

Re vis ta

Volume 01
nº. 02
12.2023

Revista do Curso de Graduação do Curso
de Artes Visuais da Universidade Federal
de Uberlândia



Revista 1i

Revista do Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia

Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

**REVISTA li – Revista do Curso de Graduação em Artes
Visuais da Universidade Federal de Uberlândia**

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco li – sala 232
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia – MG

revistali.ufu@gmail.com

www.revistaliufu.blogspot.com

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista li ou à Universidade Federal de Uberlândia.

Revista li

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
APRESENTAÇÃO	8
1. ARTE, GÊNERO E ESPAÇO PÚBLICO: MULHERES ARTISTAS PRESENTES NAS CIDADES	12
Luísa Gonçalves Dias Salomão	
RESUMO	13
INTRODUÇÃO	14
MULHERES OCUPAM A CIDADE: A FOTOGRAFIA COMO DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NO ESPAÇO URBANO	15
AS MULHERES ARTISTAS DO SÉCULO XIX: GÊNERO E CLASSE	18
OUTROS OLHARES: A FOTOGRAFIA COMO MEIO DE EMPODERAMENTO FEMININO	20
A NOVA FLÂNERIE: OUTROS MODOS DE HABITAR A CIDADE	24
CONCLUSÃO	26
REFERÊNCIAS	27

2. CIRURGIA PLÁSTICA E PADRÃO DE BELEZA NA ARTE DE IVONNE THEIN E ORLAN _____ **29**

Hanelle Machado Tavares de Camargo

RESUMO	30
INTRODUÇÃO	31
ORLAN E O IDEAL DE PERFEIÇÃO	34
IVONNE THEIN E O CULTO À IMAGEM PLÁSTICA	37
CONCLUSÃO	40
REFERÊNCIAS	41

3. OCUPANDO ESPAÇO: AUTORREPRESENTAÇÃO NOS TRABALHOS DE FERNANDA MAGALHÃES E IJU SUSIRAJA _____ **42**

Ana Luísa Melgaço Guimarães

RESUMO	45
APRESENTAÇÃO	46
FERNANDA MAGALHÃES: CORPO-CIDADE E REPRESENTAÇÕES DA MULHER GORDA	48
IJU SUSIRAJA: CORPO-CASA E PADRÕES DE BELEZA ESTÉTICOS	53
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS	58

4. O ENVOLVIMENTO DE WANDA PIMENTEL: A RELAÇÃO ENTRE CORPO FEMININO, OBJETO E ESPAÇO DOMÉSTICO NO BRASIL DA DÉCADA DE 60 _____ **60**

Clara Alves e Silva

RESUMO	61
--------	----

INTRODUÇÃO	62
A OBRA DE WANDA PIMENTEL E O SEU CONTEXTO HISTÓRICO	65
CORPO, OBJETO E ESPAÇO DOMÉSTICO	68
REFERÊNCIAS	71

5. O ESPAÇO DOMÉSTICO SOB A PERSPECTIVA DE GÊNERO E RAÇA NA ARTE DE DUAS ARTISTAS BRASILEIRAS **72**

Raísa Maria Pereira Gomes

RESUMO	73
DESENVOLVIMENTO	74
REFERÊNCIAS	82

6. TATUADORAS NEGRAS NO BRASIL: DESAFIOS ENFRENTADOS E ESTRATÉGIAS DESENVOLVIDAS COMO FERRAMENTA DE ENFRENTAMENTO À DESIGUALDADE **84**

Lorena Tainara Silva Monteiro

RESUMO	85
DESENVOLVIMENTO	86
REFERÊNCIAS	98

7. CORPO E MEMÓRIA NA OBRA DE ARTISTAS MULHERES AFRO-LATINO-AMERICANAS **102**

Aurélio Fontoura Borim, Daniel França de Avelar, Kaio Felipe Trindade Santana e Raquel Justiniano Encinas

RESUMO	103
INTRODUÇÃO	104
ROSANA PAULINO: MEMÓRIAS DE GÊNERO E RAÇA	107

DORIS SALCEDO: VIOLÊNCIA E MEMÓRIA NO CORPO AUSENTE	114
SÔNIA GOMES: RETALHOS DE MEMÓRIA	119
COSTURANDO E AMARRANDO	123
REFERÊNCIAS	125
 8. ENSAIO VISUAL: CORPO E MEMÓRIA NA OBRA DE ARTISTAS MULHERES AFRO-LATINO-AMERICANAS	 127
Abel Divino Santos Silva, Alexandre Melo, Ana Júlia Magossi, Eduarda Costa, Joyce Mayra, Lorena Julia Sturari e Lucas Orsini	
ENSAIO	128
 9. ENSAIO VISUAL: DESEJOS	 150
Ana Luísa Melgaço Guimarães	
RESUMO	152
 10. ENSAIO VISUAL: IMAGENS SENSÍVEIS	 160
Jéssica Mendes Vilela	
RESUMO	161
 11. ENTREVISTA: VITÓRIA BRASILEIRA	 171
RESUMO	172
ENTREVISTA	173

Editorial

Nesta continuidade da revista tivemos o prazer de receber e realizar uma curadoria de artigos e propostas visuais de apenas artistas e pesquisadoras mulheres de nosso curso. A maioria por sua vez foi realizada na disciplina de Artes e feminismos, deste modo, convidamos a Prof^a. Clarissa Borges para realizar o texto de apresentação da revista.

Portanto, na segunda unidade prestigiamos nós, as mulheres artistas, que ocupamos o espaço sobre a arte por meio de nossa forma de pensar, ver e pintar o mundo, sem nunca desistir de questionar e lutar pelo que acreditamos.

Rebecca Emília de Andrade Mito, editora chefe.

Apresentação

Fui convidada pelos editores da Revista Ii para escrever este editorial, pois este número trata de uma temática específica, a questão das mulheres nas artes visuais por meio de uma perspectiva feminista. Como docente do Curso de Artes Visuais da Universidade de Uberlândia desde 2008 tenho observado o crescente interesse, discente e docente, sobre os feminismos nas artes visuais. Não desejo neste editorial mapear uma origem interna para estes interesses, meu desejo aqui não é traçar uma linha cronológica, mas apontar algumas faíscas feministas que podem ter levado ao aprofundamento do tema e a formalização dos textos e ensaios visuais aqui apresentados.

Em nosso curso várias professoras desenvolvem pesquisas teóricas e artísticas que envolvem questões femininas e feministas, e suas abordagens são as mais diversas: Roberta Máira estuda as mulheres na educação, eu Clarissa Borges investigo questões entre arte e maternidade, Tatiana Ferraz faz pesquisas sobre as artistas do tridimensional e Kássia Borges produz arte a partir do tema da mulher indígena. Além disso, o Projeto Pedagógico do curso, implementado em 2019, trouxe finalmente para dentro do currículo a disciplina Arte e Feminismos, criada em 2017 um pouco antes da mudança curricular, atendendo os desejos expressos por uma parcela significativa de discentes. Os seis primeiros textos apresentados aqui nasceram nas turmas desta disciplina ofertadas em 2020 e 2022. Grande parte da bibliografia foi estudada e debatida nas aulas, mas cada autora buscou também bibliografias específicas para alimentar suas perguntas e pesquisas artísticas.

Em meio a uma diversidade de discursos e abordagens, às questões sobre os feminismos e as mulheres nas artes visuais tem um apontamento em comum: é

necessário ocupar os espaços de poder. A reflexão, a pesquisa, a publicação e a produção em arte são todas ações que avançam para que se ampliem os discursos. Os textos aqui apresentados, além de demonstrarem isso, cumprem conscientemente este papel. Há diferentes questões, discussões e imagens, cada autora (ou autor) recorta, delimita e se aprofunda sobre questões urgentes das artes visuais.

No primeiro texto que é apresentado nesta edição, Luísa Gonçalves Dias Salomão fala sobre a relação de quatro artistas contemporâneas com a cidade. Ela parte da denúncia da cidade como espaço violento para os corpos femininos, indo para a cidade como lugar da presença e do olhar feminino, pensando neste espaço como lugar potente para a produção de imagens fotográficas de mulheres artistas.

O corpo feminino também é o tema central do texto de Hanelle Machado Tavares de Camargo, mas pela perspectiva das modificações corporais. A cirurgia plástica, o questionamento sobre os padrões de beleza contemporâneos e sua espetacularização são abordados pela autora através das obras das artistas Orlan e Ivonne Thein.

No terceiro artigo apresentado, escrito por Ana Luísa Melgaço Guimarães, mergulhamos nos autorretratos de duas artistas gordas: Fernanda Magalhães e Iliu Susiraja. Na intenção de se apresentarem como corpos válidos e potentes na arte, a autora nos apresenta as estratégias fotográficas estabelecidas por estas artistas, como a fotomontagem, a fotoperformance na cidade e a associação do corpo com objetos do cotidiano.

A relação do corpo com objetos domésticos também está presente no artigo de Clara Alves e Silva sobre as pinturas da artista Wanda Pimentel. A autora faz uma aproximação histórica das imagens produzidas pela artista e o momento

histórico de sua produção no Brasil, a ditadura militar. Os objetos domésticos e o corpo se aproximam aqui do contexto político, apontando para uma crítica artística.

No artigo de Raisa Maria Pereira Gomes, as obras das artistas brasileiras Wilma Martins e Adriana Varejão são o ponto central para apresentar a tensão entre o espaço doméstico e o papel da mulher na sociedade brasileira. As imagens das artistas são analisadas a partir de questões sobre a percepção do espaço, levando em conta as discussões de raça e classe que permeiam as figuras femininas.

As questões de gênero e raça aparecem novamente nesta revista no sexto artigo, de Lorena Tainara Silva Monteiro, que apresenta estes campos de disputa a partir do universo das tatuadoras brasileiras. A autora apresenta um breve histórico sobre a manifestação da tatuagem no mundo e no Brasil, para depois se aprofundar nas questões de gênero e raça que afetam o campo contemporâneo da tatuagem brasileira.

O último artigo apresentado tem um enfoque na produção tridimensional de três artistas afro-latino-americanas: Sônia Gomes, Rosana Paulino e Doris Salcedo. Foi um artigo desenvolvido na disciplina “Tópicos Especiais em Estudos Avançados. 30% c’est moi: o espaço delas no sistema da arte atual”, ministrado pela professora Tatiana Ferraz em 2023, e tem sete autores: Abel Divino Santos Silva, Alexandre Melo, Ana Júlia Magossi, Aurélio Fontoura Borim, Daniel França Avelar, Eduarda Costa, Joyce Mayra, Kaio Felipe Trindade Santana, Lorena Julia Sturari, Lucas Orsini e Raquel Justiniano Encinas.

No próximo bloco de publicações são apresentados três ensaios visuais. O primeiro deles é derivado da pesquisa sobre artistas afro-latino-americanas, apresentado anteriormente por sete estudantes, neste ensaio vemos repercutir

em obras, recortes e montagens as produções artísticas apresentadas no ensaio teórico.

O segundo ensaio é da artista Ana Luísa Melgaço Guimarães, que usa a sua própria imagem em fotografias preto e brancas, mostrando um corpo desejante e desejável, levando-nos a uma proximidade íntima com a superfície de sua pele, viajando nesta superfície com intimidade.

O último ensaio visual também usa o auto retrato com imagens fotográficas em preto e branco, mas a artista Jéssica Mendes Vilela apresenta recortes, repetições, fragmentações, nos propõe reflexões e distanciamentos no olhar sobre este corpo.

A revista termina com uma entrevista da ex-estudante e agora professora na educação básica, Vitória Brasileira, que faz um relato de sua experiência profissional e da importância de sua formação universitária para sua atuação. Fica o convite às leitoras e leitores para este mergulho feminista nas artes visuais.

Profª Clarissa Borges.



Luísa Gonçalves Dias Salomão

ARTE, GÊNERO E ESPAÇO PÚBLICO: MULHERES ARTISTAS PRESENTES NAS CIDADES

PALAVRAS-CHAVE: Flâneuse; Mulheres
artistas; Fotografia; Cidade.

Resumo

Esse artigo aborda como temática a produção de mulheres artistas no espaço urbano. Para isso, tem como ponto de partida as dificuldades vivenciadas por fotógrafas contemporâneas na criação artística nas cidades. Em outra perspectiva, são analisados os espaços retratados por pintoras modernistas em suas produções, normalmente ambientes domésticos, e como isso estava diretamente relacionado ao contexto social em que estavam inseridas. Ainda no século XIX, populariza-se o *flâneur*, homem burguês que perambula pelas ruas de maneira ociosa, termo hoje questionado por ser usado exclusivamente para os homens e para que se incluam as mulheres, as *flâneuses*, na prática da *flânerie*. Dessa forma, em uma História da Arte excludente, que parte de um contexto social predominantemente patriarcal, mulheres buscam ocupar as cidades através da arte.

Introdução

A situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas (NOCHLIN, 2016, p. 20).

Em um contexto social marcado pelo machismo, a presença de mulheres na arte bem como em outras áreas é definida por exclusões e dificuldades que segundo Linda Nochlin, impactam o modo como elas desenvolvem suas produções. Neste sentido, torna-se necessário refletir sobre os espaços a que tiveram acesso ou não, e como isso pode ter moldado os processos de criação de mulheres artistas ao longo dos séculos.

Diante disso, esse artigo abordará a produção de artistas mulheres nas cidades, espaço assumido como de domínio masculino, pensando como o gênero impacta as relações com esse meio. Nesse cenário, há no século XIX a figura do *flâneur*, termo francês para designar o homem que faz da caminhada no espaço público uma prática estética, observando as ruas em uma posição de privilégio, o da invisibilidade em meio à multidão, lugar que não poderia ser ocupado por uma artista mulher naquele contexto, determinando os espaços que eram representados nas produções das modernistas.

Na realidade das cidades contemporâneas, as mulheres ocupam o espaço público, mas acompanhadas da falta de liberdade e do medo da violência a que o corpo feminino é submetido. Através da fotografia de rua e de outras práticas artísticas, as *flâneuses*, (NUNES, 2018) questionam a História da Arte ao tirar da *flânerie*, o ato de caminhar e observar as ruas, a exclusividade masculina.

Mulheres ocupam a cidade: a fotografia como denúncia da violência de gênero no espaço urbano

As cidades não são vivenciadas da mesma forma pelos diferentes gêneros, grupos sociais e raciais. Apesar de todos os cidadãos terem liberdade para frequentar o espaço público, sabe-se que ele não é seguro para as mulheres. Nele, estão sujeitas a diversos tipos de violências que tornam desafiadora a experiência de estar no meio urbano.

Diante disso, elas criam estratégias para evitar situações de assédio e violência, precisam estar sempre em alerta ao se deslocar pela cidade. Assim, a criação artística de mulheres nesse meio torna-se um grande desafio. Na série fotográfica *Speak up: Street Harassment Stories* (Figura 1), a artista Cristina Hara ouviu relatos de mulheres asiáticas que sofreram assédio na cidade de Paris, fotografou-as expondo também o lugar onde foram assediadas. Enquanto fazia as fotos, a própria artista passou por uma experiência de assédio, incluindo seu retrato na série (Figura 2).



Belleville
Paris



"Sometimes the eyes can say more than the words. I had to struggle with dozens of eyes sticking on me. I realized that there were some women with Asian faces in the same street, considered as prostitutes"

Jisuk

Figura 1 - Série Speak up: Street Harassment Stories, Cristina Hara. Fonte: <https://www.haracristina.com/projects-speak-up-street-harrasment-stories>.



"I was taking photos for this project when a man approached to my camera and started yelling at me. As I didn't understand, then he pointed his genitals and took off his pants. I run."

Cristina

Figura 2 - Série Speak up: Street Harassment Stories, Cristina Hara. Fonte: <https://www.haracristina.com/projects-speak-up-street-harrasment-stories>.

O espaço urbano permite desenvolver essa sensação de insegurança a partir do que é vivenciado por cada indivíduo neste meio, sendo os grupos pertencentes às minorias sociais mais suscetíveis a vivenciar situações de violência. Além disso, esses sujeitos são constantemente lembrados de sua vulnerabilidade nesses espaços ao entrar em contato com relatos de outras pessoas nas mídias ou na própria cidade. A fotógrafa Laurene Praget, registra desde 2019 na série *El caos sordo de la Ciudad* (Figura 3) anúncios de desaparecimento de mulheres na Cidade do México. Nas fotografias, os panfletos quase não são percebidos, tornam-se parte da paisagem e realidade da cidade, sendo ignorados por quem passa por eles.



Figura 3 - Série *El caos sordo de la Ciudad*, Laurene Praget, 2020. Fotografia. Fonte: <https://laurenepraget.com/El-caos-sordo-de-la-Ciudad>.

As mulheres artistas do século XIX: gênero e classe

A relação das mulheres com a rua nem sempre foi a mesma dos dias atuais, no século XIX, havia distinções dos espaços que poderiam ser frequentados por elas, o que estava diretamente relacionado à classe social a que pertenciam. Já os homens, possuíam total liberdade para circular pelo espaço público. Entre eles, popularizou-se a figura do *flâneur*, artista caminhante que se misturava à multidão da cidade, observando-a sem ser percebido e fazendo disso repertório para suas criações artísticas.

Griselda Pollock (2019) ao analisar as imagens feitas por artistas do século XIX, descreve que nestas representações pode-se observar que a cidade era diferente para aquelas que pertenciam à classe trabalhadora e à burguesia. O primeiro grupo poderia frequentar a cidade para o trabalho, enquanto o segundo, não deveria frequentar o domínio público já que esse pertencia ao homem, e o mundo privado era onde deveriam permanecer as mulheres, que só poderiam sair para fazer compras ou passear, e sempre acompanhadas.

Ambas não tinham o privilégio do *flâneur* de vagar pela cidade sem serem vistas, já que eram “objeto” do olhar masculino. Sendo assim, segundo Pollock (2019), a falta de contato com outras realidades impactava diretamente a prática artística das pintoras daquela época a que se tem acesso hoje, que era marcada pelos cenários internos das casas e quando em público, do parque e dos camarotes dos teatros. As que poderiam frequentar outros espaços públicos por serem de classes populares, comumente retratadas pelo olhar masculino dos pintores modernistas, ocupavam os cafés, bordéis e os bastidores dos teatros, sendo vistas como mulheres degeneradas. Assim, não era possível existir uma artista mulher com a mesma liberdade do *flâneur*, estariam sempre sujeitas ao

julgamento da sociedade em relação a sua moral e a um olhar masculino que as sexualizava. Por esse motivo, para Griselda Pollock não há como existir um equivalente feminino do *flâneur*.

As mulheres não desfrutavam da liberdade de serem incógnitas na multidão. Jamais eram tidas como habitantes normais do domínio público. Não tinham o direito de olhar, encarar, escrutinar ou observar. [...] as mulheres não olham. São posicionadas como *objeto* do olhar do *flâneur*. (POLLOCK, 2019, p. 133).

Outros olhares: a fotografia como meio de empoderamento feminino

Ao contrário de Pollock, a pesquisadora Thiane Nunes acredita na possibilidade de existência da *flâneuse*, a artista que produz a partir do caminhar, já que para ela é preciso repensar a *flânerie*, ou seja, procurar formas para que o ato de andar pelas ruas como prática estética permita que mulheres também ocupem a cidade.

Sugerir que não poderia haver uma *flâneuse* é limitar as formas pelas quais as mulheres interagiram com a cidade porque não foram da mesma maneira que os homens interagiram com a cidade. A saída talvez não seja tentar fazer uma mulher se encaixar em um conceito masculino, mas redefinir o conceito em si. (NUNES, 2018, p. 876).

Nesse sentido, a fotógrafa Leli Baldissera em sua série *Arlequins* (Figura 4), contribui para repensar o conceito da artista caminhante, ao ocupar a cidade de forma transgressora quando fotografa homens durante o Carnaval de Rua de Porto Alegre, invertendo os papéis do observador normalmente masculino e do sujeito observado, as mulheres, que têm seus corpos constantemente expostos durante a festa no Brasil. Neste ato, a artista recupera o poder do olhar desejante e sexualizado retirado das mulheres, empoderando-se.



Figura 4 - Série Arlequins. Leli Baldissera, 2015. Fonte: <https://lelibaldissera.com/carnaval-de-rua-imperio-da-la/>.

Outra artista que também altera o lugar que os sujeitos ocupam no ato de olhar é Sophie Calle na série fotográfica *Suite Vénitienne* (Figura 5), em que registra o deslocamento feito de Paris a Veneza em 1980 ao seguir um homem que conheceu brevemente, explorando cidades a partir da observação desse sujeito que guia sua caminhada. Na série não há a troca apenas do domínio do olhar, mas também de quem segue e de quem é perseguido, já que são as mulheres as maiores vítimas desse ato nas ruas.

Em *The Shadow* (Figura 6), outra série da artista, ela novamente assume lugar de controle na observação, ao pedir que sua mãe contrate um detetive para segui-la na rua, fazendo registros que comprovavam sua existência.



Figura 5 - Suite Vénitienne, Sophie Calle, 1981. Fonte: www.revistas.usp.br/primeirosescritos/article/view/153053.

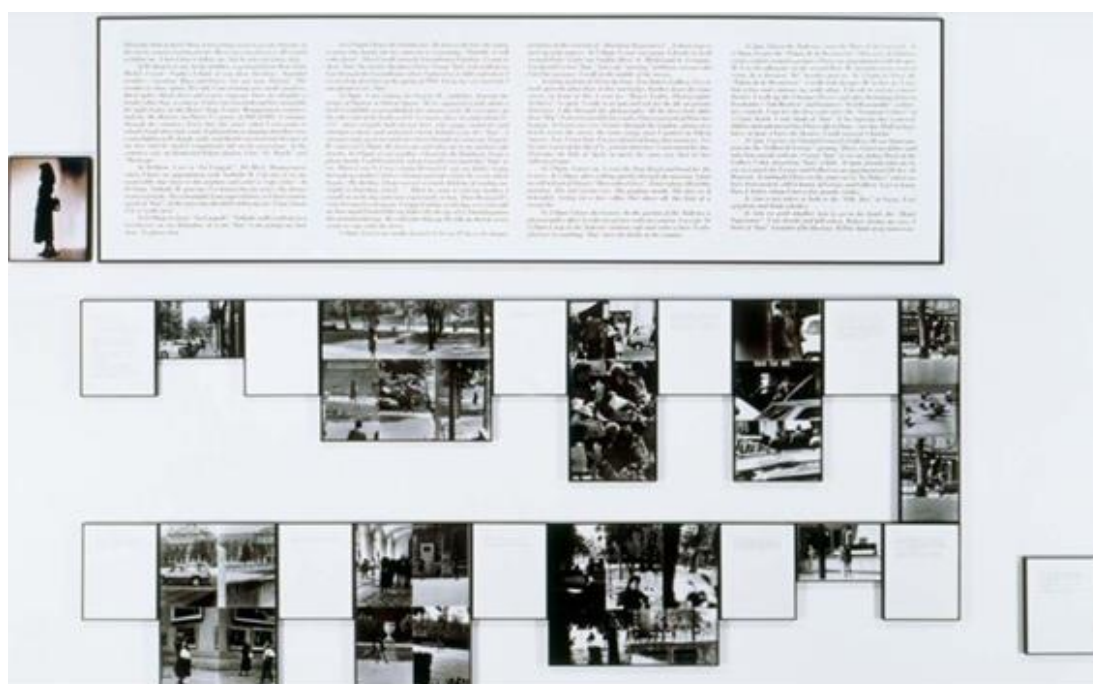


Figura 6 - The Shadow, Sophie Calle, 1981. Conjunto de texto, impressão colorida e 29 impressões em preto e branco. Foto: Marc Damage.

A nova *flânerie*: outros modos de habitar a cidade

Nas cidades contemporâneas a *flânerie* não é mais a mesma de dois séculos atrás, além das mulheres serem mais aceitas no meio urbano, os objetivos dessa prática ampliaram-se. O ato de caminhar ainda é guiado pelo olhar, mas se antes o foco era observar os sujeitos e suas interações, hoje também são observados os objetos e as ausências, até mesmo da cidade real, a qual com o advento da tecnologia pode ser experimentada na *flânerie* inclusive por meio das telas (MAIA, 1997, 135-136).

