violência e prostituição se mistura, tudo se confunde: os sujeitos, as situações, as condições, o tratamento requerido por cada tipo de problema e a necessidade de reconhecer diferentes abordagens para necessidades específicas. Essa confusão dificulta encontrar respostas adequadas, ou pior ainda, leva a respostas incorretas que acabam resultando numa posterior violação de direitos". **Valeria Pandjarian.**

"O debate da prostituição é velado (...) No feminismo nós andamos pra frente numa série de temas (...), mas quando a prostituição está em jogo, nós defrontamos com um monte de peças soltas, ou se quiser, uma peça que não se encaixa direito no quebra-cabeças. Uma dessas 'peças' está relacionada à liberdade do corpo, um tópico sobre o qual nós nunca falamos. Eu penso que as feministas ainda têm um grande tabu em relação à sexualidade, em relação ao florescimento da sexualidade feminina. Nós ainda pensamos em 'fuder' como algo ruim e sujo, e 'fuder por dinheiro' é ainda pior. Mas o problema não está confinado aos movimentos feministas. Também é difícil se engajar num debate com o movimento das prostitutas e suas lideranças. Elas não se consideram feministas e conseqüentemente não juntam suas forças conosco em relação a outras questões". **Elisiane Pasini.**

"O feminismo é a favor das prostitutas se organizarem como profissionais. É disso que estamos falando? Eu conheço um grupo de feministas que pensam que as trabalhadoras sexuais devem ser profissionalizadas e ter seus trabalhos regidos por contratos formais. Mas não há um debate consistente sobre isso. Pelo que eu sei não há debate nenhum. E, quando há algum debate, é sempre muito falacioso". **Heliana Hemetério.**

"Infelizmente no movimento travesti a posição de que a prostituição é exploração e deve ser abolida também existe. A razão por trás dessa noção é que a sociedade vê a

prostituição como algo sujo, então algumas pessoas do movimento também pensam que para ser socialmente aceito, travestis também devem lutar contra a prostituição. Eu sou uma das poucas pessoas do movimento que ainda fala abertamente e positivamente sobre a prostituição. Mas o debate interno está totalmente paralisado (...) é importante abrir esse debate. Sim, nós precisamos dialogar com o movimento das prostitutas. Mas antes, nós precisamos discutir entre nós mesmas: como podemos nos engajar numa discussão sobre prostituição no Brasil, sem primeiro entender sobre nós mesmas? Além do mais, o debate transporta para a linha de frente da política, a rivalidade que existe na rua. A rivalidade que existe diariamente no mercado sexual é transportada para os movimentos. Então quando a Gabriela luta pela regulação da prostituição, quem diga no movimento travesti: 'quem é ela pra dizer isso? O que ela sabe?' (...) Por outro lado, nós também precisamos ter discussões sobre estas feministas que criticam a prostituição e contestar de frente a visão delas. Tal como eu vejo, o problema delas com a prostituição não é simplesmente as mulheres serem pagas por fazerem sexo, o problema delas é as mulheres serem pagas por sexo com homens. Eu estou convencida de que precisamos de uma discussão mais ampla sobre a prostituição". **Janaína Lima.**

REFERÊNCIAS

ASBRAD, CARITAS, CEDECA- EMAUS, CHAME, Coletivo Leila Diniz, IBISS/CO, SODIREITOS, Consórcio Projeto Trama 2009. - Relatório de Monitoramento do Plano Nacional de Enfrentamento do Tráfico de Pessoas. Disponível em:

http://www.google.com/search?hl=pt-PT&client=firefox-a&hs=vUa&rls=org.mozilla:ptPT:official&&sa=X&ei=Xa8oTO_2FMiEuAfQsdmsAg&ved=0CC8QBSgA&q=Relat%C3%B3rio+de+Monitoramento+do+PNETP&spell=1

CARRARA, Sérgio. *Tributo a Vênus: A luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1996.

CECRIA (Leal, Maria e Leal M (org)). Pesquisa sobre tráfico de mulheres, crianças e adolescentes para fins de exploração sexual comercial no Brasil: relatório nacional. Brasília: CECRIA, 2002.

