UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

CAROLINA BRANDÃO PIVA

(as outras fazedoras de sentidos)

imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás

GOIÂNIA, GOIÁS
2021

Processo: 23070.021116/2021-97 Documento: 2101679

2. Nome completo da autora

Carolina Brandão Piva

3. Título do trabalho

(as outras fazedoras de sentidos): imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:
a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Documento assinado eletronicamente por **CAROLINA BRANDAO PIVA**, **Discente**, em 31/05/2021, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins**, **Professor do Magistério Superior**, em 31/05/2021, às 12:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2101679** e o código CRC **A8720DBC**.

CAROLINA BRANDÃO PIVA

(as outras fazedoras de sentidos)

imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito parcial para a obtenção do título de DOUTORA EM ARTE E CULTURA VISUAL. Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades. Linha de pesquisa: Culturas da Imagem e Processos de Mediação.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Fátima Martins.

GOIÂNIA, GOIÁS
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG

Piva, Carolina Brandão [Carol Piva]
(as outras fazedoras de sentidos): imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás [manuscrito] / Carolina Brandão Piva. — 2021.
388 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Fáima Martins.
Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) — Faculdade de Artes Visuais (FAV), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.
Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui mapas, fotografias, lista de imagens.

1. Cultura Visual. 2. Legitimidade. 3. Imaginaturas. 4. Visuaisvivências. 5. Artistas Goianas. I. Martins, Alice Fátima, orient. II. Título.

CDU 7

UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 006/2021 da sessão de Defesa de Tese de **Carolina Brandão Piva** que confere o título de Doutora em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e seis dias do mês de maio de dois mil e vinte e um, a partir das quatorze horas e trinta minutos, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **"(as outras fazedoras de sentidos): imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás**". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Alice Fátima Martins (FAV/UFG) com a participação d[as] demais membr[as] da Banca Examinadora: Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (FIC/UFG), membr[a] titular extern[a]; Professora Doutora Lara Lima Satler (FIC/UFG), membr[a] titular extern[a]; Professora Doutora Émile Cardoso Andrade (FAV/UFG), membr[a] titular intern[a]; Professora Doutora Carla Luzia de Abreu (FAV/UFG), membr[a] titular intern[a]. Durante a arguição [as] membr[as] da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pel[as] [suas] membr[as], com recomendação de publicação. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Alice Fátima Martins, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pel[as] Membr[as] da Banca Examinadora, aos vinte e seis dias do mês de maio de dois mil e vinte e um.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins**, **Professor do Magistério Superior**, em 26/05/2021, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia De Abreu**, **Professor do Magistério Superior**, em 26/05/2021, às 18:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **EMILE CARDOSO ANDRADE**, **Usuário Externo**, em 27/05/2021, às 14:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias**, **Professora do Magistério Superior**, em 27/05/2021, às 15:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Lara Lima Satler**, **Professora do Magistério Superior**, em 28/05/2021, às 17:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2092173** e o código CRC **EFB4CFAE**.

Referência: Processo nº 23070.021116/2021-97 SEI nº 2092173

RESUMO

Apresento, nesta tese, a prática artística de quinze mulheres de Goiás partindo do que aqui delineio e defendo como **olhar viajandejo** — uma *outra* possibilidade metodológica para nos aproximarmos das experiências imaginativas da contemporaneidade. Recusando repertórios e categorizações que tendem a hegemonizar nossas *abordagens visuais*, o olhar viajandejo se faz na vulnerabilidade necessária do afeto e nos deslimita em direção a uma *outridade* que deixa de ser convencionalmente "exótica" ou "excepcional" para se colocar diante de nós como uma *outra* que também nos afeta-acolhendo-com-o-olhar. É neste duplo movimento de *desfocalização* e *restituição* do olhar que se-apresentam-aqui as artistas-fazedoras Maria Aparecida Pires, Hilda Freire, Socorro Costa, Dete Teixeira, Simône Maria Silva Aguiária, Márcia Lemes Malaquias, Emilly Cristina, Madalena Sacramento, Karina Vasconcelos, Maria Selvina Costa, Di Mendonça, Walda Gomes, Nicolly Costa, Neide Cristina Guimarães e Denise da Silva Siqueira. São mulheres cidadãs-comuns que deflagram ações transformadoras em suas comunidades por meio da arte. Sua prática não conta com chancelas institucionais e se estabelece no que a artista brasileira Renata Felinto chama de "urgências da vida". Suas cri**ações**, propriamente, quando vistas através da matéria-prima que as fundamenta e presentifica, como propõe a socióloga e pesquisadora brasileira Denise Ferreira da Silva, podem sobrepujar os limites da criticalidade e contar a sua própria história. Este exercício reflexivo que aqui-proponho tem como força-motriz duas palavras-noções, também fundamentais, constituindo o corpo desta tese: **imaginaturas** e **visuaisvivências**. A primeira incorpora uma tríplice ideia orientada pelas palavras *imagem*, *imaginação* e *cultura*. E a segunda, estabelecida em analogia com a prática das *escrevivências*, da escritora brasileira Conceição Evaristo, diz respeito às presentificações da imaginação, conforme *vistas* nas experiências artísticas das fazedoras goianas. A Cultura Visual é o lugar-de-teoria de onde partem os repertórios conceituais e analíticos que encorpam esta tese, mesmo quando outras áreas do conhecimento são trazidas à cena como aporte conceitual-reflexivo. Este é, sem dúvida, um trabalho sobre *legitimidade*, mas é também uma tentativa de apresentar, a contrapelo, uma **outra epistemologia-do-olhar** para nos aproximarmos das imagens artísticas que circulam em nossas culturas visuais contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: cultura visual, legitimidade, imaginaturas, visuaisvivências, artistas goianas.

ABSTRACT

In this doctoral dissertation, I examine the art practice of fifteen women from the Brazilian state of Goiás whose works I approach from a new methodological perspective, which I poetically call **the travel-and-sway look**, considered to be a look capable of transforming our *ways of seeing* contemporary *experiences of imagination*. Refusing repertoires and categories that lead us to conform our *visual approaches* to the hegemonies of perception, the travel-and-sway look is built of the exposure to an *affective get-through view* that allows us to look at the *otherness* preventing them from being converted into "the exotic" or "the exceptional." My approach is based on a two-fold movement of *defocalization* and *reparation* by which the fifteen women artists who participate in this study, also referred to as "the other visual sense-makers," are presented. These artists are: Maria Aparecida Pires, Hilda Freire, Socorro Costa, Dete Teixeira, Simône Aguiária, Márcia Malaquias, Emilly Cristina, Madalena Sacramento, Karina Vasconcelos, Maria Selvina Costa, Di Mendonça, Walda Gomes, Nicolly Costa, Neide Guimarães, and Denise Siqueira. They are everyday-life women who have transformed their communities' ways of seeing and of being seen through art. Their artistic practice is not institutionally legitimated taking place at the crossroads of imagining, imaging, and living, for which reason Brazilian artist Renata Felinto perceives of it as carried out "in the urgency of life." If we look at these women artists' cre**a(c)tions** as **compositions** whose materiality directly reflects on their art practice in relation to the realm of living experience, our reading of these women's cultural production can set up an approach that expands their relevance as artists beyond the bounds of criticality paving the way for a *poethical* view, as proposed by Brazilian sociologist and scholar Denise Ferreira da Silva. My attempt in this doctoral dissertation is thus to uncover how art practice's *knowability* must result from our interest in approaching it as a social fact that breaks out of the traditional space of art to become a part of ordinary people's **culturimagenativess** and **visualiving**.

KEYWORDS: visual culture, legitimacy, culturimagenativeness, visualiving, women artists of Goiás.

RESUMEN

En esta tesis doctoral doy cuenta de la práctica artística de quince mujeres de la provincia brasileña de Goiás, partiendo de lo que aquí esbozo y defiendo como una **mirada-viajandera**, que no es más que *otra* forma metodológica para acercarnos a las experiencias imaginativas en la contemporaneidad. Rechazando repertorios y categorías que nos llevan a adaptar nuestros enfoques visuales a las *hegemonías de la percepción*, la mirada-viajandera se descubre en la necesaria *fragilidad de una mirada afectuosa* y nos conduce hacia un otro lugar de aproximación a la imagen artística donde ya no es forzoso el encuentro con una *otredad* que nuestros ojos antes veían como "exótica" o "excepcional". Mi propuesta parte de un doble movimiento de *desfocalización* y *reparación* de la mirada mediante el cual se presentan las quince mujeres artistas que participan en esta investigación (o "las *otras* creadoras de sentido visual", como también las llamo): Maria Aparecida Pires, Hilda Freire, Socorro Costa, Dete Teixeira, Simône Aguiária, Márcia Malaquias, Emilly Cristina, Madalena Sacramento, Karina Vasconcelos, Maria Selvina Costa, Di Mendonça, Walda Gomes, Nicolly Costa, Neide Guimarães y Denise Siqueira. Son mujeres de la vida cotidiana que han transformado sus existencias y las de sus comunidades a través del arte. Su práctica cultural no está legitimada institucionalmente y se da en la encrucijada entre imaginar y sobrevivir, por lo que la artista brasileña Renata Felinto la percibe como una práctica realizada en "las urgencias de la vida". Si miramos las cre**a(c)ciones** de estas mujeres artistas como **composiciones**, cuya materialidad se refleja directamente en su práctica artística (que se constituye) en relación con el ámbito de la experiencia vivida, nuestra lectura de sus trabajos artísticos puede superar los límites de la criticidad y ampliar el camino para una mirada *poética-ética*, como propone la socióloga y investigadora brasileña Denise Ferreira da Silva. Mi intento en esta tesis doctoral es demonstrar cómo la *aproximación* a la práctica artística depende de nuestra *honestidad con lo real*, es decir, de nuestro interés en abordarla como un *acontecimiento social* que rompe el espacio tradicional del arte para convertirse en la **culturimagin(e)nación** y **visualesvivencias** de la gente común. La Cultura Visual es el lugar-de-teoría desde donde parten los análisis que sustentan esta tesis, que es una tentativa de construcción de una **otra epistemología de la mirada** para acercarnos a las imágenes que circulan en nuestras culturas visuales contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: cultura visual, legitimidad, culturimagin(e)nación, visualesvivencias, las artistas de Goiás.

RÉSUMÉ

La présente thèse a pour dessein d'analyser la pratique artistique de quinze artistes femmes de l'État brésilien du Goiás, sur la base de ce que j'appelle ici **le regard-voyagertigineux**, qui n'est qu'une *autre* approche méthodologique aux *expériences contemporaines de l'imagination*. En refusant les catégories qui nous poussent à conformer nos approches visuelles aux *hégémonies de la perception*, le regard-voyagertigineux se découvre dans la nécessaire *fragilité d'un regard affectueux* et nous permet d'aborder *l'altérité* sans la considérer comme une image « exotique » ou « exceptionnelle ». Mon positionnement épistémologique est lié à un double mouvement de *défocalisation* et de *réparation* (du regard) par lequel sont présentées les quinze femmes artistes qui participent à cette recherche (« les *autres* créatrices des sens visuelles », comme je les appelle aussi). Ces artistes sont : Maria Aparecida Pires, Hilda Freire, Socorro Costa, Dete Teixeira, Simône Aguiária, Márcia Malaquias, Emilly Cristina, Madalena Sacramento, Karina Vasconcelos, Maria Selvina Costa, Di Mendonça, Walda Gomes, Nicolly Costa, Neide Guimarães et Denise Siqueira. Ce sont des femmes de la vie quotidienne qui transforment leur existence et celle de leur communauté à travers l'art. Leur pratique n'est pas légitimée au niveau institutionnel, mais se situe au carrefour entre l'imagination et la vie; c'est la raison, d'ailleurs, pour laquelle l'artiste brésilienne Renata Felinto la perçoit comme une pratique réalisée « dans l'urgence de la vie ». Si nous prenons les cré**a(c)tions** de ces femmes artistes comme **compositions** dont la matérialité reflète directement leur pratique artistique (qui se constitue) en relation avec le domaine de l'expérience, notre compréhension de leur production culturelle peut dépasser les limitations de la critique et ouvrir la voie à une vision *poéthique*, comme le propose la chercheuse brésilienne Denise Ferreira da Silva. Mon objectif consiste donc à démontrer que l'approche de la pratique artistique dépend de *notre honnêteté envers le réel*, c'est-à-dire, de notre intérêt à l'approcher comme un événement social qui rompt avec le « lieu traditionnel » de l'art et considère la **cultur'imagin(e)nation** et les **visualités-vécues** des gens ordinaires.

MOTS-CLÉS: culture visuelle, légitimité, cultur'imag(e)nation, visualités-vécues, artistes femmes de Goiás.

desistir é coragem difícil
somos programad[a]s
para tentar

deslizando aos barrancos
a pele das pernas
esfolada
os pulsos marcados
pelos rosários

é preferível morrer
sorrateiramente
em gorduras
açúcares
refluxos
pedras nos órgãos
no peito

mas desistir
essa é uma coragem
que tod[a]s
não temos

"Fábula", poema de abertura do livro **Um buraco com meu nome**, de Jarid Arraes

a arte no horizonte do deslimite	12	INTRODUÇÃO
as fazedoras de sentidos	32	METODOLOGIA VIAJANDEJA
a sistematização dos sentidos	133	ART[E]MANHAS DA OPRESSÃO
a linguagem da tese e a rebeldia epistêmica	188	EPÍLOG[AS-DE-OLHAR]
ocupações	234	INSURGÊNCIAS NA CULTURA
que não são	254	CONCLUDÊNCIAS
dando nós em ponta de agulha	298	PRÓLOG[AS VOZES]
agradecendo sem fim de queridezas	330	TRAVESSIAS-COM
aquelas que eu cito e as outras-tantas leituras fazedoras desta tese	332	BIBLIOGRAFIAS
outras artistas e suas criações vistas--citadas-em-diálogo nesta tese	352	VISUAISGRAFIAS
listas, anexas et al.	358	DOCUMENTAÇÕES

INTRODUÇÃO | a **arte** no horizonte do **deslimite**

Imaginatura é a faísca, por assim dizer, desta tese de doutorado. A palavra, em si, pode ser vista como **amálgama**,[1] um desdobramento, ou simplesmente como desdefinição. Quando pensei nela pela primeira vez, ali pelos idos de 2014, a própria palavra significou uma infixidez tão-tamanha que precisaria de tempo-em-anos para maturar-se ideia e, depois, de vida-em-curso, com seus planejamentos e desvios, pensamento para lá e para cá, até que se transformasse em narrativa — feita de personagem, enredo, conflito, e tudo-o-mais. Pois-foi-assim-mesmo, com uma narrativa, que introduzi o pré-projeto de pesquisa submetido em 2016 à banca examinadora da FAV/UFG, para me tornar doutoranda em arte e cultura visual; e não poderia ser de outra forma, também, a introdução da tese aqui apresentada.

1. m.q. **mistura** (de partes heterogêneas compondo uma-alguma totalidade).

A narrativa — que, à época da minha candidatura ao doutorado, chamei **A história de Isabel** e, depois, **As imaginaturas da gente** — é sobre muitas coisas. Sobre mulheres de-todos-os-dias, com "aquela sacolaiada doida na mão... *vrom-vrom* se acumulando na rua, obrigações se renovando, o chão, o céu, semana inteira pela frente". Sobre lugares que, mesmo no âmbito da nossa "(de)limitação regional", às vezes não conhecemos nem de ouvir-falar. Também sobre comunidade e coletividade. Ações e mediações colaborativas. Mas, principalmente, imiscuída nisso tudo, e tomando corpo na prática cotidiana de vida dessas personagens, a prática artística.

(este texto também está na seção de anexos)

Na história, a ideia de Isabel era que as mulheres-ali de uma cidadezinha qualquer, "gente de vida ordinária como a dela", enredassem suas próprias versões — do mundo, das coisas, das pessoas, da vida, e do que mais *estivessem a ver* ou gostariam de *dar a ver*. As formas de representação dessas *imaginaturas* poderiam ser variadas, é óbvio, com o seu devido *deslimite:* feitas de imagens, ou de palavras, ou de imagens e palavras, coladas, urdidas, até mesmo performadas, com ou sem som, entre aproximações e disjunções, mas que essas *narrativas*, enfim, fossem **narrativas daquelas pessoas**, articuladas por elas, **todas mulheres**, ali-reunidas e, fim das contas, **pondo seus próprios sentidos** no que já não podiam mais *parar-de-ver-imaginar...*

Sob a ótica da cultura visual, a "história de Isabel" diz respeito à **prática artística** de um grupo (de mulheres) que produz **imagens** para dizer de si e do mundo e se perceber/fazer visível dentro dele. A intenção de usar esta narrativa como força irradiadora de reflexões daí em diante alinha-se ao universo das práticas artísticas e das artistas visuais que tive a chance de encontrar e conhecer no processo de doutoramento.

São elas — artistas que escuto e cujas práticas fui vendo no dia a dia da pesquisa — também todas mulheres (como as personagens da "história de Isabel"), **cidadãs comuns do Estado de Goiás**, com suas atividades diárias e narrativas do correr-dos-dias, e que, mesmo sem terem formação por escolas de arte, **dedicam a vida à produção ou mediação de imagens e contranarrativas**. Não são "(inter) nacionalmente reconhecidas", como costuma valer-regra (nos sistemas tradicionais de arte) para serem chamadas "artistas". Quando muito, as mulheres-participantes desta pesquisa são conhecidas em suas comunidades — às vezes, referidas como artistas; outras, tão só como *artesãs*.

O exercício poético, esta **lida-diária-com-a-arte** que está na base do que essas mulheres produzem e colocam para circular, são **formas de ver socializadas** que, com ou sem a chancela dos espaços priv(ilegi)ados da arte, integram a atividade cotidiana das pessoas como **práticas culturais**, em seus espaços producentes ou contraproducentes, também *fazedores de sentidos*. Se pouco ainda enxergamos e escutamos nesses e desses espaços, o problema (da cegueira e da surdez) é tão-só-nosso e repousa sobre a nossa incapacidade de reconhecer o **papel da imaginação na vida social**. Isso, tanto-mais-provavelmente, tem a ver também com a nossa inépcia para admitir que quem puxa os cordelinhos das chancelas, autorizações e consagrações no universo artístico não passa de um dentre os vários elos na complexa rede dos processos culturais contemporâneos.

A palavra **imaginatura**, nesse contexto, tanto se desdobra como se justapõe no seguinte tríptico: **imagem**, **imaginação** e **cultura**. Compreendo esses termos — e hoje em dia os vejo ainda mais equivalentes à ideia que pretendi esboçar de início — como indissociáveis e fractais ao mesmo tempo. O próprio caráter cambiante das interações globais, com suas múltiplas faíscas apontando em variadas direções, requer que pensemos a produção de imagens nesse nosso mundo (muito mais eletrônico, virtualesco e reticulado, atualmente) em sua inescapável **intersecção com a imaginação e a cultura**.

Anuncio também-de-já que, no vaivém das páginas que compõem esta tese, **imaginaturas** corresponderão a **experiências da imaginação** que se materializam no que chamo-aqui de **visuaisvivências**,[2] cuja fonte-irradiadora-de-sentidos é a **transformação**. Não se trata de esboçar categorias homogêneas, sonhosas ou paralíticas com as quais abordar as narrativas visuais contemporâneas, retirando delas os contrastes da vida social; as desigualdades que o conhecimento impõe às pessoas e aos grupos; as diferenças de prestígio e autoridade que engendram formas instituídas de dominação; a pluralidade de visões de mundo; e a ação-mediação custosa, quase sempre silenciada, das pessoas que não ocupam posições de poder — oprimidas, escamoteadas, marginalizadas, subalternizadas, ou qualquer outra forma afim de que dispomos para nomeá-las, para na verdade *nos* nomear.

2. No capítulo primeiro, daqui-bem-a-pouco, passo a explicar o porquê de chamar-assim — **visuaisvivências** — as presentificações das nossas experiências-de-imaginar-com-imagens, em notória vinculação com o termo-conceito **escrevivências**, cunhado pela escritora brasileira Conceição Evaristo. Por ora, adianto tratar-se de outra central justaposição-amalgamada para o corpo teórico desta tese, por meio da qual, aliás, se funda a proposta metodológica da pesquisa.

Escolho, em lugar disso, falar em **imaginaturas**, **experiências da imaginação** e **visuaisvivências** advertida dos conflitos que borbotam quando nos atrevemos a renomear as coisas, atribuindo a elas sentidos-outros. Em carta à edição brasileira das suas *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba coloca em mãos-da-gente um dos mais bonitos entendimentos que já li até hoje sobre este **poder-de-apropriação da linguagem como fazedora de sentidos**. Se só se reconfigura a noção de conhecimento quando se reconfiguram as estruturas de poder (quem sabe? quem pode saber? e saber o quê?), esse caminho se materializa quando aprendemos uma nova linguagem, deixando de falar as línguas que (nos) desenxergam — sem cerimônia, às-vezes-mesmo sem nenhum pudor. Mas é então que a própria linguagem se abre em imaginaturas, para se posicionar, nas medidas do possível e do impossível, a contrapelo:

> [...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através de suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem pode representar a *verdadeira condição humana*. **(KILOMBA, 2019, p. 14)**

Faltam muitas movimentações ainda neste sentido, de *insurgência contra os sentidos do mundo, para interrompê-los*.[3] E de modo que a gente consiga ver, para além dos nossos discursos muitas vezes empoeirados-de-meias-verdades-e-pouca-aplicação-prática, a *experiência-de-fato* — a nossa, de pessoas humanas, de todos os dias, sem que ela cheire a paradigmas universalizantes, homogeneizadores de formas de socialização e subjetividade, típicos de uma narrativa única cujo principal intento é manter silenciadas as vozes secularmente "inaudíveis" e "invisíveis" (como se inexistentes), as diferenças, os contrastes, conflitos e tensões.

Para falar de arte — da arte feita por mulheres, mulheres sem qualquer tipo de chancela institucional, moradoras dos interiores (de um Estado brasileiro que, sob a ótica-colonizante, já é estigmatizado, ele-mesmo, como desimportante só por ser "de interior"), mulheres pobres e racializadas, mulheres, enfim, cuja prática artística não inexiste, mas circula mais-que-escancarada no cotidiano dos nossos olhos —, prefiro termos-outros, *também fazedores de sentidos*. E, óbvio, sem precisar recorrer aos típicos enquadramentos limitadores de tudo: "arte decorativa", "arte naïve", "arte feminina", "arte subalternizada", ou mesmo "arte(fatos) do interior". Reconheço, todavia, a necessidade-ainda da ocupação artística por meio desses variados denominadores-comuns. Porque eles evidenciam conquistas importantes. E precisamos ainda delas, de muito-mais-delas, aliás, conforme argumenta sensivelmente **Maura Rilley (2019, p. 441)**: "Enquanto muitos[as] afirmam que exposições estruturadas em torno de raça, gênero ou sexualidade são criadoras de guetos, eu defenderia que elas funcionam como *corretivos curatoriais*".

3. Este "interromper o sentido do mundo" está no cerne da proposta epistemológica da filósofa **Marina Garcés (2013)**, conforme discutirei logo-ali, já no primeiro capítulo da tese.

GRADA KILOMBA

Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

MAURA REILLY

Ativismo curatorial: resistindo do masculinismo e ao sexismo. Trad. Julia de Souza. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019.



Mas as fazeções de arte e em torno da arte estampam muitas outras camadas que se situam para-bem-além daquelas que vêm sendo vistas e reconhecidas e debatidas nos circuitos hegemônicos da arte. Como muitas de nós já sabem (ou, pelo menos, sentem-pressentem), museus e galerias representam espaços-validadores-essenciais para a prática artística, mas não são suas únicas esferas-visualizadoras. Da mesma forma que historiadores/as e críticos/as da arte, curadores/as ou colecionadores/as não constituem as únicas turbas-reconhecedoras. Tampouco aqueles/as artistas-selecionados/as nos tradicionais círculos, pelas legitimadas-pessoas, são as únicas vozes-fazedoras-de-sentidos.

De sorte que, assim, prefiro, sim, encará-las — imagem, imaginação e cultura — na dimensão dos múltiplos fenômenos, ou experiências humanas, que apontam para um caminho (também variado) de **mobilização imaginativa da experiência**. Sobretudo porque é assaz-assim que começamos a reverter a lógica de que ela, cultura, corresponde à mera posse de determinados atributos (materiais ou imateriais, linguísticos, territoriais, raciais, de classe, e gênero, e sexualidade, e assim por diante), constitutivos da nossa identidade individual e coletiva, regulando quem pode e quem não pode, quem vê e quem não vê, quando é e quando não é arte. E tantas outras peças-de-poder que pesam sempre, na vida, sobre as imaginaturas da gente...

Aprecio, a propósito disso, como Denise Jodelet, professora e pesquisadora da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, na França, recupera da Psicologia Social o conceito de **conhecimento comum** para reposicioná-lo nos estudos das representações sociais da pós-modernidade. Similar ao que defendo-aqui como mobilização imaginativa da experiência, a autora também fala em um **processo de apropriação cultural**, mas não qualquer processo, senão aquele com base na experiência do dia a dia, na linguagem e nas práticas cotidianas. Para ela, todo tipo de conhecimento ou sentido produzido acerca de qualquer objeto, fenômeno ou evento **deve ter como cerne o mundo, a realidade cotidiana, as intervenções e interações das pessoas**. Afinal de contas, ela afirma,

> [...] sempre necessitamos saber o que temos a ver com o mundo que nos cerca. Precisamos nos ajustar, conduzir, nos localizar física ou intelectualmente, identificar e resolver problemas que o mundo impõe. Eis, aliás, o porquê de criarmos as representações. **(JODELET, 1997, p. 47)**[4]

Sob esta perspectiva e imiscuídos nas práticas sociais, os artefatos culturais não precisam se sujeitar a filtros-segregadores das hierarquizações, já que representações não seriam *só-algumas*, senão *todas-as-materialidades-possíveis* (filmes, artesanatos, peças publicitárias, esculturas, pinturas, fotografias, performances, dentre sem fim de outras) a partir das quais os sentidos circulam culturalmente em determinada sociedade.

4. Originalmente, em francês: "Nous avons toujours besoin de savoir à quoi nous en tenir avec le monde qui nous entoure. Il faut bien s'y ajuster, s'y conduire, le maîtriser physiquement ou intellectuellement, identifier et résoudre les problèmes qu'il pose. C'est pourquoi nous fabriquons des représentations".

DENISE JODELET

Représentations sociales: un domaine en expansion. In: **Les représentations sociales**. 5e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

IMAGEM 1 (PÁGINAS 16 E 17)

[**Sem título**], 2019, da fazedora Madalena Sacramento, do povoado de Extrema, em Iaciara, Goiás. Fonte: imagem generosamente cedida pela artista, para compor esta tese.

IMAGEM 2 (PÁGINA AO LADO)

Mãos-com-arte-para-fazer-na-mão. Em destaque, fazedora Dete, de Mambaí, Goiás. Foto: Carol Piva, fevereiro de 2020. Imagem feita com a autorização da artista, para compor esta tese.