A artista Letícia Lampert explora a cidade dessa forma em suas produções, pensa as possibilidades de construção da paisagem urbana a partir da arquitetura. Mesmo nos trabalhos em que aborda as relações humanas, sua visão se origina da relação da sociedade com as cidades pós-modernas. No projeto *Random City* (Figura 7), Letícia cria paisagens urbanas por meio da colagem de imagens de cidades diferentes, que ao se misturarem parecem formar uma paisagem de um mesmo lugar, sendo difícil identificar onde começa e termina cada um deles. Ao utilizar o Instagram como plataforma para as colagens, cria uma paisagem infinita, como uma fotografia única manipulada, uma possibilidade da nova *flânerie* no meio digital.



Figura 7 - Random City, Leticia Lampert. Colagem Digital. Fonte: <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/random-city/>.

Conclusão

A História da Arte em sua construção ao longo dos séculos é resultado de um contexto social machista e excludente de diversos grupos, dentre eles as mulheres. Dessa forma, é fundamental repensar conceitos e adequá-los para esse novo contexto da Arte Contemporânea, de modo que inclua outros sujeitos não pertencentes aos grupos dominantes no mundo das artes e na sociedade em geral.

Assim, ao estarem presentes nas cidades e pensarem suas produções a partir delas, as artistas mulheres estão questionando não apenas esse lugar vivenciado de forma tão distinta pelos homens e de pouca liberdade para elas, mas também o lugar que ocupam na História da Arte, tanto modernista quanto de outros movimentos, tomando a cidade como um espaço também das mulheres, das *flâneuses*.

Referências

- BALDISSERA, Marielen. **Arlequins**. [2015]. 2 fotografias. Disponível em: <https://lelibaldissera.com/carnaval-de-rua-imperio-da-la/>. Acesso em: 01 maio 2023.
- BALDISSERA, Marielen. Flanêuse: fotógrafas ocupam o espaço urbano. Seminário Internacional Fazendo Gênero & Women's Worlds Congress, Florianópolis, SC, n.11, n.13, 2017. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499276049_A_RQUIVO_FLANEUSEFOTOGRAFASOCUPAMOESPACOURBANO_MarielenBaldiss era.pdf. Acesso em: 30 abril 2023.
- CALLE, Sophie. **The Shadow**. [1981]. Conjunto de texto, impressão colorida e 29 impressões em preto e branco. Disponível em: https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/the-shadow/6687. Acesso em: 04 junho 2023.
- HARA, Cristina. **Speak up: Street Harassment Stories**. 10 fotografias. Disponível em: <https://www.haracristina.com/projects-speak-up-street-harrasment-stories>. Acesso em: 01 maio 2023.
- LAMPERT, Letícia. **Random City**. 11 colagens de fotografia. Disponível em: <https://www.leticialampert.com.br/home-2/art/random-city/>. Acesso em: 01 maio 2023.
- MAIA, Andréa C. N. . O novo flâneur das Cidades do século XX Culturas híbridas do espaço urbano belo-horizontino. **Varia História**. Belo Horizonte, vol. 13, n. 18, p. 135- 149, novembro de 1997. Disponível em: <http://www.variahistoria.org/edies/r3jnyqirnnzfskipflh4pd0seukfpk>. Acesso em: 01 maio 2023.

- NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas**. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Ed Aurora, 2016.
- NUNES, Thiane. Em busca da flâneuse: mulheres que perambulam a cidade. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 13, p. 870–878, 2018. Disponível em:
<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4612>. Acesso em: 15 abril 2023.
- POLITANO, Stela. Elemento detetivesco: aproximações entre Sophie Calle e Walter Benjamin. **Primeiros Escritos**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 157–188, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosescritos/article/view/153053>. Acesso em: 04 jun. 2023.
- POLLOCK, Griselda. “A modernidade e os espaços da feminilidade”, p. 121–150. In: Museu de Arte São Paulo Assis de Chateaubriand. **História das mulheres, histórias feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019.
- PRAGET, Laurene. **El Caos Sordo de la Ciudad**. [2019– em andamento]. 64 fotografias. Disponível em: <https://laurenepraget.com/El-caos-sordo-de-la-Ciudad>. Acesso em: 04 jun. 2023.
- PRESSURE Paris Agency. Galerie Perrotin, 2023. Página sobre Sophie Calle. Disponível em: https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1#news. Acesso em: 01 maio 2023.



Hanelle Machado Tavares de Camargo

CIRURGIA PLÁSTICA E PADRÃO DE BELEZA NA ARTE DE IVONNE THEIN E ORLAN

PALAVRAS-CHAVE: Artes visuais; Cirurgia plástica; Estética; Padrões de beleza.

Resumo

O artigo aborda sobre a busca pelos padrões de beleza impostos às mulheres e a problemática acerca das intervenções cirúrgicas de cunho estético através de obras das artistas contemporâneas Ivonne Thein e ORLAN. Estas artistas questionam e desconstroem o discurso pautado no ideal feminino de beleza. ORLAN é reconhecida por suas performances cirúrgicas que modificam seu corpo e questionam a construção da identidade feminina na arte ocidental. Já Ivonne Thein aborda a obsessão pela imagem e a transformação das mulheres por meio de intervenções estéticas em seu projeto *Proforma*. Ambas as artistas revelam a opressão por trás desses discursos, reconhecendo a importância da diversidade e da valorização da individualidade.

Introdução

A existência de um padrão de beleza feminino a ser seguido não é uma novidade dos tempos atuais, e a arte foi fundamental na difusão desse cânone. Na antiguidade, a beleza esteve presente nas histórias mitológicas, sendo pivô de ascensões, quedas e guerras entre deuses. Segundo Eco (2004), quando atribuída ao corpo humano, a beleza possui relevância nas qualidades não apenas físicas, mas também na alma e no caráter. Além disso, ela também está atrelada à proporção e simetria, visto que a ideia de equilíbrio harmônico pitagórico é um dos pilares do belo na arte clássica. A donzela era considerada bela quando tinha naturalmente a proporção equilibrada entre seus membros e seu rosto simétrico, como a famosa Vênus de Cnido¹ (ECO, 2004).

A questão de cuidado com a imagem ocorre em diversas culturas, como por exemplo, os egípcios que utilizavam cosméticos para o embelezamento pessoal e cerimônias religiosas. A utilização de henna² era algo comum entre homens e mulheres (GERSON *et al.*, 2011). Os povos originários do território brasileiro também sempre fizeram uso da modificação corporal, porém suas motivações ultrapassam a questão estética, evidenciando que a valorização do corpo não se trata apenas do considerado bonito ou não (FUNARTE, 1985).

Já na Idade Média o ideal feminino era a dama jovem, com pele clara e cabelos loiros, porém o primordial seria o seu comportamento inatingível, casto e, sobretudo angelical por conta do cristianismo e da arte classicista, assim os critérios de beleza passaram a ser morais (TALON-HUGON, 2009). O clero repudiava a utilização de maquiagem ou de tratamentos de beleza, pois o corpo físico era visto como a materialização da perfeição divina e mudá-lo seria romper a conexão com o plano espiritual. A Inquisição Católica³ também foi determinante

para afirmar padrões de beleza: mulheres destoantes do ideal imaginado eram consideradas bruxas, principalmente as mais velhas. Paradoxalmente, há indícios históricos que as julgadas “bonitas demais” também estavam passíveis de punição e eram queimadas, revelando que a beleza sempre foi mecanismo de opressão e violência feminina (KURY; HANGREAVES; VALENÇA, 2000).

Com a ascensão da burguesia no século XVIII, a nobreza utilizou-se da moda para ditar a beleza, com perucas, espartilhos, roupas e joias (KURY; HANGREAVES; VALENÇA, 2000). Mesmo com o pudor cristão, o corpo feminino despido é muito presente na arte, como denuncia Guerrilha Girls em sua *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (2012), a qual afirma que que 76% dos nus nas obras do Museu Metropolitano de Arte são femininos.

A partir do século XX, o patriarcado⁴ perdeu o poder sobre a vida feminina, no sentido doméstico, com a industrialização e a busca pelo seu espaço no mercado de trabalho, já que o “homem provedor” não se encontrava mais presente devido às grandes guerras. Naomi Wolf discute em *O mito da Beleza* (1999), como a emancipação feminina fez com que o capitalismo patriarcal encontrasse novas alternativas de aprisionamento, instalando os *Ritos de Beleza*, uma vez que no período de “liberdade” feminina, a aparência passou a ser considerado parâmetro para o sucesso. Além disso, a autora conclui que o medo da gordura foi uma ferramenta efetiva de controle desses corpos, e argumenta que

No entanto, a gordura na mulher é alvo de paixão pública, e as mulheres sentem culpa com relação à gordura, porque reconhecemos implicitamente que, sob o domínio do mito, nosso corpo não pertence a nós, mas à sociedade, que a magreza não é uma questão de estética pessoal e que a fome é uma concessão social exigida pela comunidade. Uma fixação cultural na magreza feminina não é uma obsessão com a beleza feminina, mas uma obsessão com a obediência feminina. [...] A grande mudança na

percepção do peso deve ser compreendida como um dos maiores acontecimentos históricos do século, uma solução direta para os perigos representados pelo movimento das mulheres e por sua liberdade econômica e reprodutiva. O hábito da dieta é o mais possante sedativo político na história feminina. Uma população tranquilamente alucinada é mais dócil. (WOLF p. 178-179, 1999).

Esses critérios foram tão bem estabelecidos, que no século XXI a mulher considerada bela ainda é branca, extremamente magra e tonificada, com traços finos, cabelo alinhado e pele livre de imperfeições e manchas, a verdadeira boneca Barbie⁵.

Atualmente, a procura pela perfeição física tem pressionado as mulheres a buscarem tratamentos estéticos para se aproximarem do ideal imposto. Estima-se que mais de 5,5 milhões de cirurgias foram feitas nos 10 primeiros países do ranking mundial, sendo o Brasil o líder até 2020. Desse montante, 85% foram femininos e as categorias mais comuns são aumento da mama, lipoaspiração, blefaroplastia, abdominoplastia e rinoplastia, sendo esse último o mais comum em pacientes com 18 anos ou menos (ISAPS, 2021).

A partir disso, o presente artigo tem o objetivo de refletir sobre o questionamento dos padrões de beleza expostos nas obras das artistas contemporâneas Ivonne Thein e ORLAN, da investigação da relação entre a representação do corpo e o culto à cirurgia plástica. Estas artistas são relevantes na denúncia e na desconstrução de padrões estéticos e culturais impostos às mulheres no campo da arte.

Orlan e o ideal de perfeição

Nascida em 1947, ORLAN é uma artista multimidiática francesa e reconhecida por suas performances e fotografias envolvendo inteligência artificial, robótica e realidade aumentada, através do grotesco ela questiona os fenômenos sociais pré-estabelecidos, se opondo ao determinismo natural e político, da supremacia masculina, religiosa e branca (ORLAN, 2023).

Dentre seus trabalhos mais relevantes está a série *The Reincarnation of Saint Orlan* de 9 performances cirúrgicas realizadas entre 1990 e 1993 (Figura 1), as ações consistem em intervenções estéticas que modificaram seu corpo, sobretudo a face, por meio de implantes e preenchimentos. Todas as cirurgias foram fotografadas e documentadas, uma delas televisionada como em um espetáculo, com cenário, vestimentas e atos realizados durante as sessões (ORLAN, 2023).



Figura 1. *The Reincarnation of Saint ORLAN or new images, First surgery performance, called Unicorn, 1990. Cibachrome diasec mount, 65 x 43.3 in., 7 pieces +2AP. Foto: autor desconhecido. Fonte: ORLAN, 2023.*

O rosto construído de ORLAN no *The Reincarnation of Saint Orlan*, é um retalho de traços encontrados nas musas pintadas de artistas masculinos famosos, como Botticelli, Géraud, da Vinci e Moreau, (Figura 2). A “arte carnal”, como ela define, questiona o significado do corpo feminino modelado determinado como belo e desejável pelos homens e a construção da sua identidade na arte ocidental (O'BRYAN, 2005). A constante modificação do corpo revela como as mulheres são percebidas no mundo: pedaços de corpos desumanizados e fragmentados, nunca inteiros. A promessa da indústria cirúrgica de perfeição e juventude, que lucra com a insegurança de milhões de mulheres é colocada em jogo quando ORLAN não se aproxima do visto como belo após as cirurgias, provando que a beleza perfeita é inalcançável e se agrava ainda mais quando vista fracionada (FERREIRA, 2006).



Figura 2. Esquerda: Close up de uma risada durante a performance. Direita: retrato produzido pelo corpo-máquina quatro dias após a cirurgia, 7th surgery performance, called Omnipresence, 1993. Cibachrome diasec mount, 65 x 43 in., 7 pieces +2AP. Foto: autor desconhecido. Fonte: ORLAN, 2023.

O distanciamento do próprio corpo pode ser notado quando ORLAN fala sobre seu corpo ser uma vestimenta, e de como ele permanece estranho, mesmo após as experiências intensas (O'BRYAN, 2005). O tratamento do corpo como algo externo pode ser interpretado como a sua rejeição diante da não conformidade com o que a sociedade determinou, é comum o relato de mulheres sobre o sentimento de desconexão com seu próprio corpo por estarem insatisfeitas, acarretando a sua rejeição e negação.

Ivonne Thein e o culto à imagem plástica

Da mesma forma que a arte historicamente serviu como mecanismo de comunicação e referência, a mídia televisiva e digital se tornou o principal meio de propagação de cultura e imagem desde sua criação. A partir disso, os indivíduos, em especial as mulheres, passaram a elaborar social e fisicamente seus corpos e comportamentos através de modelos inseridos na mídia. A deturpação dos corpos e o fortalecimento do culto à imagem tornou a insatisfação onipresente.

O projeto *Proforma* (Figura 3 e 4) realizado em 2009 pela fotógrafa e designer alemã Ivonne Thein, traz à tona a problemática da preocupação desenfreada com a imagem e a sua modificação exacerbada, o aspecto exagerado das experimentações digitais de Thein é sua marca registrada e mira na revelação do discurso opressor e doentio dos padrões de beleza (THEIN, 2023).



Figura 3. Proforma, 2009. Fotografia diasec, 72 x 90 cm e 120 x 192 cm., 19 peças. Foto: Gallery Voss. Fonte: THEIN, 2023.



Figura 4. Proforma, 2009. Fotografia diasec, 72 x 90 cm e 120 x 192 cm., 19 peças. Foto: Gallery Voss. Fonte: THEIN, 2023.

As fotografias da artista trazem a plasticidade e artificialidade dos corpos representados, causando desconforto e distanciamento, a combinação dos elementos visuais e do enquadramento dos rostos apaticamente lisos remete à padronização e homogeneidade. Em entrevista à revista *El Angel* em 2010, Thein diz que combinou corpos e rostos reais de pessoas jovens com manequins para mostrar a incoerência da transformação do corpo em uma “aberração com seios de silicone e traços faciais inexpressivos” (THEIN, 2010). A utilização de manequins relaciona-se com um dos perigos do padrão de beleza: corpos exatamente iguais e vazios de autenticidade, teatrais.

Considerando que sua série foi criada em 2009, Ivonne foi visionária em ter a percepção sobre a potência nociva da tecnologia sobre os corpos humanos que a indústria propagandística manipula drasticamente as modelos apresentadas em campanhas publicitárias, muitas vezes as deixando irreconhecíveis após o tratamento digital (CORREIA; CARVALHO, 2016). O perfil *beauty.false*, ativo na plataforma digital Instagram, é famoso por denunciar a realidade por trás das modificações digitais em figuras famosas. Seu objetivo não é constranger essas celebridades, mas mostrar que a imagem vendida como ideal não é real e se torna nociva, principalmente para adolescentes conectados em fase de formação da autoestima e identidade.

A busca pela perfeição plástica ganha força com a popularização das redes sociais e a utilização excessiva de filtros em *selfies*⁶ que mudam as características físicas, como olhos, nariz, boca e bochechas. Uma pesquisa realizada pela Academia Americana de Cirurgia Plástica e Reconstrutiva Facial em 2020, revelou que 55% dos cirurgiões entrevistados afirmaram já ter atendido pacientes solicitando a reprodução das mudanças criadas pelos filtros nas *selfies* (TEIXEIRA, 2021).

Conclusão

O presente texto buscou refletir sobre os padrões femininos de beleza e o seu debate na arte contemporânea. As artistas Ivonne Thein e ORLAN, desempenham um papel relevante na denúncia e desconstrução desses padrões estéticos e culturais que veem o corpo feminino como objeto de opressão e violência.

As consequências negativas da insatisfação com a imagem destacam o papel da mídia e da tecnologia na expressão desses ideais, influenciando a percepção da própria identidade.

Em um contexto atual, se faz urgente refletir sobre as mensagens transmitidas pelas mídias. É necessário promover uma maior consciência da diversidade dos corpos reais, além de incentivar a visão crítica em relação aos ideais de beleza impostos pela sociedade. Assim como Wolf (1999) ressalta em *O mito da beleza*, os padrões de beleza são ferramentas essenciais de controle dos corpos femininos que garantem a manutenção e permanência do sistema capitalista e patriarcal. Precisamos estar com olhos atentos a essas correntes e refletir se odiamos nossos corpos por conta própria ou por influência do discurso coercitivo.”

Em suma, as obras de ORLAN e Ivonne Thein nos convidam a questionar os padrões físicos impostos às mulheres e reconhecer a importância da pluralidade e da valorização da individualidade. Essas artistas nos mostram que a busca pela perfeição física é uma armadilha.

Referências

- _____. **Ivonne Thein: fotógrafa crea “radiografía” de la anorexia.** [Entrevista concedida a] Jesús Pacheco. Suplemento Cultural de Reforma El Angel, Cidade do México, p. 3, 31 jan. 2010.
- CORREIA, Paula Rodrigues; CARVALHO, Agda Regina de. **Design de moda e arte na imagem do corpo feminino: Man Ray e Ivonne Thein.** Revista Educação Gráfica, Bauru, v. 20, n. 2, 2016. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2016/11/25_DESIGN-DE-MODA-E-ARTE_349_370.pdf> Acesso em: 18 jun. 2023
- DE FARIAS, Angela Simoes; DA SILVA, Maria Beatriz Marques; DE MEDEIROS BEZERRA, Marina. **Caça às bruxas: a importância das mulheres queimadas na inquisição para o movimento feminista.** Revista Jurídica da Escola Superior do Ministério Público de São Paulo, v. 21, 2022.
- ECO, Umberto. **História da Beleza.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- FERREIRA, Francisco Romão. **Os sentidos do corpo: cirurgias estéticas, discurso médico e saúde pública.** 2006. 227 f. Tese (Doutorado em Saúde Pública) – Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2006.
- FOLTER, Regiane. O que é patriarcado? **Politize!** 29 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/patriarcado/>> Acesso em: 18 jun. 2023
- FUNARTE. **Arte e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros.** Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.
- GERSON, Joel et al. **Fundamentos da estética 1: orientações e negócios.** 10 ed. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

- GUERRILLA GIRLS. **Do women have to be naked to get into the Met. Museum?** 2012. Impressão digital sobre papel. 30,55 x 66 cm.
- ISAPS (International Society of Aesthetic Plastic Surgery). 2020 Global Survey from ISAPS Sees Significant Changes in Aesthetic Procedures During Pandemic, **ISAPS**, 2021. Disponível em: <<https://www.isaps.org/pt/discover/about-isaps/global-statistics/reports-and-press-releases/global-survey-2020-full-report-and-press-releases-english/>> Acesso em: 10 jun. 2023.
- KURY, Lorelai; HANGREAVES, Lourdes; VALENÇA, Máslova T. **Ritos do corpo**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2000.
- O'BRYAN, C. Jill. **Carnal art: Orlan's refacing**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- ORLAN. **ORLAN**. 2023. Disponível em: <<https://www.orlan.eu/>>.
- Redação Mundo Estranho. O que foi a Inquisição? **Superinteressante**. 4 jul. 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-inquisicao>> Acesso em: 18 jun. 2023.
- SANTA BÁRBARA, Maria Cristina et al. **Otimização e validação intralaboratorial de método analítico por CLAE/UV para identificação e quantificação de p-fenilenodiamina em tinturas de hena para cabelos e sobrancelhas**. Vigilância Sanitária em Debate: Sociedade, Ciência & Tecnologia, v. 7, n. 2, p. 62-68, 2019. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/5705/570566082009/570566082009.pdf>> acesso em: 25 set. 2023.
- TALON-HUGON, Carole. **A estética: história e teorias**. 1 ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

- TEIXEIRA, Viviane. A influência dos filtros do Instagram na cirurgia plástica. **Gazeta do Povo**. 29 out. 2021. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/conteudo-publicitario/dra-viviane-teixeira/a-influencia-dos-filtros-do-instagram-na-cirurgia-plastica/>> Acesso em: 17 jun. 2023.
- THEIN; Ivonne. **Ivonne Thein**. Berlim, 2023. Disponível em: <<https://www.ivonnethein.art>>
- UFLA. Dicas de português: a selfie ou o selfie? **Portal UFLA**. 18 set. 2017. Disponível em: <<https://www.ufla.br/dcom/2017/09/18/dicas-de-portugues-a-selfie-ou-o-selfie-2/>> Acesso em: 18 jun. 2023.
- VITORIO, Tamires. A Barbie chegou na terceira idade: relembre a trajetória da boneca. **Exame**. 9 mar. 2019. Disponível em: <<https://exame.com/casual/a-barbie-chegou-na-terceira-idade-relembre-a-trajetoria-da-boneca/>> Acesso em: 18 jun. 2023.
- WOLF, N. **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.



Ana Luísa Melgaço Guimarães

OCUPANDO ESPAÇO: AUTORREPRESENTAÇÃO NOS TRABALHOS DE FERNANDA MAGALHÃES E IJU SUSIRAJA

PALAVRAS-CHAVE: Autorrepresentação; Corpo gordo; Feminismo; Fotoperformance; Padrões de beleza.

Resumo

O presente artigo tem como objetivo apresentar e analisar as produções das artistas Fernanda Magalhães e Iliu Susiraja, que trabalham com a autorrepresentação na fotografia, enquanto mulheres gordas obesas, para discutir sobre questões relacionadas à imagem corporal, problematizando os padrões de beleza femininos e a construção de desejos na atualidade. Ao explorar o próprio corpo como um instrumento de denúncia da realidade e como proposição para repensar o que é pré-estabelecido, as artistas sistematizam suas experiências pessoais para trazê-las à dimensão social, expondo também a necessidade de reconhecer e considerar corpos não hegemônicos no espaço da Arte.

Introdução

Em um mundo que quer o pequeno, ocupar espaço é um ato revolucionário
(MOMOLI, 2021, tradução própria).

As formas que o corpo deve assumir e a preocupação com a imagem corporal nunca foram tão afirmadas como um padrão restrito e em posição de destaque na vida cotidiana como atualmente, sobretudo no que diz respeito à figura feminina, em função de um conceito de beleza constituído ao longo da história e um conjunto de regras e imposições sociais que determinam o que é, e principalmente, o que não é bonito de se ver. Segundo Tavares (2003), [...] o desenvolvimento da imagem corporal é intimamente ligado à estruturação da identidade no seio de um grupo social. Partindo desta reflexão e considerando meus atravessamentos enquanto um corpo gordo feminino, proponho pensar na maneira como esse mesmo corpo — que não é meramente carne, mas justamente suas relações — é compreendido socialmente e, sobretudo, como isso afeta a maneira como o sujeito reconhece a si mesmo e suas formas de existência.