_____. Plano Nacional de Enfrentamento da Violência Sexual contra Crianças e Adolescentes. Brasília: CECRIA, 2000.

CHACHAM, Alessandra S.; DINIZ, Simone G.; MAIA, Mônica B.; GALATI, Ana F.; MIRIM, Liz A. Sexual and Reproductive Health Needs of Sex Workers: Two Feminist Projects in Brazil. *Reproductive Health Matters*, v. 15, p. 1-11, 2007.

COLLET, A. 2007, Interrogating ‘Sexualities’ at Beijing+10, SPW Working Paper 3, Available at <http://www.sxpolitics.org/?cat=49>

DAVIDA, 2010 Human Rights and Female Prostitution. Available at <http://www.sxpolitics.org/?cat=54&search=we-recommend>

FONSECA, Claudia. “Familia y profesión : la doble carrera de la mujer prostituta”. In: *La antropología brasileña contemporánea: contribuciones para un diálogo latinoamericano*. Buenos Aires: Prometeo, 2003: 95-135.

GASPAR, Maria Dulce. *Garotas de programa: prostituição em Copacabana e identidade social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GIRARD, Françoise. *Global Implications of U.S. Domestic and International Policies on Sexuality, Sexuality Policy Watch*. 2004. Available online at <http://www.sxpolitics.org/?cat=49> Acesso em 10 de dezembro de 2021.

Grupo DAVIDA. “Prostitutas, ‘traficadas’ e pânico morais: uma análise da produção de fatos em pesquisas sobre o ‘tráfico de seres humanos’”. *Cadernos PAGU* (25), p. 153-185. 2005.

GUIMARÃES, Kátia; MERCHAN-HAMANN, Edgar. “Comercializando fantasias: a representação social da prostituição, dilemas da profissão e a construção da cidadania”. *Rev. Estud. Fem.* [online]. vol.13, n.3 pp. 525-544 . 2005. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300004&lng=en&nrm=iso> ISSN 0104-026X. doi: 10.1590/S0104-026X2005000300004.

HAZEU, Marcel. Pesquisa Tri-nacional sobre Tráfico de Mulheres do Brasil e da República Dominicana para o Suriname: uma intervenção em rede, 2008.

KUSHNIR, Beatriz. *Baile de máscaras*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LEITE, Gabriela. *Filha, mãe, avó e puta: história de uma mulher que decidiu ser prostituta*. Rio de Janeiro: Objetivo, 2009.

OLIVAR, José Miguel. *Guerras, trânsito e apropriações: políticas da prostituição de rua a partir das experiências de quatro mulheres militantes em Porto Alegre, Brasil*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2010.

PASINI, Elisiane. “O uso do preservativo no cotidiano de prostitutas em ruas centrais de Porto Alegre”. Fábregas-Martínez e Benedetti (org). *Na Batalha: sexualidade, identidade e poder no Universo da Prostituição*. Porto Alegre: Decasa/Palmarinca/GAPA-RS, p. 31-46, 2000.

PELÚCIO, Larissa e Miskolci, Richard. “A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes”. *Sexualidad, Salud y sociedad. Revista latinoamericana*. CLAM/IMS n 1. p. 125-157. 2009.

PEREIRA, Cristina. “Lavar, passar e receber visitas: debates sobre a regulamentação da prostituição e experiências de trabalho sexual em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, fim do século XIX”. In: *Cadernos Pagu* (25), p. 25-54. julho-dezembro de 2005.

PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PISCITELLI, Adriana . “Apresentação: gênero no mercado do sexo”. *Cadernos Pagu* (25). Campinas, p. 7-23. 2005.

_____. “Prostituição e trabalho”. In: *Transformando a relação trabalho e cidadania: produção, reprodução e sexualidade*. Organizadoras: COSTA, Albertina; SOARES, Vera Lúcia et al. São Paulo, p. 183-195, 2007.

_____. “Entre as ‘máfias’ e a ‘ajuda’: a construção de conhecimento sobre tráfico de pessoas”. *Cadernos PAGU* (31), p. 29-64. Julho-dezembro de 2008.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985.

_____. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

RED DE TRABAJADORAS SUXUALES DE LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE. 10 años de acción: la experiencia de organización de la Red de Trabajadoras Sexuales de Latinoamérica y el Caribe. Buenos Aires: Redtrasex, 1990.