Essa mesma proposta faço-aqui para pensarmos a palavra *arte*, ou seja, não como produto ou atributo das pessoas ou grupos de pessoas. Em seu deslimite — de participante, mas não tão só restrita às relações de força e disputas por poder e prestígio —, a arte está no horizonte da experiência humana imaginativa e das práticas sociais. Não fica, assim, no universo puramente da *substância* (física ou metafísica das "obras"), nem da *equivalência* (a este ou aquele elemento-enquadrador), nem da *equidade* (dos pretensos movimentos de "inclusão" e "exclusão"). Conforme proponho: **artísticas são as práticas imaginativas que uma pessoa — digo-melhor, qualquer pessoa — pode deflagrar** para mobilizar diferentes formas de *ver*, *dar a ver*, *se ver* e *se perceber no mundo*.

E, então, **um tríplice caminho teórico** se faz, de logo, referencial no percurso-aqui-porvir. Os **estudos da cultura visual** são o ponto de partida para as reflexões a que convido sobre as representações visuais como artefatos da cultura e, nesta condição, como presentificações da experiência humana criativa. No bojo dessas reflexões, revisito a escrita de duas teóricas que considero fundamentais para pensarmos a aproximação com a criação e circulação de imagens nos nossos dias-após, tanto quanto com a prática artística contemporânea: a brasileira Denise Ferreira da Silva e a britânica Irit Rogoff.

Além delas, estarão nestas páginas outras várias intelectuais cuja escrita teórica, como explico na seção seguinte, procuro recuperar também como fundante dos ou determinante nos **estudos da cultura visual**. Porque ainda pesa sobre nós uma realidade: mesmo aqueles trabalhos publicados por mulheres em uma mesma época "pioneira" de reflexões sobre os novos paradigmas imagéticos das culturas visuais contemporâneas — em larga medida, anunciados na esteira do que convencionamos chamar *pictorial turn* (virada imagética) —, são trabalhos que ou continuam escamoteados, ou são até-lidos-aqui-ali-mas-relegados-aos-pés-de-página, ou nem-mesmo-referidos, ou então (o que me parece ainda pior) escancaradamente vistos como de "segunda categoria", "derivativos", isto é, não-tão-importantosos-como-os-dos-intelectuais-ditos-inauguradores-e-disseminadores-de-teorias (homens brancos e bem-nascidos, em geral habitantes de alguma zona-luminosa-de-poder).[5]

Pois-de-fato: quando ainda temos a alegria de abrir um livro de Cultura Visual, ou de Estudos Visuais, folhear um artigo, um ensaio, um unicozinho-capítulo-que-seja, vendo nesses textos referências a bases conceituais formuladas por mulheres, trata-se, realmente, de um raro regozijo. Porque, em regra, quase ninguém lembra, quase ninguém ouve falar, quase ninguém se dispõe a citar, ou talvez seja porque elas — teorias, epistemologias, análises e ideias promovidas, em primeira mão, por intelectuais-mulheres — quase-mesmo não existam?[6]

É assim que uma segunda trilha teórica se impõe à presente pesquisa: **os estudos feministas**, que aqui ressoam especialmente das contribuições das intelectuais do feminismo negro e decolonial.

5. Uma dessas publicações é, sem dúvida, o livro **Feminist Visual Culture**, organizado por Fiona Carson e Claire Pajaczkowska. Conforme discuto em uma das subseções da Metodologia, a obra procurou reparar a invisibilização das teóricas mulheres, feministas, na emergência da Cultura Visual como novo campo de estudo.

FIONA CARSON & CLAIRE PAJACZKOWSKA

Issues in Feminist Visual Culture. In: **Feminist Visual Culture**. Edited by Fiona Carson & Claire Pajaczkowska. New York: Routledge, 2001.

6. Fico-aqui realmente muito tentada a retomar a pergunta-provocação (de cinco décadas) feita por Linda Nochlin (2016 [1971]) — **por que não houve grandes mulheres artistas** — reconfigurando-a no âmbito dos Estudos da Cultura Visual, tanto-quanto-valendo-também, convenhamos, para qualquer área do conhecimento. **Afinal, por que não existem mesmo grandes teóricas mulheres?** Tentação e provocação (anunciadas) à parte, deixo para retomá-las mais-em-amplitudes no primeiro e segundo capítulos. Darão-ali importantes repercussões...

LINDA NOCHLIN

Por que não houve grandes mulheres artistas? Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Why Have There Been no Great Women Artists? **Women's Liberation, Women Artists and Art History (Special Issue)**, Jan. 1971.

Não há, fim das contas, como pensar nenhuma formulação, elaboração, ou construção de saberes (inclusive, os teóricos e artísticos) sem considerar as opressões interseccionais de gênero, raça, classe, sexualidade, localidade e mobilidade, por exemplo, como parte da equação de poder que nos circunscreve a **todas, todos e todes**. Quando um estudo — qualquer estudo, em qualquer área do conhecimento, que se proponha sério e complexo, no limite-mesmo do confronto e da restituição de humanidades dilaceradas por práticas históricas e estudos prévios — negligencia isso, ou se permite desatento aos eixos interseccionais de opressão que fazem circular a nossa vida, corre o enorme risco de representar uma **criação-de-desvínculo**. Com a realidade, com a vida-ela-mesma, com a ordem social que rege as coisas e as experiências das pessoas. E então fica difícil destituir (tanto no âmbito da pesquisa quanto em nós mesmas e em outrem) o *olhar-focalizado* com que costumamos ver e nos perceber visíveis no mundo.

Quero dizer com isso que é mais-que-imediata a ligação das práticas artísticas aqui estudadas, bem como das narrativas que integram os capítulos desta tese, com as epistemologias feministas — de revisão e crítica dos tradicionais (hegemônicos e hegemonizadores) lugares de fala, escuta e empatia, cruciais para um processo de **restituição-da-humanidade-do-nosso-olhar** para todas-todos-e-todes que ocupem ou se ocupem da cultura contemporânea. Quando penso, então, que esta-aqui é uma pesquisa desenvolvida por mulheres, sobre mulheres e suas criações artísticas, ainda que nos exíguos espaços que nos são "reservados" (como pesquisadoras, artistas, intelectuais, trabalhadoras, como pessoas humanas), torna-se tanto-mais-inescapável-ainda que esta seja uma **pesquisa-de-base** — feminista. **Feminista-de-olhar-com-humanidade** para aquelas-de-nós que enfrentam, diariamente, uma ordem social racista e falopatriarcal; **feminista-de-olhar-com-ternura** para os diferentes tempos-de-ser-produzir-e-vivenciar que sustentam ou protelam ou tolhem as nossas realizações, artísticas ou não, em sincronia com as tantas desoportunidades e *dororidades*[7] pelo caminho, também marcadas pelo preconceito e a opressão; e **feminista-de-olhar-com-insurgência** para aquilo e aqueles (e mesmo para aquelas-entrenós) que nos silenciam as trajetórias, sabotam as nossas visibilidades e nos surrupiam as conquistas. E como a vida-do-universo-da-arte, assim como o da vida-vida, está cheia disso, bem-sabemos...

Uma terceira afinidade teórica, à qual também se alinha a escrita desta tese, é, na verdade, uma outra amalgamação necessária, que ouso nomear como **sociopoeticulturologia**. Nada mais representa do que a reunião de áreas do conhecimento em torno das quais gravitam as referências conceituais que considero alicerçadoras das aproximações metodológicas e epistêmicas do presente estudo. Poesia e literatura, sociologia e história, comunicação e cultura. Apenas um começo, que implica, de já, algumas rasuras-fraturantes nas tais *legitimações-pesquisadoras*...

7. Dororidade é um termo cunhado por Vilma Piedade (2017), mulher, preta, brasileira, feminista, mulher de Asé, aquariana e há tempos graduada em Letras pela UFRJ — como ela mesma se define na obra de título homônimo. Foi também um dos livros mais importantes na recente reescrita, revisão e ampliação desta tese. Ler, já na primeira página escrita-ali pela autora, que "ainda tem mais: os conceitos, na sua totalidade, foram criados por Filósofos, Teóricos, Homens. Exatamente. [E que] são poucas as mulheres que criaram, criam conceitos" (p. 11), isso representou para mim e ressoou em mim uma vitalidade-pesquisante-e-escrevedora que não sei ainda explicar. Coisas, sim, de dororidade. Que significa uma sororidade-a-mais, já que sororidade, propriamente, não conseguiria abraçar tudo o que é preciso quando falamos do olhar-feminista-desopressor. "[A dororidade] fortalece todas nós. Mulheres. Pretas. Brancas. [E] trata das violências que nos atingem, a cada minuto" (p. 14).

VILMA PIEDADE

Dororidade. São Paulo: Editora Nós, 2017.



Pois-sim. **Como foi, enfim, delineada esta pesquisa**, que é de pesquisar-estudando-e-escrevendo, como qualquer estudo de doutorado, mas também inclui a viagem-a-campo como prática-do-olhar — para as artistas goianas que dela participam? De antemão, eis as mulheres--fazedoras, pela ordem como me receberam em suas casas ou locais de trabalho, durante as minhas idas-a-campo:

Maria Aparecida de Souza Pires (de Cromínia);
Simône Maria Silva Aguiária (de Joviânia);
Neide Cristina dos Santos Guimarães (de Indiara);
Márcia Lemes Malaquias (de Jandaia);
Denise da Silva Siqueira (de Itapirapuã);
Emilly Cristina (de Jussara);
Hilda Freire (de Olhos D'Água);
Walda Gomes (de Corumbá de Goiás);
Dete Teixeira (de Mambaí);
Karina Vasconcelos (de Mambaí);
Madalena Sacramento (do Povoado Extrema, Iaciara);
Maria Selvina da Costa (de Mara Rosa);
Socorro Costa (de Mara Rosa);
Nicolly Costa (de Mara Rosa);
Di Mendonça (de Mara Rosa).

No primeiro capítulo da tese, *Metodologia viajandeja*, apresento uma proposta-de-abordagem que precisei imaginar para (me) pôr em prática (com) o deslocamento a diferentes cidades do Estado de Goiás, em busca de ser encontrado — o meu olhar — pelos olhares das quinze artistas aqui-apresentadas. Como explico a seguir, foram todas (as inúmeras) viagens que fiz, sozinha, dirigindo-carro, apenas planejadas quanto ao trajeto, que eu certamente trilhei com antecedência.[8] De resto, **constitui real critério de pesquisa o meu pleno desconhecimento sobre tudo** (de habitualidades circulantes a estatísticas oficiais, e das pessoas viventes nas localidades para onde viajei). Uma hipótese me pressupôs certíssima, afinal: encontrarei mulheres-artistas em toda e qualquer cidade que eu escolher frequentar ou para a qual eu me fizer, por algum motivo, desviar. Dita-e-feita.

Infelizmente, com a conjuntura da covid-19, assumida como pandemia no Brasil em comecinho de março de 2020, não pude prosseguir com as viagens que já estavam planejadas até agosto — teriam sido, pelo menos, mais quatro microrrregiões goianas visitadas. Ainda assim, considerando que todas as viagens-a-campo que fiz transcorreram em períodos de férias ou folgas-compensatórias-acumuladas-no-trabalho,[9] as microrregiões que consegui alcançar não me pareceram insuficientes — seis, no total. Foram elas: **Meia Ponte**, **Vale do Rio dos Bois**, **Rio Vermelho** e **Entorno de Brasília** (em abril, maio e junho de 2018); **Vão do Paranã** e **Porangatu** (entre janeiro e fevereiro de 2020).

8. O mapa apresentado nas duas páginas seguintes traz o contorno das rotas por onde passei, em quatro incursões no ano de 2018 e duas maiores em 2020, mais delongadas, dada a distância de minha-cidade-de--morar, Goiânia.

9. Cursei todo o doutorado sem a oportunidade de me licenciar das atividades remuneratórias por um único dia enquanto pesquisava. Mas contei com importantes-e-queridas-pessoas do trabalho (nomeio-as todas, em gratidões, aqui-nos-agradecimentos), que me apoiaram sobremaneira, permitindo que eu substituísse ou compensasse horários para comparecer às aulas das seis disciplinas exigidas para cumprimento de créditos, para participar de reuniões-orientantes ou palestras do Programa de Pós-Graduação, dentre outras necessidades-de-pesquisa que eu ia tomando a peito além do turno diário de trabalho. Foi assim que me dividi em dois expedientes centrais durante todo o processo de doutoramento: 7 horas como servidora do TRT de Goiás e de 6 a 8 horas por dia como pesquisadora de Arte e Cultura Visual. As férias laborais, estas reservei, rigorosamente, nesses quatro anos, para três importâncias--centrais: participação em congressos internacionais, dedicação-de-estudo-e--escrita-da-tese e viagens a campo.

IMAGEM 3 (PÁGINA AO LADO)
Uma-esquina-ali-de-Jussara, outono de 2018.
Foto: Carol Piva.

As cidades em que estive, dividi-as em duas marcações: em cinza, aquelas por onde passei, transitei e/ou pernoitei; nos entornos ou em direção àquelas (destacadas em amarelo) foi onde me encontraram as artistas-fazedoras.

Computados-mais-ou-menos os dias de estar em viagem-a-campo, tanto os de-estrada quanto os de-paragem, foram 62 no total.

O traçado azul indica as rotas que segui nas variadas incursões de fevereiro a junho de 2018 e entre janeiro e fevereiro de 2020.

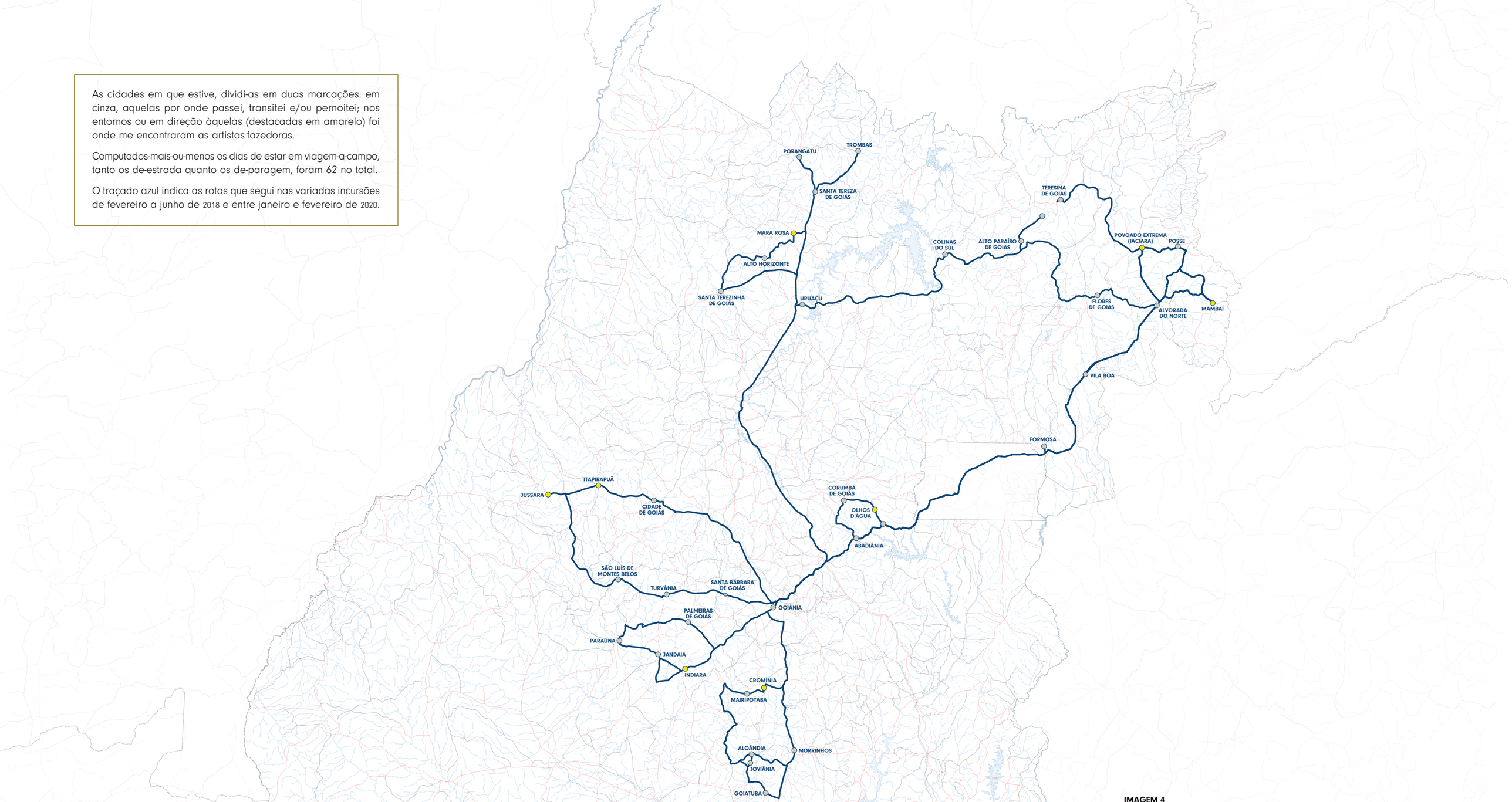


IMAGEM 4

Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do **mapa oficial disponível** no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.

Por questões de preferência-mesmo, associada a um componente-vertiginoso do que chamo, na *Metodologia*, **olhar viajandejo**, decidi não concentrar as narrativas-fazedoras (sobre e das mulheres-artistas participantes) em capítulo único, com suas respectivas "análises-a-respeito". Em vez disso, estão — as falas-delas, imagens-delas, fazedoras, análises-delas-e-minhas — esparramadas por toda a tese, na urdidura e no entremeio das reflexões que vou apresentando sobre as representações visuais na cultura contemporânea.

Inicialmente, a ideia era entregar também, com a tese, um livro-à-parte chamado **Dicionário de imaginaturas e visuaisvivências das artistas de Goiás**, em uma tentativa visual, catalográfica, talvez, de reunir em obra (em uma espécie de *desdicionário visual*) os trabalhos de todas as fazedoras participantes da pesquisa. Nitidamente, as imersões desetimológicas que procuro fazer desde o título do trabalho — *fazedoras de sentidos*, as outras, fazedoras, com sentidos outros, interrompidos e refeitos, e assim por diante — me permitiriam brincar com a ideia dos sentidos, tão cara às utilidades-dos-dicionários, e ao mesmo tempo contra-apresentar as imagens fazedoras e das mulheres-fazedoras.

Passada a qualificação, e principalmente depois da segunda incursão a campo, nos dois primeiros meses de 2020, me dei conta da grande e preciosa quantidade de material audiovisual produzido durante as viagens. Pensorresolutei, de pronto: não farei mais um dicionário-dicionário, como volume-livro, em papel ou digital, mas **um[a] documentári[a]**, que é como se imaginaria, por assim dizer, um dicionário audiovisual...

Nesta documentária,[10] aparecem as artistas goianas participantes da pesquisa da forma-justamente como me acolheram: a maioria, em suas casas, porta-adentro; e algumas-ainda em seus locais de trabalho, caso das fazedoras que atuam como mediadoras artísticas em projetos-de-ensino nas suas cidades.

Durante as conversas filmadas, eu me reservava ao direito de não lhes fazer perguntas; uma ou outra, às vezes, mais pontual, à guisa de registro. Dizia, de início, os objetivos principais do estudo e que, para mim, o mais importante era estar-ali-para-escutar. O que pudessem ou quisessem me dizer. Sobre elas mesmas — mulheres, artistas. Sobre a experiência delas com a arte. Alguma narrativa curiosa, fantasiosa, feliz ou triste, talvez, de trajetória-mesmo, que se dispusessem ou sentissem-importância-de-contar. Reclamações a respeito de algumas ou várias necessidades de apropriação e restituição. E elas foram produzindo, assim, uma variedade de vozes nas quais eu me meti apenas quando foi para editar audiograficamente os vídeos, para fins de articulação do material em torno deste gênero da produção audiovisual — a documentária.

Algumas das fazedoras se sentiram à vontade para falar-brevíssimo. Outras, em filmagem-de-horas. Cada uma delas, fim das contas, conta a sua história de maneira singular, livremente, o que achei a coisa-mais-bonita-de-todas...

10. Que pode ser ouvida, em seus bocados-de-partes, cada qual já na abertura da Metodologia (por meio do acesso, via QR CODE, a cada narrativa particular de uma-a-uma fazedora). E também foi feita para ser exibida durante a defesa da tese, além de ser este o link para acessá-la, na íntegra, via Google Drive: **https://drive.google.com/file/d/1nracZm2jCJ2ZIWOgk896pIR06igzooCR/view?usp=sharing**. Passada a defesa, estará também disponível para visualizações e esparramação, pelo YouTube: **https://www.youtube.com/watch?v=PpzNto02IO8&t=4s**.

IMAGEM 5 (PÁGINA AO LADO)

Detalhe da banca de arte e artesanato mantida pelas fazedoras Hilda Freire, de Olhos D'Água, e Walda Gomes, de Corumbá de Goiás. Foto: Carol Piva, junho de 2018. Imagem feita com a autorização das artistas, para compor esta tese.



Apresentadas as fazedoras, a metodologia-em-capítulo foi se desdobrando, aqui na tese, numas tais **epílogas-notas**, momento de explicar algumas questões relacionadas à linguagem da tese e aos caminhos que escolhi como rebeldias-epistêmicas para perpassar por toda a escrita. É ali que lanço-discutindo a proposta de vasculhar, pesquisar, estudar, ler e utilizar na aqui-escritura apenas contribuições (teóricas, analíticas, ensaísticas, poéticas, artísticas, e além) de mulheres. **Só vozes de mulheres enfeixam e ressoam nas reflexões trazidas cá à cena**.

Num seguinte capítulo, partindo de uma experiência-minha em junho de 2018, quando tive contato-de-ver-de-frente o trabalho (exposto-em-museu-dos-mais-importantosos-do-mundo) de mulheres-artistas por décadas deixadas porta-afora da zona consagrada da arte, em uma das viagens que fiz aos Estados Unidos para participar de um congresso, discuto os pesos e as medidas dos critérios de valor conferidos à criação artística e, por extensão, a legitimidade negada ou outorgada às/aos suas/seus realizadoras/es. Porque é também essencial a gente falar daquilo que não diz respeito às propostas analíticas da gente quando se trata de algo que interfere decisivamente na circulação daquelas visualidades que nos foram ensinadas como "universais", válidas, "naturais", hegemônicas, ou-como-lá a gente queira ou consiga nomeá-las adequadamente.

É nessa parte do trabalho que, sobretudo sob a ótica das pensadoras feministas, me dedico a virar ponta-cabeça um discurso, pretensamente "universalizante", sobre a "obra de arte" e aquelas pessoas "legitimadas" para criar.

Quando digo *discurso*, não estou me referindo à superfície de um conceito que salta aos sentidos como um conjugado de enunciações com as quais nomear e enredar tudo quanto nos permeie no mundo, mas aos *atos performativos* que marcam as relações de poder-e-saber entre as pessoas; que modelam e sustentam as dimensões simbólicas e práticas da cultura; que fazem surgir, pela e na linguagem, os quadros regulatórios das identidades; e que atuam nos processos de constituição das subjetividades, nos termos propostos pela filósofa estadunidense **Judith Butler (1987, 1997, 2015)**.

A exemplo do gênero, que, segundo a autora, é uma identidade constituída de forma tênue no tempo, por meio da repetição estilizada de atos **(BUTLER, 1988)**, a/o artista também pode, na minha percepção, ser vista/o como categoria socialmente constituída, cuja performance a plateia social cotidiana naturaliza, estiliza, rejeita ou admite-consagrando.

Considerar a prática artística como prática social que acontece em uma camada-após-camada interseccional de inúmeras categorias — como gênero, raça, classe, posição de poder/status, localidade, e outras — me ajuda a compreender como o valor a ela (prática artística) atribuído advém tanto da sua condição de mercadoria como dos critérios — fabricados — de prestígio e legitimidade. O que só se torna visível, consagrado e autorizado, enfim, por atos discursivos.

JUDITH BUTLER

Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France. New York: Columbia University Press, 1987.

Excitable Speech: A Politics of the Performative. New York: Routledge, 1997.

Notes Toward a Performative Theory of Assembly. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2015.

Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. **Theatre Journal**, v. 40, n. 4, 1988.

A reflexão que proponho sobre o discurso dito "universalizante", o qual inclui e exclui experiências dos sistemas hegemônicos de arte, considera, preliminarmente, os apontamentos das pesquisadoras francesas **Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz e Pascale Molinier (2007)**, que demonstram como o valor artístico é, na verdade, uma *construção*, trazida à cena para espelhar as mesmas participações e os memos repertórios de sempre. E lógico: à imagem e semelhança daqueles/as que estão no topo das relações de e disputas por poder — na esteira, evidentemente, de uma (tão conhecida) supremacia macho-branca.

Sob outra perspectiva, dialogo também com a crítica marxista **Isabelle Graw (2007)**, para quem, "quando atribuímos valor a uma obra de arte, o que fazemos é considerá-la como mercadoria", sendo o seu valor, portanto, nenhum outro, senão de mercadoria. Buscando superar esta acepção — que, a meu ver, está no limite da substancialização da arte que procuro-aqui evitar —, revisito outras noções e assim vou costurando outras problematizações — em torno da questão do valor — que reverberam nas demais seções da tese. Tanto-quanto-ainda, me dedico a rever a (problemática) dicotomia *centro x periferia*, que fabrica as duas faces de um "discurso único", opressivo, se autoassegurando uma dita *superioridade* e impondo *subalternidade* a outras/os.

"Na urgência da vida" é uma expressão-imagem que guardo muito afetuosamente do capítulo que vem logo a seguir. Cunhada pela artista brasileira Renata Felinto, também professora e pesquisadora da Universidade Regional do Cariri (URCA), no Ceará, a expressão alude à presença da vida-de-todos-os-dias na experiência artística de algumas populações brasileiras, especialmente aquelas que, na intersecção das múltiplas-sofridas-opressões, trabalham em *outras*-atividades-pela-sobrevivência e não têm à disposição a escolha — de se dedicarem (exclusiva ou principalmente) à atividade-arte. Ou não podem se concentrar da forma como gostariam, frequentando os lugares que imaginaram para suas falas e criações, ocupando espaços de referência e representatividade como deveriam, e assim por diante. O que vou propondo, portanto, nestas páginas-doutorandas são algumas possíveis *desfocalizações-do-olhar-para-outras-práticas-artísticas*. De mulheres (mundo-afora e mais Brasil-adentro) que, cada qual com suas singularidades, como as fazedoras desta pesquisa, seguem perpetuando diariamente a criação de imagens — umas menos, outras nada, ou só mais-ou-menos contando com algum apoio institucional. (Ao revisitar os trabalhos dessas mulheres-artistas, quando consigo, aproveito para tecer breves ou menos-breves comentários ao alcance dos meus olhos sobre elas e as obras-delas.)

* * *

SÉVERINE SOFIO, PERIN EMEL YAVUZ & PASCALE MOLINIER

Les arts au prisme du genre: la valeur en question. **Cahiers du Genre**, n. 43, 2007. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-5.htm#. Acesso em: 22.11.2018.