Nesse sentido, ao considerar a Arte como um instrumento de denúncia da realidade, uma série de artistas mulheres buscam trabalhar esta temática, dentro de um discurso feminista, sistematizando suas experiências pessoais para trazê-las ao espaço social, à medida em que dialogam suas vivências à de muitas outras. Neste artigo, apresento e analiso assim, algumas obras das artistas contemporâneas Fernanda Magalhães e Iliu Susiraja, que exploram a autorrepresentação enquanto mulheres gordas obesas, estabelecendo relações com os lugares que ocupam. Nesta perspectiva, as artistas problematizam os

padrões de beleza femininos e suas consequências na atualidade, expondo também a necessidade de reconsiderar seus corpos na dimensão da Arte.

Fernanda Magalhães: Corpo-cidade e representações da mulher gorda

Maria Fernanda Vilela de Magalhães, pesquisadora, fotógrafa e artista visual brasileira, nascida em Londrina, no Paraná, em 1962, tem como foco de sua prática artística a fotografia e a performance com viés político e feminista. A artista propõe trazer seu próprio corpo para o trabalho, no intuito de discutir seus enfrentamentos, denunciando a violência sobre os corpos das mulheres através de discursos e padrões impostos socialmente. Nesta perspectiva, a artista busca também investigar e criticar sobre a maneira como corpos gordos femininos são representados na contemporaneidade.

Em sua série *A Natureza da Vida* (Figuras 1 e 2), em desenvolvimento a partir dos anos 2000, Fernanda explora seu corpo desnudo em lugares públicos de diversas cidades do mundo, por meio do ato performático, propondo que os registros da ação sejam feitos por diferentes fotógrafas. Assim, introduz a multiplicidade de olhares na produção da imagem de um mesmo corpo — nesse caso um corpo que não se encaixa em determinados padrões estéticos — e suas diferentes formas de apresentação. Ao definir relações com os espaços urbanos, a artista exhibe uma naturalidade na linguagem corporal que parece trazer a ideia de que é possível se sentir livre e confortável com seu próprio corpo. Embora traga uma perspectiva otimista, Magalhães se coloca em ruínas e lugares abandonados que produzem reflexões e expõem, sobretudo, o abandono, a rejeição, a solidão e toda uma série de dificuldades e incertezas que permeiam as vivências da mulher nos lugares que esta ocupa.

Na sequência de outras séries, abordo questões do corpo através de um posicionamento político e sou

fotografada discutindo padrões, estética e as diversidades. Uma ocupação do espaço, um posicionamento, colocar-se presente e visível. (MAGALHÃES, 2021).



Figura 1. Fernanda Magalhães, sem título, Série: A Natureza da Vida, Cine Teatro Ouro Verde, 2013, Fotografia digital por Luciano Pascoal. Fonte: Fernanda Magalhães



Figura 2. Fernanda Magalhães, sem título, Série: A Natureza da Vida, Londrina, 2013, Fotografia digital por Eliza Prativiera. Fonte: Fernanda Magalhães.

Cinco anos antes a artista realizou o trabalho, *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* (1995), composto por 28 imagens fragmentadas e ampliadas de corpos apresentados em fotografias de jornais, revistas e textos. Nesta série, Fernanda discute as representações da mulher gorda dentro do imaginário social, transitando por questões sobre aparência, sexualidade e construção de identidade. Ao imprimir discursos pessoais, a artista produz colagens que criticam a rigidez dos modelos estéticos impostos na contemporaneidade, que constantemente negam, invadem, modificam e aprisionam corpos gordos femininos, associando-os ao fracasso.

Corpos vigiados e controlados em uma insana busca por chegar ao lugar prometido, à glória, ao espaço de conquista. Todos buscam, mas ninguém sabe dizer exatamente o que se busca. Pela felicidade? Pelo amor? (...) O corpo perfeito e imortal, sem doenças e nem envelhecimento. O paraíso ou o inferno? (MAGALHÃES, 2005, p. 12).

Em *Gorda 9* (Figura 3), a artista trabalha com seu próprio corpo, explorando a imagem da cabeça da estatueta *Vênus de Willendorf*, do período paleolítico, onde a abundância do corpo da mulher gorda é associada à saúde, a felicidade e ao lugar de conquista, assim contraria as lógicas atuais que o reprimem. Em *Gorda 13* (Figura 4), Fernanda Magalhães se apropria da fotografia de uma mulher exposta na revista comercial americana *Buff*, que retrata a erotização do corpo gordo feminino, problematizando sobre como a imagem dele é de alguma maneira aceita quando apresentada nessa perspectiva sexualizada.

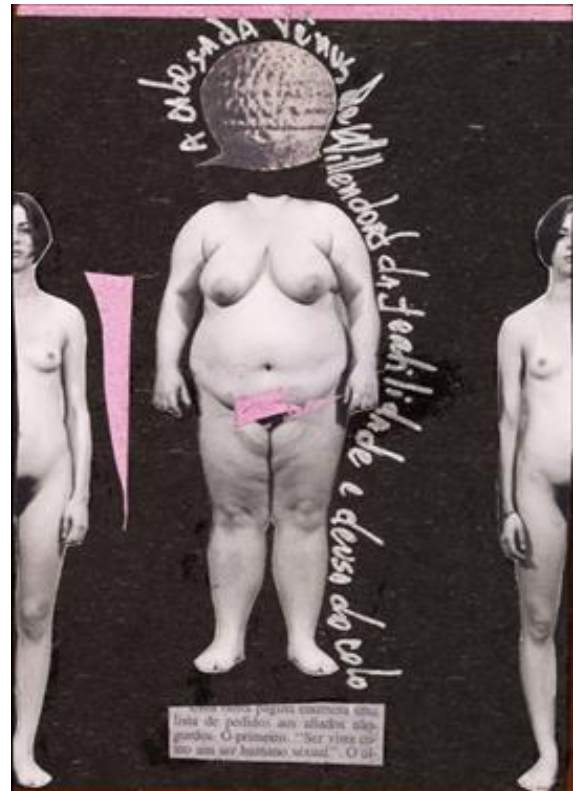


Figura 3. Fernanda Magalhães, Gorda 9, Série: A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, 1995, dimensões desconhecidas, Colagem analógica. Fonte: Fernanda Magalhães.



Figura 4. Fernanda Magalhães, Gorda 13, Série: A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, 1995, dimensões desconhecidas, Colagem analógica. Fonte: Fernanda Magalhães.

Em seus dois trabalhos, Fernanda Magalhães olha para si para falar sobre corpos de mulheres gordas para além de assuntos como dietas e emagrecimento, e revela a urgência de se pensar sobre esses lugares de invisibilidade. Assim, a artista trata da gordura, o volume e o peso não a partir de uma ideia de incômodo ou perigo, mas considera as subjetividades e desejos próprios desses corpos, que não precisam se curvar diante das normatizações e regras socialmente impostas.

Iiu Susiraja: Corpo-casa e padrões de beleza estéticos

Em diálogo com as proposições de Magalhães, trago também os trabalhos de Iiu Susiraja, artista finlandesa nascida na cidade de Turku em 1975, que tem como foco de suas poéticas a fotoperformance e a videoinstalação. Iiu propõe trazer seu corpo obeso em cena no espaço doméstico, explorando objetos inusitados normalmente encontrados no interior da casa para investigar sobre questões relacionadas à feminilidade e aos estereótipos sociais. Busquei fazer uma breve análise de algumas de suas obras que compõem sua exposição individual no Museu de Arte Moderna (MoMA), iniciada em abril de 2023 e ainda em progresso, que reúne mais de cinquenta fotografias de sua trajetória artística. Entre elas, destaco as imagens *Bad Legs* (2010), *Spaghetti aerobics* (2019) e *Happy Valentines Day (Big Heart)* (2022).

Em *Bad Legs* (Figura 5), da série *Good Behavior*, Susiraja explora o sapato de salto fino, objeto tradicionalmente associado à feminilidade, preso em suas pernas em sacos plásticos com fitas. Ao retrabalhar seu simbolismo, a artista problematiza não somente o que é esperado da mulher e suas representações estereotipadas, mas sobretudo, denuncia a respeito da incompatibilidade do calçado com um corpo que não cabe dentro dele. Nesse sentido, expõe os desafios do corpo da mulher obesa à medida em que critica também a obsessão por pernas que se encaixam em padrões estéticos de beleza.



Figura 5. Iiu Susiraja, *Bad Legs*, Série: *Good Behavior*, 2010, dimensões desconhecidas, Fotografia digital, Impressão cromogênica, Fonte: Iiu Susiraja.

Em sua outra fotografia intitulada *Spaghetti aerobics* (Figura 6), a artista trabalha com alimentos pendurados e ao redor de seu corpo, expondo questões relacionadas à obesidade e a busca pelo corpo ideal. Desse modo, denuncia a maneira como a comida é compreendida negativamente, à medida que é relacionada ao excesso de gordura do corpo gordo, normalmente associado às doenças. Nesta perspectiva, Susiraja problematiza o desejo incessante pelo corpo magro, a dismorfia corporal e uma série de transtornos alimentares que surgem a partir dessas concepções. O ideal de magreza cultuado na sociedade ocidental tem provocado o aumento de doenças, como sugere Susan Bordo:

O corpo emaciado da pessoa com anorexia apresenta-se evidentemente como uma caricatura do ideal contemporâneo de esbeltez exagerada para as mulheres, um ideal que, apesar da resistência irônica das diferenças raciais e étnicas, tornou-se a norma para as mulheres de hoje. Mas a magreza é apenas a ponta do iceberg, pois ela exige por si mesma interpretação. (BORDO, 1997, p.24).



Figura 6. Iiu Susiraja, *Spaghetti aerobics*, 2019, dimensões desconhecidas, Fotografia digital, Impressão cromogênica. Fonte: Iiu Susiraja.

Ainda que suas imagens pareçam carregar um caráter humorístico, que à primeira vista convida o espectador ao riso, são fotografias que, em diversas camadas de significações, expõem a complexidade das suas experiências pessoais para denunciar a exclusão do corpo gordo feminino e questionar padrões culturais que o reconhecem apenas como objeto do ridículo.

Em *Happy Valentines Day (Big Heart)* (Figura 7), Susiraja aparece com um balão vermelho em formato de coração, fazendo referência ao Dia dos Namorados, como mencionado no título da obra. Em uma presença monumental, sob um olhar vago e inexpressivo, a artista ressignifica o objeto para problematizar e criticar um discurso onde é estabelecido que a mulher gorda não é passível de ser desejada, e sequer ainda merece ser amada, expondo a rejeição, solidão e uma série de enfrentamentos que atravessam as vivências desses corpos.



Figura 7. Iiu Susiraja, *Happy Valentines Day (Big Heart)*, 2022, 33 x 50.8, Fotografia digital, Impressão cromogênica. Fonte: Iiu Susijara.

Conclusão

Ao considerar as corporeidades normativas e as imposições estéticas de beleza sociais e culturais da contemporaneidade, os trabalhos de Fernanda Magalhães e Iliu Susiraja, reconhecem e trazem de maneira explícita a gordura de seus corpos volumosos, perturbam o comum à medida em que provocam uma estranheza no espectador. Ao discutir e problematizar sobre discursos preconceituosos e opressores, e criticar as imagens categorizadas das mulheres, as artistas transitam entre o que é, e o que não é considerado saudável, o feio e belo, o grande e o pequeno, para subverter os modelos de apresentação do corpo gordo, e construir narrativas visuais que tornam atraente aquilo que normalmente não é.

Desse modo, apresentam proposições que estabelecem novas formas de ver e compreender esses corpos, expandem o olhar para além de nossas próprias vidas, expondo ainda a possibilidade desse corpo estar consciente de suas próprias escolhas e ações e de se libertar daquilo que é preestabelecido, transformando a maneira como reconhece a si mesmo e como se relaciona com o mundo em que vive.

Bibliografia

- JAGGAR, Alison; BORDO, Susan; DE FREITAS, Britta. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo Re-construção**. Qualificação de Mestrado, Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005.
- MAGALHÃES, Fernanda. **Mulheres Luz**, 2021. A Natureza da Vida. Disponível em: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-natureza-da-vida/#perfil>. Acesso em 29 de maio de 2023.
- MOMOLI, Rebecca. **IN UN MONDO CHE CI VUOLE PICCOLE OCCUPARE SPAZIO È UN ATTO RIVOLUZIONARIO**. Bolonha, Itália, 2022. Rede social Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CmzBprJotOl/>. Acesso em 29 de maio de 2023.
- SINDER, Stefanie. **Staring Back, Deadpan: Ugliness and Abjection in Iiu Susiraja's Self-Portraits**. ASAP Journal, 2019. Disponível em: <https://asapjournal.com/staring-back-deadpan-ugliness-and-abjection-in-iiu-susirajas-self-portraits-stefanie-snider/>. Acesso em 21 de abril de 2023.
- SKOGLIND, Sandra. **Dåligt uppförande: Om identitet, genus och kroppens politik i Iiu Susirajas fotografiska självframställningar**. Dissertação (Graduação) - Södertörn University, School of Culture and Education, Suécia, 2014. Disponível em: <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn%3Anbn%3Ase%3Ash%3Adiva-26375>. Acesso em 21 de abril de 2023.

- SUSIRAJA, Iiu. **Site da artista**. Disponível em: <https://www.iiususiraja.com/>. Acesso em 21 de abril de 2023.
- TAVARES, M.C.G.C.F. **Imagem corporal: conceito e desenvolvimento**. Barueri, SP. Manole, 2003.
- TVARDOVSKAS, Luana.; RAGO, Luzia. **Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade**. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378/403>. Acesso em 21 de abril de 2023.



Clara Alves e Silva

**O ENVOLVIMENTO DE WANDA PIMENTEL:
A RELAÇÃO ENTRE CORPO FEMININO, OBJETO E
ESPAÇO DOMÉSTICO NO BRASIL DA DÉCADA DE 60**

PALAVRAS-CHAVE: Wanda Pimentel; Corpo feminino; Espaço doméstico; Ditadura; Arte brasileira.

Resumo

Este trabalho analisa a série *Envolvimento*, de Wanda Pimentel, produzida no final da década de 1960, com o intuito de elucidar a relação do corpo feminino e o espaço doméstico, inserida no contexto da sociedade de consumo e da ditadura militar no Brasil. Do corpo feminino, há somente as pernas e os pés, que se misturam com as roupas, sapatos, chaleiras que transbordam, secador de cabelo, máquina de costura e outros diversos utensílios domésticos: os objetos ganham vida, as pernas denunciam a condição da mulher como objeto de desejo. O seguinte estudo busca demonstrar, a partir da análise da série de pinturas, a estratégia de empoderamento da artista que, através da manipulação da imagem, desvia a objetificação do corpo da mulher, ao mesmo tempo que faz alusão à repressão e ao confinamento durante a ditadura militar de forma sutil e onírica.

Introdução

Em 2017, na abertura da mostra *Envolvimentos* do MASP, Wanda Pimentel, avessa à atenção e entrevistas, sentou-se sozinha em um banco do museu e pôs-se a observar quieta. Suas pinturas falam de modo sutil e lírico, nos contando sobre a problemática que a cercava no final da década de 1960: o ser humano, representado pela figura feminina (seria ela mesma?), envolvido, transformado, seduzido pelos objetos do ambiente doméstico, alienado do contexto caótico do final daquela década.

Wanda Pimentel nasceu em 1943, no Rio de Janeiro. O dia do seu nascimento é incerto, assim como informações sobre a sua infância, talvez isso se deva pelo jeito da artista “[...] sempre encabulada, mesmo com as coisas mais simples. Encarando tudo seriamente”. (MORAIS, 1969, p.3 apud CORNISH, 2018, p.17). O que se sabe é que aos 22 anos Pimentel iniciou seus estudos em arte com Ivan Serpa, importante artista construtivista carioca, no MAM-RJ. A artista rapidamente se envolveu com eventos políticos e sociais frente a vigência do regime ditatorial, reunindo-se com outros artistas da vanguarda brasileira no Museu de Arte de Moderna.

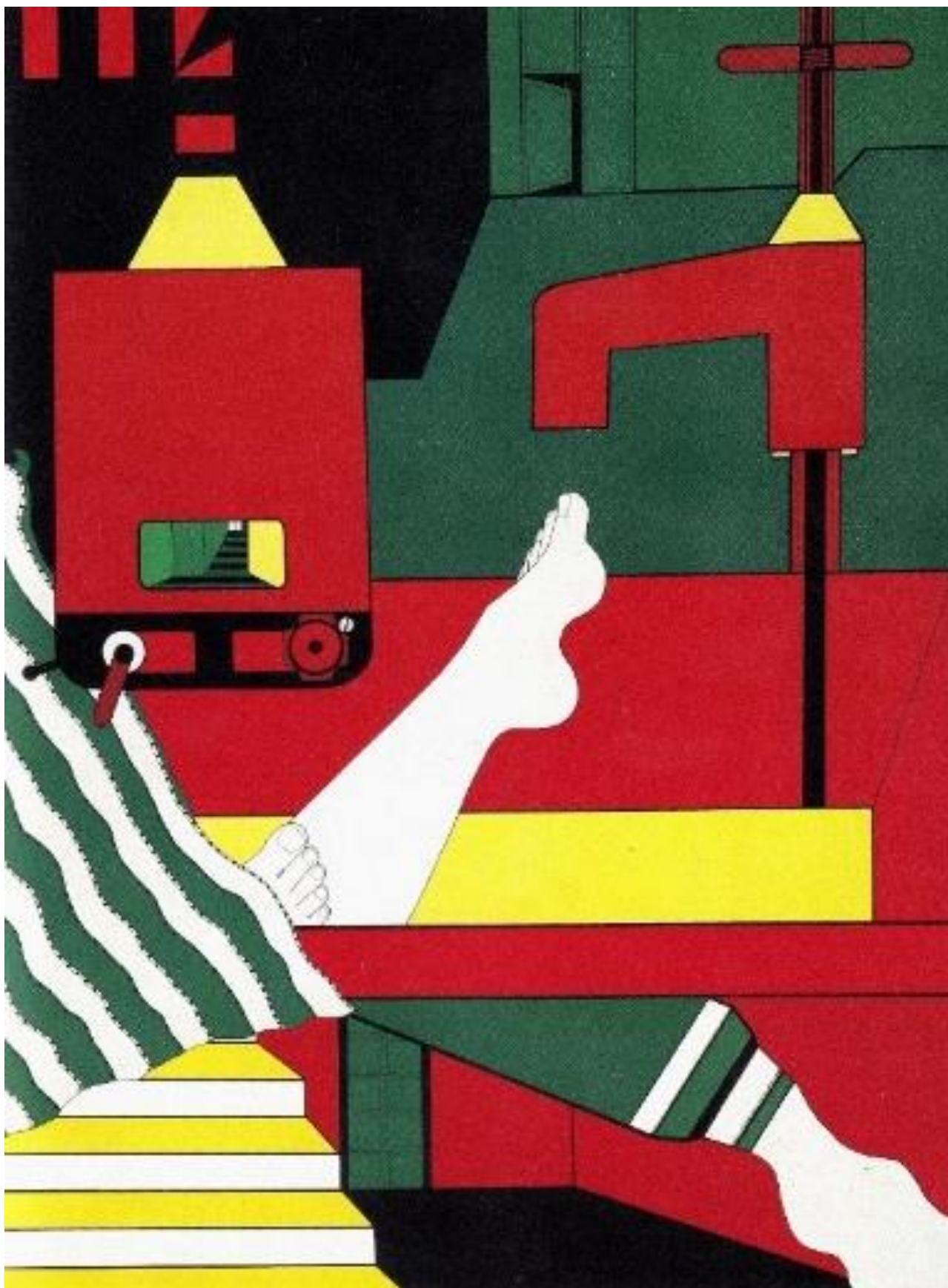


Figura 1. Sem título, série Envolvimento, Wanda Pimentel, 1968. Vinílica sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção Marisa & Arthur Peixoto, Rio de Janeiro.

A série *Envolvimento*, começou a ser produzida em 1967 e foi concluída em 1984. No entanto, teve o seu momento mais prolífico nos dois primeiros anos de produção, o conjunto de pinturas em vinílica, mesma tinta utilizada no *silkscreen*, traz consigo influências do construtivismo de Serpa, do imaginário da *Pop Art* (ainda que Wanda se distancie em temática do movimento), do design de propaganda daquele período e da nova vanguarda carioca, com quem a artista reunia-se no MAM-RJ.

É possível perceber a influência do construtivismo na obra de Wanda através de sua técnica de pintura em cores chapadas, sem pincelada, volume e textura, composta por formas geometrizadas e calculadas, ainda que figurativas. A vinílica sobre tela apresenta um caráter industrial, estética vinda da propaganda que oferecia uma representação limpa e objetiva e que circulava nas grandes revistas, outdoors e até mesmo na recente televisão do Brasil da década de 1960. Além disso, na série *Envolvimento*, a artista opta por retratar o ambiente doméstico, o seu entorno, a figura feminina como protagonista, os objetos que a envolvem e a problemática de sua época – a falta de perspectiva do ser humano. Desse modo, Pimentel distancia-se da *Pop Art* em teoria, ainda que próxima em estética, uma vez que a *Pop Art* norte-americana, um movimento artístico predominantemente masculino, imprimia um esvaziamento do objeto.

A obra de Wanda Pimentel e o seu contexto histórico

O período em que Wanda Pimentel produziu a maior parte das obras que integram a série *Envolvimento* coincidiu com o enrijecimento do regime militar, a partir da promulgação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5) em 1968. Esse momento foi marcado pela violência e censura direcionadas à população brasileira, mas também pelo modo como a mulher era vista socialmente. Segundo Patricia Branco Cornish:

O final da década de 1960 marcou a “linha dura” do regime militar, a partir da promulgação do AI-5, que legitimou a cassação dos indivíduos que fossem contrários ao governo e, com relação a esse aspecto, havia forte controle das mentes e dos corpos dos cidadãos brasileiros. Em termos ideológicos, a produção de textos, arte e cinema estavam sob censura e, em termos de corpo, havia uma “patrulha moral” que condenava os ventos libertários do tropicalismo, que acenavam com a experimentação das drogas e o “amor livre”. Nesse sentido, a mulher foi colocada como ponto de estrutura da família que era considerada a amálgama do sistema social aos olhos do regime. (CORNISH, 2018, p. 20).

Em relação à arte e aos movimentos artísticos brasileiros, a década de 1960 pode ser dividida em duas fases: de 1964 a 1968, os anos imediatamente após o golpe militar, e de 1968 a 1969, os anos imediatamente após a promulgação do AI-5. Na primeira fase, aconteceu uma politização da arte, ao mesmo tempo que surgia a *Nova Figuração*¹, a influência da *Pop Art*¹ que chegava dos Estados Unidos e o conceito de antiarte ambiental de Hélio Oiticica. Este período rompe com a estética e a ideologia dos anos 50 e aparece, na cena artística, nomes como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Lygia Pape e

Lygia Clark – importantes influências para a nova geração de artistas que vieram a seguir, incluindo Wanda Pimentel, cujas produções caracterizavam-se pela crítica à posição de subdesenvolvimento, à sociedade de consumo e ao autoritarismo do período.

Na segunda fase, momento de intensificação da censura e da violência por parte do regime militar, há uma fragmentação dos movimentos e estéticas artísticas, impossibilitando delimitar tendências definidas. Dessa forma, a produção de Wanda Pimentel, ainda que próxima em estética ao Construtivismo, a Nova Figuração ou a *Pop Art*, deve ser analisada de modo subjetivo em relação a sua expressão plástica. Pimentel, ao retratar o ambiente doméstico e a poética do cotidiano, faz também alusão ao momento de opressão e confinamento que permeiam o estado de espírito desse contexto histórico e social, marcado pela repressão.



Figura 2. Sem título, série *Envolvimento*, Wanda Pimentel, 1968. Vinílica sobre tela, 116 x 89 cm. Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Nesse mesmo período histórico, os movimentos feministas norte-americanos chegam, de alguma forma, ao Brasil. Embora a maioria das mulheres brasileiras, naquele momento, não tenham aderido ao feminismo, a chegada de tal teoria causa impacto e reflexão acerca do papel da mulher na sociedade e na instituição familiar.