RODRIGUEZ, Marlene. *Polícia e prostituição feminina em Brasília* –Um caso de estudo. 2003. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia da Universidade Nacional de Brasília. Brasília, dezembro de 2003.

SECRETARIA ESPECIAL DE POLÍTICAS PARA AS MULHERES. Relatório do Workshop sobre prostituição feminina, 23-24 de abril de 2008. Brasília: SPM, 2008.

SILVA Ana Paula da; BLANCHETTE, Thaddeus Gregory. “‘Nossa Senhora da Help’: sexo, turismo e deslocamento transnacional em Copacabana”. *Cadernos Pagu* (25), 2005: 249-280.

SILVA, Ana Paula da.; BLANCHETTE, Thaddeus Gregory.”Amor um real por minuto”. Overview paper presented at the SPW Latin American Dialogue on Sexuality and Geopolitics. 2009. Available at <http://www.sxpolitics.org/pt/?p=1186>

SKACKAUSKAS, Andreia. *Prostituição, Gênero e Direitos: noções e tensões nas relações entre prostitutas e Pastoral da Mulher Marginalizada*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de pós-graduação em Ciências Sociais. Unicamp. Campinas: 2014.

UNICEF Innocenti Research Center. Handbook on the Optional Protocol on the Sale of Children, Child Prostitution and Child Pornography. Florence. 2009.

SEXISMO NO CAMPO DAS ARTES:

Diva, de Juliana Notari

Michelle Sales¹

Resumo: Texto que tem interesse em comentar a obra *Diva* (2020) da artista pernambucana Juliana Notari a partir de um olhar feminista decolonial.

Palavras-chave: Arte Contemporânea Brasileira. Gênero. Juliana Notari

SEXISM IN THE ART FIELD: Juliana Notari's *Diva*

Abstract: This text is interested in commenting on the work *Diva* (2020) by the artist Juliana Notari from a decolonial feminist point of view.

Keywords: Contemporary brazilian art. Gender. Juliana Notari.

Este breve ensaio tem interesse em comentar a obra *Diva* (2020) da artista pernambucana Juliana Notari a partir de um olhar feminista decolonial (Lugones, 2010). O trabalho de 2020 é uma escultura de 33 metros em formato de fenda, apresentando uma enorme vulva avermelhada, feita no município de Água Preta, em Pernambuco, local onde anteriormente funcionava uma antiga usina de cana de açúcar. Embora tenha sido *Diva* a obra que tornou Juliana Notari nacionalmente conhecida na mídia e nas redes sociais pela “polêmica” em torno do trabalho, muitas vaginas, fendas, vulvas e sangue já haviam passado pelo percurso da artista anteriormente, como veremos.

Dessa forma, nos seus primeiros trabalhos, como na performance *Dra. Diva* de 2007, a presença da combinação entre espelhos, marretas e vaginas vai sobrepondo-se às muitas fendas abertas posteriormente pela artista até 2020. Na performance de 2007, Juliana, inteiramente vestida de branco, abre cavidades nas paredes de galerias e museus, acrescentando um espelho, um chumaço de algodão com sangue e uma peça de vidro que faz alusão a um espermatozóide.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Email: sales.michelle@eba.ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1589-4003>



Figura 2: Juliana Notari, *Dra. Diva*, 2003. Fonte: internet

O gestual e as vestimentas da artista utilizadas na realização de *Dra. Diva* lembram-nos do caráter cientificista e exploratório que marca a relação social com o corpo feminino, um corpo marcado pelo controle, punição e violência. Martelando paredes até sua exaustão física, Juliana notadamente (re)situa e (re)posiciona vaginas silenciadas e invisíveis, cotidianamente violadas e marcadas pelo espectro da violência de gênero.

Evidentemente, a artista não antecipa ou revela apenas o terror do estupro *strictu sensu* ao (re)apresentar as vaginas avermelhadas e marcadas de sangue, mas remete-nos a uma violência estrutural que compõe uma desigual sociedade construída a partir do machismo estrutural e do falocentrismo (hooks, 1992), capaz de separar indivíduos e consolidar hierarquias a partir da criação dos papéis sociais de gênero.