ISABELLE GRAW

The value of art commodity: twelve theses on human labor, mimetic desire, and aliveness. **ARQ**, n. 97, 2017. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en_0717-6996-arq-97-00130.pdf. Acesso em: 06.04.2019.

Recordo nesse momento que houve também um livro-muito-lido-e-relido, no ínterim de todas-e-tantas referências de que fui tomando parte no vaivém da pesquisa, que se tornou fundamental para a compreensão das várias-imprescindíveis-imaginaturas que me acompanharam nos dias e noites de escrita desta tese. *Living a feminist life*, da ativista-feminista britânica-muçulmana **Sara Ahmed (2017)**, acabou também sendo um importante momento de pausa, repetidas vezes, quando vozes-de-tudo-quanto-era-perspectiva me deixavam vacilante demais para decidir qual ouvir, quantas e em quais partes do trabalho propor o diálogo-com. Não era questão de "escolha", dentre leituras tais-e-quais; quando estamos em processo de doutoramento, é preciso ler tudo que conseguimos, para termos a chance, dali a pouco, de ler ainda mais. (Com a gratidão da palavra, digo "leitura" só por conta dessa minha-fala-acostumada-assim, de literaturadora.)

Na primeira conclusão que dá ao livro, intitulada "A killjoy survival kit" ("um kit de sobrevivência desmancha-prazeres"), Sara Ahmed retoma a ideia das "desmancha-prazeres" que somos, aos olhos do cisheteropatriarcado, quando não desistimos das nossas experiências, como mulheres, e tanto-além quando vivemos nossas vidas feministas. Ela reitera: "feminism needs feminists to survive" ("o feminismo precisa de feministas para sobreviver").

Tal *sobrevivência* podem ser protesto e militância — e a autora então alude ao ensaio "A burst of light", da Audre Lorde, a partir do qual exemplifica formas de resistência (escrita, falada, em ações e mediações) que necessitam de criação e esparramação. Mas a sobrevivência pode estar, além disso, em um conjunto de artefatos (notas que rascunhamos sobre a luta feminista, rabiscos, imagens, fotografias, livros, dentre outros vários) com os quais também é vital nos colocarmos em luta e que estão, na verdade, aliados às nossas ideias, ao tempo-em-dedicação, ao humor no enfrentamento, aos sentidos que construímos e desconstruímos das coisas e ao nosso corpo — eis a ideia-maior do *killjoy survival kit*.

Não à toa, o principal dos itens dessa lista é propriamente a *vida*. A frase que encerra a primeira conclusão de *Living a feminist life* — "We are our own survival kits" ("Nós somos o nosso próprio kit de sobrevivência") — remete à vida de todas as horas, em seus dias-após. Que está nas práticas que realizamos, apoiamos ou rechaçamos; nos artefatos que mantemos em casa; nos textos que escrevemos ou confabulamos; nas palavras de defesa, reivindicação ou repúdio que direcionamos às pessoas e aos seus gestos; e, tanto-ainda, especialmente, nas imagens que vemos do mundo, que produzimos ou contestamos no mundo, naquelas que repelimos ou com as quais nos fascinamos.

SARA AHMED

Living a feminist life. Durham and London: Duke University, 2017.

(Este QR code direciona para uma fala muito pontual — e lindíssima — da Sara Ahmed, entrevistada por Jessica Berman, diretora do Dresher Center for the Humanities da Universidade de Maryland (UMBC), em Baltimore, EUA. É uma fala relativamente curta, de fevereiro de 2019, em que a autora explica as conversações presentes em suas pesquisas e na sua escrita entre filosofia, crítica cultural e feminismo. Disponível no canal oficial da UMBC no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=zadqi8Pn0O0. Acesso em: 22.02.2021.)

Quando volto o olhar agora, neste momento crucial de me apresentar em tese, para defendê-la à banca examinadora deste trabalho; quando deparo hoje com os conjuntos de artefatos — ou "kits de sobrevivência", sendo articulados na celeuma dos dias enquanto me dedico corpo-e-vontade à pesquisa; quando, finalmente, vejo as imaginaturas-e-visuaisvivências-aqui, percebo que talvez eu tenha conseguido fazer dela, desta tese, bem-mais que uma cartografia ou que uma recolha de documentações e registos (que não deixam, aliás, também de estar presentes em uma última seção, de apêndices-e-anexos).

Ao escrever as últimas linhas da *Próloga*, que encerra as reflexões deste trabalho, ainda engasgada com os episódios que trago de volta à memória, como ato político, para recobrar a necessidade da insurgência contra as glorificações coloniais que estruturam nossas ordens-de-vida-em-sociedade, vejo que esta tese foi, para mim, no correr desses quatro anos, o meu mais especial-essencial *kit de sobrevivência*. E também uma oportunidade imaginável de me tornar sujeita, narradora da minha própria história-pesquisante. Dia e noite absorvida, à maneira de **Grada Kilomba (2019)**, por imagens e livros que eu nunca tinha visto nem lido antes, viajando a lugares que eu não conhecia nem de ouvir-imaginar, sendo acolhida por mulheres-artistas que me abriam a porta de casa como se abraça a intensidade de uma pessoa querida, tendo a oportunidade de conturbar o meu olhar por entre populações e situações das quais eu não fazia ideia-fixa a não ser por pressentimentos, tudo isso me faz realmente-hoje pensar que é preciso, de alguma forma, *interromper o sentido do mundo*, repimpá-lo de muitas *outras*. Narrativas-da-gente.

GRADA KILOMBA

Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

METODOLOGIA VIAJANDEJA | as **fazedoras** de sentidos



Maria Aparecida de Souza Pires
escultora, trabalhadora-de-casa
Cromínia
microrregião da Meia Ponte, Goiás
abril de 2018



Madalena Sacramento
fotógrafa, professora, pesquisadora
Povoado Extrema (Iaciara)
microrregião do Vão do Paranã, Goiás
fevereiro de 2020



Denise da Silva Siqueira
professora de artes, psicopedagoga
Itapirapuã
microrregião do Rio Vermelho, Goiás
maio de 2018



Socorro Costa
pintora, trabalhadora-de-casa
Mara Rosa
microrregião de Porangatu, Goiás
fevereiro de 2020

Simône Maria Silva Aguiária
professora de artes, psicopedagoga
Joviânia
microrregião da Meia Ponte, Goiás
abril de 2018



Neide Cristina dos Santos Guimarães

bailarina, professora de balé
Indiara
microrregião do Vale do Rio dos Bois, Goiás
abril de 2018





Maria Selvina da Costa

bordadeira, artista, trabalhadora-de-casa
(de Uruana, mas radicada em) Mara Rosa
microrregião de Porangatu, Goiás
fevereiro de 2020



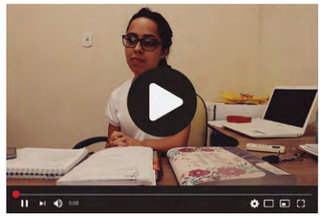
Hilda Freire

escultora
Olhos D'Água
microrregião do Entorno de Brasília, Goiás
junho de 2018



Karina Vasconcelos

pintora, cabeleireira
Mambaí
microrregião do Vão do Paranã, Goiás
fevereiro de 2020



Emilly Cristina

escritora, designer, assistente administrativa
Jussara
microrregião do Rio Vermelho, Goiás
abril de 2018



Walda Gomes

escultora e bonequeira
Corumbá de Goiás
microrregião do Entorno de Brasília, Goiás
junho de 2018



Dete Teixeira

pintora, funcionária pública
Mambaí
microrregião do Vão do Paranã, Goiás
fevereiro de 2020



Márcia Lemes Malaquias

professora de artes, artista visual
Jandaia
microrregião do Vale do Rio dos Bois, Goiás
abril de 2018

Di Mendonça

escultora
(de Ceres, mas radicada em) Mara Rosa
microrregião de Porangatu, Goiás
fevereiro de 2020





Nicolly Costa

pintora, estudante
Mara Rosa
microrregião de Porangatu, Goiás
fevereiro de 2020

as **outras** (são) **imagens** que **imaginam**

Como me aproximar de Outras, conhecidas em princípio apenas-com-a-imaginação, de forma poética-solidária, não intrusa — ou seja, avessa a qualquer típico movimento-etnográfico-de-olhar-expropriador —, e sem as limitações de um entendimento-sincronizado-com-terminologias-e-cronologias, mas especialmente não perdendo de vista o **tempo (em-vida-de-agora)** como categoria-motriz?

Mesmo pretendendo estar o mais distante possível das formas-acostumadas-de-olhar, quando a gente se dispõe a olhar pela primeira vez não seria, embora a contragosto e inevitavelmente, ou tão só paradoxalmente, o próprio gesto-colonizante-de-ver, ainda que a pretexto de não o mobilizar?

Como, afinal, traçar um caminho que evite a-todo-custo o comentário crítico sobre a arte no formato daqueles que costumam figurar nos variados espaços e discursos[11] — bem-dedicados às singularidades-de-artista ou à demarcação *daquela*-pessoa-humana-como-artista — sem deixar de lado a prática reflexiva sobre a (imagem produzida como) arte?

Este será sempre um caminho-de-enroscadas, e eu nunca presumi o contrário. Foi isso, em especial, que me impulsionou a (pensar e a querer) esboçar uma metodologia própria para esta pesquisa-em-arte.

É que, pelo menos desde a qualificação da tese, venho com uma ideia fixa inquietadora: não é possível apresentar as mulheres que integram o corpo desta pesquisa — nem refletir sobre sua prática artística — partindo de abordagens que sequer consideram essas artistas como *forasteiras de dentro*.

(este texto também está na seção de anexos)

Quando muito, quando "dentro", elas são abraçadas por suas comunidades (familiares, pessoas queridas/conhecidas, ou aquelas que apreciam suas imagens/artefatos — em regra, vistas/vendidos localmente). E quando pouco, quando "nada", falta quase-tudo: de condições materiais para uma dedicação-em-plenitude à experiência artística[12] até visibilidade e mais opções-de-voz-erguida (em espaços públicos de cultura e de partilha cultural), além de acolhimento e incentivo institucionais.

A essa altura já se supõe que a minha decisão de chamar essas mulheres de *as outras fazedoras de sentidos* reflete, principalmente, uma forma-de-dizer política.

⋆ ⋆ ⋆

11. A maioria deles muito competente e cumpridora, não levanto dúvidas sobre isso (aqui-ainda-não).

12. Sem a necessidade de trabalho(s)-rotina e sua nenhuma conexão com a arte, apenas dando conta dos cotidianos-de-sobrevivência.

IMAGEM 6 (PÁGINA AO LADO)
A Outra (2019), foto que tirei de uma das casas-fazedoras que visitei, em Mambaí, ao noroeste de Goiás.



Preciso começar-dizendo-então que a escolha da palavra "outras" (e suas equivalências em número e gênero na língua portuguesa) acompanhou, em princípio, a toada de uma pesquisa-maior, sobre os **outros fazedores de cinema**,[13] desenvolvida pela minha orientadora e com a qual me identifiquei tão logo dela tomei parte — primeiro, como leitora, antes mesmo de ser doutoranda; e, depois, como equipe-pesquisante. Compartilhamos, Alice e eu, de uma mesma vontade-de-olhar-e-ouvir *outros* (da produção audiovisual contemporânea, no caso dela) e *outras* (artistas visuais, no meu caso) cujas narrativas sobre o mundo têm a força de reconfigurá-lo em torno de uma vida produtiva que o fazer artístico demanda, a despeito das todas-dificuldades que essas pessoas-realizadoras enfrentam e dos parcos recursos que conseguem mobilizar para custear-efetivando seus projetos.[14]

Sigo a toada conceitual de Alice Fátima Martins para corroborar sua ideia de *palavra-camaleoa* como um inicial avizinhamento em torno da *outridade* que estamos ambas procurando percorrer em nossas trajetórias-pesquisantes:

> A adoção da expressão [*outros* fazedores de cinema] pode parecer despretensiosa, mas não desconhece algumas dificuldades de que é portadora. A primeira delas está na natureza própria do pronome *outros*. Não é substantivo, nem adjetivo: não nomeia, tampouco qualifica. Não é advérbio, assim não circunscreve a determinados modos ou condições. Trata-se, sim, de um pronome indefinido, variável, que sofre inflexão de gênero e número. Indica, aponta. Sobretudo, não é inocente. E também, ao modo de um camaleão, pode modificar-se, enquanto se desloca nas estruturas frasais, transvestindo-se de substantivo, ou adjetivo. **(MARTINS, 2016, p. 22)**

Dessa maneira, sim, a noção de "outras" também foi projetada-aqui para abarcar, de início, esses deslocamentos etimológicos aludidos pela Alice. Que só vão se destrinçando com as idas-e-vindas a que o olhar-da-gente se dispõe no complexo e multifacetado universo das imaginaturas — jeito melhor não há...

Como ponto de partida, não descuido de uma correspondência imediata que a palavra "outras" tem com as formas — históricas e cada vez mais sofisticadas — de silenciamento, apagamento e escamoteação das experiências das pessoas que foram (e continuam sendo) colocadas no lugar de Outras e Outros pelas "narrativas (autorreferenciadas como) oficiais", eurocentricizantes que são em seu percurso-opressivo de "impor-civilização-excluindo-da-civilização".[15]

Pensar em "outras" nesse contexto equivale a recuperar um debate-que-não-é-de-hoje — sobre *posições subalternas* que, no universo das práticas culturais, incluindo a artística, são conferidas às pessoas com base em opressões que se interseccionam, como gênero, raça e classe. No caso específico da mulher-artista, as "variações-de-enquadramento" que a palavra *outras* sugere são surpreendentes. E aviltantes.

13. Lançada em Goiânia como livro em novembro de 2019, na livraria Palavrear, a obra resulta do projeto de pesquisa com título homônimo desenvolvido por Alice Fátima Martins entre 2012 e 2016, com o financiamento da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento (CNPq), pelo Edital de Bolsa de Produtividade, de 2014 a 2016.

ALICE FÁTIMA MARTINS
Outros fazedores de cinema: narrativas para uma poética da solidariedade. Porto Alegre: Zouk, 2019.

14. Neste artigo da Alice, "Cinéfilos e fazedores de cinema a contrapelo", publicado em 2011, no número 3, ano 5, da **Revista Z Cultural**, é possível compreender algumas de suas principais teses ao falar dos outros fazedores de cinema. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinefilos-e-fazedores-de-cinema-a-contra-pelo-de-alice-fatima-martins-2. Acesso: 26.12.2020.

ALICE FÁTIMA MARTINS
Nem de centro, nem de borda: outros cinemas e seus fazedores. In: **Pedagogias, espaços e pesquisas moventes nas visualidades contemporâneas**, livro organizado por Charréu et al. Goiânia: Gráfica da UFG, 2016.

15. Emprego aqui o termo "civilização" fazendo coro à fina ironia da crítica chilena **Nelly Richard (1994)**, ao se referir às tais "formas civilizatórias" como "hegemonias seladas por diplomas de obediência disciplinária".

NELLY RICHARD
La insubordinación de los signos (Campo político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis). Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

Inegavelmente valioso, este debate vem sendo proposto há muitos anos por mulheres-fora-da-curva — estudiosas, dedicadas, mergulhadas na pesquisa em arte. Curadoras e artistas, sociólogas, filósofas, historiadoras, antropólogas, críticas que transitam por áreas transdisciplinares da arte, educação e cultura. Há pelo menos cinco décadas, por exemplo, a trajetória de uma crucial pergunta feita pela historiadora da arte Linda Nochlin (1971)[16] — "Why Have There Been no Great Women Artists?" — não pode mais ser negligenciada sob a alegação de irrelevância ou descabimento. Ao insistir na indagação — *por que não houve grandes mulheres artistas?* —, bem-sabemos que Nochlin provocava, na verdade, uma entrepergunta: por que não questionamos, antes de tudo, a hipótese-presunção que está por trás desta pergunta, em vez de procurarmos respondê-la perpetuando a lógica opressiva que a fundamenta?

A autora explica que, apesar de válidas, as reações — de quem mordeu a isca e tentou responder à questão tal como ela foi colocada, buscando exemplos de merecimento ou de artistas ainda desreconhecidas através da história — não são o bastante para dar conta das diversas camadas opressivas que permanecem nas entrelinhas. Por exemplo: a demarcação de "certa feminilidade na arte" produzida por mulheres, operando como marca de um suposto "estilo feminino"; os preceitos binários sobre a natureza das habilidades humanas; a excelência que se outorga a determinado tipo de criação artística e não a outros, que também circulam nos múltiplos fluxos culturais — todas (e tantas outras) presunções que envolvem, particularmente, opressão de raça e classe, além da de gênero.

> Na realidade, nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido. [...] Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol, assim como não há afroamericanos equivalentes dos mesmos. **(NOCHLIN, 2016 [1971], pp. 7-8)**

Ora-ora... a lógica que estrutura o "enquadramento" de mulheres-artistas na categoria de *outras* (menos importantes, menos capazes, menos qualquer coisa) nem chega a ser "critério", mas uma "questão de gênero", e raça, e classe, e etnia, e assim por diante — como engrenagens de poder. O que Linda Nochlin sublinha, com a devida razão, é que a pergunta sobre a não existência de mulheres artistas tem um vício de enunciação que em regra não se questiona: o fato de ter sido formulada sob a perspectiva masculina-branca, do alto de sua prerrogativa para decidir sobre tudo — a ciência, a política, a economia, o conhecimento, os processos culturais, as epistemologias, as artes...

16. Utilizo, no corpo desta tese, tanto a versão original, em inglês, publicada em 1971, como a primorosa tradução de Juliana Vacaro (2016), abaixo referenciada.

LINDA NOCHLIN
Por que não houve grandes mulheres artistas?
Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Why Have There Been no Great Women Artists? **Women's Liberation, Women Artists and Art History (Special Issue)**, Jan. 1971.

> É somente quando começamos a pensar nas implicações da pergunta "Por que não houve grandes mulheres artistas?" que começamos a perceber que a extensão da nossa percepção de como as coisas são no mundo está condicionada e frequentemente deturpada pela forma como enunciamos as próprias questões. [...] Desta maneira, mulheres e sua situação nas artes, assim como em outras áreas empreendidas, não são uma questão a ser vista pelos olhos de uma elite dominante masculina. **(NOCHLIN, 2016 [1971], pp. 9-10)**

LINDA NOCHLIN

Por que não houve grandes mulheres artistas?
Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Why Have There Been no Great Women Artists? **Women's Liberation, Women Artists and Art History (Special Issue)**, Jan. 1971.

Como é de se imaginar, essa "nossa percepção deturpada de como as coisas são no mundo", gerando, no exemplo em tela, uma presunção de não existência de mulheres artistas, está condicionada a uma enunciação pautada em *questões de legitimidade e prestígio*, que só se explicam e se satisfazem, de fato, no âmbito das disputas por poder:

> Não é realista ter esperança de que uma grande maioria de homens, nas artes e em outros campos, vai ser iluminad[a] e descobrir que é para seu próprio bem conceder às mulheres completa igualdade de direitos e possibilidades — como afirmam algumas feministas de forma otimista —, ou sustentar a ideia de que os próprios homens logo irão perceber sua limitação, negando, a si mesmos, acesso a tradicionais campos e emoções tidos como femininos. (**ibidem, p. 11**)

Quando "deixamos o mundo do faz de conta" e olhamos para **as reais condições nas quais a prática artística vem sendo deflagrada** e para as estruturas sociais e institucionais que historicamente a reconhecem e acolhem, como sugere Linda Nochlin, começam a borbotar mais-e-mais-ainda perguntas abertas: **de quais classes sociais** provém a maior parte das pessoas-artistas em diferentes momentos históricos? **Quais as suas castas** e os seus subgrupos? **Em que proporção essas pessoas advêm de famílias** cujo/a/s pai-e-mãe ou outros parentes próximos se constituíram também como artistas ou se envolveram em atividades afins (de mecenato, curadoria e crítica de arte, por exemplo)? **Quais são as imagens** produzidas por essas pessoas-artistas **fundamentalmente brancas** e **o que elas dão a ver**?

Como eu dizia, tais discussões — que considero verdadeiramente essenciais para pensarmos, de forma crítica, os fluxos de arte e cultura no mundo contemporâneo — colocam o devido dedo em muitas feridas-abertas-ainda, como o fato de *ainda* termos diante de nós um sistema de arte configurado em torno de suas portas-bem-fechadas para as mulheres (em comparação com o fato de serem desde sempre bem-arreganhadas para os homens). Trocando em miúdas obviedades: são *outras* as mulheres, (até) quando (são chandeladas como) artistas, e *outras* também serão as suas criações, as suas formas de ver e dar a ver. *Outras*, neste caso, significa: de (qualquer) *outra* ordem ("menor"), que não a "naturalmente (legitimada)", a "carissimamente (avaliada)", a "universalmente (posta em cena)".

Convidada para refletir sobre isso em um artigo que compõe a antologia crítica da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas*, realizada em 2019 no Masp (Museu de Arte de São Paulo), a curadora e escritora novaiorquina Maura Reilly[17] nos fornece uma amostra comparativa entre alguns espaços de arte consagrados (como museus e galerias) mundo-afora e Brasil-adentro. Apresentadas as porcentagens ainda (bastante) desanimadoras da presença de artistas mulheres expondo suas obras em cada espaço analisado, ela conclui:

> [...] apesar de décadas de ativismo e teorização pós-colonial, feminista, antirracista e *queer*, os artistas homens brancos continuam a dominar o universo artístico — representação por galerias, diferenciais no preço da venda, cobertura da imprensa, exposições individuais e participação em mostras de coleção permanente. **(REILLEY, 2019, pp. 434-435)**

Para Reilly, a despeito das transformações ligeiramente tomadas a peito nos últimos anos, as narrativas artísticas dominantes ainda deixam de fora, sem nenhuma cerimônia, as grandes circunscrições de pessoas e suas experimentações e movimentações, práticas e projetos em arte, de arte, com arte.

> [...] é importante não se deixar seduzir pelo que *parecem* ser indícios de uma igualdade total no mundo da arte, pois o fato de as mulheres nunca terem sido e ainda não serem tratadas em equidade com relação aos homens deve ser declarado repetidas vezes. A existência de algumas *superstars* ou exemplos simbólicos de sucesso não significa que as artistas mulheres tenham conquistado a igualdade. **(ibidem, p. 434)**

"Sem sombra de dúvidas", arremata a autora, o sistema de arte ainda não manifesta interesse na plena participação das mulheres e de outras vozes historicamente subalternizadas (quando não simplesmente *silenciadas-sem-nenhum-pudor*), "com exceção, é óbvio, [da organização de] exposições 'especiais' (leia-se *separatistas*), isto é, Arte Latino-Americana, Mulheres Artistas, Arte do Islã, Arte Africana, e assim por diante" **(ibidem)**.

A esses conjuntos ou blocos de *experiências imaginativas*, ainda que menos ou mais desgarradas aqui-ali das imagens produzidas no entorno das convencionais demarcações de visibilidade (talvez por isso Reilly as chame de "separatistas"), também se dá o nome de *arte*, integrando o que ela considera — o que a maioria considera, afinal — como "universo artístico".

⋆ ⋆ ⋆

17. Maura Reilly é referência no mundo da curadoria contemporânea por suas notórias posições de enfrentamento do sistema de arte. Cunhou, em 2018, a expressão "ativismo curatorial" **[curatorial activism]**, sobre a qual falarei mais-detidamente na seção seguinte, acerca de legitimidade e invisibilizações no universo das artes visuais.

MAURA REILLY

Ativismo curatorial: resistindo do masculinismo e ao sexismo. Trad. Julia de Souza. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019.



IMAGEM 7

Close Quote [Fim da Citação] (2017), da artista afro-estadunidense **Mequitta Ahuja** (1976-). Óleo sobre tela (213 x 203 cm). Foto: Carol Piva, durante a exposição "Histórias das mulheres, histórias feministas", realizada no Masp de 23.08 a 17.11.2019.



IMAGEM 8

Observações da Oficina Experimental de Poesia (2015), da "Série OEP Desenhos", composta pela artista brasiliense **Gaya Rachel** (1989-) durante os encontros realizados em 2015, no Rio de Janeiro. Foto: site da artista (QR code).



IMAGEM 9

In these shoes I can't run [Com estes sapatos não consigo correr] (2007), da artista sul-africana **Karlien de Villiers** (1975).
Óleo sobre tela (75 x 100 cm).
Foto: página oficial da artista.

Acontece que a *experiência imaginativa* se situa em contextos de relações muito mais amplos que o mundo legitimado da arte, de modo que discussões como as apresentadas até aqui — sobre aberturas ainda pouco expressivas à prática artística de mulheres — dizem respeito a apenas um dentre os vários elos na complexa rede dos processos culturais. As mulheres que participam desta tese, por exemplo, se dedicam a experiências estéticas ligadas ao universo da criação artística, mas compartilham de uma *experiência-comum* que não costuma ser *catalogo-considerada*: **são mulheres que deflagram ações transformadoras em suas comunidades por meio das artes visuais**.

São, portanto, "quintuplicadamente-outras" na medida em que para elas a criação artística é tanto exercício poético quanto experiência-de-vida-para-transformar-a-vida, em-amarração-mesmo, assaz-assim, porque é assim que elas (arte e vivência) se situam — e situam essas pessoas como artistas — para-bem-além das discussões sobre as mulheres sendo historicamente, e ainda hoje, deixadas de fora dos circuitos hegemônicos da produção e circulação do material artístico.

São, por conseguinte, "essencialmente-outras", já que é a vida cotidiana que orbita ao redor da prática artística, nela se imiscuindo, e não o contrário, embora a arte não possa ainda figurar em seus cotidianos como "ocupação principal". Essa "não possibilidade" — "não prerrogativa" — as situa em uma condição de *outras* mesmo em relação a mulheres que usufruem do privilégio de viverem-de-arte.

"Outras", tão logo, não porque se distanciam tanto-assim "*daquela* prática artística" validada pelos tradicionais discursos ou espaços de-fazer-ver-e-circular-arte; afinal de contas, elas *também* trabalham com materiais, técnicas e repertórios considerados *legítimos* no "universo" das experimentações já consagradas pelo sistema hegemônico das "obras".

Fim das contas, a *outridade* dessas mulheres-artistas não repousa convencionalmente sobre a *diferença*,[18] mas obedece a uma ordem distinta: são a *solidariedade*, como urdidura prática, e as *visuaisvivências*, como mobilizações imaginativas, as suas forças-motrizes.

⋆ ⋆ ⋆

Falar em *solidariedade* nos Estudos da Cultura Visual demanda, necessariamente, voltarmos a uma expressão-conceito cunhada por Alice Fátima Martins quando ela se põe a investigar a atuação dos *outros* (fazedores de cinema) no múltiplo e multifacetado espaço das criações audiovisuais contemporâneas, mas mesmo antes disso, ou no ínterim, em suas aproximações teóricas sobre a diversidade de práticas artísticas que se estabelecem, a todo momento, para além dos circuitos hegemônicos da arte. Daí-que: a expressão **poética da solidariedade** começa a aparecer em seus escritos em 2018, primeiro com a publicação do artigo "Exercícios para uma poética da solidariedade" **(MARTINS, 2018a)**.