Corpo, objeto e espaço doméstico

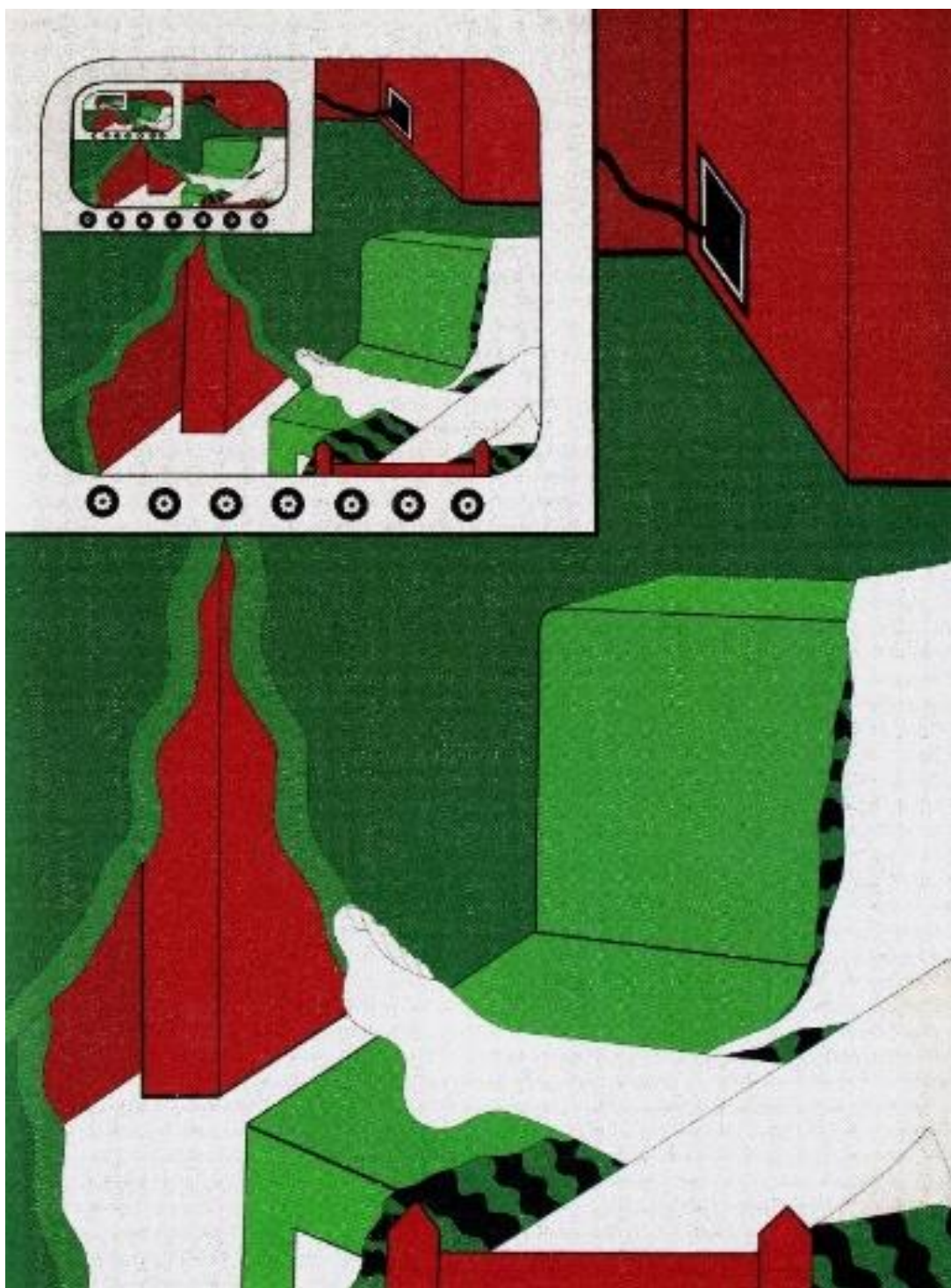


Figura 3. Sem título, série Envolvimento, Wanda Pimentel, 1968. Vinílica sobre tela, 130 x 97,2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ, Rio de Janeiro.

Pimentel, através das cenas cotidianas que cria em sua série de pinturas, revela um espaço doméstico onde o corpo feminino se mistura e se relaciona com os objetos da casa. Por meio de sobreposições, cores chapadas e formas geométricas, Wanda Pimentel brinca fundindo as pernas e os pés da personagem às camas, roupas, utensílios que vão desde os de cozinha e higiene pessoal aos aparelhos eletrônicos como TV, rádio e telefone. Representar o corpo feminino, do ponto de vista de uma artista mulher, parece questionar a posição do feminino na arte brasileira do final da década de 1960, ainda que Pimentel não assuma um discurso abertamente feminista e de libertação da mulher.

Entrevistada por Frederico Moraes, Wanda Pimentel conta sobre como alcançara a temática da série *Envolvimento*:

Nem por acaso, nem por influências externas. Tampouco foi uma decisão abrupta, apenas para estar em dia com certos temas que começaram a aflorar nos debates sobre a sociedade de consumo, as novas tecnologias e principalmente a postura mais reivindicativa da mulher moderna. (...) Em 1970, escrevi: 'Preocupa-me a contradição entre a natureza do homem e o seu caminho cada vez mais curto para o artificial desumanizador. Porém, como o avanço tecnológico é irremediável, procuro, transfundindo a alma no objeto, conciliar os dois'. (MORAIS, 2012 apud BECHELANY, 2017, p. 65)

Desse modo, "transfundindo alma ao objeto", a artista acaba por humanizá-lo, ao passo que desumaniza o corpo ali presente. Os objetos, então, perdem sua funcionalidade e participam da cena como personagens presentes, animados, tão pensantes quanto a dona do par de pernas e pés brancos. O que os diferenciam são somente as cores e os formatos que assumem na tela.



Figura 4. Sem título, série Envolvimento, Wanda Pimentel, 1968. Vinílica sobre tela, 130 x 98 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.

É também presente nas pinturas em vinílica de Wanda Pimentel uma sugestão de caos, de perda de controle, transferindo ao espectador uma tensão, uma angústia, uma sensação de acontecimento iminente. É preciso olhar mais atentamente para entender o que está sendo sugerido pela artista. Ao fragmentar o corpo feminino através da representação apenas das suas pernas e pés, Pimentel insinua uma mulher que perdeu a subjetividade, reduzida a condição de objeto de desejo sob um olhar masculino. Com base nesse aspecto interpretativo, é possível perceber a estratégia de empoderamento da artista: uma proposta de reflexão e crítica a respeito da objetificação do corpo feminino. Através da manipulação da imagem, ela cria ferramentas de desconstrução da representação da mulher difundida pela mídia e pela arte masculina. É por meio da dinâmica que se estabelece entre corpo, objeto e o espaço da casa, na obra de Pimentel, que se apresenta uma possibilidade de oposição a coisificação.

Referências

- ALONSO, R.; BECHELANY, C.; LAGNADO, L.; MARTINS, S.B.; SIQUEIRA, V.B.; PEDROSA, A. **Wanda Pimentel: Envolvimentos**. Brasil: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017.
- CORNISH, Patrícia Branco. **Artistas mulheres na ditadura brasileira: os casos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil nos anos 60/70**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- TRIZOLI, Talita. **Teorias, estratégias e lugares do discurso feminista na arte brasileira dos anos 60 e 70**. VII Encontro de História da Arte, UNICAMP, Campinas, 2011.



Raísa Maria Pereira Gomes

O ESPAÇO DOMÉSTICO SOB A PERSPECTIVA DE GÊNERO E RAÇA NA ARTE DE DUAS ARTISTAS BRASILEIRAS

PALAVRAS-CHAVE: Espaço doméstico;
Gênero; Subjetividade.

Resumo

Este artigo propõe a compreensão dos embates e subversões de gênero que se desenrolam no espaço doméstico, através da análise de duas artistas contemporâneas brasileiras. As obras examinadas são "Filho Bastardo II" (1997), de Adriana Varejão, e a série "Cotidiano" (1975-1984). Ambas direcionam o olhar para o espaço doméstico, abordando questões como a violência velada no ambiente privado e a percepção do corpo e da subjetividade feminina no contexto do lar. Para embasar as reflexões sobre a subjetividade feminina nos espaços e as problemáticas de gênero, o artigo inicialmente desenvolve os conceitos de espaço à luz das contribuições de Gaston Bachelard e Griselda Pollock. Este trabalho, conduzido sob a orientação da professora Clarissa Borges no âmbito da disciplina "Arte e Feminismos" do curso de Artes Visuais da UFU (Universidade Federal de Uberlândia), tem como propósito compreender a representação desse espaço-casa para diferentes grupos de mulheres, levando em consideração sua classe e raça.

Desenvolvimento

Como o espaço doméstico é apresentado nas artes visuais? Como artistas mulheres lançam seus olhares para estes lugares? É possível entender estes pontos de vista a partir de uma perspectiva de análise de gênero? Estas foram algumas das perguntas que nortearam o início desta pesquisa, que versa sobre a relação entre o feminino e o espaço doméstico na série *Cotidiano* (1975 –1984) das artistas Wilma Martins (1934 – 2022) e a obra *Filho Bastardo II* (1997) Adriana Varejão (1964). Para isso, no primeiro momento, farei uma aproximação crítica do livro *A Poética do Espaço* (BACHELARD,1998), com o propósito de trazer noções sobre a espacialidade e a subjetividade da casa por um viés filosófico. Além disso, esses conceitos *estabelecem*—para interpretar os dados sugiro o uso do presente do indicativo um diálogo com a análise das obras, pois as artistas mencionadas, propõem um questionamento de como a existência do corpo feminino é percebida no espaço-casa, e como a subjetividade emerge e submerge nesse lugar.

Gaston Bachelard (1998) expõe dois temas compositivos necessários ao descrever a casa ideal: a centralidade e a verticalidade. A centralidade convida o habitante da moradia a ter contato consigo mesmo, enquanto a verticalidade é um apelo a elevação da consciência, assegurada pelo contraste dos espaços sótão e porão, onde o sótão abrigaria a elevação máxima da consciência em contato com o “céu”, e o porão conteria os medos e a escuridão.

Como vimos que a casa e o habitar abrigam a existência e a subjetividade do sujeito, e possuem uma certa hierarquização de espaços, sigo para o próximo ponto: como os diferentes gêneros se relacionam com esses ambientes.

Segundo Griselda Pollock (2019), nessa separação dos espaços há uma determinação das possíveis zonas de existência dos sexos. O lado externo, o público, culturalmente corresponde a “essência” do masculino. Se o lado externo da casa refere-se elevação da consciência, à intelectualidade ativa, é lá onde o homem existe. Por outro lado, o espaço do lar carrega consigo características como a passividade, a estagnação e o cuidado; todas utilizadas para a delimitação da “essência” do feminino, do que é construído como feminino na sociedade.

A feminização da esfera do espaço doméstico é tida como natural quando na verdade, ela foi muito bem construída, Vânia Carneiro de Carvalho (2001) adentra na vida cotidiana da grande São Paulo dos anos 1870 até 1920 para discutir esta cultura de gênero que foi naturalizada no sistema doméstico. A autora descreve como se dá essa feminização do espaço:

Assim, a masculinidade estaria voltada para a máxima individualização, enquanto a feminilidade estaria no seu oposto, em um fenômeno de despersonalização feminina no qual a mulher estaria em harmonia, de alguma forma fundida, camuflada no ambiente – doméstico – que a rodeia. (CARVALHO, 2001, p. 224).

A subjetividade existente nas moradas segundo Bachelard (1998), é negada às mulheres. O corpo feminino se camufla com o “corpo” da casa. Se pensarmos sobre a sobreposição de gênero e raça, implica em uma dupla negação: a da subjetividade e a espacial. Se uma mulher passa a ser camuflada no ambiente doméstico, mulheres negras, que em sua maioria são empregadas e anteriormente foram escravizadas, não podem habitar o mesmo espaço que seus patrões. Dessa forma, mulheres pretas acabam frequentando ambientes de

serviço, ou espaços com quase nenhuma condição digna de se viver. Essa relação arquitetônica e social será melhor explorada nas obras a seguir.

A partir do panorama do espaço doméstico e como os gêneros se relacionam com ele, aprofundo o tema a partir de representações imagéticas das artistas Wilma Martins e Adriana Varejão. Interessa-nos aqui neste artigo, especificamente a série *Cotidiano* (1975-1984) de Wilma Martins, que é resultado de uma extensa criação de ilustrações, sobre o espaço doméstico em que a artista existia e suas peculiaridades.



Figura 1. Wilma Martins, série *Cotidiano*, 1982.

Em toda a série, a artista utiliza um recorte muito específico para abordar o espaço íntimo e privado. As imagens não são feitas em planos abertos, elas são realizadas em recortes de perspectivas. Wilma compartilha-as conosco nos imergindo no ambiente. Dessa maneira, é como se pudéssemos espiar seu cotidiano e alcançar cantos aparentemente inofensivos, onde ela coloca

elementos pictóricos contrastantes, como feras e paisagens, em um plano de fundo pacato de um lar. Ela nos apresenta seu canto no mundo, “um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1998, p.200), significa que ela abriga toda subjetividade em espaços como o quarto, porão, ou quaisquer outros espaços preenchidos por objetos.

Wilma representa esse cenário com tons monocromáticos como o branco, cinza e preto e transpõe toda a linearidade e quietude tradicional de uma casa da classe média carioca em linhas simples, como vemos na figura 1. Essa simplicidade nos tons e na forma corresponde muito aquela construção da feminização do lar: passivo, quieto e acolhedor.

No entanto, a artista quebra essa linearidade e harmonia com elementos fantásticos, de modo que, como foi dito pela pesquisadora Talita Trizoli (2018):

Salienta a fragilidade e a incongruência da chamada “paz do lar” - a casa, culturalmente entendida e delimitada como local de existência e acolhimento feminino, torna-se aí um espaço de angústia e conflito das existências. (TRIZOLI, 2018, p.330)



Figura 2. Wilma Martins, série Cotidiano, 1982.

Quando Wilma Martins intervém com animais realistas no ambiente doméstico, ela resgataria a individualidade e a subjetividade da mulher nesse meio e a tiraria de um estado inerte. Este resgate acontece através dos devaneios. Assim, Wilma suspende uma barreira entre o privado e o público juntando mundos diferentes, o que traz a sua obra um certo receio, mas também um desejo pelo desconhecido. Receio, pois o público, culturalmente, “não” foi feito para a mulher. E o desejo pelo novo emerge no comportamento animal da Figura 2, ao sair.



Figura 3. Wilma Martins, série Cotidiano, 1982.

Para discutir sobre as divisões de classe e raça no Brasil, trazemos a artista carioca Adriana Varejão (1964) que apresenta em suas pinturas e esculturas questionamentos sobre as relações sociais construídas em um passado colonial.

As raízes das relações domésticas brasileiras estão no período da escravidão, nos casarões das fazendas de cana-de-açúcar. Ao relacionar esse espaço do casarão com as moradias francesas descritas por Bachelard (1998), podemos estabelecer uma analogia entre os antagônicos, sótão e porão, com varanda e dependências de serviço. A varanda assumiria esse espaço da elevação, onde a pessoa teria maior ligação com o céu. Já as áreas de serviço abrigariam as representações imagéticas da escuridão. Entre estes dois pontos antagônicos há os espaços onde a casa acontece: quartos, salas, escritórios e banheiros.

As senzalas para os escravos domésticos ficavam próximas a casa grande, no quintal, junto com toda a área de labuta. Nota-se uma incoerência: os senhores precisavam dos escravos, e principalmente das mulheres para tudo, e elas habitavam a residência de seus patrões diariamente, se limitavam a um objeto ou ferramenta que ajudava no funcionamento do lar.

Esse isolamento arquitetônico ocorre principalmente para negar a visibilidade da empregada, e a visibilidade da violência, que na maioria dos casos é sexual. Isto é uma outra consequência do patriarcado como sistema de dominação e exploração das mulheres.

Estas questões se apresentam claramente na obra contundente de Adriana Varejão. A artista nos anos 1992, 1993 e 1997 realiza uma série de obras que reúnem os elementos sutura, fissura e ruína, todos com uma perspectiva que se concentra na produção a partir de narrativas historiográficas e iconográficas do colonialismo. Na obra *Filho Bastardo II (cena do interior)* (1997), em seu centro vemos a incisão provocada pela artista que remete ao aspecto visceral e do corpo.



Figura 4. Adriana Varejão. *Filho Bastardo II - Cena de Interior*, 1995

Paulo Herkenhoff(1998) discorre sobre essa característica visceral na obra da artista carioca:

Essa é uma pintura de espessuras [...] Compreender o corpo da pintura é também compreender a possível dor da pintura e não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas. A espessura aqui compreende amplamente, não apenas a materialidade, mas também a densidade simbólica do discurso pictórico. (HERKENHOFF, 1998, p.1)

O rasgo no meio da tela denuncia exatamente essa dor da pintura. Varejão utiliza das imagens bidimensionais produzidas por Jean-Baptiste Debret no século XIX, para depois transbordar com a sua excessividade material um dos mais importantes debates sobre o sexual no corpo colonial. Segundo Hortense Spillers (1987):

A carne é uma concentração de “etnicidade” que os discursos críticos e contemporâneos não reconhecem nem refutam [...] o sujeito africano feminino, sob essas condições históricas, não é apenas alvo de estupro – em certo sentido, uma violação interiorizada do corpo e da mente –, mas também o tema de atos especificamente externalizados de tortura e prostração [...] Esta cena materializada da carne feminina desprotegida – da carne feminina desgnerificada.(SPILLERS, 1987)

Neste sentido, as dependências de serviço, o puxadinho, locais que os corpos femininos africanos estavam presentes, são os locais onde os fantasmas e dores existem. Na cena analisada, a artista traz luz e corpo justamente para esses fantasmas, como uma denúncia da violência e da carne feminina desgnerificada.

Por fim, as obras escolhidas subvertem o cenário histórico-cultural imposto por um sistema escravocrata e patriarcal, resgatando a subjetividade da mulher, de maneira quase que surrealista na série *Cotidiano* de Wilma, trazendo luz a problemática da violência sexual, apontada na pintura *Cenas de interior II* de Varejão. A partir da *Poética do espaço* de Gaston Bachelard, e das obras das duas artistas foi pensado um atravessamento em questões como gênero e as suas subversões, subjetividade e a negação da visibilidade de mulheres brancas e não-brancas nos ambientes domésticos brasileiros. O diálogo feito entre as obras transparece as incongruências e situações conflituosas que existem nesses espaços.

Referências

- NASCIMENTO, Flávia Brito do; SILVA, Joana Mello de Carvalho e; LIRA, José Tavares Correia de; RUBINO, Silvana Barbosa. **Espaço doméstico: encontros possíveis entre gênero e cultura material**. In: *Domesticidade, gênero e cultura material* [S.l: s.n.], 2017.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material** (São Paulo, 1870–1920). 2001 .Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**.Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- FERNANDES, Leonísia Moura; GOMES, Raíza Feitosa. **O legado colonial da violência sexual no Brasil**. Revista Tamo Juntas, edição 01.2020.
- VIANA, Maíra Boratto Xavier; TREVISAN, Ricardo. **O “QUARTINHO DE EMPREGADA” E SEU LUGAR NA MORADA BRASILEIRA SESSÃO TEMÁTICA: ARQUITETURA, GÊNERO E SEXUALIDADE**. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016.
- POLLOCK, Griselda. **A modernidade e os espaços da feminilidade**. In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 02 Antologia. São Paulo: MAPS 2019.
- Adriana Varejão: **Suturas, fissuras, ruínas/** curadoria Jochen Volz ; textos Diane Lima e Thierry Freitas. – – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.

- HERKENHOFF, Paulo. **"Pintura/satura"**. In: Adriana Varejão. São Paulo: Galeria Camargo Villaça, 1996; reeditado em Imagens de Troca, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Tanesi. São Paulo. Editora: Martins Fontes, 1998.



Lorena Tainara Silva Monteiro

TATUADORAS NEGRAS NO BRASIL: DESAFIOS ENFRENTADOS E ESTRATÉGIAS DESENVOLVIDAS COMO FERRAMENTA DE ENFRENTAMENTO À DESIGUALDADE

PALAVRAS-CHAVE: Tatuagem; Feminismo;
Desigualdade de gênero; Entrevista.

Resumo

O presente artigo contextualiza a história do surgimento da tatuagem no Brasil e no mundo, e explora as contradições escondidas no processo de crescimento e popularização da tatuagem no Brasil, tais como a desigualdade de gênero e raça presente nesse campo profissional. Analisa-se a realidade de tatuadoras não brancas no Brasil atual, utilizando-se de relatos colhidos em entrevistas publicadas, com foco a evidenciar os desafios enfrentados em meio a um campo de trabalho majoritariamente ocupado por homens brancos, cisgêneros e heterossexuais. Estratégias criadas por estas mulheres, como uma ferramenta de enfrentamento e resistência a desigualdade, são apresentadas como um caminho que ao passo que se inicia, possibilita um vislumbre de um futuro genuíno e plural em todas as suas diversas manifestações da sociedade.

Desenvolvimento

A tatuagem é uma expressão cultural e artística ancestral iniciada na antiguidade. Os registros mais antigos foram encontrados na múmia *Ötzi*, conhecida como “Homem do gelo” do período entre 5000 – 2000 a.C, que possui mais de 60 tatuagens espalhadas por distintas partes do corpo (Eckert & Leitão, 2004; Lise, Gauer, & Neto, 2013). Foi registrado pela primeira vez o termo *tattoo* em 1780, pelo capitão James Cook, termo originário taitiano *tatau*, e somente no século XIX que a palavra taitiana teria sido popularizada (Jeha, 2019). Atualmente, no auge da popularização presente no cotidiano de uma grande massa de pessoas, é marcada por apropriação e apagamento da potência dos povos originários histórica e sistematicamente inferiorizados, que deram origem a essa prática.

O ato de se tatuar cumpriu distintas funções e significados em diversas civilizações e culturas ao redor do mundo. Faz-se necessário destacar que a tatuagem não chegou ao Brasil depois de 1500, parte dos povos que já habitavam aqui a praticavam. Mesmo que tenha ocorrido uma grande diminuição da prática da tatuagem indígena nos últimos 500 anos, a tatuagem indígena como prática ancestral resiste, existem cerca de uma dezena de povos indígenas no Brasil que se tatuam nos registros do

Instituto Socioambiental.

Pode-se afirmar que a tatuagem moderna teve início através da exploração europeia. Os marinheiros tiveram contato com a tatuagem inicialmente com os povos nativos do Pacífico em suas viagens no século XVIII, e introduziram em sua cultura de navegação o costume de se tatuar, a entrada dos temas “brancos” nos

desenhos, quase extinguiu a tatuagem tradicional tribal pelo mundo. Como em todo processo de apropriação cultural, a tomada de seus elementos e a exclusão dos povos que deram origem a prática, e consequentemente de seus descendentes, é fundamental para o apagamento da potência desses povos historicamente e sistematicamente inferiorizados, assim esvazia-se de significados todas as produções, e promove-se um genocídio simbólico (Nascimento, 1978). Esse processo também ocorreu com a prática da tatuagem, a apropriação da tatuagem é mais uma expressão da dominação dos povos originários. A Europa e os Estados Unidos ao passo que dominaram e desmantelaram culturas tatuadas pelo mundo, ao final do século XX venderam o modelo ocidental como modelo de tatuagem (Marques, 1997).