Pois é dessa forma que a divisão do mundo entre homens e mulheres impõe construções ficcionais em torno do “masculino” e do “feminino”, misturando sexo e gênero. Essa mistura consolida a hegemonia masculinista do falo, em torno da “razão, ciência e força física”, e preserva a subalternização de corpos e de vidas femininas,

sobredeterminadas pela “histeria, fragilidade e perversão sexual”. Muitos são os discursos científicos que corroboram essa dicotomia.

Entretanto, os feminismos, enquanto corrente filosófica e teoria social, têm alertado desde o século XIX para a violência que marca a configuração dos papéis de gênero, ao lançar luz sobre a vida das “mulheres” e ao criar conceitos inaugurais para a filosofia e para as ciências sociais capazes de refletir sobre temas tão vastos, desde úteros, vaginas e fendas, como também o papel social desempenhado pelo “feminino” entre o trabalho produtivo e reprodutivo que estrutura a modernidade/colonialidade e o capitalismo.

De volta a Juliana Notari, o trabalho de 2008, *Ferida da Bienal*, realizado enquanto a artista trabalhava como montadora deste importante evento, revela o esforço inverso ao partir para a escavação na busca de suas fendas e feridas, ao invés das marteladas. Como comenta Clarissa Diniz:

Numa escala bem menor e, desta vez, utilizando um bisturi ao invés de uma marreta, a artista foi retirando camadas acumuladas de tinta: memória física das exposições e eventos que, ao longo de anos, se passaram naquele pavilhão. Nessa prospecção, Juliana Notari encontrou um vermelho que, diferentemente do que acontecera com a performance *Dra. Diva*, não foi acrescentado, senão desvelado pela artista. Uma ferida que já estava lá; recoberta, contudo, por camadas de branco que não foram capazes de cicatrizá-la. (Diniz, 2021)

Nessa composição, entre a brancura das paredes das galerias, o vermelho do sangue e das vulvas (re)colocadas pela artista, vai desenhando-se, a partir de 2008, uma interessante relação no pensamento poético da artista entre corpo, paisagem e violência estrutural de gênero, como mais tarde em *Amuamas*, de 2018, veremos cristalizar.

Ao contrário de Clarissa Diniz, gosto de pensar a (re)apresentação de vulvas e vaginas no trabalho de Juliana Notari não como uma ferida, mas como (re)inserção da origem da vida e possibilidade de (re)fazimento através da dor.

É assim que penso ao trazer à tona saberes “femininos” e como estes têm sido uma das formas assumidas por uma arte que pode ser compreendida a partir do viés decolonial. Pensar os desdobramentos da modernidade-colonialidade e dos impactos do capitalismo e das formas extrativistas na relação com os recursos naturais têm sido relacionados com práticas poéticas que questionam e aprofundam a discussão em torno do legado colonial. É a partir daí que proponho também pensar a obra de Juliana Notari.