18. Apenas em relação, por exemplo, ao que vem sendo produzido-e-validado, anunciado-ou-consagrado como arte na cultura contemporânea.

ALICE FÁTIMA MARTINS

Exercícios para um poética da solidariedade. **Revista Apotheke**, ano 4, v. 4, n. 2, 2018a. Disponível em: https://www.periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/13558/8620. Acesso em: 15.12.2020.



Embora muito incipiente ainda como conceito,[19] a noção de *solidariedade* já passa a *gravitar* no universo reflexivo da sua escrita como anunciação de ruptura com a lógica dominante, individualizadora e privativa, dos *olhares-legitimados* impostos pelos circuitos convencionais da arte. E assim surgem seus primeiros *rascunhos de (des)caminhos*:

> Projetos, trabalhos desenvolvidos com essa natureza [*solidária*, de reciprocidade e partilha] não têm lugar no sistema da arte. Do mesmo modo, as vestes da arte não lhe caem de modo confortável. Habitam, tais práticas, territórios que atravessam os protocolos da noção de arte de matriz europeia, estendendo-se em direção a comunidades outras, e a experiências sensíveis orientadas por outros vetores. Nesses, os princípios da solidariedade, da reciprocidade, da partilha antecipam-se aos *que fazeres*, orientando suas dinâmicas. E dão o tom dos laços que se estabelecem a partir desses *que fazeres*. **(MARTINS, 2018a, p. 48)**

Este sentido de *humanidade na arte*, redimensionado e apresentado a ponto de constituir uma poética, a autora o lapida ainda melhor em outro artigo de 2018. Nele, reaparecem as inquietações sobre as práticas que o sistema hegemônico de arte deixa *de fora*, recorrendo às suas matrizes coloniais-europeizantes de valoração e prestígio para ditar a "não arte":

> Tapetes feitos a mão não são arte. Nem madeira entalhada para ornar portas, portões, janelas, batentes, e quantos outros itens usados quotidianamente. Nem redes macias para se repousar. Tampouco panelas de barro são arte. Ou vestidos bordados, ou chapéus de couro, traçados, rebordados. Integram o território das coisas utilitárias, mesmo quando sua realização manual implique em segredos desse fazer, ou rituais acessíveis tão somente a iniciados[as]. Cartograficamente, essas práticas culturais são cuidadosamente colocadas no grande círculo das coisas que são não-arte. **(MARTINS, 2018b, pp. 434-435)**

Partindo de conceitos também alinhados ao campo da antropologia e da etnologia, como *dádiva* e *reciprocidade*,[20] Alice Fátima Martins reivindica uma dimensão *outra* para os artefatos produzidos na cultura visual contemporânea: a das *interações humanas*, para-bem-além dos "segredos ou rituais acessíveis tão somente a iniciados[as]", aquelas pessoas mais ou menos "especiais" a quem se confere a condição legitimada de artistas.

Pensando fora desse eixo único, pretensamente universalizante da experiência artística, é que, segundo a autora, uma poética da solidariedade, estabelecida nas relações entre as pessoas e com o meio em que vivem, pode ser experimentada, na qual as atribuições de propriedade (aos objetos de arte) ou as determinações do mercado (da arte) não sejam os principais elementos-chanceladores. É a primeira vez, também, que aparece neste seu-conceito-em-elaboração a ideia de *insurgência*:

19. Acredito que em virtude de ser ideia por-maturar-ainda entre as referências que a autora vai fazendo sobre os cada vez mais tênues – ou mesmo "movediços" – limites do que pode ser ou não considerado arte e as experiências da sua própria prática docente.

ALICE FÁTIMA MARTINS

Exercícios para um poética da solidariedade. **Revista Apotheke**, ano 4, v. 4, n. 2, 2018a. Disponível em: https://www.periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/13558/8620. Acesso em: 15.12.2020.

ALICE FÁTIMA MARTINS

Rascunhos para um poética da solidariedade como exercício crítico à concepção colonizadora da arte. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 2, 2018b. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7767/5579. Acesso em: 15.12.2020.

20. "Há de se notar, como ponto de partida, que a noção de dádiva, neste caso, está longe de corresponder ao senso comum da caridade, ou de doação. [...] Sistemas de reciprocidade interpessoais podiam ser constatados nas mais diversas sociedades, independentemente dos graus de complexidade em sua organização. O sistema de reciprocidade, referido como dom, ou dádiva, consiste numa tríplice obrigação coletiva: dar, receber e retribuir bens simbólicos e materiais, e está diretamente relacionado à capacidade de coesão social. Ao colocar a dádiva como sistema de trocas basilar da vida social, Mauss aponta a possibilidade de romper com o modelo teórico de organização social desenhado a partir da modernidade, segundo o qual a sociedade seria sujeita às ações do Estado e da economia de mercado. Para ele, a ação social resulta de interações, em relações deflagradas para a mobilização de bens simbólicos ou materiais que sejam dados, recebidos e retribuídos. Tais dinâmicas levariam às modalidades de reconhecimento, inclusão e prestígio, decorrendo daí os lugares ocupados pelos sujeitos sociais no coletivo" **(MARTINS, 2018b, p. 18)**.

IMAGEM 10 (PÁGINA AO LADO)
Casa da Maria Selvina, uma história e seus bordados. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese



IMAGEM 11

A fazedora Neide e suas zandanças.
Para ser vista ao som de Clara Schumann, performada pela pianista Isata Kanneh-Mason. A imagem é de julho de 2018, foi feita em Indiara, Goiás, durante a preparação das alunas de Neide para uma apresentação-em-breve. Foto: Carol Piva. Imagem reproduzida-aqui com a autorização da fazedora.



IMAGEM 12

Sem título (2019), da fotógrafa-fazedora **Madalena Sacramento**, do Povoado Extrema, em Iaciara, Goiás. Foto: generosamente cedida pela artista para compor esta tese. Para ser vista ao som de Luedji Luna.



> [...] não basta articular discursos sobre a promiscuidade do mundo da arte com as relações de poder, os processos colonizadores e as questões econômicas. As denúncias esgotam-se em si mesmas. Além disso, é preciso admitir que, nos séculos transcorridos desde as grandes navegações e das invasões, a cosmovisão do colonizador foi instalada e sedimentada entre as práticas culturais nos territórios colonizados. Portanto, é preciso esforço epistemológico para esboçar outros percursos possíveis, recuperando narrativas olvidadas que possam tratar das relações com o mundo em equivalência com as narrativas dominantes [...], buscar veredas outras, na composição de cartografias abertas à diferença, à multiplicidade de perspectivas. **(MARTINS, 2018b, p. 17)**

Mas é, finalmente, em seu livro mais recente que a autora lança, vez por todas, as bases conceituais para uma "poética da solidariedade", como *outro* relacionamento possível das pessoas com a prática artística contemporânea:

> A expressão "poética da solidariedade" apresenta-se como uma possibilidade de trânsito entre as esferas da arte e da não arte, envolvendo toda sorte de práticas culturais que incluem a produção de signos, textos, visões, narrativas e demais exercícios de linguagens. A palavra "estética" (para pensar uma possível *estética da solidariedade*) foi descartada, pelo fato de, em seu percurso conceitual, estar vinculada às concepções da arte e da filosofia de matriz europeia. **(MARTINS, 2019, p. 199)**

Falar em "poética", em lugar de "estética", não equivale a um atrelamento-inevitável da criação artística ao campo literário nem pretende demarcar uma relação específica com o contexto das artes contemporâneas. A ideia não é *delimitar*, mas *estender:* "a poética supõe uma prática, ou um conjunto de práticas sociais e culturais, [que] se assenta não num tipo específico de aparato ou objeto artístico ou cultural, mas na produção de signos pautados na experiência" **(ibidem)**.

É evidente que a autora reafirma o caráter poético dessas práticas (no cotidiano de suas experiências imaginativas) sob a lógica relacional com que são deflagradas e esparramadas (com base na solidariedade entre as pessoas), mas não sugere, com isso, que esses processos sejam inocentes ou isentos de conflitos e tensões: "Ao contrário: o contato com o[a] outro[a], na condição da diferença, e a abertura ao exercício empático supõem um esforço necessário que, não raro, demanda a busca de solução para enfrentamentos os mais diversos" **(ibidem)**.

A grande diferença, como ela conclui, está na predisposição das pessoas que estão-ali — em algum lugar, **em qualquer lugar**, criando-com-a-imaginação, compartilhando e fazendo circular suas imagens e artefatos — em encontrar soluções que não sejam aquelas restritas à esfera de uma arte orientada pelo capital e regida pelo patriarcado, com sua colonialidade ainda manifesta ditando regras de legitimação.

ALICE FÁTIMA MARTINS
Rascunhos para um poética da solidariedade como exercício crítico à concepção colonizadora da arte. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 2, 2018b. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7767/5579. Acesso em: 15.12.2020.

ALICE FÁTIMA MARTINS
Outros fazedores de cinema: narrativas para uma poética da solidariedade. Porto Alegre: Zouk, 2019.

IMAGEM 13 (PÁGINA AO LADO)
A fazedora Karina em sua casa-imagens. Mambaí, Goiás, fevereiro de 2020.
Foto: Carol Piva.

Me parece notório que esta é uma *poética de compromisso* com a realidade cambiante das imagens que circulam em nossas culturas visuais. Mais que isso, que a discussão proposta pela autora em torno das práticas culturais contemporâneas recupera, de forma muito sensível e inédita, as temáticas e problematizações mais decisivas acerca do *olhar-socializado* que passaram a ocupar o centro dos debates promovidos no âmbito dos Estudos da Cultura Visual a partir da década de 1990. E me instiga em-bastantes, finalmente, a proximidade dessas reflexões propostas pela Alice com o que de melhor e mais coerente vem sendo produzido e publicado por outras intelectuais-mulheres nos últimos anos — tanto mundo-afora quanto Brasil-adentro.

Uma dessas intelectuais é a filósofa espanhola Marina Garcés, que também enfatiza a ideia de *compromisso* com a realidade — em seus próprios termos, de **honestidade com o real** — partindo de uma necessidade-urgência, nossa, como pesquisadoras, artistas ou críticas, e também de nós-todas-as-pessoas, no trato com as outras sujeitas e sujeitos do mundo, bem como com o próprio mundo, este dos dias-em-dias em sua conexão com os processos artísticos:

> A **honestidade com o real** é a virtude que define a força material de uma arte comprometida com os problemas de um tempo e de um mundo *compartilhado* por nós [...]. Não se define por seus temas, seus processos nem por seus lugares, senão pela força do seu envolvimento e dos seus anseios: pela verdade, por *nós* e pelo *mundo*. [...] A honestidade é tanto um *afeto* quanto uma força que nos atravessam o corpo e a consciência, nos inscrevendo e posicionando em uma realidade. [...] Relacionar-se honestamente com o real seria, assim, lutar contra o poder [opressor]. O que não implica falar *das* pessoas subalternizadas, fazer delas um tema, mas se ocupar do real de tal maneira a ponto de não negligenciar a condição nem o *clamor* dessas pessoas envolvidas. Não se trata, pois, de *incluir* a perspectiva dos/as subalternos/as na imagem que fazemos do mundo, senão de alterar por completo *nossa forma de vê-lo e compreendê-lo* a partir de suas raízes. **(GARCÉS, 2013, pp. 68-69 — tradução livre)**[21]

A autora sintetiza este conceito em uma pergunta fundante: "Como podemos abordar a realidade partindo da própria realidade?". Um primeiro ponto de convergência entre esta inquietação e a "poética da solidariedade" é justamente a noção de **afeto**, crucial para que a discussão tome sentido também no campo da cultura visual: reaprender a *ver* o mundo, nos relacionando com ele, constitui, enfim, uma prática social que demanda *reciprocidade*. Sem **nos deixarmos afetar** pelo que vemos, pelo gesto de olhar, em especial, podemos ver tudo sem ver nada. E manteremos, assim, apenas um "efeito distanciador" para o olhar, ou aquele nosso típico par de *olhos sacrificados* que veem à distância, sem envolvimento, sem conexão:

> Somos o que *olhamos*. […] Mas o que nos olha e quem nos olha? Os nossos olhos? O nosso pensamento? Nosso corpo? Nossas palavras? [...] O mundo é a realidade que se coloca diante de nós, seja através de uma tela, seja pelas formas de que dispomos para narrar e analisar esta mesma realidade, sobretudo *nos deixando afetar* por ela. [...] A pergunta que devemos nos fazer, neste sentido, é: por que atribuímos à visão um "poder distanciador", com todas as consequências ruins advindas daí, quando o olhar humano reside, na verdade, e precisamente, na capacidade de surpreender, de enganar, de admirar, de devorar, de se acanhar e se envergonhar, de penetrar, de inflamar amores e ódios, de confiar, de intuir, de se comprometer e encorajar, dentre tantas outras possibilidades? **(ibidem, p. 103-107 — tradução livre)**[22]

A escritora brasileira Cidinha da Silva tem uma crônica de 2018 que — posso dizer com toda a sinceridade — me marcou muito como pesquisadora nos últimos dois anos, tanto quanto a esta pesquisa depois da qualificação da tese, e que por isso releio sempre, desde a primeira vez que a descobri. Chama-se "I have shoes for you", do livro *Um Exu em Nova York*. É a crônica de abertura. Inicia-se com a fala da narradora, em primeira pessoa, sem ser sobre ela propriamente, senão também sobre uma *outra*, que é observada desde o primeiro-olhar-da-história. Que começa bem-assim:

> *Ela* surgiu de surpresa, como eles costumam vir ao meu mundo. Estacou a meio metro, de cabeça baixa, fechada em roupas pretas de modo que primeiro só via aquela cabeleira alisada. Depois, considerei que pudesse ser peruca. Os ombros arqueados, os braços finos e as mãos que, quando estendidas, notei serem pequenas e enluvadas, escondidas no casaco, um pouco mais *old fashion* que o meu. **(DA SILVA, 2018, p. 13)**

Não sabemos de início se se trata de um devaneio, de uma situação-concreta-de-vida — a narradora-ali, pelas ruas de Nova York — ou se ela está simplesmente *olhando-para-dentro-de-si-mesma*, em voz alta. Suposições-leitoras, aliás, que a essa altura pouco importam. Porque, já no parágrafo seguinte, sem nenhum preparo, sem qualquer cerimônia, bem-no-zás, nos pegamos a olhar, sensivelmente, visceralmente, pelos olhos da narradora, para aquela *outra*:

> A mulher levantou a cabeça devagar. Cruzei com os seus olhos em brasa. Fitei os dentes, eram bem separados entre si. A arcada superior, principalmente, pelo menos meio centímetro entre um dente e outro, reparei quando ela perguntou com voz muito doce se eu tinha algum trocado. Sorri para ela. Entreguei as moedas. **(ibidem)**

21. "La honestidad con lo real es la virtud que define la fuerza material de un arte implicado en los problemas de un tiempo y de un mundo que compartimos. [...] No se define por sus temas, por sus procesos ni por sus lugares, sino por la fuerza de su implicación y por sus anhelos: un anhelo de verdad, un anhelo de nosotros y un anhelo de mundo. [...] La honestidad es a la vez una afección y una fuerza que atraviesan cuerpo y conciencia para inscribirlos, bajo una posición, en la realidad. [...] Tratar honestamente con lo real sería, por tanto, combatir el poder Esto no implica hablar de las víctimas, hacer de ellas un tema, sino tratar con lo real de tal manera que incluya su posición y su clamor. No se trata de añadir la visión de las víctimas a la imagen del mundo, sino de alterar de raíz nuestra forma de mirarlo y de comprenderlo."

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

22. "Somos lo que miramos. [...] ¿Pero qué o quién mira en nosotros? ¿Nuestros ojos? ¿Nuestra mente? ¿Nuestro cuerpo? ¿Nuestras palabras? [...] El mundo es la realidad que se nos ha puesto enfrente, ya sea a través de la pantalla, ya sea a través de las maneras que tenemos de narrarla, de analizarla y de no dejarnos afectar por ella. [...] La pregunta que debemos hacernos es ¿por qué adjudicamos a la visión este poder distanciador, con todas las consecuencias que hemos descrito, cuando precisamente en la mirada humana reside la capacidad de sorprender, de engañar, de admirar, de devorar, de ruborizar, de penetrar, de avergonzar, de encender amores y odios, de confiar, de intuir, de comprometer y de alentar, entre tantas otras posibilidades?"

CIDINHA DA SILVA

I have shoes for you. **Um Exu em Nova York**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

Até que no parágrafo seguinte, o definitivo nó-na-garganta-da-gente: a desconhecida olha para os pés da narradora e simplesmente diz: "eu tenho sapatos para você". Em um desses nossos típicos gestos automáticos, *de-pensar-que-vemos-entendendo-tudo*, a narradora agradece, responde que está bem com os seus sapatos, que não precisa de *outros*. A mulher então segue seu caminho. Mas daí em diante, até o final da narrativa, não sai mais da imaginação da *outra*.

> Por que diabos aquela sem-teto queria me dar sapatos? Era a pergunta que me corroía. Ela me achou com potencial de compradora, isso sim. Queria vendê-los. Ou não, pois se tudo é dádiva na negociação com Exu... **(DA SILVA, 2018, p. 15)**

E, assim, uma-após-uma-seguinte — borbotam as hipóteses:

> Considerando meus *dreads*, um casaco fora de moda, sapatos de outono usados no inverno em diálogo com o Harlem *roots* de onde ela vinha, talvez os sapatos fossem um código ou senha para uso ou tráfico de coisas que poderiam me interessar. **(ibidem, pp. 15-16)**

"Não. Ainda não era a resposta", a narradora continua repetindo de si para si. Só quando recobra um *olhar-menos-distanciador* é que consegue desestabilizar, nela-mesma, percepções convencionais sobre o tempo-vivido e se atinge da experiência-ali. É o que lhe permite esquecer, ainda que por algum instante, os atabalhoamentos que decerto qualquer pessoa experimenta-mesmo em uma cidade imensa-estrangeira, como Nova York, com seus imponentes sentidos-sobre-a-gente. E, assim, finalmente, a compreensão lhe *afeta* os olhos: "Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje!". É daí-então, dessa disposição para reinventar o passado, trazida pelo Exu-mensageiro aos olhos da narradora, que ela *vê* "a resposta, a chave: recebi os sapatos-presente para firmar o pé na estrada e fazer o caminho".

Há, certamente, inúmeros desdobramentos, por trás e entremeados nesta história, que o meu lugar de fala não me deixa alcançar como melhor-leitura. Mas uma percepção que aqui-recobro desta narrativa de Cidinha da Silva — e que ela mesma recobra, no texto, dos ensinamentos de Exu — é a de que *as coisas podem ser reinauguradas a qualquer momento*. Além de ser uma das crônicas mais lindas que já li até hoje, para mim, particularmente, há um duplo-e-pulsante movimento encenado pelo *olhar* — que está-ali, na história, também em-vias-de-mão-dupla, para lá e para cá, indo-e-vindo entre aquelas duas *outras*, no correr de toda a narrativa — que me fascina-emocionando muito e que enfeixa, tão delicadamente, tão generosamente, o que Marina Garcés considera como o nosso maior desafio hoje em dia em relação às nossas *práticas-de-olhar:* descobrir a potência que o olhar carrega, para então conseguirmos *interromper o sentido do mundo*.

CIDINHA DA SILVA
I have shoes for you. **Um Exu em Nova York**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.



IMAGEM 14 (PÁGINA AO LADO)
Artefatos-da-Simône-em-prática. Indiara, Goiás, abril de 2018. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização das fazedoras Simône e Márcia, para compor esta tese.



> […] não se pode *ver* o mundo sem percorrê-lo e, com isso, só se pode pensá-lo de maneira inscrita e situada. Parece simples, mas é bem mais difícil do que se imagina porque exige de nós *mudar de lugar e também a forma de olhar*. É preciso *deixar-se afetar* para entrar em cena. É preciso abandonar as garantias de um olhar frontal [focalizado] para iniciar um combate em que não conseguiremos *enxergar* todas as frentes. Este combate não se resolve com vontade própria nem com interesse particular. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma decisão e de uma descoberta: *envolver-se* é descobrir-se *envolvido[a]*. Envolver-se é assumir "a situação para torná-la tangível" e, portanto, *transformável*. Antes de transformar a realidade, ela precisa ser transformável. É isso que o poder hoje constantemente neutraliza, quando nos obriga a viver como se não estivéssemos no mundo: vidas autorreferenciadas, privatizadas, preocupadas, anestesiadas, imunizadas. Vidas afogadas na ansiedade de não poderem *morder* a realidade. **(GARCÉS, 2013, p. 74 — tradução livre)**[23]

Tão logo percebemos que, no cerne desta peleja-nossa, a *visão* não é entendida como faculdade humana para observar a realidade; tampouco aparece ligada à contemplação (das formas-mundo, inclusive as artísticas). O olhar é abordado sob a perspectiva de sua *socialização*, pelas vias do envolvimento, do tocar-com-os-olhos, do *afeto*. Aprender a *se afetar pelo olhar* significa transgredir a relação de indiferença que nos conforma como pessoas consumidoras e espectadoras da realidade-mundo. É, noutros termos, um *movimento-de-apropriação*:

> É assim que vai ser e é exatamente isso que nos cabe: reivindicar o mundo, experimentá-lo, pensar sobre ele. Para isso, será necessário exercitar também os nossos olhos, *aprender a olhar de outra forma*. Em lugar da visão focalizada que tem dominado a cultura ocidental, e que se destaca por sua capacidade de selecionar, isolar, identificar e totalizar, precisamos desenvolver uma *visão periférica*. **(ibidem, p. 83 — tradução livre)**[24]

O que a autora chama de "visão periférica" não guarda correspondência com as tradicionais dicotomias — irradiadas a partir dos eixos eurocentricizantes de poder — entre *centro* e *periferia*. Em vez disso, o que ela está defendendo é a possiblidade de *imaginarmos* para o olhar um *lugar-de-fronteira*, que alcance a outridade sendo ele mesmo também outridade. Um olhar inconstante e cambiante, que seja acima de tudo *afeto*. Se desdobrando, infalível, em dois principais sentidos: tanto *afeição* quanto *relação* (aquilo que nos afeta, nos envolve, nos toca-e-atinge). Daí ser o *envolvimento afetuoso* com o mundo, com as pessoas, tão imprescindível como prática-do-olhar. Essa é, afinal, para Marina Garcés, uma *valentia* que se cultiva na relação de *solidariedade* com o mundo-da-gente:

23. "[...] no se puede ver el mundo sin recorrerlo y que sólo se piensa de manera inscrita y situada. Parece simple, pero es lo más difícil porque exige cambiar el lugar y la forma de mirar. Hay que dejarse afectar para poder entrar en escena. Hay que abandonar las seguridades de una mirada frontal para entrar en un combate en el que no vemos todos los frentes. Este combate no se decide a voluntad propia ni, como decíamos antes, según el propio interés. Es a la vez una decisión y un descubrimiento: implicarse es descubrirse implicado[a]. Implicarse es retomar "la situación para hacerla tangible" y, por tanto, transformable. Antes que transformar la realidad hay que hacerla transformable. Esto es lo que el poder hoy neutraliza constantemente, cuando nos hace vivir, como si no estuviéramos en el mundo: vidas autorreferentes, privatizadas, preocupadas, anestesiadas, inmunizadas. Vidas ahogadas en la ansiedad de no poder morder la realidad."

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

24. "Así será y así nos corresponde reivindicarlo [el mundo], experimentarlo, pensarlo. Para ello será necesario ejercitar también nuestros ojos, aprender a mirarnos de otra manera. Frente a la visión focalizada que ha dominado la cultura occidental, y que destaca por su capacidad de seleccionar, aislar, identificar y totalizar, necesitamos desarrollar una visión periférica."

IMAGEM 15 (PÁGINA AO LADO)

Recanto, quintal da fazedora Dete Teixeira. Mambaí, Goiás, abril de 2018. Foto: Carol Piva. Imagem feita com autorização da artista, para compor esta tese.

> A visão periférica rompe a barreira de *imunidade* do[a] espectador[a] contemporâneo[a], a distância e o isolamento que o[a] protegem e ao mesmo tempo garantem sua ilusão de controle. Na *periferia do olho* está a nossa *exposição ao mundo*: nossa vulnerabilidade e nosso envolvimento. A vulnerabilidade é esta nossa capacidade de nos deixarmos afetar pelo mundo; o envolvimento é a condição de qualquer possibilidade de intervenção. Na visão periférica está, afinal, a possibilidade de tocar e ser tocado[a] pelo mundo. **(GARCÉS, 2013, pp. 112-113 — tradução livre)**[25]

As cartas que estão sendo-assim postas na mesa pela autora, volto a dizer, partem de uma temática bem-cara aos Estudos da Cultura Visual, que é a *socialização do olhar*. Para tanto, não há outra saída senão um outro-nosso-gesto, vital: a *desfocalização*. Que só pode ser alcançada, segundo Marina Garcés, *honestamente*, em-concretude, pulsando-realidade, se nos mantivermos também abertas/os a uma visão que ela está chamando de periférica porque é assim que a visão pode imiscuir-se em *processos de apropriação*, nos quais nossos *olhos vulneráveis*, sem que sejam distanciados e distanciadores, se tornem liberados das amarras de uma *focalização hegemônica*, subalternizante e perversa, que os isola, que *nos* isola no e do mundo.[26]

★ ★ ★

25. "La visión periférica rompe el cerco de inmunidad del espectador contemporáneo, la distancia y el aislamiento que lo protegen y que a la vez garantizan su control. En la periferia del ojo está nuestra exposición al mundo: nuestra vulnerabilidad y nuestra implicación. La vulnerabilidad es nuestra capacidad de ser afectados; la implicación es la condición de toda posibilidad de intervención. En la visión periférica está, pues, la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo."

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

26. Quem conhece o pensamento da filósofa e ativista brasileira **Sueli Carneiro** recobra-aqui, de imediato, um importante conceito desenvolvido por ela no corpo de sua tese de doutorado (estendido, evidentemente, a outros textos dali em diante, no conjunto de sua produção intelectual): **o conceito de "Eu hegemônico"**. Segundo a autora, "é o olhar do Eu hegemônico que institui o Não-ser. Um olhar educador, que carrega e explicita a verdade do[a] Outro[a], o nada que o[a] constitui. E que a nossa resistência permanente desmente" (2005, p. 322). A discussão acerca da experiência da outridade que Sueli Carneiro propõe aprofunda o debate sobre os elementos estruturais das sociedades multirraciais de matriz colonial, como a nossa. Para ela, a sustentabilidade do ideário racista dependeu, como ainda depende, de naturalizar a concepção sobre o[a] Outro[a], que o "Eu hegemônico" (essencialmente branco, masculino, "civilizado" e em situação de privilégio) precisa subalternizar, para vencer. Eis uma lógica (colonializante) que até hoje sustenta as focalizações hegemônicas do nosso olhar para as Outras e Outros de nós, inclusive para nós mesmas[os]. Porque, se pensarmos bem, mesmo quando nos dirigimos a um Eu hegemônico desde uma-nossa condição de Não-ser, de Outra[o], ainda assim, quando são as[os] Outras[os] que o nosso olhar encontra, nos vemos diante de uma inescapável disputa, da qual sairemos inevitavelmente vencidas[os] se reproduzirmos as formas de olhar hegemônicas para aquela-ali Outridade. Uma pergunta cabível, neste caso, seria: precisar ser este o nosso fundamento do Ser?