Os marujos tiveram importante papel na difusão da tatuagem no mundo ocidental, tanto no Brasil, como na Europa e nos Estados Unidos, a tatuagem entrou pelo mar e se popularizou entre as classes mais baixas no século XIX, virou um fenômeno de massa durante a Guerra Civil, com a chegada da tatuagem aos portos a prática da tatuagem foi muito difundida entre marinheiros, soldados de guerra, prisioneiros e prostitutas, sendo assim associada à marginalidade. Pérez (2006), afirma que “a passagem por esse tipo de universo social fez com que a tatuagem começasse a ser identificada como marca de marginalidade”. Por mais antiga que seja essa prática, a população tatuada sofreu um longo processo de marginalização e nas últimas décadas esteve associada a movimentos de contracultura. A partir dos anos 80, artistas e famosos começaram a aderir a prática de se tatuar, segundo Eckert e Leitão (2004) esse fenômeno contribuiu para uma resignificação da tatuagem e uma maior aceitação social desta prática. Neste período também começaram a surgir as primeiras lojas especializadas de tatuagem, com equipamentos específicos e

materiais descartáveis, iniciando também o processo profissionalizante dos tatuadores e estudos das técnicas, sendo este período entre 1980 e 1990, considerado para muitos pesquisadores como o período de lapidação de processos técnicos ligados a tatuagem. Segundo Berbet (2018), revistas, programas de televisão, galerias de arte e museus passam a explorar o conceito de *tattoo-art*, em que a pele se torna a tela. Acontece então uma ressignificação do conceito da tatuagem no conceito de *body art*, que passa a atuar como vertente da arte contemporânea, em que o corpo é espaço de manifestação e produção de sentidos (Manfrin, 2013). Este processo foi posterior e mais lento no Brasil, por consequência da dificuldade de acessar as novas tecnologias estrangeiras (Pérez, 2006). Todo esse processo marca o início do crescimento e popularização da tatuagem no mundo, a tatuagem ganha espaço no campo da arte e passa a habitar diferentes corpos, de indivíduos de diferentes nichos, classes sociais e gêneros (Le Breton, 2004; Sabino & Luz, 2006). Atualmente cada vez mais presente no cotidiano social, cada vez mais aceita, saindo da esfera da marginalização, assumindo um papel estético e muitas vezes no campo do desejo de consumo e do luxo.

Estudos apontam que nas últimas três décadas o número de pessoas tatuadas em todo o mundo teve um aumento significativo, conforme dados do Instituto Alemão Dalia (2018), 38% da população mundial corresponde a pessoas tatuadas. O Brasil ocupa a nona posição no ranking entre as nações onde mais pessoas se tatuam, segundo o Instituto Alemão Dalia (2018), tendo 37% da sua população tatuada.

Houve grande aumento do setor da tatuagem no mercado formal e informal, apesar de não se ter dados do setor informal, é factual que uma massa de tatuadores atua em estúdios sem registro, em estúdios improvisados e cômodos

em casa, há um consenso no universo da tatuagem pelo qual esse é o caminho inicial possível, uma vez que há cursos de tatuagens hoje muito ofertados, porém inacessíveis para uma parcela significativa de tatuadores que sonham em se tornar profissionais.

Apesar do crescimento significativo do mercado, os dados da Organização Internacional do Trabalho (2021) apontam que mulheres ocupam apenas 45% das posições no setor. O mercado da tatuagem sempre foi eminentemente masculino (THOMPSON, 2018), marcado pela presença majoritária de homens atuando profissionalmente como tatuadores proprietários e gerentes de estúdios de tatuagem. Mesmo com o passar dos anos, que o protagonismo feminino tem se destacado em múltiplos ambientes, dentre eles, o mercado das tatuagens, apesar de evidente, o crescimento feminino no setor ainda é lento. Um estudo realizado pela revista Super (2013), que contou com a participação de mais de 80 mil pessoas e com o mapeamento 150 mil tatuagens, demonstrou que 59,9% das pessoas tatuadas no Brasil são mulheres e, dentre essas, 48,2% têm entre 19 e 25 anos, 43,5% tem ou está cursando um curso superior; 31,2% não tem religião. Já em um estudo realizado pelo Instituto QualiBest (2018), foram entrevistadas 1.874 pessoas com mais de 18 anos em todo o país, delas apenas 27% possuem tatuagem, sendo que 34% das mulheres afirmaram ter alguma, contra apenas 19% dos homens. É contraditório que mesmo diante de um público majoritariamente feminino, o setor ainda seja ocupado majoritariamente por homens. Em uma das maiores feiras de tatuagem da América Latina, a Tattoo Week, em São Paulo, as mulheres ocupavam apenas 30% dos 5 mil expositores presentes na 10ª edição do evento realizada em 2022. No ano anterior, pela primeira vez na história do evento, uma mulher levou o troféu de Melhor Tatuagem, prêmio dado à tatuadora mineira Brenda Gomes.

Persistir em um mercado dominado majoritariamente por homens, já é um ato de resistência. Em entrevista ao Portal Vertentes Agência de Notícias (VAN), Renan Martelli disse que quando começou a tatuar, nenhum tatuador dava dica de nada e acrescenta: “Não me deixavam ficar no estúdio olhando eles tatuarem”. As mulheres tatuadoras passam constantemente por situações ofensivas, vindo até mesmo de outras mulheres” [?]. Bella Cavalcante em entrevista para o Portal do NIC (2023), conta sobre a vez que mais lhe impactou, foi o comentário de uma outra mulher: “Ela olhou pra mim e falou que não queria fazer comigo, que tava com medo de fazer comigo por eu ser mulher. Aí, eu perguntei: ‘Mas o que tem a ver?’. Ela falou: ‘Não sei, na minha cabeça, tatuador é homem e eu não sei se você vai executar o trabalho bem’”. Para o mesmo portal Isis Mariana também conta que o constrangimento foi marcado por desistência de clientes e comentários referentes a sua altura:

“Já passei por desistência de cliente quando chegou no estúdio e viu que eu era mulher. Até chegar aos comentários infinitos de que ‘meu trabalho era bom e delicado’ por eu ser mulher; que eu não deveria trabalhar com isso por ser ‘pequena demais e mulher’, apesar de eu ter incríveis 1,64cm de altura”. (Mariana, 2023)

A relação da mulher no universo da tatuagem, seja como tatuada, seja como tatuadora, sempre foi permeada por questões que dizem respeito a gênero, autodeterminação e estereótipos sociais.

“Até hoje mulheres tatuadas são ‘avaliadas’ socialmente dependendo do número de tatuagens que possuem, do desenho dessas tatuagens e da extensão que ocupam em seu corpo, o que sugere que o corpo feminino ainda é produzido discursivamente dentro de parâmetros socialmente estabelecidos. [...] As tatuadoras parecem enfrentar duplamente o estigma social: primeiro, porque geralmente também são mulheres tatuadas;

segundo, porque são mulheres trabalhando em ambientes masculinizados". (OLIVEIRA, MOURA, 2019, p.61)

Apresentado o contexto da história da tatuagem introduzido com questões relativas ao mercado e a divisão de gênero dentro do setor, nota-se que as mulheres estão conquistando seu espaço e suas referências nesse nicho a partir de ferramentas de resistência, apesar das duras batalhas e limitações impostas pela própria estrutura social do capitalismo. A exemplo, o Sampa Tattoo, iniciado em 2014, é o primeiro estúdio de tatuadoras de São Paulo, como resultado da ausência de incentivos para atuar profissionalmente e da rejeição por seus pares. A tatuadora Samantha Sam, dona do estúdio, abriu também uma escola só para mulheres, e as melhores alunas são convidadas a trabalhar no estúdio por um período pré-determinado. A Flor de Lótus Tatuaria Escola é um curso pensado por mulheres profissionais na área da tatuagem técnica e da saúde para atender outras mulheres, idealizado em 2015 pela tatuadora Luar e executado por um movimento de 15 mulheres ao todo. No site Frrrkguys há uma lista com mais de 300 nomes de mulheres da tatuagem ao redor do Brasil, a ideia era ser um projeto em constante construção, porém a sua última atualização foi em 2018. A categoria específica para mulheres tem sido cada vez mais inserida nos concursos de tatuagem pelo país, apesar de ainda polêmica e dividir opiniões entre tatuadoras, por se tratar de uma categoria que reforça os estereótipos de gênero, impossibilita mulheres de competir diretamente com homens nas categorias específicas de "estilos", contribuindo para a competição entre mulheres, pelas quais as categorias de trabalho muitas vezes nem se conectam enquanto "estilos" dentro da tatuagem.

As questões de gênero ainda são complexas e estão longe de ser igualitárias no campo profissional da tatuagem, como em todo o resto da sociedade capitalista, mas precisamos destacar a mulher como um indivíduo que está ainda mais a beira da marginalidade. Os desafios da mulher negra, como nas demais áreas da estrutura social capitalista é ainda mais acentuada, na tatuagem não seria diferente em um país estruturalmente racista. Um aspecto importante a ser mencionado, é que ao realizar a pesquisa para o presente artigo não foi encontrado trabalhos acadêmicos tratando sobre a realidade da tatuadora negra ou recortando qualquer aspecto de suas especificidades dentro do mercado da tatuagem. Dito isso, alguns relatos de tatuadoras negras entram em destaque, para ampliar a noção das nuances dos desafios enfrentados pela tatuadora negra no contexto do Brasil de hoje, problematizar e entender as especificidades de certos grupos inferiorizados historicamente, contribui para ao que se vislumbra construir um futuro humanamente mais digno e igualitário para todas as categorias artísticas, mas também em todos os campo do trabalho, extinguindo todas as classes sociais e consigo todas suas concepções e mazelas de gênero, raça e sexualidade.

Em entrevista para o Sesc Osasco (2021), Thamú Candylust conta que é tatuadora profissional desde 2007 e especialista em peles pretas. É a primeira Tatuadora Negra do Brasil, tatuando há mais tempo, segundo mapeamentos feitos nos últimos anos, conforme informações do Sesc Osasco (2021). Thamú conta na entrevista que sua construção toda foi como uma mulher negra dentro da tatuagem, hoje em dia como uma pessoa não binarie dentro da tatuagem, mas essa construção de ser uma mulher negra dentro da tatuagem lhe trouxe muitas nuances, muitos espaços negados também, e acrescenta que isso construiu a pessoa que é hoje. O site Tattoodo (2020) convidou Luana Lobo, tatuadora negra

profissional que atua na área a cerca de 8 anos, para uma entrevista perguntaram para ela se houberam as dificuldades em conseguir local de trabalho ou preconceito em ambientes predominantemente masculinos, ela responde que “sim e muita” e ainda acrescenta:

“Na verdade, eu nunca passei de alguém que tirava a poeira e fazia decalques aos olhos deles. A questão de ter encontrado essa barreira no estúdio por ser predominantemente masculino eu enxergava mais a questão do silenciamento por ser mulher. Eu não tinha a consciência racial que eu tenho agora, mas eu sentia até de pessoas que vinham procurar meu trabalho. Elas queriam ver o meu portfólio para saber se eu sabia tatuar! Tanto que durante os três primeiros anos que eu tatuei, muita gente perguntava se as tatuagens que eu postava eram minhas, se era realmente eu que fazia os desenhos. [...] Você não pode ser mediana! Você tem que ser duas vezes melhor que aquele cara para você ganhar metade do que ele ganha. E sempre ter que lidar com as dicas e os conselhos, só que de uma forma arrogante, como se você fosse uma porta tapada que precisasse ser ensinada o tempo todo, porque você não sabe o que você tá fazendo. O estúdio que eu tive o primeiro contato com tatuagem na intenção de ser aprendiz, foi inevitável eu não enxergar o racismo velado porque eu nunca passei de limpar chão e hoje o estúdio aberto para aprendizes e outros tatuadores, mas todos esses tatuadores são brancos. Eu já me senti sem espaço em estúdio onde a maioria era mulher, eu fui barrada por elas mesmas... Com coisas do tipo... Se ela entrar eu saio! Sabe? Um dos estúdios inclusive se interessou por eu ser mulher e ter trabalhos grandes, mas infelizmente a outra tatuadora disse que não permaneceria na equipe caso eu entrasse. Eu tive que respirar muito fundo pra não desistir, foquei nas palavras de carinho e respeito pelo meu trabalho vindo tanto de outros profissionais quanto de clientes queridos.” (LOBO, 2020)

Na fala de Luana é perceptível que seu atravessamento e seus maiores desafios são em relação a sua condição de raça, somado às questões de gênero, porém dentro de espaços que poderiam ser de acolhimento e fortalecimento mútuo feminino, lhe é negado pelo preconceito racial. Em outro momento da entrevista Luana diz:

“Eu quero ser respeitada primeiro como uma profissional da tatuagem! Infelizmente no mundo que eu vivo de uma estrutura social machista, racista e com todos aqueles preconceitos que a gente já conhece, o meu gênero e a minha cor de pele vão vir na frente do meu trabalho, e é por isso que eu preciso ser sempre melhor e mostrar o melhor de mim sempre!” (LOBO, 2020)

O site FRRRKguys (2017), relata em uma publicação que havia feito uma outra publicação no mesmo ano com uma longa lista, contando com cerca de 300 mulheres tatuadoras ao redor do Brasil, e acrescenta:

“A lista é incrível e cumpre a proposta de fomentar o trabalho de mulheres no meio da tatuagem, no entanto, tivemos uma constatação que mais do que nos chatear, nos provocou. Onde estão as mulheres negras que são profissionais da tatuagem? Percebemos que mesmo nos estados onde a população é majoritariamente negra, não tínhamos mulheres negras tatuadoras. Onde estão elas? Onde estão?” (FRRRKguys, 2017)

No mesmo ano o FRRRKguys entrevistou a tatuadora negra Mariana Silva, atuante desde 2014 na tatuagem, perguntada sobre suas vivências no meio da tatuagem enquanto mulher negra ela respondeu que:

“Existe muita resistência no mercado, nenhum estúdio abriu as portas quando eu precisei de aprendizado. Consigo contar nos dedos a quantidade de mulheres negras tatuadoras e isso é reflexo não só do machismo, mas também do racismo nosso de cada dia. A gente segue resistindo.” (SILVA, 2017)

Ela conclui quando questionada sobre o combate ao racismo e o sexismo machista específicos da área que:

“Vivemos na era da problematização, a galera tá batendo de frente, nenhum mercado vai se sustentar se resolver se manter fechado pra isso. A gente questiona as coisas, e vai continuar questionando, toda vez que um pretinho resolve se dedicar à arte da tatuagem, toda vez que um tatuador resolve fazer diferente e aprender a lidar com pele negra, toda vez que uma mulher é valorizada pela qualidade do trabalho dela a gente dá um passo. Isso é maravilhoso.” (SILVA, 2017)

Ainda no mesmo ano, o FRRRKguys relata em outra publicação o incômodo com o baixo número de pessoas negras no circuito da tatuagem, ao tentar fazer uma lista de pessoas negras tatuadoras no início de 2017 conseguiu reunir apenas doze nomes, sendo apenas um desses de uma mulher negra. O site explica como se deu o processo de divulgação da lista e comparou com outra lista que fizeram alguns meses antes:

“No dia 21 de janeiro de 2017 publicamos a convocatória para construção dessa lista através do formulário. Até o dia 28 de janeiro não tínhamos nenhum nome cadastrado e depois dessa data tivemos apenas dois, o tatuador Felipe Domingos e a tatuadora Mariana Silva, ambos de São Paulo. Para se ter uma dimensão da situação, quando publicamos planilha super parecida para montar a lista, por exemplo, de mulheres tatuadoras, em menos de 24 horas alcançamos mais de CEM mulheres cadastradas.”

A lista atualizada em 2020 conta atualmente com cerca de 5 mulheres aproximado de 21 tatuadores negros. Em contrapartida, tem exemplos de enfrentamento e resistência dessas profissionais, mesmo diante dos espaços ainda tão escassos e com tantos desafios elas resistem. Aconteceu em São Paulo

o 1º encontro de tatuadoras negras em setembro de 2018, que reuniu as artistas Luana Lobo, Jéssica Santos, Thamú, Juliana Nadu e Karoline Ka Libre. Uma das profissionais que participou do encontro foi acusada de racismo reverso durante o processo de divulgação do evento, “imagina se fossem brancos fazendo flash day dos brancos” a tatuadora Luana Lobo responde ao comentário dizendo que isso não seria difícil de acontecer e acrescenta, “sempre tem um imbecil que vem com papo de racismo reverso” o internauta novamente questiona a tatuadora dizendo “mas não é racismo isso? Isso é segregação de todo jeito”, a tatuadora conclui “aff mano o evento é voltado para o público negro e pronto. Os studio é Pan Africano. Vocês acham super normal pedir pele branca e vem encher o saco porque pela primeira vez um evento de tatuagem é voltado pra galera afro.” Mesmo resistindo e buscando ferramentas de enfrentamento, esse movimento de tatuadoras negras ainda enfrenta resistência vinda de tatuadores brancos.

O blog Tattoo2me fez uma matéria no final de 2021, pela qual listou mais 40 tatuadores que fazem tatuagem em pele negra. Ao retirar uma amostra da matéria, é perceptível que o número de tatuadoras negras sendo divulgadas aumentou significativamente em relação ao dado de 2020, com mais de 20 tatuadoras negras e 1 tatuadora indígena sendo listadas. Outra iniciativa de resistência que ocorre há mais de 3 anos é o Flash Day das Pretas, que conta com diversas edições compostas com várias artistas negras das mais diversas áreas artísticas, reunindo tatuadoras negras em todo o Brasil por se tratar de um movimento itinerante. Ainda sobre as iniciativas de enfrentamento e resistência, Karoline Souza (Kalibre) tatuadora há cerca de 10 anos, em 2018 liderou o movimento Jingas Tattoo, foi o primeiro projeto com o objetivo de reunir e mapear tatuadoras negras e indígenas de todo o Brasil que tinham interesse em se especializar e tatuar peles negras/indígenas com temáticas diaspóricas. Outro

mapeamento de destaque é a iniciativa do coletivo Pretosas, mais que um perfil em rede social, uma curadoria rica contendo mais de 40 tatuadoras negras e indígenas brasileiras catalogadas, composta por mulheres de várias cidades do país e focada na troca de informações sobre técnicas, culturas e histórias.

Alguns passos foram dados nos últimos anos, e os frutos dessas iniciativas ainda serão colhidos, é perceptível o crescimento de profissionais tatuadoras negras no Brasil, é evidente que esses sujeitos tanto existem quanto se organizam e resistem. Dada a complexidade e o dinamismo do mercado de tatuagem, acredita-se que uma discussão aprofundada sobre as novidades e desafios que se apresentam à tatuadora negra só será possível através de uma pesquisa ampla que investigue em profundidade o fenômeno. Sugere-se, portanto uma investigação qualitativa, interpretativa e com base em entrevistas, com profundidade para apurar os desafios e demais questões que se apresentam para essas profissionais. Vislumbra-se o potencial uso de teorias marxistas, feministas além de teorias afro centradas na análise de dados futuramente produzidos. Deixa-se também como sugestão para pesquisas futuras compreender o sentido do trabalho para mulheres negras que atuam no ramo da tatuagem. Outro tema interessante para pesquisa é investigar os elementos estéticos utilizados por essas profissionais, bem como entender as nuances envolvidas no processo criativo de suas obras.

Referências

- ANGEL.T. **Preparamos uma lista com tatuadoras ao redor do Brasil.** 08 dez. 2016.
- ANGEL.T. **Preta tatuada, preta tatuadora! Entrevista exclusiva com Mariana Silva.** 19 jan. 2017. Disponível em <<http://www.frrrkguys.com.br/preta-tatuada-preta-tatuadora-entrevista-exclusiva-com-mariana-silva/>> Acesso em: 21 jun. 2023.
- Berbet, L. (2019). **Meninos do Rio Uma breve história da tatuagem na cidade do Rio de Janeiro.** Concinitas, 2 (3), p. 291-303.
- **contemporaneidade.** Paraná: Rev. Vernáculo, 2016. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/38520> >
- DATASEBRAE. **Total de Empresas Brasileiras.** 11 mai. de 2020. Disponível em: <https://datasebrae.com.br/totaldeempresas-11-05-2020/#:~:text=Acesse%20os%20quantitativos%20de%20todas,munic%C3%A4Dpio%2C%20porte%20e%20Atividade%20econ%C3%B4mica>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- Disponível em <<http://www.frrrkguys.com.br/preparamos-uma-lista-com-tatuadoras-ao-redor-do-brasil/>>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- Eckert, C., & Leitão, D. K. (2004). **À flor da pele: estudo antropológico sobre a prática da tatuagem em grupos urbanos.** Iluminuras, 2004, 5(10), p. 1-37.
- FLOR DE LOTUS INK. **Tatuaria Escola.** 2023. Disponível em: <https://www.flordelotusink.com.br/>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- FRRRK Guys. **Preparamos uma lista de pessoas negras profissionais da tatuagem.** 31 jan. 2017. Disponível

em <<http://www.frrrkguys.com.br/preparamos-uma-lista-de-pessoas-negras-profissionais-da-tatuagem/>> Acesso em: 21 jun. 2023.

- FRRRK Guys. **São Paulo: Em setembro acontecerá o 1º Encontro de Tatuadoras**
- GUIMARÃES, Paula Nohanna Macedo. **Mulheres e tatuagem: discursos sobre tatuagem feminina em grupos públicos do Facebook produzidos por mulheres membros desses grupos.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Psicologia) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022 Disponível
em <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/35768/1/MulheresTatuagemDiscursos.pdf>>
- GUSSO, Francisco Benvenuto. **Tatuagem como linguagem artística na**
- INSTITUTO QUALIBEST. **Pesquisa revela comportamento e percepção das pessoas sobre tatuagens.** 1 mar. 2018. Disponível
em <https://www.institutoqualibest.com/blog/dicas/pesquisa-revela-comportamento-e-percepcao-das-pessoas-sobre-tatuagens/>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- JEHA, Silvana. **Uma história da tatuagem no Brasil: do século XIX à década de 1970.** São Paulo: Veneta, 2019.
- JINGAS TATTOO. Karoline KaLibre. 2018. **Jingas Tattoo é o projeto idealizado pela responsável para mapear Tatuadoras pretas por todo o país.** Disponível em: <https://www.facebook.com/jingastattoo/>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- JORNALISMO UFSJ. **Entrevista com Rê Martelli: a primeira tatuadora mulher do Brasil.** 7 mai. 2017. Disponível

em: <https://jornalismo.ufsj.edu.br/van/entrevista-com-re-martelli-a-primeira-tatuadora-mulher-do-brasil/>. Acesso em: 21 jun. 2023.

- Le Breton, D. (2004). **Sinais de identidade: tatuagens, piercings e outras marcas corporais**. Lisboa: Mosóti, Lisboa, Portugal.
- Lise, M. L. Z., Gauer, G. J. C., & Neto, A.C. (2013). **Tatuagem: Aspectos Históricos e Hipóteses Sobre a Origem do Estigma**. Brazilian Journal of Forensic Sciences, Medical Law and Bioethics, 2(3): p. 294–316.
- LOPES, Filipe. **Artista Lua Negra: a dor é a oferenda para se merecer as marcas escolhidas**. 23 abr. 2020. Disponível em <https://www.tattoodo.com/articles/artista-lua-negra-a-dor-a-oferenda-para-se-merecer-as-marcas-escolhidas-150101>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- Manfrin, P. G. O. (2013). **Body art: um aprendizado das artes visuais**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Araxá, MG, Brasil.
- MENDES, Aldernes; FLORENÇO Letícia. **Mulheres tatuadoras: experiências em um mercado dominado por homens**. 8 mar. 2023. Disponível em <http://portaldonic.com.br/jornalismo/2023/03/08/mulheres-tatuadoras-experiencias-em-um-mercado-dominado-por-homens/>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- **Negras**. 12 ago. 2018. Disponível em <<http://www.frrrkguys.com.br/sao-paulo-em-setembro-acontecera-o-flash-day-das-pretas/>> Acesso em: 21 jun. 2023.