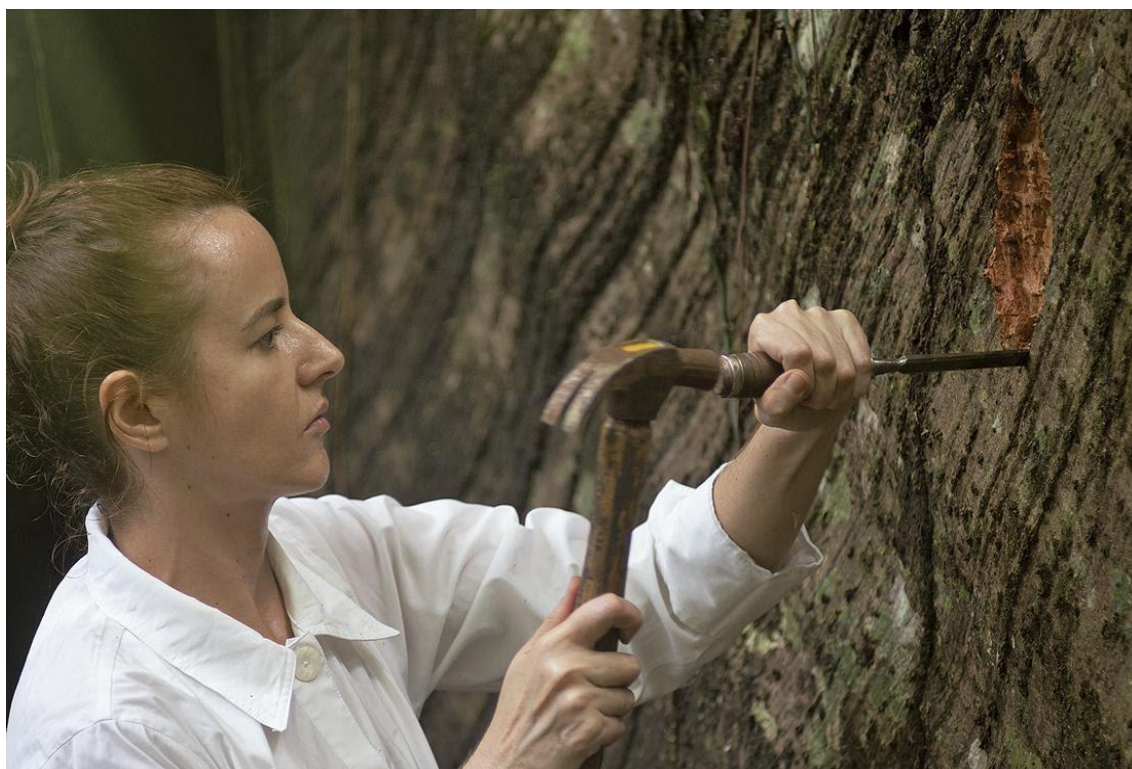


Figura 2: Juliana Notari, *Amuamas*, 2018. Fonte: internet

Portanto, a relação entre corpo, legado colonial e natureza é, assim, reforçado em *Amuamas*, ao meu ver. Novamente de branco, reproduzindo e alterando os rituais de cuidado e limpeza, geralmente relacionados ao feminino, - abordados em trajetórias de artistas brasileiras tão diversas - Juliana cava uma fenda em forma de vagina agora no tronco de uma samaúma amazônica e introduz um espécule ginecológico, cobrindo por fim com o próprio sangue do ciclo menstrual. Juliana (re)faz a performance da *Dra. Diva* no espaço sagrado da floresta, (re)situando novamente as vulvas e vaginas, (re)posicionando-as, agora, para fora dos espaços masculinistas das galerias e museus por onde já tinham passado. Pois o que a artista também alude é o próprio campo da arte, trazendo à tona seu corpo “genderizado” nas performances que faz, (re)centrando a sua própria vulva para falar de todas as nossas.

De acordo com a artista, a escolha da árvore não se deu por acaso: representa o sagrado feminino, a fecundidade, a abundância, a capacidade de fazer as mulheres engravidarem. Observamos novamente a artista Juliana Notari e a relação com o corpo, sempre (re)apresentando ciclos de vida e morte. Para realizar o trabalho, é importante

338

perceber que a artista muniu-se da relação local com xamãs para pedir conselhos e autorização para a execução da obra.

Por outro lado, ao deslocar-se do cubo branco, do espaço asséptico das galerias e (re)apresentar suas fendas e vaginas em relação com a paisagem, Juliana Notari oferece muito mais. Se antes, circunscrita à crítica dos espaços misóginos da arte, a artista (re)posicionava suas vulvas e fazia-nos ver além e através daquilo que as paredes escondem, ao apresentar-se ao lado das sumaúmas e dos canaviais em *Diva*, sua obra amplia a dimensão social e a discussão em torno do machismo estrutural.

A pesquisadora Ivana Bentes, ao comentar a polêmica em torno da obra *Diva*, relembra os ciclos de censura vividos recentemente no campo da arte, onde as questões de gênero ainda são rarefeitas, laterais e provisórias. Como ao citar a exposição *QueerMuseu*, de 2017, que sofreu inúmeros ataques nas redes sociais e na imprensa:

Lembram do escândalo produzido pelo MBL com a exposição do Queer Museu em 2017? Quando histeria e fake news tomaram conta das redes sociais e o banco Santander encerrou a mostra que abordava questões de gênero e de diversidade sexual. Depois a mesmíssima exposição foi exibida sem nenhum escândalo e vista por milhares de pessoas no Parque Lage em 2018, no Rio. (Bentes, 2021)

Diva foi atacada nas redes e na imprensa talvez pelos mesmos que atacaram a exposição *QueerMuseu* em 2017 e que hoje ocupam cargos e posições políticas importantes no degenerado governo moralista atual. Não só no Brasil do século XXI, mas ao redor do mundo, a implantação de governos marcados pela austeridade, pelo fim dos programas sociais e pela militarização da vida é acompanhado por discursos misóginos e racistas fortalecidos pela “defesa da família” e da fé.