SUELI CARNEIRO

A construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser. Tese de Doutorado, USP, 2013.



IMAGEM 16
Caminhamanhecendo em Iaciara I.
Iaciara, Goiás,
fevereiro de 2020.
Foto: Carol Piva.



IMAGEM 17
Caminhamanhecendo em Iaciara II [ou de quando o olhar se aprochega].
Iaciara, Goiás,
fevereiro de 2020.
Foto: Carol Piva.

o **olhar** viajandejo

Viandejar[27] é, como de-já se presume, outra amalgamação essencial para o corpo de ideias apresentadas nesta tese. Constituída pela baralhada (etimológica e visual-semântica) entre *viajar* e *andejar*, a palavra sugere pelo menos dois movimentos impulsionantes: primeiro, de *saída* (de um lugar conhecido, ou confortável, ou mesmo aquele-nosso-de-sentir-proteção) para *transiências*[28] em um *outro* lugar (ausente, distante, inconstante, ou simplesmente vagueante — fora dos quadrados-comezinhos pelos quais costumamos bem-mais-comodamente transitar).

A sua raiz não sugere, todavia, *qualquer* viagem. Senão aquela que temos disposição para fazer no intuito de *transver* (ou seja, de tocar-com-os-olhos) muitas *outras-de-outras*, para além de nós. Ver *outras* (pessoas, mulheres, artistas, realidades, paisagens) com os meus próprios olhos não significa mudar de mim quando saio em viagem-a-campo para dali a pouco, de volta à sensação-casa, desmudar novamente. Pressupõe, em lugar disso, que, viajandando, terá me encontrado um *outro olhar*.

Há um sentido comum no "partir-em-viagem" que sugere aquela experiência-de-novidade, como se o único transitar possível quando nos colocamos a viajar estivesse atrelado a um desejo de deixar-para-trás, ainda que momentaneamente, o nosso corpo circunscrito de vivências costumeiras para, de forma planejada ou desenfreada, vivermos em um *mundo desdomesticado*. Rita Velloso, professora-pesquisadora da Escola de Arquitetura da UFMG, explica primorosamente este movimento:

> [...] a viagem expõe a fragilidade de uma vida construída em minúsculos hábitos. O corpo experimenta novos espaços, e dali em diante — até o fim da viagem, ao voltar à casa — viverá da angústia de não mais estar, e ainda não ter chegado. Quer misturar-se e tornar-se alguém dali. Deseja o cheiro que exala das janelas dos prédios; envolve-se na textura das ruas, quer conhecer o ruído das casas, suplica por mergulhar em algo novo, que lhe dê outra vida, outras minúsculas experiências. [...] Quer relacionar-se com o diverso de si, indo em sua direção, acolhendo-o. Sendo de toda parte e de parte nenhuma, todo[a] viajante está a caminho para esse[a] outro[a]. E, porque não é exatamente fácil doar-se ao[à] estranho[a], entregando-lhe a própria vida, o aprendizado da errância é radical. **(VELLOSO, 2002, p. 2)**

Concordo com a autora quando ela sustenta que viajar é (desejar) viver *erraticamente* como outra (pessoa) em outras (realidades), que se desconhecem. Mas me permito contraver esta perspectiva, porque penso a experiência-da-viagem também como *fazedora de outras*, que nos alcançam quando de nós se apropriam outros sentidos. Isto é: não se trata *só* do movimento de saída-de-si-para-o-retorno-a-si-após-a-viagem, mas de uma experiência também *fractal*, de outridade-na-semelhança-ou-na-dessemelhança, a acolher, em-afeto. Talvez por isso não se detenha-mesmo, para mim, em verbo único (viajar) nem nas derivações equivalentes (viagem, viajante, viageira/o...).

27. Forma mais concisa — e sonoramente mais gostosa-de-dizer — do verbo **viajandejar**; outra derivação verbal possível, também bastante sonora, é **viajandar**.

28. Apesar de não constar nos mais modernos-consagrados dicionários brasileiros, **transiência** é substantiva feminina de que me aproprio na pesquisa para aludir a um movimento-nosso-específico: o de "transitar" pelo mundo, tanto quanto percorrendo também a realidade-das-outras-pessoas, que não apenas ensimesmadas/os em nós mesmas/os. Não se trata, pois, de qualquer "transitar", senão daquele que fazemos de forma **transiente**, transitória, cambiante e efêmera. Como explicarei mais adiante, a transiência tem uma outra-característica-também-básica, que é a **vertigem**.

RITA DE CÁSSIA LUCENA VELLOSO
O outro de si que retorna da viagem. In: **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/10477948/o_outro_de_si_que_retorna_da_viagem. Acesso em: 02.01.2021.

Apesar de uma viagem ser, com frequência, associada à *errância* (*flanância*),[29] esta não é a característica mais marcante da saída que se deslimita na decisão — necessidade ou impulso — de **viajandar**. Há uma espécie de **vertigem** incorporada pelo verbo *andejar* que é de outra ordem e não delineia simplesmente um "vaguear-errático", em desdestino, por localidades (já apropriadas ou ainda desconhecidas); a ideia de *percorrer-descobrindo*, "alternadamente, incessantemente, os pés variando, um depois do outro, andando, andando",[30] ao resvalo de alguma realidade que imaginemos, em princípio, "ofuscada", não conseguiria abarcar a intimidade-mesma do viajandar...

É que toda a questão viajandeja não está centrada na caminhadura, mas na **experiência-do-olhar**. Não falo do nosso próprio olhar "em--viagem-percorredora" de outras/os que encontraremos pelo caminho — o que não deixa de ser parte da equação quando viandejamos, já que o nosso olhar se direciona mesmo para tudo-que-estiver-ao-nosso-alcance-naquele-*outro*-canto. Mas é a própria *outridade* que nos experimenta com o olhar em qualquer embarque-nosso viajandejo. É ela que nos percorre, que nos afeta, que nos envolve, em *acolhimento*.

O desapego às nossas próprias iniciais-intenções-de-etnografices--pelos-confins-da-outridade — conseguindo enxergar, afinal, que **será a outridade propriamente que nos tocará com o olhar** — fica sendo, então, por assim dizer, a principal característica das investidas viajandejas. (Eis-aqui o exórdio e o vértice metodológico desta pesquisa.)

Se houver alguma *solidariedade*, neste caso, não terá sido primeiramente nossa, mas daquela *outra* pessoa-ali, que se dispõe a *acolher* a nossa chegada. E, com esta, toda aquela típica-bagagem-da-gente, ainda desconhecida em-minudezas por quem nos abrirá a porta de casa: nossos desejos, frustrações, incongruências e impertinências; silenciamentos que nos foram impostos e que impusemos; conhecimentos e fachadas de conhecimentos; buscas, reconfigurações, tentativas de desvio; mãos-estendidas, tolices, lugares-de-ternura; a escuta e a não escuta; desprendimentos e nós-na-garganta-ainda; fraturas-do-tempo, rasuras-da-experiência, rasgos-de-amor-e-dor — astros e desastres, enfins, que nos suspendem tanto quanto nos residuam em nossos dias-após.

De todas as voltas que esta pesquisa de doutorado deu desde que se iniciou, em 2017, até o momento em que saí pela primeira vez a campo, em início-para-meados de 2018, havia várias-incertezas-ainda, mas algumas-muitas-determinantes-convicções. A principal dizia respeito à necessidade, talvez excessiva, coisa de ideia-minha-bem-fixa-mesmo, de **não conhecer previamente** nenhuma pessoa-ali, ou seja, de não ter procurado com antecedência **nenhuma referência sobre artistas e práticas artísticas nas localidades para onde eu viajandaria**. Óbvio que "*alguma* escolha" precisava ser feita porque eu me "deslocaria a um campo". E foi assim que **a única resolução preliminarmente estabelecida ficou-sendo sobre os lugares viajandejos**.

29. Paola Jacques, professora-pesquisadora da Universidade Federal da Bahia, foi quem escreveu, no meu entendimento-percepção, o livro mais sensível até hoje sobre a **errância** (retomando o conceito de **flanêrie**, que inaugura de certa forma a modernidade literária na Europa de meados do século XIX). Como possibilidades de alteridade urbana, errantes são, para a autora, as experiências que operam, nas cidades, como desestabilizadoras de partilhas hegemônicas do sensível. "São sobretudo os[as] habitantes das zonas opacas da cidade, dos 'espaços do aproximativo e da criatividade', [...] das zonas escondidas, ocultadas, apagadas, que se opõem às zonas luminosas, espetaculares, gentrificadas. Uma outra cidade, opaca, intensa e viva se insinua assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado". Mas a errância está também associada à possibilidade de "errar", segundo Paola Jacques: "Entre os[as] errantes[as] urbanos[as] encontramos vários[as] artistas, músicos[as], escritores[as] ou pensadores[as] que praticaram errâncias urbanas, errâncias voluntárias, errâncias intencionais. Aqueles[as] que erraram sem objetivo preciso, mas com a intenção de errar. Errar tanto no sentido de vagar, vagabundear, quanto no da própria efetivação do erro — de caminho, de itinerário, de planejamento" (JACQUES, 2012, pp. 15 e 29-30).

PAOLA BERENSTEIN JACQUES
Elogio aos errantes.
Salvador: EDUFBA, 2012.

30. A recordação-aqui foi a alguns dos versos da canção **Cadência**, da compositora e cantora brasileira **Andreia Dias**, que lembro-muito de ouvir na época de uma banda de que ela participava, a DonaZica, ali pelos idos de 2001, com Anelis Assumpção, Iara Rennó, Simone Julian e Simone Soul.

IMAGEM 18 (PÁGINA AO LADO)
Detalhe de uma das esculturas da fazedora Di Mendonça. Mambaí, Goiás. Fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva.



Eu viajandaria pelas cidades do interior de Goiás. E, então, me reservei ao direito de desconfiar **duas imaginaturas principais** para uma (atrevida-preliminar) **ideia de interior**, que não fosse apenas aquela recorrente imagem de lugar-fora-do-centro, ou de cidade-que--não-é-a-capital.

Na primeira imaginatura, está presente a noção de **margem** desenvolvida por **bell hooks (2019)**. Em inglês, a palavra *margin* funciona tanto de forma substantiva (margem) como também constitui radical para o verbo *marginalize* (marginalizar); para o adjetivo *marginal* (marginal), que também pode ser substantivado se dissermos *the marginal/s* (o/a/s marginais); para o advérbio *marginally* (marginalmente); e, por fim, para o termo *marginalization* (marginalização), com função também substantiva, embora derivada de um processo de nominalização verbal pelo acréscimo do sufixo *-ção*. O sentido corrente de todos esses termos em inglês aponta para uma significância central: o posicionamento de uma pessoa (ou atitude, ou (realiz)ação, ou situação...) em um lugar de menor importância, status ou poder.

Há, dessa forma, linguisticamente, uma pressuposição irretorquível: a *atividade* de alguém sobre a *passividade* de outrem. *Irretorquível*, no entanto, até que uma pessoa faça o percurso de retorno à palavra e se aproprie de seus sentidos, transvendo-os em outros, restituindo-lhes a humanidade — ou seja, entrevendo suas *fronteiras-de-sentidos*, pondo as coisas mais ponta-cabeça. E em deslimite.

Foi o que fez bell hooks, como eu ia dizendo. Para ela, margens (interiores, ou beiradas) não são lugares-invisíveis-de-estar, tampouco devem representar aqueles lugares-subalternizados-de-ocupar a que originalmente a palavra nos relega. São, em vez disso, nossos quaisquer--cantos-no-mundo que fazem parte de um todo, ainda que, por questões de legitimidade e prestígio, este "todo" (que, via de regra, se-quer-porque-se-quer-macho-branco, como bem-sabemos), algum dia na vida, ou todos os dias da vida, olhe para a gente, para as beiras-de-espaço que circunscrevem a gente, tomando a decisão (bem-cavilosa, aliás) de apontar que esta-ou-aquela é não-isso-e-não-aquilo, nos situando *fora do corpo principal*. O que de fato importa, todavia, é ficar gravado em nós, na nossa consciência, em algum momento da nossa existência — ou insurgência — um senso de inteireza, a partir do qual "desenvolvemos um modo particular de enxergar as coisas, olha[ndo] tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora [...] em um contínuo reconhecimento de que nós somos uma parte necessária, vital, desse todo" **(HOOKS, 2019f, p. 24)**.

BELL HOOKS
Teoria feminista: da margem ao centro. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019f.

Minha segunda imaginatura sobre o interior é poética, confesso, e pensei nela depois que li a série de narrativas viajandejas (ouso chamá-las assim) da Eliane Brum, no livro *A vida que ninguém vê*. Para ela, vemos principalmente, nos nossos dias-após, o que todos veem e o que nos programaram para ver **(BRUM, 2006, p. 188)**. Acontece que isso geralmente demanda uma (tríplice) **aproximatura** (com a vida) tão triste quanto brutal: a (danação) de que precisamos (para observar, para pensar, para sentir, para viver) estar sempre em torno de um eixo; a (desclareza) de que há um eixo de irradiação do qual não devemos nos afastar (para não ver demais, talvez?); e a (absurdez) de que tudo que existe é porque se viu e, por isso, fica-sendo-assim "central" (provável que só para a gente continuar (se) desvendo). Todo o resto, que não ocupa esta posição (artificiosamente) central-que-virou-referencial na vida da gente, dizem que está à deriva, que é "não centro", que fica fora de órbita, que é "interior". Quando, na verdade, se a gente pensa-bem, não é propriamente o centro, mas **o interior que encorpa a ideia de cerne**, de uma movimentação-para-dentro, para além de um miolinho tido como "propagador-de-**iluminaturas**" para tudo quando é *outro*-canto. A uma inevitável pergunta — por que, então, interior é que não fica sendo referente? — podemos não-dar-pronta-resposta e escolher voltar à **questão viajandeja**, retorquindo, em coro à propositura da Eliane Brum, que "olhar é um exercício cotidiano de resistência" **(ibidem)**.

É assim que: primeiro, o interior não é elemento-exótico que vive à parte do mundo e das dinâmicas do mundo (ou seja, dos jogos e desjogos-insurgentes de poder que constituem a ordem social de qualquer comunidade), senão um lugar ainda não-sabido-com-o-olhar (em razão da nossa miopia e indisponibilidade-até-então para nos deixarmos perscrutar). Outro fato é que o interior não se mede necessariamente em chão-de-distâncias — como se imaginando: "quanto mais longe for, melhor". Calculei, em princípio, de mim para mim, **outro tipo de lonjura: aquela de não-ouvir-nem-imaginar** (a respeito das pessoas-dali, suas atividades principais, práticas culturais, habitualidades, interações e repertórios, bem-por-assim-em-diante). O que era praticamente o Estado inteiro, com algumas exceções-repercutentes (como a Cidade de Goiás e Pirenópolis). E fui, então, traçar as minhas rotas...

Dividi, (senti)mentalmente, Goiás em regiões. Oito, de começo. Como eu partiria de Goiânia (a cidade-onde-moro) para cada um dos blocos de percurso viajandejo, ficaram sendo as primeiras seguintes lonjuras principais: de-olhar-para-o-lado, em descidas, em subidas, e vice-versa. Eram estas, de fato, as **periferizações**[31] que eu planejava.

ELIANE BRUM
A vida que ninguém vê. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

31. Me refiro aqui, novamente, ao que propõe a filósofa espanhola Marina Garcés (2012) quando ela fala sobre a importância de desenvolvermos-sempre uma **visão periférica que alcance a outridade estando também em posição de outridade**. Um olhar inconstante e cambiante, volto a dizer, que seja acima de tudo afeto e encontro. Que descorresponda às tradicionais dicotomias – irradiadas a partir dos eixos eurocentricizantes de poder – entre centro e periferia; ou mesmo àquelas dicotômicas frações de realidade que estabelecemos de dentro das nossas próprias existências-locais, quando ousamos pensar a capital como propagadora de iluminaturas para quaisquer-demais-localidades.

MARINA GARCÉS
Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

A microrregião classificada pelo IBGE como **Meia Ponte** (dada a sua localização em torno da Bacia do Rio Meia Ponte) abrange uma variedade de interiores nas suas **21 cidades**.*

Saí de Goiânia, de carro, dirigindo, sozinha (o que se repetirá para todos os outros percursos) por volta-ali das 7 horas da manhã, em **18 de abril de 2018**. A intenção inicial era descer até Goiatuba, pela BR-153, e ir fazendo o contorno por cidades localizadas nas margens-à-esquerda-dali, acompanhando mais ou menos o contorno-do-mapa-goiano, até retornar a um ponto que eu tinha escolhido como referencial: a cidade Professor Jamil. Feito o trajeto ao longo do dia, dali eu decidiria se seria melhor voltar a Goiânia, dormir e retomar a viajandação no dia seguinte, ou se dormiria em alguma daquelas cidades-percorridas para, então, retornar à estrada e escolher, finalmente, uma primeira cidade-de-parar-para-encontrar-fazedoras.

Nem dito nem feito, aconteceu tudo mais ou menos aos-desvios: ao descer pela BR-153, logo virei à esquerda e tomei o rumo de Cromínia (GO-217), Mairipotaba, Edealina, Joviânia, Aloândia, Goiatuba... e fui dormir em Morrinhos.

* Água Limpa, Aloândia, Bom Jesus de Goiás, Buriti Alegre, Cachoeira Dourada, Caldas Novas, **Cromínia**, Goiatuba, Inaciolândia, Itumbiara, Joviânia, Mairipotaba, Marzagão, Morrinhos, Panamá, Piracanjuba, Pontalina, Porteirão, Professor Jamil, Rio Quente e Vicentinópolis.

IMAGEM 19

A área em cinza abrange todas as 21 cidades que compõem a microrregião **Meia Ponte**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.



IMAGEM 20
De madeira ou de tudo, as criações-em-casa da Maria Aparecida.
Cromínia, Goiás,
abril de 2018.
Foto: Carol Piva.

MARIA APARECIDA PIRES

56 anos (hoje), faz esculturas
com pneu e madeira
de Cromínia, Goiás
20 de abril de 2018
(dia do nosso encontro)

Interior é assim... As coisas que a gente faz aqui parece que não têm valor. O valor está nas pessoas que vêm de fora. Pode vir de fora, fazer a mesma coisa, aí tem um grande valor. Mas para a gente que mora aqui na cidade, que faz as coisas na cidade, não tem valor. É estranho, né?

A gente, quando chega a uma **cidade-das-portas-de-casa**, como Cromínia, começa-já com aquele sem fim de imaginamentos, logo se vê. Não são preponderantes as janelas-de-olhar-dentro, como costumamos pensar das cidades classificadas como "de interior". (Janelas-de-olhar-dentro, afinal, porque as pessoas talvez estejam mais habituadas a se projetar mesmo, sem cerimônias, nas salas da vizinhança, muitas vezes em troca-troca, conversas fiadas ou desafinadas, um punhado disso hoje, outro dali a pouco... aquela impressão sobre o tempo, um conselho aqui, uma recomendação acolá... e, assim, a vida vai seguindo-indo). Cromínia é uma "cidade de interior". Tem muito daquilo-tudo que o nosso olhar-acostumado-de-pensar imagina: pouco frenesi, quase nenhuma vozearia, tempo parecendo suspenso no ar. Mas não é a vaziez costumeira das ruas (que, de fato, parecem fluidas-de-pouca-gente) que chama de início a atenção. E a gente fica com vontade de olhar. Porque a maioria das casas tem árvore própria. E, debaixo ou perto dela, as pessoas deixam preparadas poltronas ou cadeiras, e até dispõem alguns banquinhos — penso que ou à espera de outras que se sentarão ali para palavrar qualquer coisa em fim de tarde, ou tão-de-repente para elas mesmas correrem horas do dia em afazeres de casa, do serviço, da vida. Foi o que me fez vontadear a pausa em Cromínia, depois de um dia-anterior-inteiro zanzando de carro por entre algumas-cidades-perto. As árvores na porta e as portas-de-casa. Muitas abertas. Outras, com cadeiras-talvez-à-espera. Por uma das casas ao passar de carro, vi nitidamente esculturas penduradas em muitos cantos do quintal-de-entrada. O portão estava inteiro aberto. A cadeira, lá na porta. Ainda sem ninguém. Fiquei com o coração acelerado, poderia ser o primeiro-primeiríssimo encontro viajandejo, e resolvi dar a volta no quarteirão. Já não estava mais vazia a cadeira. A Maria Aparecida bordava alguma coisa, enquanto isso parei o carro e desci de mãos vazias. Fui-me achegando. "Bons dias" trocados, e não demorou para que ela me convidasse para sentar, me mostrando-em-argumentos que, como estava tentando um ponto novo, teria que desfazer daqui-a-ali para ficar "mais certinho". **Tudo tem que ser bonito, tem que ser bem-visto aos olhos...** Foi uma das coisas que ela disse dali a pouco que eu nunca mais deixei de lembrar-para-a-vida...

Maria Aparecida é uma mulher de palavras mais frontais. Consegue reticular vários pontos em um só nó, sem delongas, num-zás. (O que eu, que sou prolixa, levaria, por exemplo, nem-sei-quanto-mais para proferir ou explicar.) É assim que, ao falar de arte, ela abre diretamente a discussão em três pormenores: **questiona as visualidades-acostumadas em torno da mulher-que-agarra-no-batente** para produzir peças artísticas, contrariando a lógica de certos serviços só poderem ser "feitos por homem", como-se-diz; **lamenta que em Cromínia, cidade-de-interior, as pessoas não valorizem o trabalho artístico das gentes-dali**, voltando os olhos-apreciadores (e legitimadores) para quem é de fora; e, ao enaltecer a natureza como inspiração e fonte materializadora das esculturas que produz, **sopesa também a presença das mãos-fazedoras, para que tudo fique bem-visto aos olhos**.

As mulheres daqui não acreditam que sou eu que faço esses trabalhos. Ficam encabuladas (principalmente com os pneus), perguntam se é o marido que corta as coisas para mim. **"Imagina?"** Respondo logo. **"Tudo eu. Eu que meço, corto, serro, furo com a furadeira..."**



A percepção de que às mulheres competem determinadas atividades — e outras, não — faz sentido também quando pensamos no universo artístico. **Rozsika Parker e Griselda Pollock (2013)** já demonstraram como as mulheres precisaram (e ainda precisam) enfrentar uma série de concessões para realizar seus trabalhos artísticos, desde a sujeição a chancelas masculinas até a representação da figura feminina em papéis socialmente "aceitos" (a mãe, a esposa, a frágil, a submissa, a virgem).

À imagem e semelhança das múltiplas micro-ordens sociais que ditam procedimentos do nosso dia a dia marcados pelo gênero, esse mundo-balizado-por-concessões-artísticas escalona também quais tarefas se encaixam melhor como realizações "femininas", em comparação com as (que deveriam ser) mais-comuns-aos-homens. E então as categorizações vão se repimpando dos binarismos. Maria Aparecida os repudia.

Desde-muito-e-põe-tempo-nisso, relata **Whitney Chadwick (1996)**, essa é uma realidade no mundo das artes. Na Europa (considerada "berço") do século XIV em diante, a divisão entre *fine arts* e arte decorativa,[22] tida como "arte menor", dava o tom de uma segregação que já podia ser lida sob a ótica da classe social, mas também pela de gênero: as tais "artes menores" (o trabalho com a cerâmica, a arte têxtil e, mesmo de dentro de uma *fine art* como a pintura, a *flower painting*) eram associadas à fragilidade e à frivolidade, femininas, do universo (doméstico) das mulheres.

ROZSIKA PARKER & GRISELDA POLLOCK
Old Mistresses: Women, Art and Ideology. 2nd ed. London; New York: I.B.Tauris, 2013 [1981].

WHITNEY CHADWICK
Women, Art, and Society. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1996 [1990].

22. Analiso esta questão ainda neste capítulo, ao apresentar as fazedoras de Olhos D'Água. E em outros momentos relacionados às artistas de Mambaí e Mara Rosa.



IMAGEM 21
A fazedora Maria Aparecida Pires. Foto: generosamente cedida pela artista para compor esta tese.





IMAGENS 22 E 23

[Coroar] e **[A natureza (en)forma]**, esculturas da fazedora **Maria Aparecida Pires**. A primeira, feita com cimento e tinta acrílica. A segunda, em madeira. Para ser vista ao som de Alzira Espíndola. Foto: Carol Piva.



IMAGEM 24

[Aninhar], da fazedora **Maria Aparecida Pires**. Feita para presentear uma amiga. Para ser vista ao som de Maria Bethânia. Foto: Carol Piva.





Aberta a porta de casa para mim, vou adentrando. Maria Aparecida Pires me leva primeiro ao quintal-de-trás. Sigo o seu olhar. Ela me mostra os pneus descartados pelas borracharias da cidade que ela utiliza para reproduzir aves (sobretudo do Cerrado) ou criar objetos que representam desde utensílios-de-casa (como xícaras gigantes, jarras, vasos e regadeiras-de-plantas) até aqueles que pertencem, no imaginário coletivo, ao universo da terra (como assentos para carroças e carros de boi e representações antigas de poços artesianos). Na sala, em seguida, e no quintal-da-frente, a artista continua me contando a origem e as técnicas para transformar os materiais utilizados em suas peças. Além dos pneus, ela trabalha com madeira coletada da natureza.

IMAGENS 25 E 26 (PÁGINA AO LADO)
[Lembranças-para-o-olhar I e II, matéria de ter em casa, os dias], esculturas e outros artefatos da fazedora Maria Aparecida. Cromínia, Goiás, fevereiro de 2020.
Foto: Carol Piva.

Já têm anos que eu pego as coisas do mato, as flores de madeira, os frutos das árvores... Já faz anos que eu observo, eu sempre observo a natureza. E aí eu pinto, lixo, passo o verniz, faço a selagem... **Tudo tem que ser bonito, tem que ser bem-visto aos olhos**.

E, então, ela me pergunta se, nos meus estudos sobre a arte feita por mulher,[32] eu conheci alguma com um trabalho similar ao dela. "Pareci-do", nesse caso, conforme a pergunta-feita, podiam ser tantas coisas... "Conheço algumas, sim", e não sei se espero mais que a minha resposta baste ou que não. "Eu também vejo muita coisa parecida na internet, muitas peças bem trabalhadas... mas são poucas as mulheres que acabam aparecendo, né?", foi uma emenda-dela-sem-demora.