- OGNIBENI, Nicole. **Artistas que fazem tatuagem em pele preta: confira mais de 40 tatuadores e tatuadoras agora!** 4 dez. 2021 Disponível em <https://blog.tattoo2me.com/artistas-que-fazemnov.2021>.
- OLIVEIRA, Renata Couto; MOURA. Renan Gomes de. **Profissão: Tatuadora – Mulheres trabalhadoras em um mundo [...] eminentemente masculino.** Teresina, Rev. FSA, 2021. Disponível em <<http://www4.unifsa.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/2294>>
- Pérez, A. L. (2006). **A identidade à flor da pele: etnografia da prática da tatuagem na contemporaneidade.** MANA, 12 (1), p. 179-206.
- PRETOSAS. Instagram: @pretosas. 2019. **Estúdio de tatuagem e piercing.** Disponível em <https://www.instagram.com/pretosas/>. Acesso em: 21 jun. 2023
- SABINO, C; LUZ, M. T. (2006). **Tatuagem, gênero e lógica da diferença.** Physis, 16 (2), p.251- 272.
- SESC OSASCO. **Webdoc: Enegrecendo a Tatuagem – Especial "Presenças".** YouTube, 4 nov. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lfvu9oZgiZ8>. Acesso em: 22 jun. 2023.
- THOMPSON, Beverly Yuen. **Covered in ink: Tattoos, women and the politics of the body.** NYU: Press, 2015.



Tópicos Especiais em Estudos Avançados – 30% cést moi: o espaço delas no sistema de arte atual

CORPO E MEMÓRIA NA OBRA DE ARTISTAS MULHERES AFRO-LATINO-AMERICANAS

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Memória; Negritude; Artistas sul-americanas; Feminismo

Resumo

O texto tem como objetivo o estudo e o aprofundamento da leitura e análises da produção e das obras de três artistas mulheres da área do tridimensional; o recorte vai além da questão de gênero, incluindo também um recorte territorial e racial, onde as três artistas são latino americanas, sendo duas brasileiras e uma colombiana, e as três mulheres pretas. A produção textual visa esse levantamento dos trabalhos e da história de cada uma, fazendo uma ligação das artistas por duas palavras-chave principais: corpo e memória. Para além do levantamento, construiu-se um ensaio visual, com fotografias e colagens digitais, inspirados e referenciados pelas artistas.

Introdução

O presente artigo e o ensaio visual aqui descrito são frutos do desenvolvimento e produção final da disciplina “Tópicos Especiais em Estudos Avançados. *30% c’est moi: o espaço delas no sistema da arte atual*”, ministrada pela profa. Tatiana Sampaio Ferraz no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia no segundo semestre de 2023. A disciplina teve como objetivo um recorte de análises e reflexões sobre a realidade que é observada na participação de mulheres no cenário da arte, tendo em vista o foco na produção das artistas do tridimensional.

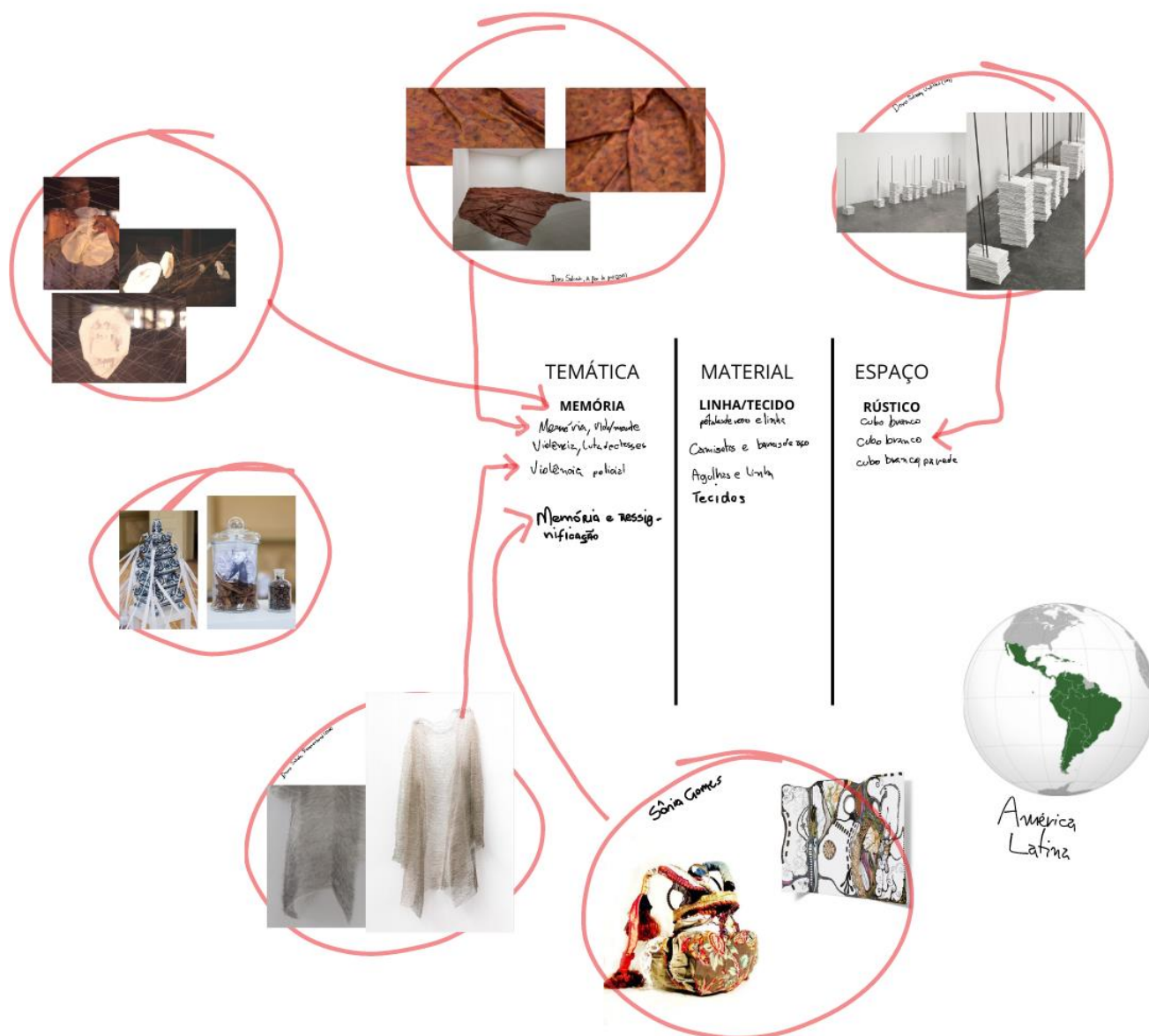
“*L’1%, c’est moi*” de Andrea Fraser foi o texto provocador para a chamada da disciplina, justamente pela questão que a artista levanta na sua escrita, fazendo uma crítica institucional ao sistema da arte contemporânea, expondo as restrições e segregações sociais próprias desses espaços institucionalizados diante da financeirização do mercado de arte. À este cenário, adicionou-se a problemática de inserção e legitimação de artistas mulheres, historicamente invisibilizadas. De acordo com a pesquisa feita pela professora Tatiana Sampaio Ferraz sobre a participação de mulheres nas edições tridimensionais do Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, apenas 30% do total de artistas eram mulheres. “*30% C’est moi*”, assim, parafraseia Fraser e expõe os desequilíbrios de gênero dentro do campo tridimensional, dando nome à disciplina cursada.

A partir das leituras bibliográficas indicadas ao longo da disciplina bem como dos exemplos de exposições de artistas mulheres que atuam no campo tridimensional, ou seja, que produziram e/ou ainda produzem na área da espacialidade e da forma, foram realizados alguns estudos de casos,

compartilhados em sala de aula: mulheres artistas com uma produção relacionada à espacialidade e à arquitetura, como Rachel Whiteread e Carmela Gross; mulheres com produções envolvendo tecidos, costuras e memórias, como Sônia Gomes, Marta Minujin e Rosana Paulino; e artistas como Cajsá von Zeipe e Alina Szapocznikow com trabalhos que tinham como tema principal o corpo, entre outras interseccionalidades.

Organizando as artistas e suas produções, criou-se uma nuvem de palavras, relacionando temas que apareciam mais de uma vez, repetindo-se nas produções das artistas. A partir dessas notas, identificou-se algumas palavras recorrentes, como “corpo” e “memória”. A partir dessas recorrências, três artistas foram selecionadas para uma leitura mais focada que comporia o presente artigo e, em paralelo, foi produzido um ensaio visual unindo as linguagens e as materialidades empregadas por tais artistas.

As três artistas selecionadas, Sônia Gomes, Rosana Paulino e Doris Salcedo, foram unidas pela produção que se baseia nos temas do corpo, memória e negritude, tendo em vista ainda que são artistas latino-americanas, com vivências e experiências nesse território. Mulheres, artistas, latinas e negras usando do espaço e dos recursos que possuem para criar trabalhos importantes que discutem gênero e raça a fim de levar esse debate a ambientes que já se fecham para esses grupos sociais.



Brainstorm gerado a partir das artistas escolhidas e esboço para estruturação do ensaio visual.

Rosana Paulino: memórias de gênero e raça

Rosana Paulino é uma renomada artista brasileira cujo trabalho explora questões de gênero e raça. Suas obras frequentemente desafiam estereótipos e confrontam a história de opressão enfrentada pelas mulheres negras. Utilizando diversas mídias, como gravura, desenho e instalação, Paulino oferece uma perspectiva singular sobre as experiências da diáspora africana no contexto brasileiro. Sua arte é um convite à reflexão crítica, destacando a importância da representatividade e da amplificação das vozes marginalizadas no cenário artístico contemporâneo.

A trajetória artística de Rosana Paulino é marcada por uma abordagem corajosa e engajada. Nascida em São Paulo, em 1967, ela se destaca por seu comprometimento em desvendar as complexidades das narrativas históricas que moldaram a identidade afro-brasileira. Sua obra muitas vezes desafia a invisibilidade imposta às mulheres negras ao longo da história, trazendo à tona questões urgentes sobre racismo, machismo e colonialismo.

As gravuras de Paulino, em particular, são expressões vívidas de sua habilidade em mesclar técnica e conteúdo. Seus retratos detalhados frequentemente exploram a anatomia feminina, destacando não apenas a beleza, mas também as marcas da luta e da resistência. Ao incorporar elementos simbólicos que representam uma iconografia afro-brasileira, como por exemplo, a revisitação de termos como *amas-de-leite* e suas representações, o resgate da imagem e da memória de pessoas escravizadas, entre outras. A artista proporciona camadas de significado que convidam os espectadores a uma jornada de revisão cultural e de enfrentamento de uma realidade exclusiva ao povo preto, sobretudo os corpos femininos.

Além disso, suas instalações provocativas no sentido de cutucarem feridas que muitas vezes socialmente ignoramos ou colocamos num acervo da memória que não costumamos reabrir, transcendem as fronteiras convencionais da arte, transformando os espaços expositivos em arenas para diálogos críticos, como uma boa arte deveria se encarregar de contemplar Paulino desafia a noção de que a arte deve ser dissociada da política, optando por utilizar sua plataforma para questionar e desconstruir estereótipos arraigados pelo passado colonial.

Ao longo de sua carreira, Rosana Paulino tem se destacado não apenas como uma artista talentosa, mas também como uma voz proeminente na promoção da diversidade e da igualdade no cenário artístico brasileiro. Sua obra ressoa como um testemunho poderoso, incentivando a reflexão e instigando mudanças sociais por meio da expressão visual e por meio do enfrentamento do racismo e do machismo ainda expressivamente existente na esfera social brasileira, e do grito silencioso que sua obra propicia.

A obra de Rosana Paulino estabelece uma profunda relação entre corpo e memória, explorando as interseções complexas desses elementos fundamentais. Ao abordar a anatomia feminina em suas gravuras e instalações, não apenas retrata corpos, mas insere neles narrativas históricas e memórias coletivas da exploração de corpos negros durante o Brasil colônia.

O corpo na arte de Paulino torna-se um meio de expressar a história e a experiência das mulheres negras no Brasil. A anatomia representada em suas obras não é apenas física, mas carrega consigo as marcas da história de opressão, resistência e luta. Cada detalhe anatômico, cada traço, torna-se uma linguagem visual que dialoga com a memória coletiva, destacando as cicatrizes da escravidão podendo ser notado nas suas gravuras e colagens que trazem imagens fortes de um racismo científico e médico que foi bastante expressivo

durante o século XIX, que catalogada pessoas negras, afim de uma possível constatação de que as pessoas negras eram menos evoluídas que as pessoas brancas por conta de seus fenótipos e possíveis diferenças físicas, do racismo e do sexismo.

Ao explorar o corpo feminino, Paulino também desafia os estereótipos e padrões estéticos impostos, oferecendo uma visão que transcende a superficialidade. Ela resgata a dignidade e a autonomia das mulheres negras, convidando o espectador a confrontar a memória de uma sociedade que muitas vezes negligenciou/negligencia essas histórias.

Além disso, suas instalações, muitas vezes imersivas, convidam o público a interagir fisicamente com o espaço, proporcionando uma experiência sensorial que vai além da visualidade. Essa abordagem reforça a ideia de que o corpo é um veículo de memória, não apenas na representação estática, mas na participação ativa do espectador.

A obra “Parede da memória” de Rosana Paulino refere-se à maneira como a artista utiliza elementos visuais, especialmente os fotográficos, para reconstruir e remendar narrativas históricas, com foco aquelas relacionadas às experiências das mulheres negras no Brasil. A metáfora da costura destaca a habilidade de Paulino em entrelaçar fragmentos de memória, criando uma tapeçaria visual que revela histórias muitas vezes esquecidas ou marginalizadas.

Ao empregar a costura como uma prática artística, Paulino resgata e reconstrói as narrativas que foram despedaçadas ao longo do tempo. Suas obras muitas vezes apresentam imagens de corpos femininos “costurados” com fios que simbolizam não somente a conexão física, mas também a costura das memórias individuais e coletivas.

Essa abordagem não apenas sublinha a resiliência das mulheres negras, mas também questiona a narrativa oficial que muitas vezes negligenciou ou distorceu suas histórias. A costura, nesse contexto, torna-se um ato de resistência e afirmação da identidade, conectando os fragmentos de uma história interrompida.

Através da costura da memória, Rosana Paulino convida o observador a refletir sobre a importância de preservar e reconstruir histórias que foram apagadas ou silenciadas.



Rosana Paulino. "Parede da memória", 1994/2015 (detalhe). Fonte: Site oficial da artista (website)

A série “Ama de leite” é uma obra impactante de Rosana Paulino que aborda de maneira profunda a complexidade das relações raciais e de poder no contexto brasileiro. A expressão “ama de leite” historicamente refere-se às mulheres negras que foram encarregadas de amamentar e cuidar dos filhos de famílias brancas que detinham poder sobre o povo preto por meio de encarceramento, tortura, posse, e autoridade, que adivinham por meio das convenções sociais escravocratas coloniais da época que acarretavam do afastamento das mães escravizadas de seus próprios filhos.

Paulino, por meio dessa série, explora a história dessas mulheres, revelando as camadas de exploração e subjugação que permearam essa prática. Suas esculturas detalhadas capturam a angústia, a resignação e a força dessas mulheres, oferecendo uma representação visual intensa e emotiva.

A série também destaca a questão da maternidade negra e as implicações profundas dessa prática na construção das identidades individuais e coletivas. Ao representar os corpos das amas de leite, Paulino não apenas documenta uma parte muitas vezes negligenciada da história brasileira, mas também confronta o espectador com as complexidades e injustiças inerentes a essas relações.



Rosana Paulino. "Ama de leite n. 1", 2005. Terracota, plástico e tecido, 32 x 17,5 x 8,2 cm (Foto: Divulgação)

Em “Ainda a lamentar” Paulino utiliza a modelagem da argila para explorar questões profundas relacionadas à história e à experiência afro-brasileira. A artista aborda temas como a escravidão, a marginalização e a resistência, criando peças que provocam reflexão sobre a herança cultural e social do Brasil. O uso simbólico de figuras femininas destaca a posição da mulher negra na narrativa histórica, proporcionando uma poderosa expressão visual que ressoa com questões contemporâneas e escancara questões que ainda são muito caras para a população feminina preta, como o peso de carregar uma família inteira nas costas e se dividir em jornadas muitas vezes tripla de trabalho, trabalhos esses em sua maioria das vezes invisibilizados e escanteados. Assim, a arte de Rosana Paulino entrelaça corpo e memória de maneira intrínseca, desafiando-nos a refletir não apenas sobre as representações físicas, mas sobre as histórias vivas que esses corpos carregam, conectando passado, presente e futuro.



Rosana Paulino. “Ainda a lamentar”, 2011. Dimensões desconhecidas. Fonte: Site da artista

Doris Salcedo: violência e memória no corpo ausente

A violência é o tema que subjaz, praticamente, toda obra notável de Doris Salcedo. Porém, não uma violência ostentada, grotesca e objetivada, mas aquela que é contundente por sua alusão à ausência, ao vazio, ao apagamento, o luto e a traumática memória. No cenário atual, permeado pela banalização da violência, seja como entretenimento, ou mesmo em noticiários que seguem uma escala industrial, a artista subverte esse senso comum com o delicado vácuo trabalhado em suas obras, vácuo de efeito lacerante, sobretudo por sua cuidadosa contextualização. Nesse sentido, a artista atua para além de uma criadora de memória (como costuma-se aludir-se), mas como uma evocadora, visto que “a violência sempre ameaça apagar o seu próprio rastro” (VALENTIA, 2015). Salcedo não encara a temática de forma isolada, mas como indissociável do seu caráter estrutural.

Colombiana, nascida em Bogotá, em 1958, estudou pintura e história da arte na Universidade de Bogotá, e posteriormente escultura na Universidade de Nova York. Em sua permanência nos EUA, foi expressivamente influenciada pelo trabalho de Marcel Duchamp, sobretudo a partir da recontextualização de um objeto pronto. Posteriormente, retornou a sua cidade natal e passou a trabalhar em sua nova poética, sem nunca desvincular as questões sociais e políticas de sua arte. Passou a ser reconhecida internacionalmente a partir do início dos anos 1990, tendo seu trabalho exposto em museus prestigiados, como a Tate Modern, de Londres, e o Museu of Modern Art, de Nova York.

Salcedo recorre, especialmente, a objetos mobiliários em sua apropriação e resignificação. O banal associado à composição do lar, ou mesmo instituições,

é retrabalhado de tal forma que se lança uma nova luz: à fantasmagoria dos expurgados, dos quais só lhe restam resíduos daquilo que habitavam e dispunham. A dolorosa memória do corpo ausente. Todavia, tida enquanto artista contemporânea celebrada, Salcedo não limita-se em recorrer ao sentimentalismo em sua poética. Todo o lastro da perda carrega uma historicidade, uma crítica estrutural: guerras civis, políticas migratórias, sequestros, etc.

Na intenção de estabelecer uma intertextualidade com as outras artistas do presente estudo, selecionamos obras de Salcedo que envolvem a prática da costura. Distante de associar qualquer atemporalidade ao feminino nessa técnica, pode soar muito provocador por fruir desse senso comum em sua concepção (vide a recorrente temática). É interessante notar que esse exercício parece indivisível da corporeidade e sua memória, de efeito carnal/visceral. Selecionamos três obras para tecer breves análises quanto a essas temáticas comuns: "Unland: The Orphan's Tunic", "A Flor de Piel" e "Disremembered X".

"Unland: The Orphan's Tunic" (1995) é resultado de expedições que realizou a uma aldeia no Panamá para coletar testemunhos de órfãos. A obra foi baseada em entrevistas realizadas com uma órfã de 6 anos, que presenciou o assassinato dos próprios pais. Ela não verbalizou o ocorrido, vítima de um bloqueio traumático, e trajava o vestido branco feito pela sua mãe.



Doris Salcedo. "Unland: The Orphan's Tunic", 1995. Madeira, tecido e cabelo, 90 x 245 x 80 cm

Duas mesas são encaixadas em sobreposição. A mesa mais larga é coberta por um manto branco, e minuciosamente costurada com fios de cabelo. O simples arranjo figura a forçosa e brutal recomposição diante de uma situação desesperadora. As residuais presenças humanas contidas nos cabelos agem como uma sutura do espírito daquela que vive, tendo que lidar com a memória fraturada residida nos inanimados móveis.



Doris Salcedo. "Unland: The Orphan's Tunic" (detalhe)

"A Flor del Piel" (2011-2012) é constituída de várias pétalas de rosas costuradas com fio cirúrgico. O tecido que se forma se assemelha à pele humana. A cor de sangue-seco pronuncia um corpo açoitado e abandonado, de revelação tardia. É uma homenagem e denúncia ao feminicídio, que contempla as mulheres colombianas que foram estupradas, torturadas e assassinadas na circunstância dos conflitos armados colombianos.



Doris Salcedo. "A Flor del Piel", 2011-2012. Pétalas de rosa e linha, 372,9 x 233,8 cm.



"A Flor del Piel" (detalhe)

“Disremembered X” (2020–2021), por sua vez, é baseada em relatos de mães que —tiveram seus filhos mortos por conta da violência armada. Aparentemente, visualizamos mantas transparentes, ou fragmentos de algo análogo, suspensos na parede. Na verdade, são formadas por numerosas e pequenas agulhas entrelaçadas por finíssimas linhas de seda. Cria-se um efeito de fantasmagoria dessas mortalhas, como um insistente e dolorosa reminiscência da perda.



Doris Salcedo. Disrememberd X, 2020-2021. Agulhas de costura e linha de seda, dimensões variáveis.

Sônia Gomes: retalhos de memória

É a partir de tecidos cortados, tensionados e emendados, recobrindo arames retorcidos, unindo peças de artesanato e fios das mais diversas cores e texturas que surgem as esculturas têxteis de Sônia Gomes.

A artista é brasileira, nascida em 1978 na cidade de Caetanópolis (MG), segunda a possuir uma fábrica têxtil no país. Órfã de mãe na primeira infância, Sônia faz questão de pontuar o caráter autobiográfico e intuitivo em suas obras. Criada por um tempo por parte de sua família materna afro-brasileira, ainda pequena observava sua avó benzedeira realizar suas curas. Com ela também aprendeu a costurar e desde cedo esteve envolta aos recortes de tecidos. Com a morte de sua mãe, Sônia foi entregue aos cuidados de sua família paterna predominantemente branca e de origem europeia onde, como ela mesma nos diz, havia condições materiais melhores para sua criação, mas não havia afeto. “É esse afeto que eu busco”, diz a artista sobre suas obras, em entrevista concedida à Folha de S. Paulo em 2017.

O afeto perpassa suas criações, nesse resgate pelas memórias de infância ao lado de sua mãe e avó. Para além disso, o afeto no seu trabalho se estende para os materiais que utiliza e sua relação com suas obras. Sonia utiliza peças de roupas, acessórios, crochês e bordados que são doados para ela. A artista afirma em entrevista que “a história das pessoas estão no trabalho.” e com isso conseguimos ver as camadas de memória que constituem essas obras. Memórias suas, de infância e momentos íntimos com sua família materna. Memórias de outros, pessoas que não querem se desfazer de peças de grande valor sentimental e doam para que a artista utilize de matéria para seu trabalho.

Interessada em desconstruir, para depois reconstruir, sua obra permite que o material não sofra a obsolescência e a morte, mas sim que viva em outros corpos.

Em sua obra “Memória”, Gomes recorta e une tecidos e crochês variados formando uma espécie de estandarte. Cada parte dessa obra é, de fato, carregada de memória. A artista apropria-se de peças criadas por outras pessoas, muitas mãos estiveram presente nesse trabalho, antes dela e sem que ela as conheça, no fazer de todos os crochês e bordados que vemos na obra. Muitos corpos já foram vestidos, esgarçaram o tecido em algumas partes e deixaram sua marca e seus contornos.



Sônia Gomes. “Memória”, 2004. Costura, amarrações, tecidos, rendas e fragmentos diversos, 140 x 270 cm.

Já em sua obra “Correnteza”, vemos um novo elemento, troncos de árvore que Gomes começou a utilizar em suas obras. Inicialmente desafiada pela rigidez do material, a artista consegue criar relações entre os volumes do tecido e o tronco da maneira que ele é, sem nenhuma interferência. Com o tecido, flexível e moldável, ela ainda consegue nos dar a sensação de rigidez e tensão, ao unir um fio torcido, preso em um pedaço do tronco, até uma ponta de tecido vermelho. “Correnteza” trabalha com a ideia daquilo que é moldável, que se deixa levar, ao mesmo tempo que se mostra forte e bem definido.