Assim, ao entranhar-se nos canaviais, a vulva de 33 metros (re)apresentada por Juliana Notari atualiza e renova a discussão em torno do legado colonial. Não apenas porque a obra situa-se *na* paisagem e em diálogo com esta, uma antiga usina de cana de açúcar, mas porque ao relacionar violência de gênero com o passado colonialista a artista aprofunda a necessária discussão em torno da constituição de uma desigual sociedade marcada pela violência estrutural de raça e gênero, como é o caso do Brasil.



Figura 3: *Diva*, 2020. Fonte: internet

Nesse debate, não se trata de um pormenor o fato de Juliana Notari ser lida e/ou considerada uma mulher branca no contexto social brasileiro. Embora, particularmente, considere que as práticas antirracistas e antissexistas é um dever de todos, o que vem desenhando-se no campo das artes no Brasil, é a demarcação de territórios poéticos a partir de artistas e grupos racializados/genderizados em defesa da elaboração de práticas artísticas contra-hegemônicas e que possam dar a ver outras imagens, capazes de desconstruir, criticar ou debater o racismo/machismo estrutural.

Em grande parte, as artistas que reivindicam ou imaginam um mundo descolonizado têm o próprio corpo implicado nas narrativas que fabulam. Fabular um mundo descolonizado significa imaginá-lo livre das amarras racistas e sexistas inventadas pela *plantation* ao longo de séculos de colonialismo, e reforçadas pelo *tecnocapitalismo*. É dessa forma que trazer à tona as práticas artísticas contemporâneas pensadas por mulheres – cis e trans – têm sido um dos espaços mais contundentes do campo das artes. E não é só porque vivemos a quarta onda do feminismo, mas também porque toda a *imagerie* moderno-colonial, e todo o seu aparato de exclusão, tortura e morte, seus esquemas de classificação, suas estratégias de acúmulo e concentração de riquezas, suas práticas extrativistas e exterministas bem como suas imposições de gênero e de sexualidade – tudo isto colapsou. O recrudescimento de práticas *neocoloniais* e de modos de pensar imperialistas que observamos a luz do século XXI devem ser entendidos como a agonia de um sistema, que ainda perdurará, mas que antecipa seu próprio fim pela inviabilidade da condição de sua permanência. *Diva* é o sorriso que se abre em forma de vulva e nos devolve a possibilidade de vida, esperança e utopia. É o refazimento traumático das memórias tecidas ao som das engenhocas do canavial. É tempo de fabular.

Referências

BENTES, Ivana. Vovô viu a vulva! Por que uma vagina causa tanto espanto? *Midia Ninja*, 2021. Disponível em <https://midianinja.org/ivanabentes/vovo%cc%82-viu-a-vulva-por-que-uma-vagina-ainda-e-capaz-de-causar-tanto-esca%cc%82ndalo/?fbclid=IwAR0iUMF84EiTMjg_pSvJfkRiaqwQ9H6fD2k2RxOvS3a6UGyumr5UxLiCRRQ>. Acesso em 20 de maio de 2021.

DINIZ, Clarissa. “Diva”, de Juliana Notari é uma ferida. *Revista Continente*, 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-diva---de-juliana-notari--e-uma-ferida>. Acesso em 20 de maio de 2021.

HOOKS, bell. *Black Looks race and representation*. Boston, South and Press, 1992

LUGONES, María. Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia*, vol. 25, no. 4, 2010, pp. 742–759. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40928654.

NOTARI, Juliana. Performance Dra .Diva. *YouTube*, 12 de junho de 2012, 9:56, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=outpNJfA-kc&ab_channel=JULIANANOTARI, Acesso em 20 de maio de 2021. Verbo 08.