Fico, assim, sabendo da história de umas vizinhas que, muitos anos antes (talvez 10 ou 30 anos antes), desconfiadas, já passavam pela casa da Maria Aparecida, ou a viam "saindo para o mato" para coletar os materiais que ela recria, ensimesmadas, as mulheres, por se tratar de uma mulher. "Uma mulher que anda por aí procurando coisas sem serventia nenhuma e que pega em serrote, martelo, furadeira...", ela frisa. Ali-em-Cromínia, de mulher fazendo isso ela diz que só-tem-ela.

Tiro o celular do bolso e mostro algumas fotos que tenho guardadas, em tempos, de artistas brasileiras. Maria Aparecida me devolve-dizendo do trabalho que ela mesma faz, a-vida-toda, com troncos de árvore e flores de madeira, enfatizando que as esculturas que mostro são impressionantes, mas teria preferido não pintar algumas, para que demonstrassem seu maior-vigor-natural. "As formas da natureza estão em todas as suas peças, né?", pergunto. "Sim... em tudo o que eu faço". "E este cupinzeiro, quem imagina uma mulher recriando um cupinzeiro?", pergunto de novo. E reolhamos juntas a imagem: ***Cupinzeiro*, da artista Lidia Lisbôa**. A conversa prossegue, absorvendo.[33]

32. Àquela altura, eu já tinha me apresentado. Tanto-além, dadas as necessidades éticas em pesquisas que envolvem pessoas humanas, eu também já tinha esclarecido-um-pouco sobre o meu trabalho de doutorado.

33. Não recordo as tantas-fotos de artistas brasileiras que vimos juntas no celular nesse dia, nem a página específica de onde reolhamos a obra da Lidia Lisbôa (**Cupinzeiro**).
No QR CODE (abaixo), eis um registro do trabalho da artista de que gosto muito, extraído da tese de doutorado de **Adriana de Oliveira Silva (2018)**, autora da foto (e de uma lindíssima escrita doutoral, aliás).

"Eu vendo, sim, as minhas peças. Algumas até faço por encomenda. Gostaria de vender mais, viver só disso. Mas interior é assim... As coisas que a gente faz aqui parece que não têm valor." O que a Maria Aparecida expressa — depois de ter me perguntado se as mulheres-artistas que conheço conseguem sobreviver apenas de arte, e de eu ter respondido que algumas, sim, mas muitas-muitas-muitas, não — vai ao encontro da realidade das populações brasileiras que, na intersecção das múltiplas sofridas-opressões, trabalham em *outras*-atividades-pela-sobrevivência e não têm à disposição **a escolha** — de se dedicarem (exclusiva ou principalmente) à atividade artística.

Interior é assim: as coisas que a gente faz aqui não têm valor. O valor é das pessoas que vêm de fora. Pode vir de fora, fazer a mesma coisa, aí tem um grande valor.

"Você estuda artes, você é também artista. Consegue viver só disso?" É uma pergunta direta. Para mim. Uma resposta-assim precisa ser também frontal. Mas é dolorosa. Respondo que não, que, para me dedicar à arte-como-gosto, precisei de uma ocupação-de-bater-ponto-todos-os-dias que, infelizmente, não tem relação com a prática artística.[34] Pergunto se ela acha que isso teria a ver com o fato de sermos mulheres pobres, "essa não valorização que acontece do nosso trabalho e das nossas escolhas, como a arte...". Maria Aparecida pensa que não. "No meu caso é porque as pessoas não reconhecem quem faz as coisas no interior. Este que é o problema. E não é só porque a gente não aparece. Porque eu estou aqui, não estou? Aqui eu apareço. Então, não é questão de aparecer ou não. O problema não é comigo ou com Fulana. É com as coisas feitas aqui. Você, que é de Goiânia, se você traz um trabalho igual ao meu, com os pneus, por exemplo, e mostra para as pessoas daqui... olha, todo mundo sabe que eu também faço isso, mas o seu será visto como mais bonito."

Consinto e desconsinto, o que pouco importa. Compreendo. Depois, muito depois dessa conversa em Cromínia, me chegam às mãos duas lindezas-de-livro da crítica e curadora argentina **Marta Traba** (1973, 1994), em que ela repensa a arte produzida na América Latina a partir de quatro zonas (áreas fechadas, áreas abertas, ilhas e México), pretendendo, com isso, refletir sobre a menor-disposição ou mais-insurgência-possível de alguns países, em determinados momentos, para se afastarem dos repertórios ditados por eixos de poder e prestígio, irradiados desde as ditas-principais metrópoles(-colonizantes) da arte (ou seja, as de modelo macho-branco-europeu).[35] Fico imaginando se essas visualizações analíticas não estariam na mesma-linha-de-horizonte das disparidades entre *interior* e *fora-daqui* apontadas pela Maria Aparecida. Tenho certeza de que sim. Com uma vantagem, ainda por cima: é a *experiência prática que faz os sentidos do mundo*, bem antes dos discursos-analisadores.

★ ★ ★

34. Retomo esta reflexão adiante, com outra fazedora, a Madalena, de Iaciara. Não fui capaz — tão-incipientes-ainda as minhas pensorresoluções sobre isso na época em que me encontrei com a Maria Aparecida — para qualquer-que-fosse a prolongadura desse assunto, de mim... em mim.

MARTA TRABA

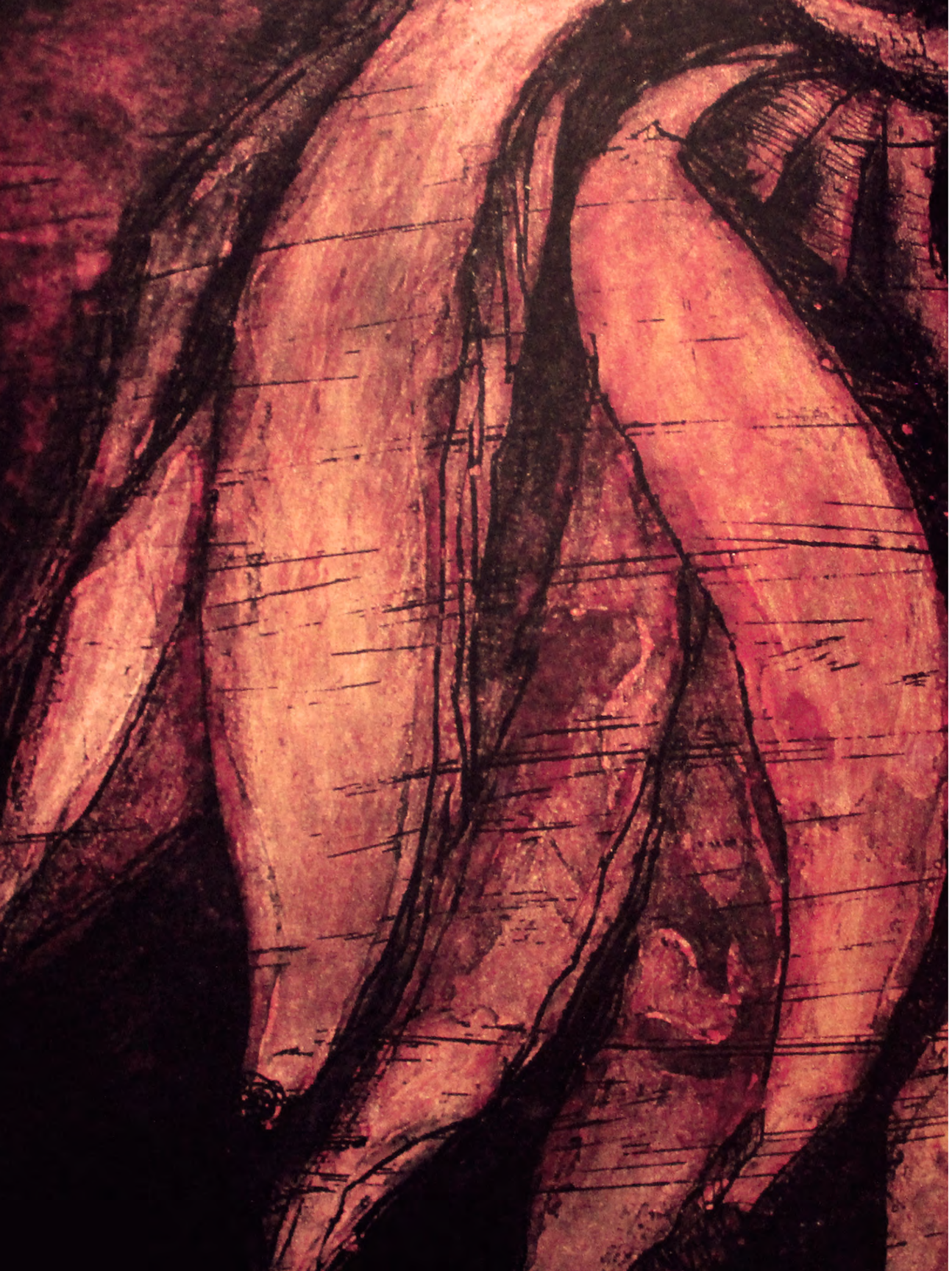
Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970). México: Siglo XXI Editores, 1973.

Arte de América Latina (1900-1980). México: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

35. Também em outras-tantas passagens desta tese, volto às reflexões da Marta Traba.



IMAGEM 27
Quintal de casa.
Casa da Maria Aparecida,
Cromínia, Goiás, abril de 2018.
Foto: Carol Piva.



de **nós em** nós: a **pausa** para uma história

Pois aí é que está: uma vantagem-também-extraordinária do olhar viajandejo é a sua (deliciosa) abertura para ser **vertiginoso**. Entenda-se por vertigem a **despermanência na fixidez-calculada**. Ou, então, a oportunidade da pausa, dos desvios, da dispersão. Há inúmeros escritos (metodológicos e poéticos, inclusive) sobre a importância dos desvios tanto na vida-vida como para a vida-da-pesquisa (acadêmica).[36] Recobro, em especial, uma pequena narrativa que traduz e enfeixa, por assim dizer, uma-minha intuição primária sobre isso — as entranças vertiginosas.[37]

Foi assim: descobri, deslumbrada, a tal-narrativa ainda no primeiro ano do doutorado. Conta a história de uma mulher de 94 anos, professora de artes para crianças, chamada Abigail. De Bonden, cidadezinha esquecida do Estado de Minnesota, nos Estados Unidos, Abigail morava sozinha em um dos minúsculos apartamentos de uma casa de repouso, e quem fosse ter com ela se sentiria atarantada/o, pelo menos em um primeiro momento, por conta das inúmeras prateleiras com sem fim de vidrinhos, e almofadas bordadas, e um sofá bem-verde no meio do cômodo, e também aquelas mantas multicoloridas sobre os móveis, quadros-pinturas na parede, e muitos outros artefatos que ela se orgulhava de ter por perto, quase tudo feito por ela mesma, mãos-próprias.

A bem da verdade (e muito da imaginação), a história de Abigail se desdobra como uma das tantas narradas por Mia, protagonista do romance *O verão sem homens*, da escritora estadunidense Siri Hustvedt. Contadas em primeira pessoa, as muitas narrativas do livro (porque são, de fato, muitas narrativas que se vão alinhavando a uma história primária) se fazem em torno do conflito inicial da protagonista: casada por trinta anos, Mia começa relatando seu rompimento com o marido, que resolve um dia pedir uma "pausa", e assim ela se vê retornando ao interior de Minnesota para uma temporada na casa da mãe. É lá que conhece Abigail, uma das quatro "velhas senhoras formidáveis" com quem trava inicialmente contato, em meio a encontros e urdiduras também com outras pessoas da região. Nessa toada, histórias inúmeras vão-se desdobrando no romance, em um movimento praticamente espiralado de vivências de cada uma das personagens se emaranhando pelo caminho, ou ainda no porvir.

Pois-sim: no dia em que Abigail recebe Mia em seu apartamento, com a promessa de tão só "mostrar os seus artesanatos", ela de pronto a acomoda no sofá, oferece leite com biscoitos e, sem mais preliminares, põe à vista os dois trabalhos escolhidos para examinarem juntas, abrindo-os em seguida no colo da visitante. O primeiro bordado, em si, não chama a atenção de Mia: talvez, só mais um desses... *clichês*. A estampa bordada era de um menininho loiro e angelical, feito de retalhos de feltro, dançando em um fundo de padrões florais. Acima dele, um sol amarelo de rosto sorridente, nada de menos nem de mais.

36. Um exemplo: partindo das fotografias da artista gaúcha Kelly Wendt, **Indira Richter e Andréia Oliveira (2017)**, da Universidade Federal de Santa Maria, evidenciam como a noção de desvio é essencial para as experiências-pesquisantes em Artes Visuais. As autoras se servem da cartografia para pensá-la para além de método, senão também como processo de criação, capaz de orientar o nosso olhar não apenas por entre espaços (sendo ou a serem percorridos), mas especialmente nos posicionando quanto às formas de sentir o tempo. A noção de desvio, neste caso, é crucial, já que se vincula a uma inexatidão espaço-temporal, tão necessária aos percursos cambiantes do nosso olhar.

INDIRA RICHTER E ANDRÉIA OLIVEIRA

Cartografia como metodologia: uma experiência de pesquisa em Artes Visuais. **Paralelo 31**, n. 8, jul. 2017.

37. Aproveitei para contar esta história (relacionando-a à trajetória artística de duas das fazedoras de sentidos que participam desta tese) também em um artigo recente **(PIVA, 2020)**, publicado depois que apresentei uma comunicação oral no V Congreso Internacional de Cultura Visual, realizado na capital de Porto Rico, San Juan, em abril de 2019.

CAROLINA BRANDÃO PIVA

Cultura visual e prática artística de duas mulheres do Brasil Central: as outras fazedoras de sentidos. In: **Visiones trastocadas: relatos, significaciones y políticas de la mirada** (org. Rafael Collazo). Madrid: Global Knowledge Academics, 2020.

SIRI HUSTVEDT

O verão sem homens. Trad. Alexandre B. Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

IMAGEM 28 (PÁGINA AO LADO)

Bananas da terra (1982), da artista baiana **Yêdamaria** (1932). Gravura em metal, 35 x 55 cm. Foto: Carol Piva, extraída diretamente do livro **Yêdamaria (catálogo)**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

> Mas então tornei a olhar e reparei [conta Mia] que atrás do garotinho bobo, como que escondida pelas folhas da padronagem, havia uma minúscula menina bordada no tecido, feita de contas de cores atenuadas. Segurando uma tesoura grande demais para ela, como uma arma, ela sorri maliciosamente para um gato que dorme. Então vi, em cima da menina, uma dentadura, cor-de-rosa-claro, que, sem a devida atenção, poderia ser confundida com pétalas, e uma chave-mestra de um verde acinzentado. Continuei a analisar as formas em meio à folhagem e notei o que parecia ser um par de seios nus em uma janelinha [...]. **(HUSTVEDT, 2013, pp. 43-44)**

SIRI HUSTVEDT

O verão sem homens.
Trad. Alexandre Barbosa de Souza.
São Paulo: Companhia
das Letras, 2011.

A manta seguinte —"bem mais elaborada", segundo sua própria fazedora, Abigail — tinha rosas amarelas bordadas sobre outras cor-de-rosa, em um fundo de folhas com variados tons de verde. Os pontos pareciam impecáveis. Havia ainda, em arremate extraordinário, pequeníssimos botões em tom pastel. Um deles, o mais amarelento de todos, se abria que nem uma portinha-bem-discreta, mas impreterível, e o tecido cor-de-rosa dava lugar a uma paisagem bastante diferente da cena — "clichê" — original:

> A imagem sobre o meu colo era outro bordado, dominado por um imenso aspirador de pó azul cinzento, completo, até com a marca Electrolux do lado. Não estava no chão, mas pairava no ar, uma máquina voadora guiada por uma mulher, praticamente nua, desproporcionalmente pequena — só de salto alto — que flutuava ao lado, no céu azul, comandando seu tubo comprido. O eletrodoméstico tratava de sugar uma cidade em miniatura logo abaixo. Distingui as duas perninhas de um homem minúsculo para fora do bico do aspirador e os cabelos de outro eriçados pela sucção do ar, boquiaberto, aterrorizado. Vacas, porcos e galinhas, uma igreja e uma escola, tudo era arrancado do chão e logo seria digerido pelo tubo faminto. Abigail trabalhara duro na cataclísmica sucção: cada corpo e edifício fora realizado com pontos minúsculos e precisos. Então vi a placa em miniatura em que se lia "Bonden" no ar, prestes a ser engolida pelo aspirador. Pensei nas horas de trabalho e prazer que aquilo devia ter ensejado, um prazer secreto, com um toque de raiva ou pelo menos uma feliz sensação de indiretamente destruir algo. Vários dias, talvez meses, para criar aquele "paninho". **(ibidem, p. 45)**

E é assim que, no livro de Siri Hustvedt, a perplexidade da protagonista Mia — de que aquelas peças "não eram o que pareciam ser à primeira vista" — se alinha a uma pontual observação de Abigail, criadora daquelas imagens tão distintas: "As pessoas não percebem... Elas só enxergam o que querem ver" **(HUSTVEDT, 2013, p. 44)**.

"Como então ver essas imagens que não estamos conseguindo ver?", perguntaria a filósofa Marina Garcés. Para ela, uma vez mais, a alternativa seria "encontrar formas de intervenção que permitam ao nosso olhar *desviar* o foco — que o direciona e controla — de modo que aprenda a perceber e questionar o que escapa das visibilidades consensuais" **(GARCÉS, 2013, p. 111)**.[38]

IMAGEM 29 (PÁGINA AO LADO)
Que eu tenho.
Trabalhos da fazedora Socorro.
Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020.
Foto: Carol Piva.

38. "[...] aprendan a percibir todo aquello que cuestiona y escapa a las visibilidades consentidas."

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona:
Edicions Bellaterra, 2013.



A microrregião classificada pelo IBGE como **Entorno de Brasília** é feita de sotaques e habitualidades — pelo que vi — fronteiriças. Mas não (só) em virtude de as **20 cidades*** que a compõem ficarem perto-de-Goiás-e-do-Distrito-Federal, ao mesmo tempo, senão porque as pessoas costumam esticar-bastante os seus olhares uma-para-a-outra-cultura. Sem fazer-de-conta que estão em um lugar, estando em outro. Não é isso. É comum a gente encontrar alguém de Formosa, por exemplo, que até desgoste de morar "tão longe, parece, que de Goiás", ou alguém de Vila Boa, então-habitante de Luziânia, mas com vontade de voltar para a terra-de-nascimento. Isso-assim sem rancor, apesar das conflituosidades todas prevalecentes, é lógico. Daí, imagino, a sensação-de-fronteira. Encontrei duas pessoas que me disseram exatamente isso nessa viagem e, acrescentando-se em exemplos, cada qual em referência à sua morada-própria, de outras conhecidas pensando semelhanças-tais. "Não é insatisfação nossa, não" — me contou uma delas. "É que a gente trabalha tanto que nem dá tempo de parar para pensar-direito onde deve ficar". E vão ficando.

Saí de Goiânia, de carro, dirigindo-sozinha, por volta-ali das 7 horas da manhã, em **21 de junho de 2018**. Minha intenção era subir a BR-153 (que, depois de Anápolis, vira GO-060) e chegar, primeiro, a Alexânia. E dali, como sempre faço quando chego a uma cidade-de-destino-inicial, recalcular desvios ou continuações-em-estrada, percorrendo entornos. Outra coisa que faço sempre é rodar-rodar de carro por um tempo ao chegar ou, se não chove nem estou muito cansada, também a pé pelos lugares-de-parada. É nessas andadas-pela-cidade que começa o meu método: me achegar das pessoas, às vezes na rua-mesmo, transeunte, ou nas portas de suas casas, se abraçadeiras-da-gente, para palavrar e ficar sabendo das mulheres-dali, se pintam-e-bordam, compartilham, participam-etc., a ponto de alguém já ter ouvido-falar. Em praticamente todas as cidades por onde viajandei nesta pesquisa foi assaz-assim.

Nesse dia, em Alexânia, me meti numa rua que não tinha saída. Ao contornar, para seguir-dali, vi uma amontoeira de gente em uma grandona-casa, parecia institucional, com um quintal-de-frente de portões abertos, e as pessoas conversando muito, em vozearia. Parei o carro. Entrei. Era festança mesmo. Despedida de alguém, pelo que entendi. O que me intrigou foi o lugar, que lugar era aquele? Fui indo de uma-a-outra-pessoa, até que conheci a Abadia. Que me contou sobre a celebração, explicando alguns detalhes bem-direitinho (quando voltei para o carro, não consegui anotar tudo, eram informações com impressões por registrar, como procuro sempre fazer nos ínterins das viagens, e então, como não anotei na hora, não consegui mais, depois de um tempo, recordar. A Abadia me disse para viajar alguns quilômetros a mais até Olhos D'Água porque lá "têm as artistas que você está procurando, com certeza".

Fui-mesmo. Na verdade, nunca gosto de chegar a uma cidade e, diretamente, sair ao afeto de olhares-também-viajandejos. Mas foi inevitável. Fui chegando, assuntando-aqui, depois-ali, e, fim das contas, dei numa praça que me pareceu a principal. Ali a prosa começaria de já...

***** Abadiânia, Água Fria de Goiás, Águas Lindas de Goiás, **Olhos D'Água** (Alexânia), Cabeceiras, Cidade Ocidental, Cocalzinho de Goiás, Corumbá de Goiás, Cristalina, Formosa, Luziânia, Mimoso de Goiás, Novo Gama, Padre Bernardo, Pirenópolis, Planaltina, Santo Antônio do Descoberto, Valparaíso de Goiás, Vila Boa e Vila Propício.

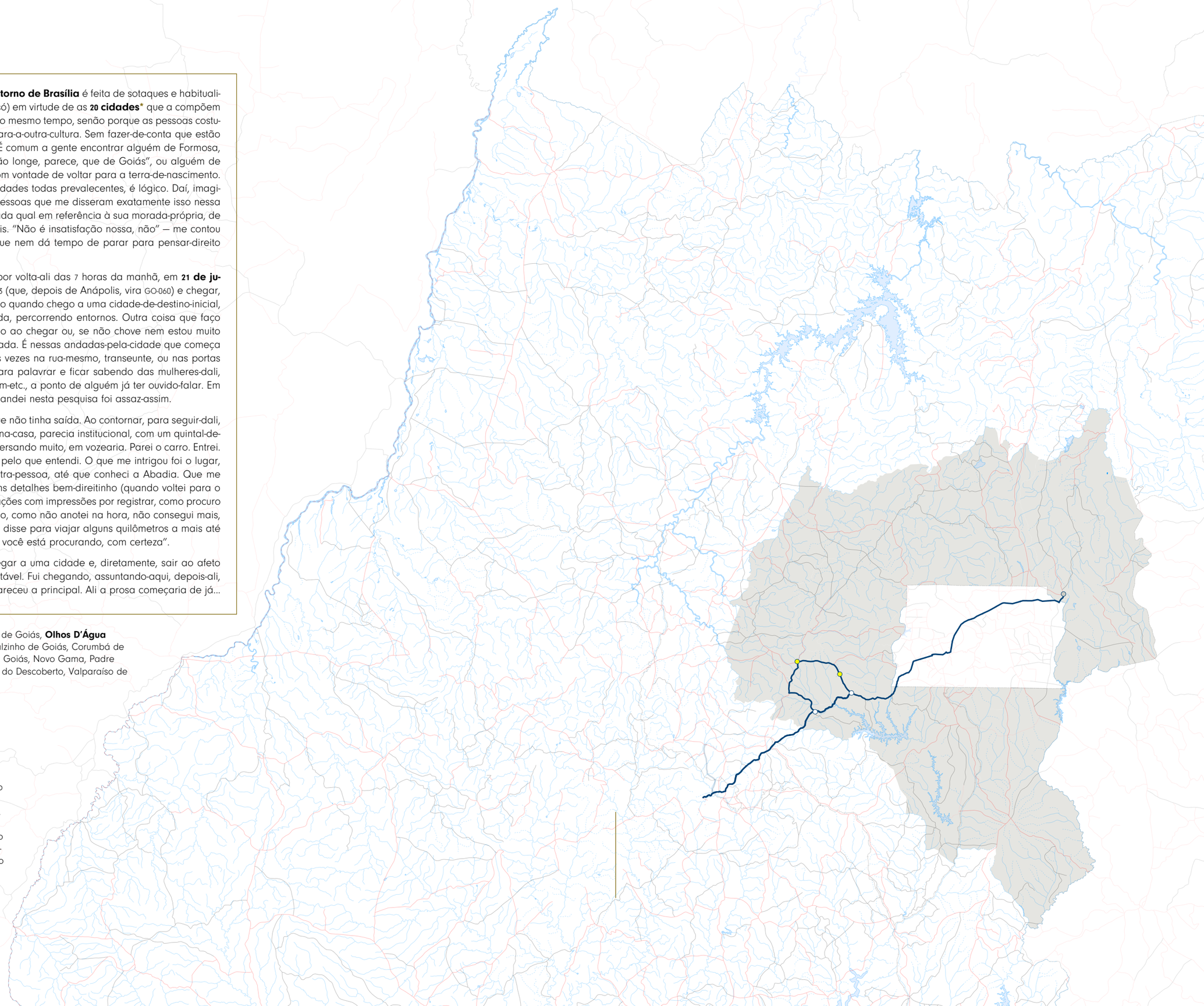


IMAGEM 30

A área em cinza abrange todas as 20 cidades que compõem a microrregião do **Entorno de Brasília**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.

Ah, eu me acho artista, sim...

Antes de chegar até a praça-da-arte, na verdade, dei algumas voltas na cidade, a pé, depois de estacionar o carro em uma rua perto de uma sorveteria, se não me engano, ou uma vendinha, que foi onde precisei parar para tomar água. Perguntei para a moça que me atendeu se ela conhecia-ali alguma artista, de repente pudesse me indicar... Acho essencial chegar às localidades viajandejas e assuntar com as próprias-pessoas, ouvir delas sobre a arte que conhecem ou indicam. E então fui dar, por indicação da moça-da-sorveteria, em uma outra rua, mais ou menos perto dali, acho que a dez minutos a pé dali, em um casarão bastante-grande-mesmo e todo aberto, iluminado. "Você chega lá e procura a Fatinha. Ela é muito conhecida aqui em Olhos D'Água, você logo vai saber quem é." Na casa, quando cheguei, não tinha ninguém. Veio uma vizinha, me explicou mais ou menos onde as pessoas-da-casa poderiam estar naquela hora, que não ali, e eu fui andando. Cheguei a uma outra casa que, se não me falha a memória, é da filha (ou do filho, ou de algum familiar próximo) da artista Fatinha. Estava lá só o esposo, ela tinha saído para algum afazer, mas voltaria logo. Resolvi esperar. "A Fatinha trabalha com palha. Ela tem umas peças muito bonitas." Quando ficou sabendo que a artista ia ainda ia demorar muito, o esposo veio me dar a notícia, me passou também o número do celular dela, para o caso de eu poder voltar outro dia, e, antes de se despedir de mim, perguntou se eu já tinha ido até a praça. "Ah, não fui ainda, não. Vim, na verdade, por conta dessa praça, acredita? Vou lá agora." Ele reforçou: "Olha, lá tem uma banca que é de uma artista que trabalhou muito tempo com a Fatinha, você também vai gostar do trabalho dela. Vai lá...".