Sônia Gomes. “Correnteza”, 2018. Costura, amarrações, tecidos diversos e rendas sobre madeira, 90 x 260 x 80 cm.

A presença da costura para Gomes se dá em suas obras e em sua vida pessoal. Em entrevista, a artista recorda suas memórias de infância com sua avó:

“[...] lembro dela, eu pequenininha e ela fazendo o ritual da cura. Era com um novelo de linha, uma agulha e a linha enfiada, ela ia benzendo a pessoa, fazendo um gesto como se estivesse retirando o mal da pessoa e levando tudo para aquele novelo de linha, com esse gesto.” (GUIMARÃES e GASOS, 2021, p. 260-261)

Com isso, percebemos o caráter formador que a costura possui na vida da artista, constituindo-a enquanto sujeito que cria a partir de suas próprias memórias resgatadas.

Na sua obra “Patuá Azul 1”, a referência à memória novamente se mostra como seu principal ponto de partida. A artista nomeia essa obra, e outras da mesma série, em homenagem a sua avó curandeira, criando uma relação nítida com as religiões de matriz africana, como o Candomblé.



Sônia Gomes. “Patuá Azul 1”, 2021. Tecidos diversos, bordado, fios de algodão e bola de cristal, 28,5 x 32 x 20 cm.

Costurando e amarrando

É importante direcionar o olhar quando se lê sobre as três artistas em questão, ter essa leitura para além das palavras-chave corpo, memória, observar a materialidade que usam nos trabalhos, a forte linguagem do “costurar”, da linha que amarra e une pedaços, retalhos, objetos, produzindo obras tridimensionais que reafirmam essa memória, de certa forma ligada à ancestralidade.

Vemos em Rosana Paulino e Sônia Gomes, duas artistas brasileiras que têm suas produções focadas diretamente a tecidos e costura. “Parede da memória” é um trabalho produzido em cima desse caráter da produção pelo tecido e costura que cria o cenário da ancestralidade negra e da história da própria artista disposta em um mural de pequenas peças de costura. Na obra “Memória” de Sônia, podemos observar alguns pontos que assemelha a obra de Rosana, como o uso do tecido unido pela costura disposto na forma vertical de exposição, e com intenções de retoma e acúmulo de memórias, criando assim algum tipo de receptáculo de memórias; ambos trabalhos trazem esse sentimento de unir para fortalecer, o conjunto de peças de tecido com imagens impressas da Rosana e os retalhos de diversas pessoas de Sônia cria trabalhos carregados de energia e memória. O trabalho “A flor del piel” de Doris, também se constitui com essa linguagem da costura e de memória, pétalas costuradas criando algum tipo de malha, tecido, surge uma conexão de construção com as artistas brasileiras, não apenas pela costura, mas pela resistência e pela produção feminista.

A sensibilidade das artistas de projetar sentimentos e histórias nos trabalhos é algo potente, a forma como cada uma expõe de sua forma singular de juntar tecidos, bordados, folhas e fios de cabelo, traz uma força de expressão que cria

trabalhos que vão do íntimo das artistas e chega ao público ampliando as leituras, alcançando histórias e sentimentos de muitas outras pessoas; os trabalhos se expandem para uma escala maior, e isso é forte e potente

A trajetória das mulheres em qualquer espaço institucional de trabalho é árdua. Não é de hoje que elas lutam pelo mínimo de respeito e relevância nestes espaços. O texto “As ondas feministas: continuidades e discontinuidades no movimento feminista brasileiro”, de Diana Ribeiro, Conceição Nogueira e Sara Magalhães, expõe o percurso de luta das mulheres dentro do formato machista de produção e discussão mundial – desde a luta por direitos básicos de posicionamento, política, vistos na primeira onda, até discussões sobre recortes identitários, como raça, gênero, orientação sexual, disposto na terceira onda.

Discutir os direitos, deveres e os espaços que as mulheres merecem usufruir e estar, é algo que acontece há muitos anos, e por mais que alguns espaços já foram alcançados, ainda é muito pequeno a parcela de 30% destinado a mulheres; a caminhada deve seguir adiante para que cada vez mais estes espaços sejam ocupados por mais “porcentos” de mulheres, pessoas pretas, lgbtqi+ e outras minorias. A arte pode e deve dar oportunidades de crescimento e de preenchimento desses espaços institucionalizados para que possamos viver uma diversidade coletiva e positiva para uma sociedade.

Texto: Aurélio Fontoura Borim, Daniel França Avelar, Kaio Felipe Trindade Santana e Raquel Justiniano Encinas

Referências

- <<https://clickmuseus.com.br/sobre-a-artista-rosana-paulino/?amp=1>> Acesso em: 23 de novembro de 2023.
- <<https://mendeswooddm.com/pt/artists/560-sonia-gomes/>> Acesso em: 20 nov. 2023.
- <<https://www.guggenheim.org/audio/track/description-of-disremembered-x-2020-2021>>. Acesso em: 26 de novembro de 2023.
- <<https://www.pacegallery.com/artists/sonia-gomes/>> Acesso em: 20 nov. 2023.
- <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-a-arte-e-arte-diz-sonia-gomes.shtml>> Acesso em: 21 nov. 2023.
- **A flor de piel - Arte y educacion.** Disponível em: <<https://arteyeducacion.org/obras/a-flor-de-piel-2/>>. Acesso em: 26 nov. 2023.
- BRANDÃO, Cláudia M. M. "As tessituras de Sônia Gomes e as repercussões de memórias em nós". **Revista Estúdio**, Lisboa, v. 10, n. 26, p. 129-134, abr./jun. 2019. Disponível em: <https://estudio.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm>. Acesso em: 27 de novembro de 2023.
- **Description of Disremembered X**, 2020/2021. Disponível em:
- FERRAZ, Tatiana S. "O espaço delas: a participação de artistas mulheres nos panoramas tridimensionais do MAM- SP (1972-1991)". **Revista ARS** (São Paulo), v. 19, n. 43 (2021). Disponível

em: -<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/188228>. Acesso em 18 de abril de 2023.

- GUIMARÃES, Mariana; GASOS, Evângelo. Sentidos do fio: diálogos com as artistas Simone Moraes e Sonia Gomes. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 22, n. 37, p. 245-263, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/45614>. Acesso em: 27 de novembro de 2023.
- <https://coleccion.caixaforum.org/en/obra/-/obra/ACF0692/UnlandTheOrphansTunic> . Acesso em 26 de novembro de 2023.
- <https://mendeswooddm.com/pt/artists/35-rosana-paulino/>. Acesso em: 23 de novembro de 2023.
- LUGONES, María. “Colonialidade e gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa B. de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 52-83.
- PEIRÓ, R. **Unland: The Orphans Tunic - “La caixa” Foundation**. Disponível em:
- RIBEIRO, Diana; NOGUEIRA, Conceição; MAGALHÃES, Sara I. “As ondas feministas: continuidades e descontinuidades no movimento feminista brasileiro”. **Revista de Ciências Humanas e Sociais Sul**. P.57-76.
- **Sobre a artista Rosana Paulino**. Disponível em:
- VALENTIA, G. B. “Doris Salcedo: creadora de memoria”. **Nómadas**, Universidad Central Bogotá, Colombia, nº 42, p. 185-193. abr. 2015.



Tópicos Especiais em Estudos Avançados – 30% c'est moi: o espaço delas no sistema da arte atual

ENSAIO VISUAL

DORIS, SÔNIA E ROSANA: CORPO E MEMÓRIA

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Memória; Negritude; Artistas sul-americanas; Feminismo.

DORIS, SÔNIA

E ROSANA:

CORPO E

MEMÓRIA





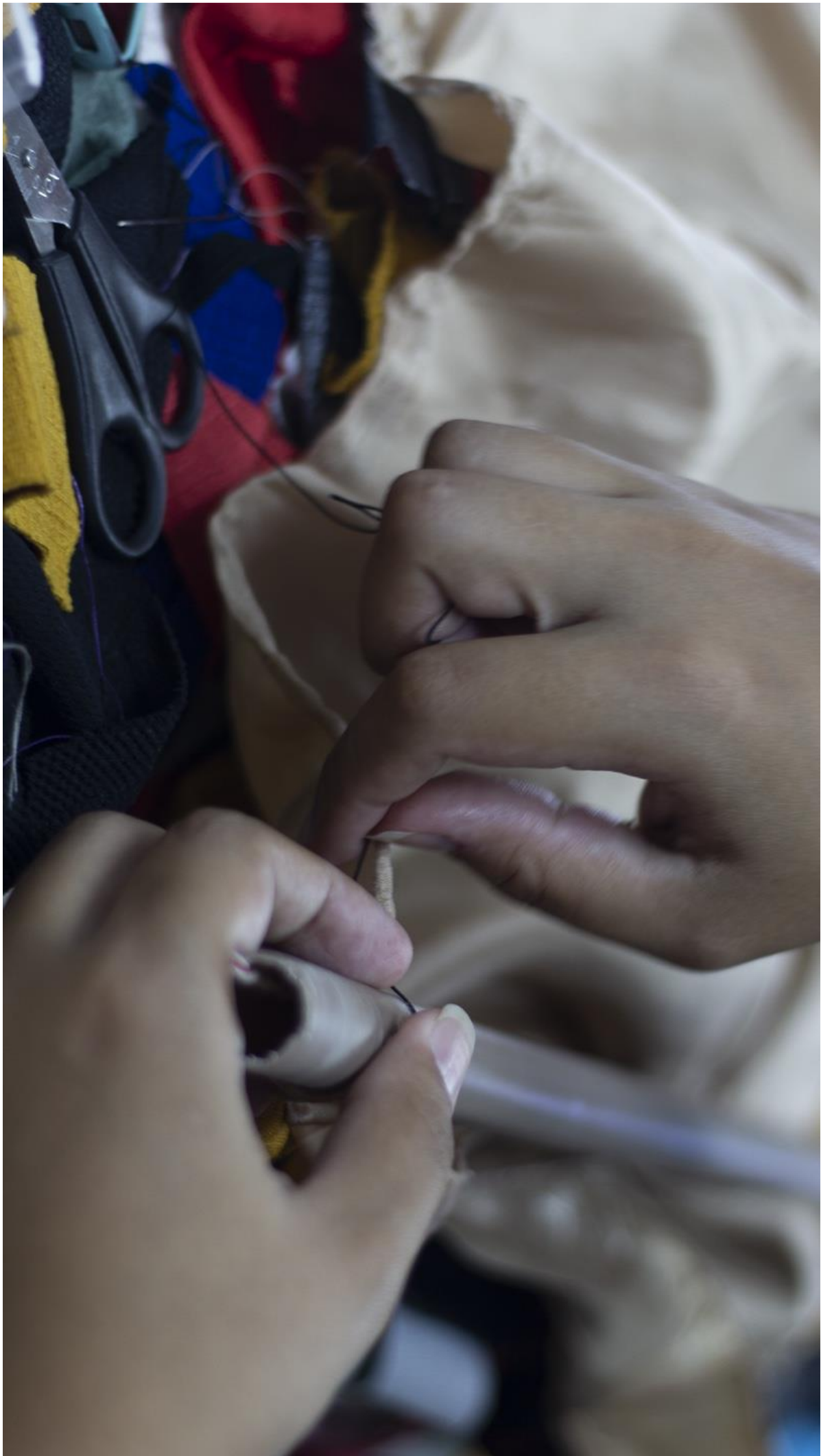


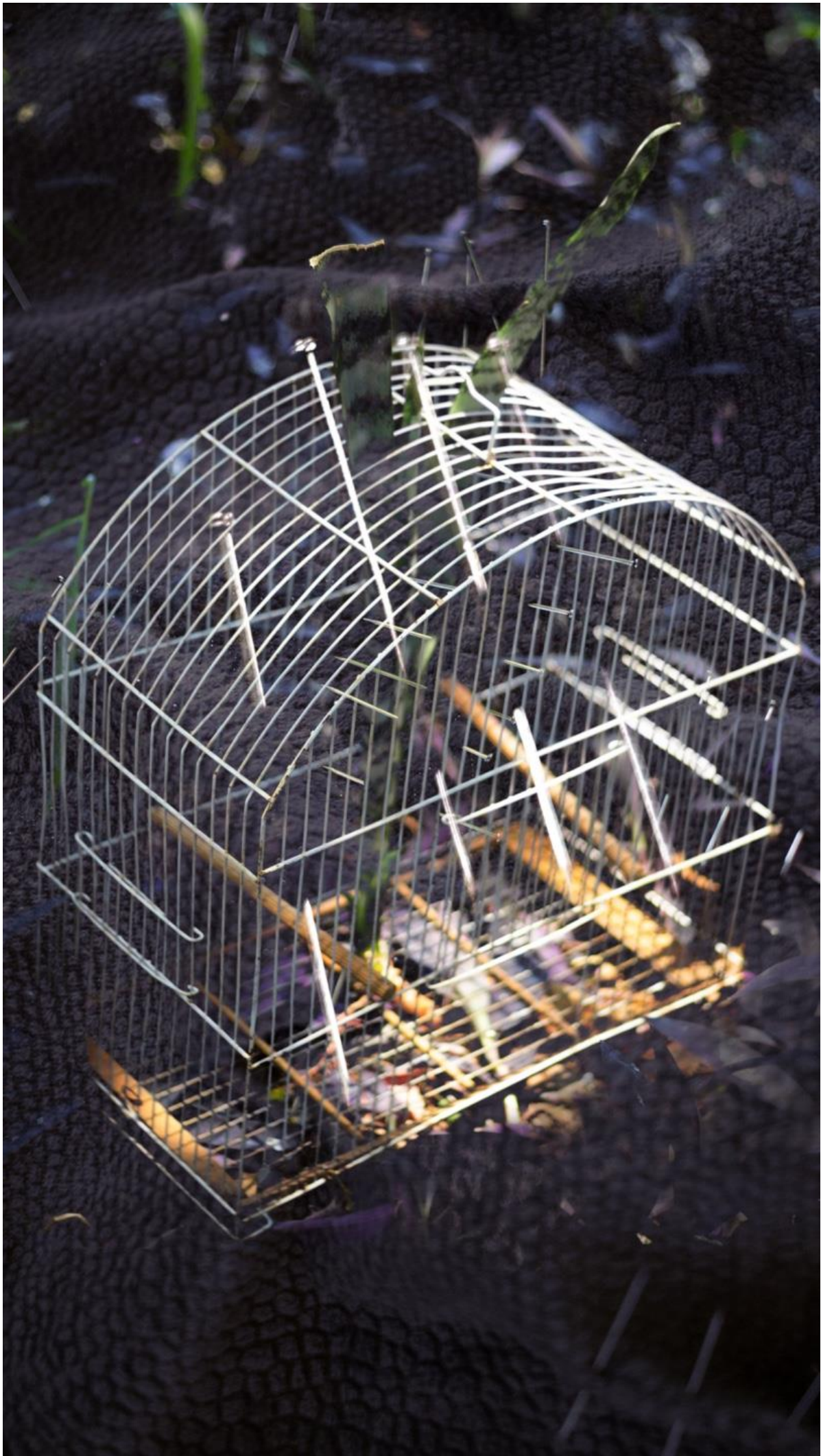






































ABEL DIVINO SANTOS SILVA

ALEXANDRE MELO

ANA JÚLIA MAGOSSÍ

EDUARDA COSTA

JOYCE MAYRA

LORENA JULIA STURARI

LUCAS ORSINI

IMAGENS:

ALEXANDRE MELO

LUCAS ORSINI

EDIÇÃO E MONTAGEM:

ALEXANDRE MELO



Ana Luísa Melgaço Guimarães

ENSAIO VISUAL

DESEJOS

PALAVRAS-CHAVE: Autorrepresentação;
Corpo gordo; Feminismo; Fotografia digital.

DESEJOS

Ana Luísa Guimarães



RESUMO

DESEJOS é uma série fotográfica de autorretratos realizada no ano de 2023. Olhando com atenção para si, a artista traz imagens aproximadas de seu corpo nu, enquanto uma mulher gorda. Boca, costas, seios e olhos em tonalidades de cinza, vistos bem de perto. Recortes íntimos em muitas possibilidades narrativas que convidam o observador ao desejo de experimentar o toque pelo olhar, em um mergulho pela superfície da pele. O corpo feminino em seus detalhes, curvas e texturas, que carrega os desejos de poder ser, de se mostrar e o desejo de si mesma.

PALAVRAS-CHAVE

autorrepresentação; corpo gordo; feminismo; fotografia digital.













Desejo de ser

Desejo de provar

Desejo de dançar

Desejo de amar

Desejo de nascer

Desejo de mudar

Desejo de gritar

Desejo de tocar

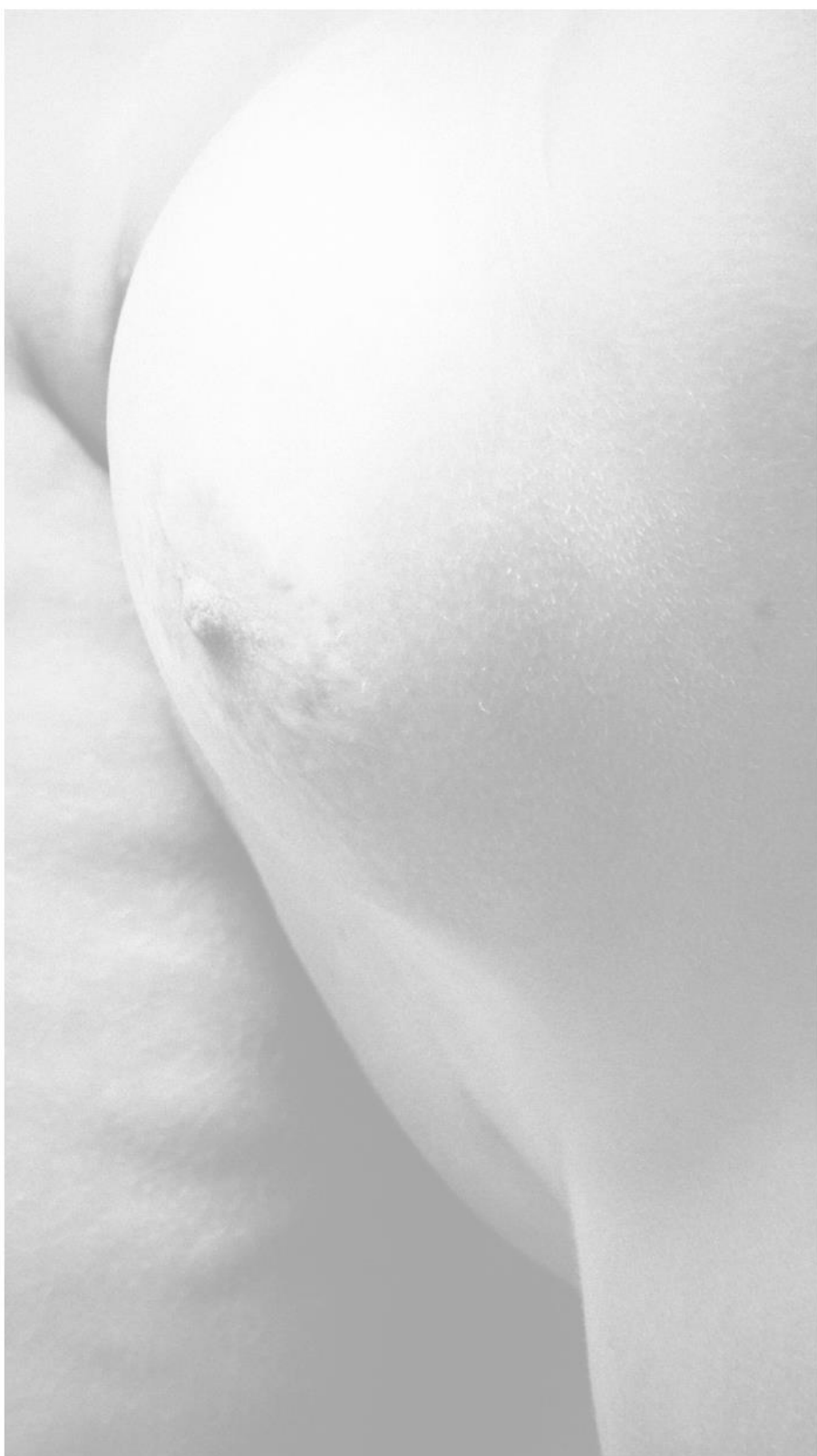
Desejo de imaginar

Desejo de brincar

Desejo de morrer

Desejo de beijar

Desejo de viver





Jéssica Mendes Vilela

ENSAIO VISUAL

IMAGENS SENSÍVEIS

PALAVRAS-CHAVE: Sensível; Fotoperformance;
Autorretrato; Corpo; Tensão; GIF.

Resumo

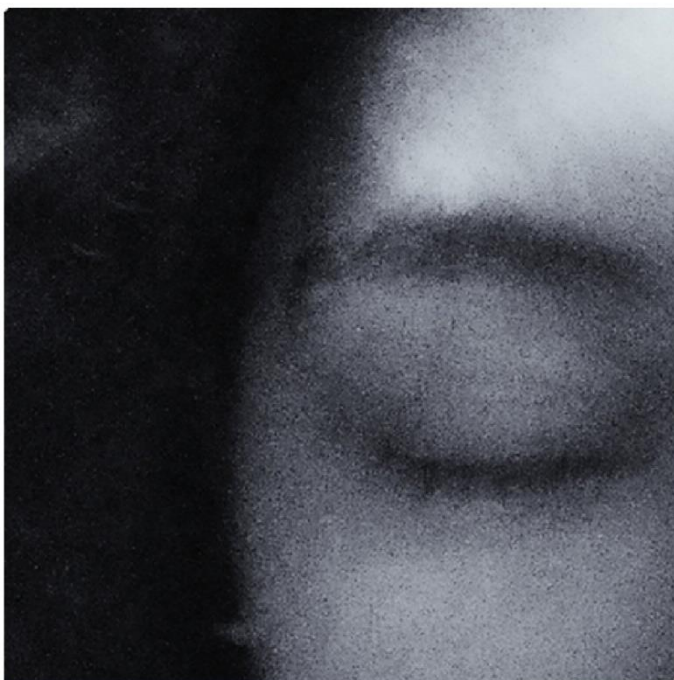
Este ensaio visual apresenta o resultado da investigação da imagem sobre si mesmo, sobre corpo, sobre percepção e autoconhecimento, que se deu durante um processo psicoterapêutico. O autorretrato como processo criativo de experimentação e exploração da imagem pode vir a ser um trabalho que gera desconforto para quem o produz, mas é o desconforto que dá início às ações.

O corpo cansado, o rosto desesperado, a tensão e o relaxamento, foram sentimentos que fizeram parte do processo de se encontrar na fotografia e no desafio de se familiarizar com o autorretrato. Esta produção é um estudo que revela algo mais profundo que a própria imagem, através da sensibilidade do olhar em relação a si mesmo.

Este trabalho originalmente tem o formato de GIF e foi traduzido em uma sequência de fotos para compor o artigo visual.

GIF disponível em: https://drive.google.com/file/d/1_XXNFfUIHPDI5y2GtI6OO5isH-OI_-TJ/view?usp=sharing

Se eu não falar de mim, de quem irei falar?

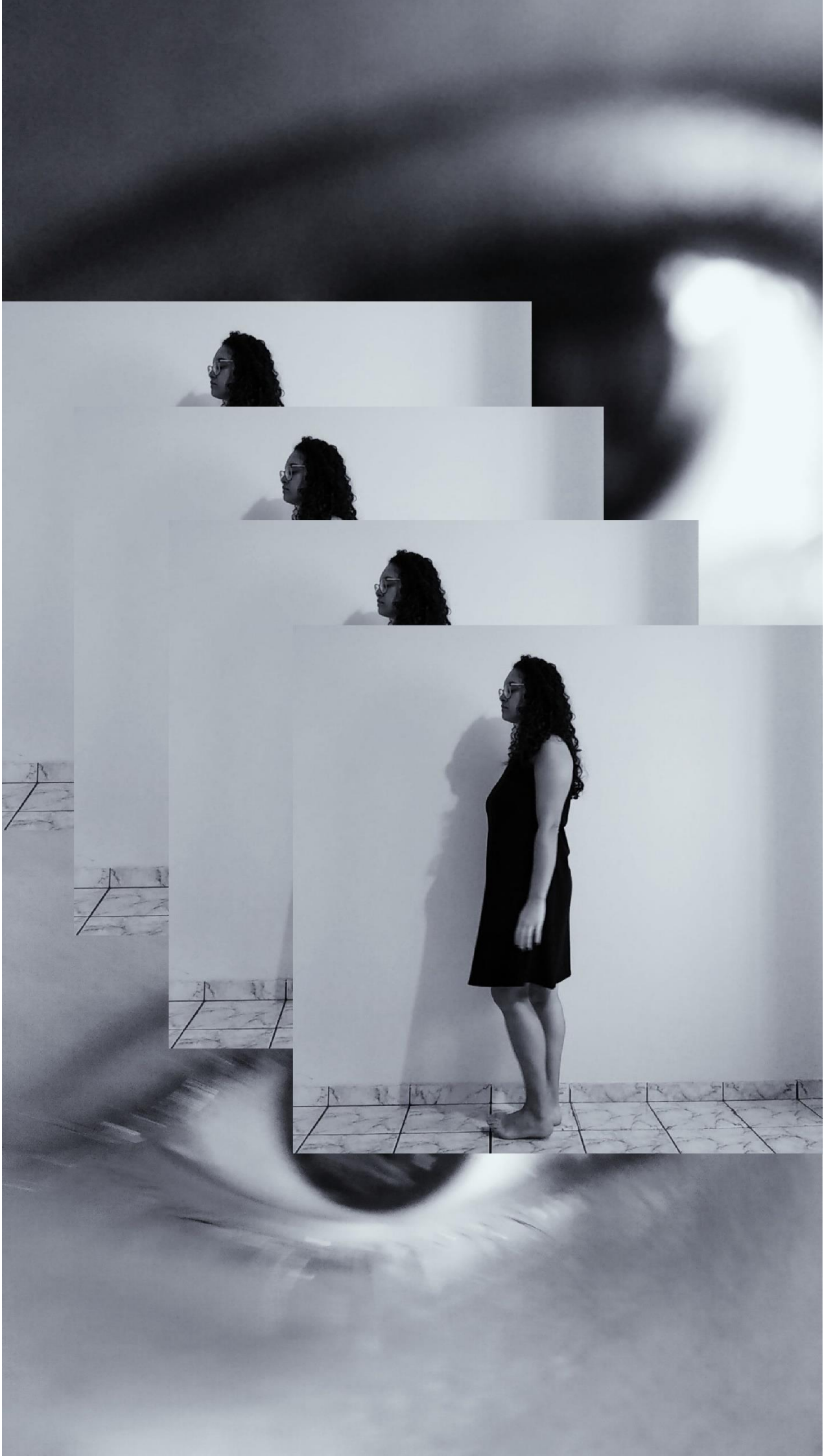


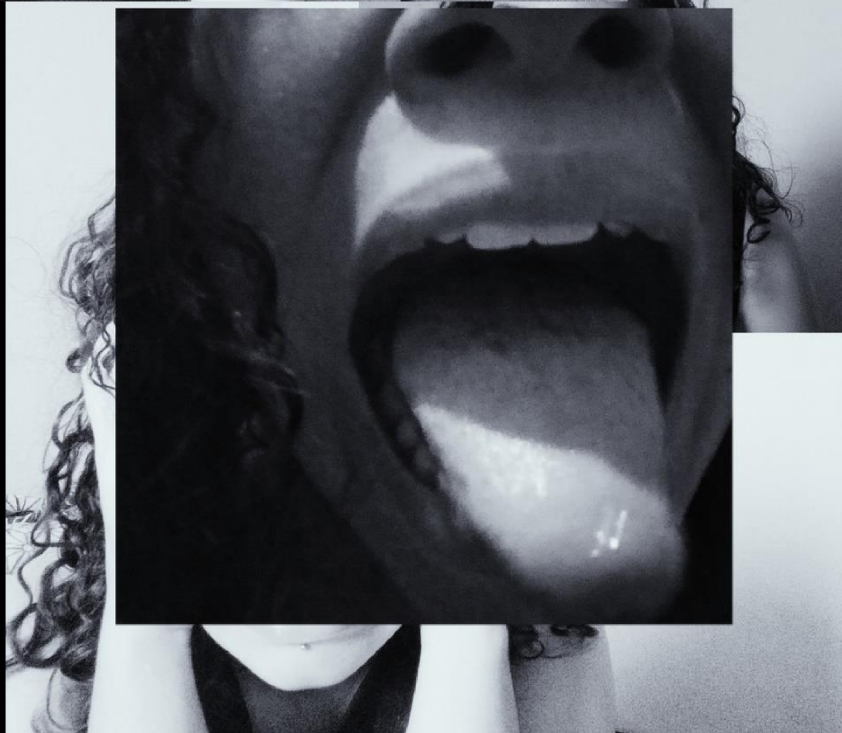




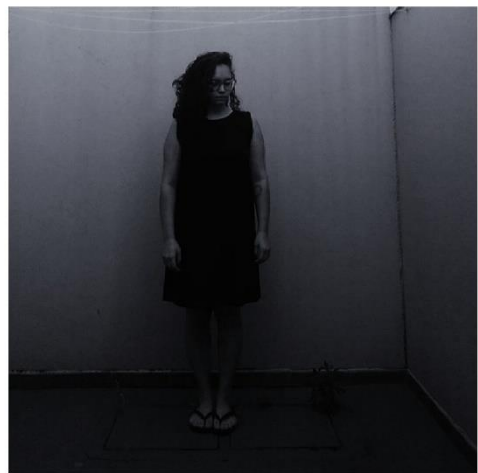
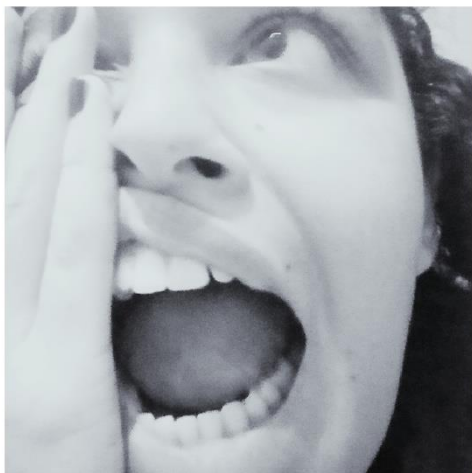
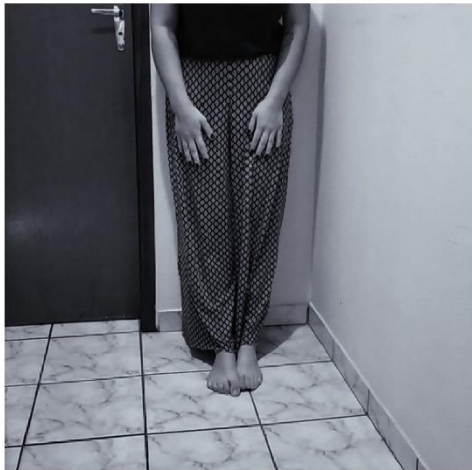
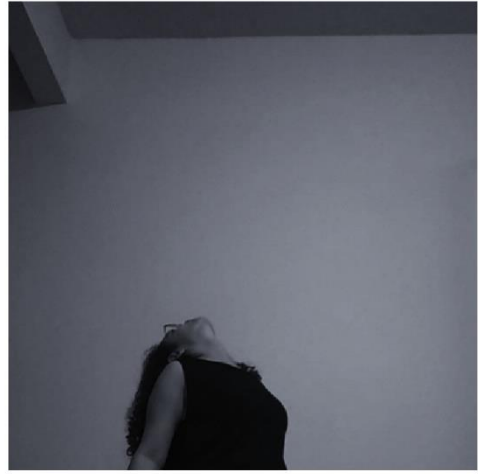
O supérfluo é necessario





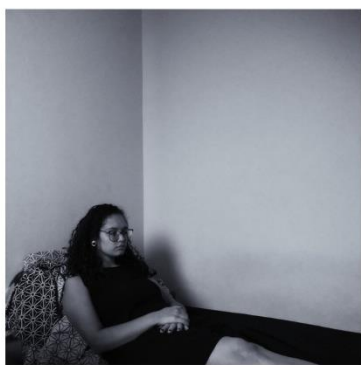
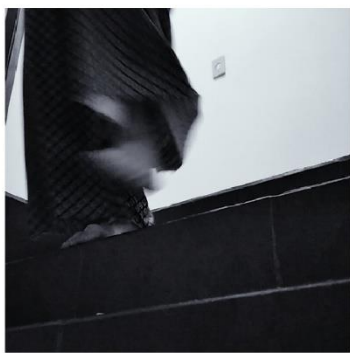
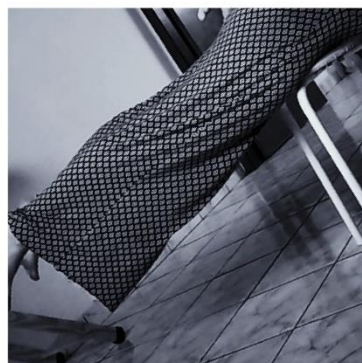
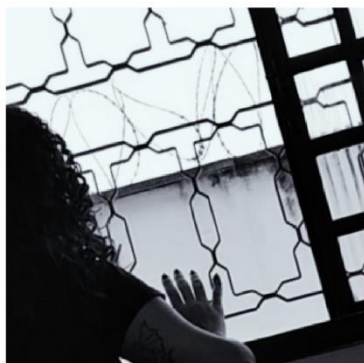






Um pedaço de momento, um clique, uma parte da

autorepresentação





ENTREVISTA

Entrevista com a ex-aluna
Vitória Brasileira

Resumo

Nesta segunda edição convidamos a ex-aluna do curso Vitória Brasileira. Integrante da faculdade em 2017, viveu parte de sua experiência universitária durante a pandemia, onde o maior desafio foi ter disciplinas com materialidades práticas, o que alongou seu período na faculdade. Realizou sua pesquisa de TCC na área do estudo da imagem, do estudo de fotografia familiares e de cultura popular; e desde graduada trabalha como professora de ensino médio em Uberlândia.

“Com certeza, quero muito continuar nessa área da pesquisa, voltar também e abrir esse espaço para questão da produção artística, que acho quando a gente entra no mercado de trabalho, fica meio afogado um pouquinho. Mas é isso, estou tentando descobrir o que é artes visuais depois da faculdade.”

Entrevista

Entrevistador (Teruã) – Você já tinha alguma experiência com artes antes de entrar no curso de Artes Visuais da UFU?

Entrevistada (Vitória) – Muito pouco. Em um sentido coletivo, a minha família faz parte de um grupo de folia de reis, então eu tinha esse contato da arte mais voltado para a cultura popular. No sentido da produção individual, eram mais experiências escolares, assim, lembro que no ensino médio, eu e as minhas amigas, meio que tomamos a iniciativa de querer fazer uma feira cultural, em vez de feira de ciências. E a gente quis bancar isso com seriedade na escola, tanto quanto uma feira de conhecimento exato. E produzimos bastante coisa e incentivamos a galera a produzir. Nessa época, nós acabamos fazendo um curta metragem também, que foi exibido no teatro no dia final da Feira Cultural de nossa escola. Eram experiências bem experimentais, bem de início, não tão aprofundadas, mas que acabaram me levando para o curso de Artes Visuais.

Entrevistador (Teruã) – Poderia contar um pouquinho sobre sua trajetória pelo curso das Artes Visuais? Quais foram as dificuldades e ajudas que o curso te proporcionou?

Entrevistada (Vitória) – Entrei com um foco muito específico em estudar história da arte, já sabia que eu queria ser professora. Acho engraçado pensar as conversas que eu já tive com a galera da licenciatura, viramos professores por causa de um professor. Então eu entrei na faculdade de artes por causa de duas aulas que tive no ensino médio, lembro claramente de uma ser sobre vanguarda e a outra sobre o Movimento da Tropicália.

Fiquei absolutamente deslumbrada. Se nós pensarmos sobre essa questão do poder de transformação como é artístico. Eu entrei querendo estudar história da arte, mas os dois primeiros semestres do curso são muito práticos, e a minha primeira dificuldade foi não ter nenhuma habilidade logo de cara desenvolvida. E uma das primeiras perguntas que você escuta é "qual é a sua linguagem?".

E a minha era sonhar com alguma coisa, porque eu não tinha nada desenvolvido, então hoje eu vejo o quanto foi rico ter experiência com 1 milhão de coisas diferentes na cerâmica, cultura, performance. Eu quis abraçar tudo, mas como eu não sabia fazer nada, foi muito desafiador atravessar essa barreira de aceitar que eu não tinha uma linguagem desenvolvida em questão prática.

E depois, não sei se é exatamente uma dificuldade, mas talvez um choque de realidade, porque eu comecei a participar dos projetos de extensão voltados para a licenciatura, como o PIBID. Na Pandemia eu participei de residência pedagógica, e o que foi viver sala de aula em escola pública na pandemia? Assim, eu acho que ouvi voz de aluno uma vez em seis meses. Mas essa questão do contraste da educação que a gente estuda nos textos e artigos com a educação que existe no chão da sala de aula, porque ali eu encontrei crianças de verdade pela primeira vez, educadores de verdade pela primeira vez – educadores do ensino básico. E a gente percebe que a educação, no que a gente estuda na faculdade, prepara a gente enquanto teoria e prepara muito. Mas escola é cotidiano e tem sido até hoje.

E, depois, a última dificuldade é o TCC. Mudei de tema, mudei de orientação, mas eu tive uma sorte muito grande de ter feito a proposta para o Prof. Paulo Angerami e ele aceitar orientar o projeto, porque ele tem um

conhecimento fotográfico de estudo sobre fotografia, sobre imagem que foi essencial.

Foi muito difícil o TCC com tema: foi muito difícil começar e foi muito difícil terminar. Escrever é um processo muito... Acho que nas artes, principalmente, você pesquisa muito e entra em contato com tudo dentro de você. Então escrever foi um processo muito difícil também, porque eu acho que a gente passa muito tempo com a nossa pesquisa para poder apresentar todo esse processo só em 15 minutos.

Entrevistadora (Rebecca) – Poderia comentar um pouco sobre a produção e tema do seu Trabalho de Conclusão do Curso?

Entrevistada (Vitória) – Nossa! Eu não fiz e não participei de projeto de extensão ligado a pesquisa, e não realizei PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica). Então, a minha experiência de desenvolver e de escrever tinha sido apenas na área de educação, como o resumo expandido para PIBID e depois o relatório final da residência pedagógica. E eu escolhi fazer um TCC que não fosse voltado para a área de educação, acabei misturando várias áreas diferentes. Não sei se é assim com vocês a experiência do TCC, mas é foi para mim basicamente o primeiro filho, então eu queria que fosse perfeito; eu queria que tivesse o formato de um doutorado, que tivesse todas as referências que eu quisesse; eu queria que fosse tudo.

Mas acho que uma das vantagens de artes visuais, uma das dores e delícias é que o TCC você escolhe o que faz dele: não existe um número mínimo ou um número máximo de páginas, você pode ou não fazer uma produção artística. E então o Profº. Angerami que me orientou ele me

mostrou, inclusive, um projeto de doutorado da época em que ele estava defendendo, que a pessoa apresentou um trabalho que não tinha palavras, era um doutorado só de imagens. Então, as artes visuais são isso. Logo, eu aproveitei que é um campo muito aberto e quis fazer partindo primeiro da cultura popular, da minha experiência familiar; escolhi que o meu objeto de pesquisa fosse o grupo de Folia de Reis, do qual eu participo desde criança, e que a minha família participa desde antes de eu nascer. E qual a visualidade, né? Qual parte artística que eu estudei?

Peguei fotografia de família para estudar sobre. E aí quando eu fui me aproximando nessa parte das fotografias de família, eu descobri um nicho de pesquisa dentro das artes visuais: as fotografias de arquivo; e trabalhar em arquivos é entender a potência de imagens daquele espaço. E então, uma vez que eu estava nesse caminho, eu entrei em contato com três pesquisadores: um da Unesp – se não me engano – que é o Etienne Samain; e um outro francês, que é o Georges Didi-Huberman, que ambos estudam a imagem enquanto fenômeno; e também, teve o Roland Barthes, como o texto que ele escreveu, *A Câmara Escura*, um texto incrível também, que fala sobre fotografia e o entendimento de fotografia, quase como uma coisa viva de fato, a imagem para além do objeto, como um organismo capaz de despertar memórias e tudo mais. Então, catei esse balaio de referência. Uma coisa que eu falei na minha banca de TCC, foi que o que me orgulha muito é pensar que ao mesmo tempo eu reuni de referência uma pessoa superimportante para o estudo da imagem, que é o Didi-Huberman, com seus textos poéticos e profundos e belíssimos sobre imagem; mas, ao mesmo tempo e no mesmo patamar de valor, a minha outra maior referência era meu avô, que me contava sobre a produção dessas

imagens, que me contava sobre o que estava na imagem que eu não tinha vivido. No meu processo de escrita de TCC, eu me permiti fazer uma escrita muito pessoal, muito mineira, muito da cultura popular; por exemplo, têm termos que a gente usa só na minha família, já que para descrever essas imagens, eu também adicionei coloquei imagens da minha família. E dei uma olhada nos estudos de antropologia da imagem para falar sobre isso. Então acabou resultando nessas três vertentes principais: fotografia familiar da cultura popular, arquivo de imagem e fotografia, enquanto um fenômeno.

Entrevistadora (Rebecca) – Durante a graduação teve algum momento que pensou em desistir do curso? Ou teve um momento que sentiu estar mesmo no lugar que queria?

Entrevistada (Vitória) – Todos os semestres, sem exceção, sem exceção. É uma coisa que eu falei na minha primeira aula também, quando comecei a trabalhar com ensino médio, porque foi uma relação meio de amor e ódio; a gente estava conversando sobre isso há um tempinho também na entrevista, o que é estudar sobre artes visuais. Quando você começa a escolher sobre alguma coisa nos ateliês, que você tem que produzir algum projeto mais pessoal também, você entra em contato com coisas interiores, e aí todos os semestres eu começava a entender minimamente alguma técnica, mas já tinha outra matéria para fazer.

De repente a gente sai do ensino médio, onde tem trabalhos para apresentar, que escrevíamos uma página com três parágrafos e tinha cinco minutos para falar sobre isso. E então, no primeiro semestre temos que fazer um seminário de duas horas. E foi muito, foi muito; tudo o que eu

vivi no curso foi muito. Ao mesmo tempo, as alegrias foram muito eufóricas, mas a parte que eu senti dificuldade era fazer trabalho - às 02h00 da manhã chorando em cima dele. Ao mesmo tempo, hoje, depois que eu formei, quando analiso esses períodos, eu acho que as partes que entrei em dúvida foram períodos de afirmação. E eu me questionava muito: eu vou continuar, eu vou continuar, eu vou continuar. E a cada semestre eu falava "Não, eu estou aqui, porque na verdade eu quero fazer outra coisa". E pesquisava "qual é a nota de corte desse outro curso que eu vou fazer agora?" Quando eu estava decidida a mudar... "Nossa, mas eu gosto tanto de artes, eu vou ficar só mais um semestre" de só mais um semestre, para só mais um semestre, eu formei.

Tem um texto, depois, que li em um livro, que faz referência a um cara das artes cênicas - que eu acho que posso estar enganada, posso estar citando o cara errado - mas eu acho que é o Eugenio Barba, que fala que quando estamos nos questionando, meio que não estamos apenas com o espaço que estamos. E aí você se chacoalha, se chacoalha, se chacoalha... E acontece uma transformação, porque isso aqui não é mais daquilo. Foi importante todos esses períodos que eu quis existir, foi importante para eu não ter desistido.

Entrevistadora (Micaela) - Você comentou de ter participado do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Extensão para Discentes), projetos de extensão e foi bolsista no Museu do Índio. Como participar destes editais? Há alguma dica para ter uma boa aprovação?

Entrevistada (Vitória) - A existência de editais de bolsas na faculdade é absolutamente fundamental para que a gente tenha esse vislumbre

financeiro de poder trabalhar dentro da nossa área. Mas acho que a primeira experiência que nós temos é de não ser relativo ao mercado de trabalho exatamente, mas na prática acaba sendo. No PIBID, a gente ainda não pode assumir uma sala de aula, mas conhecer o bastidor já é fundamental. Assim, a depender da sua disponibilidade ou interesse, a primeira dica seria: se você quer se inscrever, por exemplo no PIBIC, que você goste minimamente da área que pesquise; e se vai para o PIBID, que goste minimamente das salas de aula, pois você irá por exemplo, conviver pelo menos umas duas a três vezes por semana, com criança ou com adolescentes.

Então, acho que ter um interesse pela área, é uma abertura de porta muito grande. Aqui na cidade (Uberlândia), conhecemos o andamento da educação artística que existe pela prefeitura, que reúne um grupo de professores e artistas. Pessoas que se reúnem até hoje para fazer tanto exposições individuais, quanto existem exposições recorrentes dos trabalhos que realizam com as crianças. Houve, por exemplo, uma última mostra de visualidades agora pelo CEMEP (Centro Municipal de Estudos e Projetos Educacionais - Uberlândia).

Difícil já vai ser, mas é muito importante ter um interesse pela área, para começar a se entender enquanto educador. A parte mais difícil para mim, durante os editais, era a carta de interesse, que é quando você tem que defender o porquê que isso é importante para você, falar o que você gosta. E ao mesmo tempo, que foi onde senti dificuldade, foi o que eu acho que deu certo na hora da inscrição. Tanto que eu participei de alguns projetos: PIBID, residência pedagógica, o projeto chamado Antropologia com Crianças e depois um outro de antropologia também, fui residente do

Museu do Índio, como bolsista. Se não me engano, todos eles tiveram a carta de interesse. É fundamental escrever sobre o porquê você quer estar ali e a sua ideia sobre o que é aquele projeto.

Quando for escrever sua carta de interesse, tenha isso bem claro. Assim, deixar explícito para aquele outro que vai ler, o porquê é importante para você participar daquele projeto. Eu acho que vivi a faculdade de fato por causa dos projetos de extensão, foi uma experiência muito mais profunda poder participar de tudo assim.

Agradecemos a participação da Vitória Brasileira como entrevistada desta edição, conversar com ela foi muito gratificante para conhecermos sobre relação pós-formada e a educação de artes em sala de aula, de um modo mais próximo a nosso cotidiano.

O vídeo completo com a entrevista está disponível em nosso site.

Entrevista realizada por:

- Ana Julia de Souza Costa
- Micaela Cavalcante e Souza
- Rebecca Emília de Andrade Mioto
- Teruã Piau Ferreira Freitas

Transcrição de áudio:

- Ana Julia de Souza Costa
- Rebecca Emília de Andrade Mioto

EQUIPE

Conselho editorial

Allan Rosário Martins

Ana Júlia de Souza Costa

Ana Luísa Melgaço Guimarães

Isabel Cristina Bau Ortega-Gálvez

Jéssica Mendes Vilela

Micaela Cavalcante e Souza

Teruã Piau Ferreira Freitas

Comitê Editorial

Rebecca Emília de Andrade Miotto

Paulo Mattos Angerami

Ronaldo Macedo Brandão

Diagramação

Ana Júlia Magossi Silva do Amaral Gomes

Ana Luísa Melgaço Guimarães

Editora chefe

Rebecca Emília de Andrade Miotto

Comunicação

Jéssica Mendes Vilela

Micaela Cavalcante e Souza

Revisão de texto

Sofia Lorie

Editora do site

Isabel Cristina Bau Ortega-Gálvez



ARTES
VISUAIS



IARTE



UFU