WALDA GOMES

44 anos (hoje)
bonequeira, bordadeira e escultora
trabalha com tecido e bucha
de Corumbá de Goiás
(dia do nosso encontro) 21 de junho de 2018

IMAGEM 31 (PÁGINA AO LADO)
A artista Walda Gomes. Olhos D'Água, Goiás.
Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora,
para compor esta tese.



Corumbá de Goiás é uma cidade que fica bem-pertinho de Olhos D'Água. Antigamente, conta a Walda, era só uma vila que se formou numa espécie de vale-mesmo. A gente, quando passa por lá, do alto, da estrada, vê as-casas-e-tudo-o-mais lá embaixo. A localiadde, então, foi crescendo a ponto de se tornar município. Nele é que a Walda nasceu e viveu grande parte da vida. Depois veio para Olhos D'Água, "as oportunidades aqui são melhores para a gente, sabe?".

Ela conta que sempre soube fazer crochê, desde pequena. "Mas trabalhar com arte foi só depois de muitos anos, têm mais ou menos quinze anos." Antes, e ainda aqui-ali, pelo menos duas vezes na semana, ela dá faxina.

Quando comecei mesmo a fazer as peças, fui trabalhar primeiro com a Fatinha [Bastos, muito conhecida na cidade, e para além dali também, pelo trabalho com fibras e fios]. Fiquei com a Fatinha doze anos, fazendo as peças na palha. Mas tive que parar, adoeci. A gente mexia muito com alicate e arame, o dia todo, então meu braço não aguentou. Fiquei um ano e meio sem poder fazer nada, de tanta dor no braço. E, nesse meio tempo, voltei a dar faxina, não tinha outro jeito...

E, dali-logo, emenda: "Ainda estou com umas faxinas. Porque aí você pega amor no lugar onde você trabalha. Às vezes, você até quer parar; eu mesma fico doida para fazer as minhas peças, mas [as patroas] ficam: "Ah, que dia você vem? Você não pode me largar...". E aí você não larga, você não para. Então, eu ainda tiro dois dias da semana para dar faxina e os outros para fazer as minhas peças".

A Walda tem uma fala que também ouvi de outras fazedoras, com alguma frequência: "Se eu tivesse tempo, ou se eu pudesse mesmo, eu queria fazer só isso, só as minhas peças". Pergunto como foi, então, que ela voltou a trabalhar com arte e com as faxinas depois do problema que teve no braço, "porque as duas coisas, tanto na palha quanto na limpeza das casas, são serviços que demandam muito do corpo, né?".

"Ah, não... não voltei a trabalhar com palha, não. Realmente, era muito pesado e eu não ia conseguir mais. O que fiz foi pensar em um jeito de continuar a fazer as peças sem forçar demais o braço. Aí resolvi trabalhar com pano e bucha. Aos poucos, fui melhorando e agora acho que já sarei, não dói mais como doía. No final, foi ótimo, porque então eu pude começar a trabalhar só para mim, fazer só as peças minhas. E estou até hoje, vem dando muito certo."

IMAGEM 32 (PÁGINA AO LADO)

[Mulher que cria, em casa, com homem do lado], da artista Walda Gomes. Olhos D'Água, Goiás, junho de 2018. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

A artista me mostra algumas peças, ela e a colega-de-banca Hilda Freire (também artista-fazedora) estavam começando a se organizar para a feira-de-mais-tarde quando cheguei. "Vejo que você retrata principalmente mulheres, Walda. Tem algum motivo especial para isso?"

"Além de ser mulher", ela responde, "acho que o trabalho com a arte me pôs em um ambiente de muitas mulheres... trabalhando, cuidando, pelejando, tentando aprender alguma coisa para não ficar restrita. Porque tudo nesse mundo parece que castiga tanto a gente, né?"

Muito tempo depois de ouvir-assim-da-Walda, agora bem no finalzinho dos dias para concluir a escrita, tive a felicidade de ler uma tese defendida-de-recente — sobre o lugar da mulher na criação artística e o das suas criações, propriamente, no sistema das artes. A autora, Jancileide Souza, pesquisadora da Federal da Bahia, investiga a situação das mulheres-fazedoras do Oeste Baiano considerando as opressões a que são submetidas em uma perspectiva de gênero/sexualidade, raça/etnia e classe social. O que a incomoda bastante, e que também incomoda a mim e praticamente a todas as fazedoras goianas com quem conversei ao longo desses quatro anos, é o fato de essas mulheres artistas (cidadãs comuns, sobre quem pesam os principais eixos interseccionais de subalternização) verem suas criações, quando muito, sendo "adquiridas" como artesanato (objetos, quase sempre, para consumo turístico). Não é a palavra *artesanato* ou *artesã* que incomoda, não é a *prática artesanal*, propriamente, senão o **desvalor** a ela arraigado, a lógica subalternizante por trás disso. Ou seja: é não compreender que se trata de "um bem cultural e artístico que também traduz a diversidade dos povos, seus[-suas] criadores[as] e sua produção, [que] serão sempre colocados[as] à margem dos sistemas de arte e de cultura, assim como as comunidades das quais esses sujeitos [e sujeitas] fazem parte" **(SOUZA, 2020, p. 34)**.

No caso de serem mulheres criando ou deflagrando arte, compartilho com a autora uma outra (inescapável) inquietação: um peso ainda maior que recai sobre elas é o da invisibilização, "questão de gênero". O que fazem é muito mais facilmente visto como "passatempo ocasional", ou tido como parte da "vocação feminina" para realizações (quaisquer que sejam, inclusive as artísticas) vinculadas ao universo doméstico.[39]

A Walda me diz que o fato de ser bonequeira, em especial, trabalhando tanto com tecido quanto com a bucha vegetal, não significa que o que faz é algo "menor". "Eu sei que arte significa muitas coisas e que pode ser feita de muitas formas, usando argila, a palha, pano, até uma tela de pintura... Mas se você quer entender o que é arte de verdade, é só pensar que é **um trabalho de criação**. Diferente de você fazer uma só uma faxina, ou um doce para vender... Na arte, não. Você faz uma peça, logo você faz outra. E outra. No fim, você nunca faz igual. E a cabeça da gente vai abrindo, parece que nada tem mais limite."

JANCILEIDE SOUZA DOS SANTOS
Arte, memória e resistência: a criação artesanal das mulheres no Oeste Baiano. 2020. 484f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, UFBA, 2020. Disponível em: https://ppgav.ufba.br/sites/ppgav.ufba.br/files/tese_jancileide_souza_arte_memoria_e_re-existencia.pdf. Acesso em: 18.03.2021.

39. Vale muito a pena, por exemplo, ler ou reler o artigo da historiadora de arte e curadora argentina **Georgina Gluzman (2019)** a respeito das mulheres artistas (pintoras e escultoras) latino-americanas dos séculos XIX e XX, que, quando muito, quando conseguiam minimamente ter reconhecidos os seus trabalhos como "artísticos", era em virtude de seus priviégios econômicos e sociais, imprescindíveis, portanto, para que levassem adiante seus projetos. E, enquanto me lembro deste texto, minha imaginação vai-logo dar num outro, da professora e pesquisadora argentina **Zulma Palermo (2018)**. Me refiro, especialmente, à noção de **"lugarização de saberes"** que ela tão bem cunha e desenvolve para dizer da resistência e insurgência que habitam as práticas culturais daqueles e daquelas na fronteira do saber (em lugar de "margem", ela prefere falar em "fronteira").

GEORGINA GLUZMAN
Linhas convergentes: apontamentos sobre as artistas latino-americanas entre os séculos 19 e 20. Trad. Ellen Martins. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2. São Paulo: Masp, 2013.

ZULMA PALERMO
Lugarizando saberes. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 2. jul.-dez. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7774/5593. Acesso em: 18.03.2021.

"E tem como aprender a ser artista?", pergunto de-logo. "Tem e não tem, né? Tem essa questão de a pessoa se dedicar, ter alguma coisa que faz ela querer ser artista, tipo um dom mesmo, mas vai muito da disposição da gente para aprender coisas novas e passar a inventar as nossas..."

Escola nossa aqui é uma ensinando a outra, você sabe? Eu mesma aprendi com a Hilda [Freire] e dali a pouco passei a ensinar também quem quer aprender. Eu ensino qualquer pessoa que chega lá em casa; se quiser aprender, eu ensino. Pensei até em trazer as coisas para cá e ensinar as pessoas daqui da banca mesmo...

"Escola nossa é uma ensinando a outra", não tem como não ficar emocionada ouvindo isso. E visualizando, ainda que internamente, ou inadvertidamente, sem fim de vozes sendo erguidas por meio desta **epistemologia-práxis**, de uma-ensinando-outras. E que assim os saberes circulam tolhendo ou retardando, tanto quanto possível, o desfazimento de tradições viajandejas das pessoas-entre-elas, os seus *olhares lugarizados*. Não quer dizer que não sejam conflituosos ou cheios de tensões, como qualquer saber, institucionalizado ou não, mas que a prática artística sendo solidarizada-assim, como atividade cotidiana, oferenda às fazedoras mais recursos para enxergarem a vida. "E vocês vão então criando as suas estratégias, né, Walda, cada uma passando o que sabe para outra pessoa..."

Ah, eu aprendi... Às vezes, tem tanta mulher com vontade de aprender e não tem quem ensina. Eu não arranjei quem me ensina? Então... eu ensino também. Eu gosto de ensinar."

É assim que vão se formando redes de poder feminino. Pela solidariedade. Muitas vezes, pela esparramação do que se aprendeu para-dali-a-pouco-ensinar-também. São formas de intervenção social, sem dúvida. Mas talvez mais especialmente de insurgência: "para aprender alguma coisa e não ficar restrita", como me diz a Walda. E o sem-fim-de-palavras que circulam *outros sentidos* quando assim é tão (socialmente) múltiplo como (sonoramente) tentador: *autonomia*, *transformação*, *emancipação*, *desinvisibilização*, *solidariedade*, *voz*. *Narrativas*.[40]

⋆ ⋆ ⋆

40. Não tem como não pensar, de novo, na **bell hooks (2019c)** quando a gente lembra, imagina ou recobra a questão da voz, que a primeira insurgência que podemos praticar na vida (ainda que complexa, ainda que difícil) envolve deixar o silêncio e ocupar o lugar da voz. Voz que olha e se olha e, assim, passa a esparramar o que vê. O poder transformador da voz... também é uma-ensinando-a-outra.

BELL HOOKS
Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019c [1989].

IMAGEM 33

[Fridinhas e outras], da artista Walda Gomes. Olhos D'Água, Goiás, junho de 2018. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

Na verdade, faz 17 anos que eu mexo com artesanato, com todo tipo de artesanato. Mas há 3 anos eu comecei a trabalhar só com cerâmica. Me identifiquei. E venho fazendo dela a minha profissão. Significa tirar tudo de dentro de mim, pôr para fora, e só através da arte que a gente consegue…

Quando avisto a praça-da-arte, vejo de longe a Hilda esculpindo. Barraca montada, peças expostas, e ela-ali — em processo de composição de mais uma escultura. Assim ela permanece enquanto conversamos. "Você se importa que eu continue?" Imagina-se-eu-me-importaria... As peças de barro são de variados tamanhos e representam inúmeras mulheres, em larga maioria. Trabalhadoras. Mas também há os casais de artistas, figuras ornadas com colares e flores e outros elementos típicos da iconografia regional e local. As obras estão dispostas em meio a outras peças feitas de pano e de bucha. "Essas são da Walda", artista-amiga que divide a banca-de-arte com a Hilda. De longa data trabalham juntas, muitas coisas se ensinam e aprendem juntas. Misturadas a outras peças-tantas, vejo também variações de uma personagem-artista: Frida Kahlo. Esculpida no barro e algumas, ainda, costuradas em tecido. Muitas, múltiplas, várias delas expostas. "A Frida vem de uma longa história, longa mesmo. Se você tiver tempo, vai gostar de ouvir." Estou ali para escutar e escuto muitas histórias fazedoras. Fico até de noitinha. Um olhar viajandejo, afinal, nunca perderia a mínima chance de escutar. As *outras* são, em realidade e imensitude, do tipo coração-vivo-dentro-do-peito, aquelas que nos afetam *de* sentidos. Das outras para a gente e da gente para elas, eis o que está também na base de toda construção de imaginaturas. Que são, no mais tardar da nossa compreensão, ou mesmo no desvario dos nossos dias-após, as melhores (já que desacostumadas-de-focos-de-judiaria) e as mais pulsantes *epistemologias-do-olhar*.

HILDA FREIRE

44 anos (hoje)
escultora
de Olhos D'Água, Goiás
21 de junho de 2018 (dia do nosso encontro)

IMAGEM 34 (PÁGINA AO LADO)
[Serventia I, ou uma das minhas Fridas] (2017)
da fazedora Hilda Freire. Olhos D'Água, Goiás.
Foto: generosamente cedida pela artista para compor esta tese.



"Nossa, a minha vida é um remendo só... A gente tem que ter muita coragem para não desistir. Porque fácil, fácil mesmo? Não é, não." Há esses dois momentos que a Hilda começa enfatizando e termina enfatizando, que são: a caminhadura antes de se tornar escultora e a vida que se desdobra de uma *outra forma* depois que entrou para o universo artístico. É, verdadeiramente, o que mais-marca-muito a fala dela.

Precisou sair de Olhos D'Água quando tinha de nove para dez anos. Foi para Brasília trabalhar. Começou como babá. "Naquela época podia, não tinham as leis que hoje têm, né? Com onze anos e meio eu já era babá de duas crianças." Não há indignação no olhar enquanto ela rediz essa narrativa, mas também não há consentimento tácito.

Lá eles [patrão e patroa] me davam muita oportunidade de estudar, não ganhava dinheiro, não tinha salário, mas eu tinha as coisas... No fim, não consegui estudar muito, só até a 5ª série naquela época. Depois trabalhei como doméstica por muito tempo e trabalhei também no comércio. Então, resolvi voltar para Olhos D'Água.

Conhecemos-ainda poucas narrativas visuais de mulheres pobres e racializadas, deslocadas muitas vezes dos "grandes centros" irradiadores de poder e status, ou cujas sexualidades, não binárias, rasuram até hoje imaginários individuais, institucionais e estruturais. Digo: ainda-muito as desvemos e desouvimos como as artistas-que-são. A opressão de gênero, interseccionada com outras, não as define como "não artistas", mas tem a prerrogativa social — país racista de que somos parte, e patriarcal, e heteronormativo, e deslegitimador das experiências das pessoas pobres — de talvez-simplesmente desenxergar o poder da imaginação na vida da gente, e que essas mulheres incorporam em suas próprias vidas como fazer-artístico. Em seus dias-todos. Que é a imagem que fazemos, salvo engano, daqueles e daquelas artistas que minimamente reconhecemos-assim,[41] como artistas. Trabalham com arte, vendem seus trabalhos, contam com pessoas-chanceladoras para falarem de suas técnicas-etc, aparecem inscritas em catálogos de museus ou outros espaços validados de circulação de imaginaturas, veem suas narrativas sendo tornadas *visíveis*. (As pessoas olham mais para as suas representações.) Até que se tornam, em algum momento, representantes. Se consagram artistas. E a gente, do lado de cá, muitas vezes fica com esta imagem do que é arte. Tem-isso-aqui-ainda: quando vamos para a escola e minimamente temos algum contato com as representações visuais (nos livros, ou pelas falas professorais que reverberam em sala de aula), a imagem que vemos é, via de regra, uma mesma imagem, (em) um mesmo sentido. Ser artista vira um espectro (quase-intocável-até-de-imaginar); e conhecer algum/a artista entrenós, uma distantíssima realidade (senão impossível).

41. Com **minimamente** quero dizer-aqui do reconhecimento coletivo, por menos importantoso que seja (ou seja, com ou sem os holofotes espetaculares em volta fazendo história extraordinária da prática deste/a ou daquele/a artista), que algumas pessoas que trabalham com arte têm quando são convidadas para expor ou exibir suas criações publicamente, ou são selecionadas em editais de arte-e-cultura, ou se inserem de qualquer outra forma legitimada institucionalmente como artistas na sociedade.

Vista sob a ótica das classes mais abastadas, artistas como Hilda Freire podem não sair nunca da condição de **forasteiras de dentro** (quando ainda, no máximo, suas criações chegam a ser vistas). A narrativa de babá ou de trabalhadora doméstica costuma valer-regra-maior como situação-de-tudo, e isso elimina uma importante percepção-que-devemos-abrir-para-o-olhar: a de que a "urgência da vida" também compõe um dentre os outros espaços disponíveis de maturação e organização do conhecimento técnico, estético e imaginativo — *fazedor de sentidos*.

(este texto também está na seção de anexos)

De todas as artistas-fazedoras que o meu olhar viajandejo encontrou no curso desses quatro-últimos-anos, todas têm narrativas parecidas — de uma vivência marcada pela escassez ou pela exploração (quando falta-mesmo aporte financeiro para a dedicação à carreira de artista e é preciso sobreviver-aos-dias-de-almoçar-e-jantar), de não acesso à educação formal em artes e de situação de não privilégio racial. Mas não é isso que singulariza essas mulheres no corpo deste escrever-sobre-elas, senão a **dimensão insurgente** que o contato com a arte, que a experiência artística propriamente promove em suas vidas.

Quando voltei para Olhos D'Água, retomei os estudos, fiz até o 2º ano do Ensino Médio de hoje e parei. Não acho que fez tanta falta assim, porque a arte... Estudar, na verdade, é bom, a gente tem os conhecimentos, aprende a agregar valor nas peças. Só que tudo que eu vou fazer, eu já quero fazer muito bem-feito. Se eu não voltei para a escola foi porque não tenho tempo de me dedicar. Não tive ainda essa oportunidade, mas, se algum dia eu tiver, vou fazer uma faculdade de artes.

A **transformação da vida pela prática artística**, como a Hilda enfatiza em todas-as-camadas-narrativas-da-sua-fala, não costuma ser o foco das reflexões da crítica especializada em arte quando se dedica a analisar o trabalho dessas mulheres. O apagamento deste "detalhe-que-não-é-detalhe" — senão a essência das trajetórias-de-vida-e-arte dessas outras fazedoras de sentidos — é um apagamento muito brutal.

Como lembra a artista e pesquisadora **Renata Felinto** (2018), atualmente professora da Universidade Regional do Cariri (URCA/CE), isso é um problema. Um dos principais problemas, na verdade, dos olhares hegemônicos sobre a arte cultivados nos espaços chanceladores da experiência criativa — desde as academias e os museus, até os livros-de-arte (quando) levados para as salas de aula, os estudos-aplicadíssimos-sobre-a-arte, as explicações e os discursos transitantes, e mesmo as matérias jornalísticas que divulgam a arte.

RENATA FELINTO

Maria Auxiliadora: o pisar sensível, existências do invisível e visualidades do indizível. In: **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência** (Catálogo Masp). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.



O importante e sensível texto da Renata Felinto, que compõe o catálogo da exposição individual da **pintora brasileira Maria Auxiliadora**, realizada no Masp em 2018, se situa como *escrita-sem-tirar-os-pés-do-chão*, "no não lugar entre a monografia e a prosa horizontal entre iguais", em percurso contrário, portanto, daquela "maneira como artistas visuais e suas produções são qualificadas a partir de paradigmas que as exotizam e/ou estigmatizam, restringindo, portanto, entendimentos sobre suas trajetórias e obras, ambas indissociáveis" **(FELINTO, 2018, p. 49)**.

Este *olhar-entre-iguais* de que fala a autora — que é um *olhar viajandejo*, *olhar-de-afeto* — raramente nos chega das (ou somos nós que não o deixamos chegar às) escolas de arte brasileiras, nem temos muito contato com ele nos eventos dedicados-a-discutir-arte (congressos, simpósios, palestras, e afins). Histórias como as da pintora mineira Maria Auxiliadora e da escultora goiana Hilda Freire costumam ser trazidas à cena — quando, lógico, são de alguma forma trazidas à cena — como *excepcionais*. Quando-assim, a escritura-crítica "reduz [...] os ambientes onde [essas mulheres] nasceram, se educaram, se descobriram e se desenvolveram como artistas, a lugares pobres não somente em termos financeiros, mas também culturalmente" **(ibidem, p. 54)**.

RENATA FELINTO

Maria Auxiliadora: o pisar sensível, existências do invisível e visualidades do indizível.
In: **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência** (Catálogo Masp). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

> Dificuldade? Tem demais. Mas o importante é a gente não desistir e ir passando o que a gente sabe para os[as] outros[as], isso é que é muito importante. Trabalhar com arte é isso, é também passar esse conhecimento, é mostrar que vai ter dificuldade, e a gente deixa ela passar e segue em frente. Porque têm muitos caminhos que a gente pode mudar.

Ora, as narrativas dessas mulheres-artistas, como defendo-aqui, são **narrativas-sobretudo-insurgentes**. Algumas de temática insurgente; outras, com técnicas insurgentes; outras-ainda, sem nenhuma intenção de arte-política-insurgente. E todas, **essencialmente-insurgentes**.

Se constroem como **experiências a contrapelo**. Todo aquele "apesar--disso" que costuma ocupar protagonismos nas narrativas espetaculares enfocando as conquistas individuais *a despeito de* (tantos impedimentos, adversidades, provações ou simplesmente lacunas que a falta de justiça social impõe à vida das maiorias-de-nós-que-não-nascemos-em-famílias-meritocratas), todas essas *concessões*, enfim, que costumam validar o olhar desconfiado para as pessoas (entre-a-gente-mesma, muitas vezes) que insurgem contra todas as expectativas de não poderem se tornar o que quiserem (inclusive, artistas), nada disso, fim das contas, é capaz de interromper a contranarrativa na qual elas transformam as suas vidas.

IMAGEM 35 (PÁGINA AO LADO)
[Costureira] (2018), da fazedora Hilda Freire. Olhos D'Água, Goiás, junho de 2018. Foto: generosamente cedida pela artista para compor esta tese.

Quando papagaios-da-hegemonia-de-plantão — estejam os seus discursos partindo do campo-canto que estiverem — dizem que estamos com isso "romantizando ou *glamourizando* as nossas narrativas", não estamos. Só estamos dessilenciando as tramas. Só estamos visivelmente nos desvinculando das narrativas que historicamente inventam-para-nós-fazendo-colonizações-de-nós, e de como passamos pela vida, de como contraproduzimos as nossas visualidades-de-recriar-a-vida. Só estamos, finalmente, dizendo não: ***não*** *é por isso que o meu tempo é diferente do seu,* ***não*** *é pelo lugar subalternizado de onde você me vê que eu existo,* ***não*** *aceito os espaços de transitar-apenas-serventia que você me reserva*. E por-aí-adiante. "Porque têm caminhos que a gente pode mudar."

Quando vejo que representa, em suas esculturas, especialmente mulheres, escuto a Hilda respondendo a uma pergunta que imaginei-fazer, mas não precisei: "A maioria é mulher, sim. Acho até que por uma questão muito óbvia, que é isso de mostrar uma força, de retratar a mulher que não está parada em um canto esperando a vida passar, né? Porque isso não é verdade, não é assim que a vida passa para nós. A gente está correndo atrás. Servindo, mas também encrencando com as coisas. Trabalhando. E se divertindo." Além disso, costurando, como a gente vê em algumas peças dela, e lendo, cozinhando, observando. Sozinha, ou no meio de amigas. Almoçando, jantando, colhendo flores, triste ou feliz. "Vivendo a vida", ela diz-por-fim.[42]

42. Viver a contrapelo dessas narrativas subalternizantes é, sim, insurgir. Que a gente percebe de logo na trajetória da Hilda Freire, que não apenas quis criar imagens circulantes na nossa cultura visual, mas reclama para elas o estatuto de arte; ou da Maria Auxiliadora, que, artista-que-era, também se recusou ao lugar subalternizado de trabalhadora-em-casa-de-família-classe-média e se fez artista; ou da também pintora brasileira Djanira (da Motta e Silva), que não aceitou as hierarquizações-categoríficas do seu tempo e se fez pintora entre pintores; ou da escritora Carolina Maria de Jesus, que se fez escritora, e uma escritora com muito mais livros vendidos, por exemplo, do que Jorge Amado, o aclamado-da-vez, ali pelos idos de 1961, e foi por isso boicotada por ele, enquanto ele, defendido pela crítica); ou da poeta Leodegária de Jesus, para recobrarmos um exemplo de-tão-perto-da-gente, a primeira mulher a lançar um livro de poemas em Goiás, "Coroa de Lyrios", em 1906, que, mesmo ligada afetivamente àquela que é considerada a "grande poeta goiana", Cora Coralina, não foi, por ser mulher negra (diferente de cora, mulher branca) reconhecida como inauguradora da tradição lírica feminina no Estado. E assim, de exemplos-assim, minha lembrança está infelizmente cheia...

A história da minha Frida envolve um professor de teatro que veio aqui para a cidade... Eu fiquei muito amiga dele, sabe? E então um dia ele me pediu para fazer para ele uma peça dupla, de pano ainda: de um lado, a Frida Kahlo; quando virava, do outro lado tinha a Tarsila do Amaral. Ele queria assim para poder trabalhar com crianças. E assim eu fiz, não conhecia sobre essas mulheres nem nada, fiz só de ver as imagens que ele tinha me mostrado. Passou o tempo e um dia ele me perguntou: "Por que você não faz Fridas de barro para vender? Ela é muito conhecida, as pessoas gostam muito dela, a peça vai ter muita saída". Foi aí que ele me contou a história da Frida e me deu o livro dela e o filme, disse que era para eu aprender. Pensei: "Ora, eu não vou perder meu tempo lendo livro nem vendo filme nenhum". E também não quis fazer as esculturas. Só depois de um tempo é que resolvi criar uma primeira Frida, pesquisei muito na internet. Até hoje não li o livro. O Almir faleceu ano passado, e eu fiquei só com as histórias dele...



IMAGEM 36 (PÁGINA AO LADO)

[Juntas] (s.d.) da fazedora Hilda Freire. Olhos D'Água, Goiás, junho de 2018. Foto: generosamente cedida pela artista para compor esta tese.

IMAGENS 37, 38 E 39

[A leitora] e **[Mãos-trabalhando I e II]** (todas de 2015), de Hilda Freire. Olhos D'Água, Goiás, junho de 2018. Fotos: generosamente cedidas pela artista para comporem esta tese.



IMAGEM 40

Frida (2017), da fazedora Hilda Freire. Olhos D'Água, Goiás, junho de 2018. Foto: generosamente cedida pela artista para compor esta tese.

"Não tem ninguém em Olhos D'Água que não conheça a minha Frida. Porque eu reinventei, do meu jeito, a Frida, e as pessoas conhecem ela agora através das minhas peças." São, na verdade, várias Fridas, a Hilda de-rápido deixa a entender. Feitas com o mesmo material, o barro, mas sob diferentes perspectivas, com diferentes semblantes e olhares.

Gosto também de reproduzir algumas falas da Frida nas peças. Tem a ver com um lugar que a mulher pode ocupar. Como a gente fica sabendo disso se não for através da arte? A minha é para ser vista, para você olhar e pensar que é, sim, sobre as mulheres daqui. Até mesmo a Frida, me fala se essa Frida não é daqui?

Pergunto, a certa altura, se ela se considera artista ou artesã. É uma pergunta provocadora, injusta e malpropícia, e que nos outros encontros-com-as-fazedoras, quando a fiz, não fiz nesta forma-comparativa-de-perguntar. "Sempre tive vontade de trabalhar para mim, de criar as minhas próprias peças. E isso eu só consegui de verdade quando virei artista, quando comecei a trabalhar com o barro."

E então fico sabendo de uma exposição individual que ela foi convidada a realizar em 2015 no Palácio Pedro Ludovico (Teixeira), que fica na praça-mais-central-de-Goiânia e é utilizado pelo Governo do Estado de Goiás para sem fim de trânsitos administrativos, como de praxe, mas também para abrigar obras e exibições de "comprovada riqueza local, regional e nacional". Isso, a exposição-da-Hilda, acontecendo, segundo ela, apenas seis meses depois de se tornar escultora.

Ora chamada de *artista plástica*, ora de *artesã*. A nomenclatura não ofende quando serve para a imprensa-falar e outras instituições interessadas, ou para as pessoas dali-mesmo, de Olhos D'Água, ou mesmo para aquelas que costumam vir de Brasília — para conhecerem o seu trabalho. Incomoda outras vezes, embora isso não a impeça de continuar vendendo suas criações como arte, porque, para ela, ser artista significa ser legitimada como alguém que cria, reconhecimento que "infelizmente não costuma valer para uma artesã".

Compartilho com ela que o único critério de pesquisa que estabeleci como muito-firme-mesmo é o da não chancela, do não reconhecimento ou apoio institucional. E fico dando volta em algumas hipóteses sobre ela, mesmo sendo exposta como artesã, e não como artista, ter sido, enfim, reconhecida, *visibilizada*. "As pessoas começaram a conhecer o meu trabalho, fico feliz que elas estejam me vendo mais e gostando do que eu faço. Meu próximo passo é ter uma carreira de artista."

É bem-clara, para mim, a distinção que é bem-clara, para a Hilda, entre arte e artesanato, artista e artesã. Não é preciso que a gente remonte a uma história marcada por estigmatizações — hierarquizantes etimologicamente, culturalmente, economicamente, e além — para reconhecer que a prática artística invoca uma potência maior no âmbito do processo-criador-de-imagens, na nossa cultura visual, do que a prática que a nossa imaginação logo-alcança quando pensamos: "artesanato".

Em dois textos muito bons, que merecem ser lidos algum dia por muito-mais-pesquisasoras/es da cultura visual, **Nathalie Heinich (1993, 1996)** refaz este percurso (essencialmente europeu, lógico, mas dali do Renascimento tão logo esparramado mundo-colonizado-adentro, além de bastante potencializado também mundo-europeu-afora na época moderna e, depois, contemporânea, até-hoje-por-aqui) — de quando e como, realmente, esta distinção entre arte e artesanato, artista e artesã/o, passou a importar.

"A fronteira que permite determinar quem é artista se organiza hoje de duas maneiras diferentes: seja pela distinção entre arte e ofícios de arte, que diferencia categorias de atividades, seja pela distinção entre profissionais e amadores[as], que diferencia, no interior de uma mesma atividade, graus de implicação da pessoa. Em ambos os casos, há uma hierarquia própria a essas duas grandes categorias de critérios: tradicionalmente, a *arte* é considerada mais nobre que os *ofícios de arte* (hierarquia que certamente muitos contestam, o que é a porção de toda hierarquia), e o *profissionalismo* é considerado como mais sério, mais autêntico que o *amadorismo*" **(HEINICH, 2005, pp. 140-141)**.[43]

Evidente que, fim das contas, a Hilda permanece como fazedora-aqui. Critérios revistos, desvios compreendidos, riscos aceitos. Mesmo a gente pensando e se lembrando e se deixando também afetar de tantas vozearias, em larga medida críticas (porque crítico é essencialmente este nosso-trabalho-pesquisador), uma fala que finalmente ressoa deslimita-legitimando: "Meu próximo passo é ter uma carreira de artista". É o que fica, o que merece ficar.

⋆ ⋆ ⋆

NATHALIE HEINICH

Du peintre à l'artiste. Paris: Minuit, 1993.

Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs. Paris: Klincksieck, 1996.

As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. Trad. Sonia Taborda. **Revista Porto Alegre**, v. 13, n. 22, 2005. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/download/27910/16517. Acesso em: 23.11.2020.

(Trata-se de uma versão encurtada, belamente traduzida e muito-boa-também, do livro de 1996).

43. Apesar de a autora se referir, devidamente, a pessoas realizadoras de arte e artesanato em-maioria-homens-mesmo, não posso deixar de assinalar com o gênero-feminino-na-linguagem as brechas que sabemos ou pressentimos também existentes de mulheres-em-cena.

IMAGEM 41 (PÁGINA AO LADO)

[Na labuta] (2015), da fazedora Hilda Freire. Olhos D'Água, Goiás, junho de 2018. Foto: generosamente cedida pela artista para compor esta tese.

Elsa.
O.S. 66.



a arte (é) a imaginatura (como) poética-do-olhar

Uma das centralidades que encorpam-bastante o olhar viajandejo é ele ser também recusante de uma ideia de imaginação que a posiciona (diante da prática do olhar) como se estivesse sempre a serviço de formas coloniais do conhecimento (que se convenciona chamar ainda, da época moderna para cá, de *conhecimento*) *humano*.

Significa, por exemplo, que, ao se dirigir a uma pessoa, situação ou materialidade-qualquer do mundo, o olhar viajandejo não deixa que chegue-ali-primeiro um princípio-de-olhar subsumido a repertórios (formais, ou mesmo particulares e subjetivos) com os quais usualmente se organiza um *sentido comum* (também nomeado como "universal") para as tantas-que-são-as-experiências-da-gente-no-mundo.

Ao abordar **a criação artística**, eis-assim um também-traço principal, portanto, do olhar viajandejo: não ver a arte como expressão de um "ideal de humanidade" (que se assimila, em regra, como europeu) nem como figuração estética do sensível, mas **como composição**. O sentido de composição, neste caso, são essencialmente dois: a relação que a experiência artística estabelece com o mundo (em termos formais e afetivos) e, ao mesmo tempo, a capacidade que esta experiência tem para *despensá-lo* (e aqui podemos imaginar esse *despensar o mundo* tanto como uma operação de *desfoque* quanto como uma *decomposição*-feita-para-recompor).

A gente consegue decompor-para-recompor: discursividades, visualidades e materialidades (pensando-aqui na matéria-mesma da experiência, que as pessoas-artistas transformam em visuaisvivências, por exemplo). Este processo equivale a abordar a complexidade do mundo, artisticamente, sem reduzi-lo a um repertório imaginativo (de-formas-fixas-de-olhar) nem a uma ordem (que remonta a apenas algumas dentre as inúmeras-outras-mediações-estéticas-possíveis).

Pensar na experiência artística como **composição** quer dizer, na verdade, que o processo criativo não se limita às formas (implícitas e explícitas) de *entendimento* baseadas em parâmetros de decisão, julgamento e determinação que a "razão moderna" (leia-se: *razão-colonial-expropriadora-de-culturas, e além*) outorgou a partir do século XVI e ainda outorga, em pleno século XXI.

IMAGEM 42 (PÁGINAS 106 E 107)
Sem título (déc. 1960), da artista recifense **Elza de Oliveira Sousa** (1928-2006). Óleo sobre tela, 55 x 72 cm. A tela compôs a exposição "Mulheres na Arte Popular", realizada de 09.03 a 09.05.2020, na Galeria Estação, em São Paulo. Fonte: site da Galeria Estação. Catálogo on-line: QR code.

IMAGEM 43 (PÁGINA AO LADO)
Obra da artista e galerista estadunidense **Suzanne Jackson** (1944-) que compôs a exposição **Holding on to a sound**, realizada na galeria O-Town House, em Los Angeles, de 09.02 a 23.03.2019. Fonte: QR code.

Esta tese, da socióloga e artista brasileira **Denise Ferreira da Silva (2019)**, atualmente professora da University of British Columbia, no Canadá, trago-a aqui, neste momento da escrita, como também-tentativa de *despensar* as tradicionais (hegemônicas) epistemologias-do-olhar a partir das quais o sistema da arte "inclui" e "exclui" as imagens que circulam na cultura visual contemporânea — como "artísticas" e "não artísticas" ou, mesmo dentre as já consideradas "artísticas", digamos-assim, como "menos artísticas".

A autora propõe, como contrapartida ao sistema moderno das categorias, a aproximação a uma matéria, por assim dizer, em *estado bruto* ao abordarmos o material-produzido-como-arte. O caminho metodológico escolhido é o que ela chama de *ética-poética*[44] (*poethics*, no original em inglês), pensada a partir de uma poética feminista negra — do olhar. Uma também *poética-ética*, afinal, com vistas a decompor-para-recompor o valor expropriado das terras colonizadas, dos corpos escravizados, das práticas culturais silenciadas e, não menos importantes, das materialidades-todas deixadas porta-afora do que é considerado como prática artística pelas modalidades kantianas de subjugação racial e colonial que operam com plena força no nosso presente global **(FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 46)**.

Refutando, com veemência, a lógica kantiana (entenda-se: lógica da *razão crítica* estabelecida como algo externo ao campo da experiência, capaz de conduzir a uma "imparcialidade do juízo" na abordagem das criações artísticas),[45] Denise Ferreira da Silva parte do trabalho *Majmua* (2017-2018), da artista paquistanesa Madiha Sikander, para articular uma proposição teórica que se detenha na **matéria da obra**, ou seja, na "matéria-prima indeterminada que liberta a imaginação das garras do[a] sujeito[a] e de suas formas", em que nenhum dos "componentes" — tampouco a artista — tenha a obrigação de proporcionar uma posição *adequada* para o entendimento de suas imaginaturas. Essa perspectiva faz despontar, fim das contas, a possibilidade de uma interpretação mais *poética* (material e decompositiva) do que crítica, como a um tipo de re/de/composição que não mobilize os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno (**ibidem, pp. 48-49**).

O que isso quer dizer, realmente, é que é impossível (no sentido de ser impraticável logicamente, ou mesmo insustentável esteticamente) que a atribuição de valor às visuaisvivências que circulam na contemporaneidade (obras de arte, práticas artísticas ou "formas do objeto de arte ou da natureza", nos termos kantianos recuperados pela autora) continue a se estabelecer sob a égide de uma determinabilidade baseada nessa-razão-dita-moderna (leia-se de novo: *colonial*), como lugar de onde se outorga certa "universalidade subjetiva" para se chegar ao entendimento, à apreciação e ao *julgamento* (baseado no *gosto*). Para se chegar, numa palavra, à **legitimação**.

44. O termo **poethics** (poetics + ethic) é empregado pela autora em vários de seus textos teóricos, como lembra a tradutora Janaína Otoch. Em resumo, uma **poética-ética** (conforme traduzo-aqui livremente) significa a incorporação necessária da ética (como sistema de atribuição valor) às premissas feministas dedicadas a analisar a experiência cultural. Uma convergência, segundo a autora, que o feminismo negro pode ter mais condições de propor na medida em que suas bases analíticas partem justamente da crítica às bases coloniais que moldam a experiência humana até hoje.

DENISE FERREIRA DA SILVA

Em estado bruto. Trad. Janaína Nagata Otoch. **ARS**, v. 17, n. 36, 2019 [2018]. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811/154921. Acesso em: 23.10.2019.

45. Dois textos, basicamente, me auxiliaram nesta compreensão: o artigo da pesquisadora portuguesa **Sara Vargas (2015)** e o livro da filósofa estadunidense **Susan Neiman (2003)**.

SARA SOFIA LÚCIO VARGAS

O problema da verdade em Kant. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 2, n. 12, 2015. Disponível em: https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/670/386. Acesso em: 23.10.2019.

SUSAN NEIMAN

O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

Ao *desfocalizar* a visão quando olha para o material artístico, a autora *restitui* da própria experiência imaginativa, ali-expressa na matéria da criação sob análise (poética), *a sua humanidade*. Recuperando um conceito — o de *blacklight* (luz negra) — utilizado ainda em outros-de-seus-escritos,[46] ela confronta o "eu transparente" que borbota da noção moderna-colonial de universalidade e desaconselha também abordarmos a/o artista como "informante nativa/o".[47]

> [...] o eu transparente, ao julgar belo um trabalho de arte, pressupõe que ele desfrute de universalidade e necessidade, não porque esteja referido a um conceito, mas a um sentimento (do belo), que se presume ("como se fosse") universal porquanto baseado no senso comum (ou no postulado de que todos os seres humanos compartilham das mesmas estruturas cognitivas e de suas capacidades). **(FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 50)**

Quando nos colocamos nesta posição de *pessoas transparentes*, com uma *visão de efeito tão distanciador*,[48] **o nosso olhar é-assim o oposto de um possível olhar viajandejo** — e aqui digo isso me atrevendo a dialogar, teoricamente-sim, com Denise Ferreira da Silva. Porque então nos teremos posicionado como *apreciadoras/es de uma [suposta] arte contemporânea global* (os termos são, ainda, da autora), segundo a qual a "ideia normal" do que é humano se baseia em formas corpóreas e sociais exclusivamente europeias.[49]

Daí-então, desse lugar de "apreciação", quando olhamos para as visuaisvivências de uma artista como Madiha Sikander ou de artistas como as mulheres-fazedoras que participam desta tese, se pelo menos olharmos, ou elas definitivamente não entrarão no *registro estético da humanidade* ou, o que pode ser ainda pior, elas serão inscritas, com base em alguma noção de "diferença cultural" irradiada desde a Europa, como *primitivas* "variantes do humano" — e serão, ainda por cima, variantes *excepcionais*.

⋆ ⋆ ⋆

46. Me refiro, especialmente, ao texto crítico "Blacklight", sobre a instalação **In Pursuit of Bling** (2014), da artista nigeriana Otobong Nkanga. Nele, Denise Ferreira da Silva também parte de uma reflexão sobre a matéria da obra, para demonstrar como dali se ilumina aquilo que deve permanecer no escuro para que a fantasia de liberdade e igualdade modernas continue intacta **(FERREIRA DA SILVA, 2017)**.

DENISE FERREIRA DA SILVA

Blacklight. **Otobong Nkanga: luster and lucre**, ed. by Clare Molloy et al. Berlin: Sternberg Press, 2017.

47. A autora aqui se refere a um conceito de **Gayatri Spivak (1999)**, para quem a/o informante nativa/o é quem apenas revela, "subalternizadamente, as informações sobre a sua "outridade", sem, no entanto, ver reconhecido o seu próprio estar no mundo.

GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK

Critique of postcolonial reason. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

48. Em alusão às formulações da filósofa **Marina Garcés (2013)**.

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

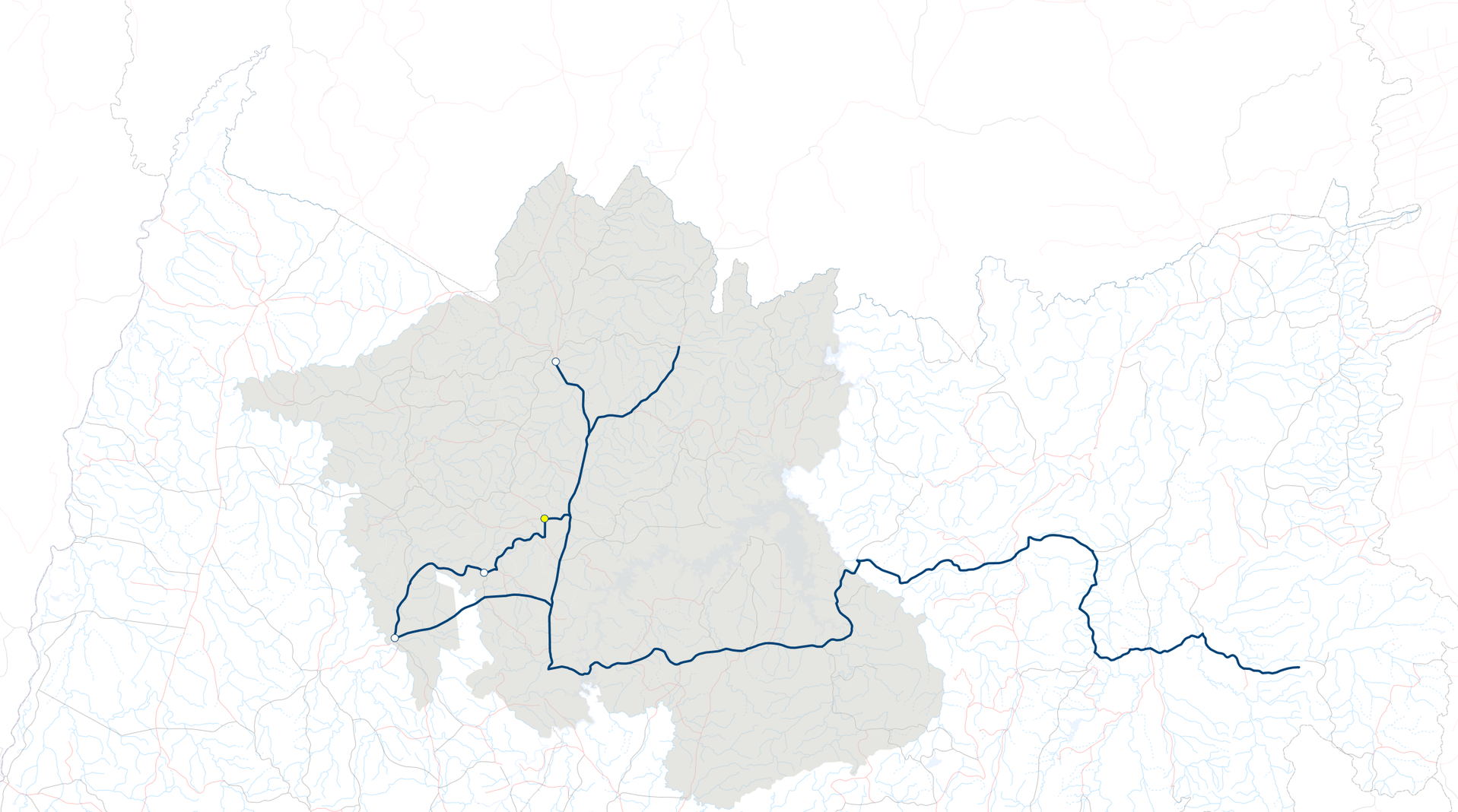
49. Em outro artigo, ao se aprofundar na poética-ética feminista negra, a autora se refere a este olhar-apreciador (que, para ela, produz desigualdades na arte contemporânea) como uma das engrenagens das arquiteturas coloniais — jurídicas, econômicas e simbólicas **(SILVA, 2014)**.

DENISE FERREIRA DA SILVA

Toward a black feminist Poethics: the quest(ion) of blackness toward the end of the world. **The Black Scholar**, v. 44, n. 2, 2014.

DENISE FERREIRA DA SILVA

Em estado bruto. Trad. Janaína Nagata Otoch. **ARS**, v. 17, n. 36, 2019 [2018]. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811/154921. Acesso em: 23.10.2019.



A microrregião classificada pelo IBGE como **Porangatu** (dada a sua localização nos entornos deste município homônimo) também se atravessa por não-iguais-interiores nas suas **19 cidades**.*

Saí de Posse, localizada na microrregião conhecida como Vão do Paranã, de carro, dirigindo, sozinha (como sempre), por volta das 8 horas da manhã, em **18 de fevereiro de 2020**. De acordo com meu planejamento, segui pela GO-241 até Teresina e Goiás para dali continuar até Cavalcante.

Ao passar Teresina, não havia possibilidade de continuação pela rodovia, que estava com um trecho dali-em-diante interditado. Retornei, assim, para Posse, me instalei novamente no hotel e fui replanejar a rota.

No dia seguinte, saí de Posse bem cedo (pela GO-446), desci em Iaciara pela GO-112 para dali pegar a GO-236 e, então, a GO-239 até Alto Paraíso de Goiás, onde pernoitei após 6 horas de viagem, sob chuva e em uma estrada ruim. E amanheci no outro dia vontadeando chegar logo a Cavalcante. De Alto Paraíso de Goiás até lá é pertinho pela BR-010/GO-241. Mas, infelizmente, de novo deparei com uma rodovia sem condições de tráfego. A única alternativa seria enfrentar de 2 a 3 horas uma estrada de terra que eu não conseguia localizar direito pelo GPS. Tive que desistir.

Retornei a Alto Paraíso para dormir e, no dia seguinte, peguei a GO-239 até Uruaçu, chegando enfim a Mara Rosa.

* Alto Horizonte, Amaralina, Bonópolis, Campinaçu, Campinorte, Campos Verdes, Estrela do Norte, Formoso, **Mara Rosa**, Minaçu, Montividiu do Norte, Mutunópolis, Niquelândia, Nova Iguaçu de Goiás, Porangatu, Santa Tereza de Goiás, Santa Terezinha de Goiás, Trombas e Uruaçu.

IMAGEM 44

A área em cinza abrange todas as 19 cidades que compõem a microrregião **Porangatu**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.

SOCORRO COSTA

54 anos (hoje)
pintora, artista multimídia
de Mara Rosa, Goiás
20 de fevereiro de 2020
(dia do nosso encontro)

IMAGEM 45

Em estado bruto, destaque para a fazedora Socorro Costa, mostrando uma das peças criadas com sua "técnica surpresa". Betume aplicado sobre retalhos de lençol com friso de bicicleta. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da artista, para compor esta tese.

Eu não preciso nem abrir a boca para falar para você que eu gosto de artes...

A estrada para Mara Rosa (para quem parte de Porangatu, como eu) tem trechos muito dificultosos, todos em pista única. Por onde trafegam sem fim de caminhões, em uma rodovia de asfalto bem-judiado. No primeiro dia de visita à cidade, quando praticamente gosto de circular (de carro e a pé pelas ruas), tomo conhecimento, de ouvir-falar, que ali é a cidade do açafrão e de um lago bem-azul. Quem me contou isso, no dia seguinte a este primeiro dia, foi a diretora de uma escola que encontrei na escola-mesmo e que me apresentou para a professora de artes, que foi, enfim, quem me indicou, mais ou menos, onde mora a Socorro, "artista de verdade aqui de Mara Rosa". Cheguei a esta escola municipal bem-assim: não muito longe da entrada do município, de logo a gente vai dar em uma praça que me pareceu de início "bem-grande, bem-central". É a praça da rodoviária. Tem comércio em volta e algumas casas que não são juntinhas-umas-das-outras, mas algo esparramadas em torno da praça. Perto dali, tem uma avenidona de duas pistas, com muitas árvores dos dois lados, e que curiosamente achei bem-menos-movimentada, quase-destranseunte-mesmo, se comparada às ruazinhas que atravessei desde a rodoviária para-chegar-até-ali. Me lembrou demais Cromínia. Não em configuração-de-asfalto, nem por conta de semelhanças-no-desfluxo-das-pessoas-em-pleno-dia, mas em razão das portas das casas — nesta avenida, pelo menos — onde a gente vê, além das árvores-quase-de-casa-em-casa, cadeiras ou banquinhos para sentar. Muitos assentos vazios ainda àquela hora do dia, manhã-cedinha-que-era, mas que se preencherão de gentes mais ao fim de tarde, fico imaginando-assim. Pois-sim: dessa avenidona, virando à direita em alguma altura dela, a gente chega até uma escola. A vontade enorme que me deu de entrar ali foi ter olhado para dentro (o portão estava aberto, ainda era horário-bastante-de-aulas) e ter visto aquele monte-grande de bicicletas no pátio. Muitas mesmo, de darem gosto. Daí entrei na escola. Era logo depois do recreio. Fui eu-entrando e veio-vindo uma mulher de longe me perguntar se eu procurava alguém, como podia me ajudar. Falei que não, que eu não estava em busca de ninguém, não, que tinha parado para ver as bicicletas. E contei que estava em Mara Rosa por causa da minha pesquisa de doutorado. Ela se prontificou a chamar a professora de artes, que veio falar comigo e me sugeriu procurar a Socorro...

Quando chego à casa da Socorro, é uma moça-bem-jovem que abre para mim o portão, a Nicolly. "Vamos entrando, minha tia está aqui, sim, vem cá." Ela está terminando de almoçar, e diz-num-zás "imagina", que eu não incomodo, não. Tão logo, uma outra pessoa, a dona Maria Selvina, mãe da Socorro e avó da Nicolly, me chama para sentar do lado dela. É tudo muito rápido como isso acontece. "Minha filha, você veio à casa certa, aqui todo mundo é artista, senta aqui que eu vou te contar a minha história." A primeira escuta-ali que faço, então, é da narrativa da Maria Selvina, "enquanto a Socorro termina de almoçar".

Depois que finaliza o almoço, ela me leva primeiro para uma outra sala, ao lado da cozinha-onde-estávamos, e começa a dispor sobre a mesa-de-almoçar-e-jantar dezenas-e-dezenas de trabalhos. Feitos com diversas técnicas e em diferentes formatos e materiais. Ilustrações com tinta nanquim; pinturas ainda não emolduradas feitas em tecido, em folha sulfite e em cartolina; desenhos, vários desenhos, muitos finalizados e alguns ainda por finalizar, feitos a lápis... E as três vão trazendo mais-e-mais-trabalhos da Socorro para me mostrar, esparramando sobre a mesa, ou me entregando diretamente em mãos para eu ver-mais-de-perto.

Faço tudo quanto é pintura e uso tudo quanto é material. Pinto telas, com tinta a óleo. Também trabalho com tinta guache, que é uma tinta mais acessível, e faço ilustrações com nanquim. Amo incorporar o EVA em algumas obras... Na área da arte, a única coisa que eu ainda não inventei fazer acho que foi escultura com a cerâmica, mas pintar a cerâmica – eu pinto. Falou que tem um pincel, ou mesmo se não tiver pincel (porque isso também a gente consegue improvisar até com pena de galinha), eu crio, pode saber que eu vou criar. Mas o que eu mais gosto de fazer mesmo é pintar. É a pintura a óleo. Não é sempre que a gente tem condições de ter a tinta; então, eu invento a tinta, e desenvolvo outra técnica de pintura, e termina saindo alguma coisa...

Não é difícil imaginar que a matéria trabalhada nas obras da Socorro, quando vista em seu *estado bruto*, como propõe Denise Ferreira da Silva (2019), pode permitir ao nosso olhar dissolver arquiteturas de poder modernas, baseadas em equações de valor coloniais, para, enfim, pelo menos nos poupar de uma abordagem da experiência artística pelo viés da "diferença cultural", tão limitador.

DENISE FERREIRA DA SILVA

Em estado bruto. Trad. Janaína Nagata Otoch. **ARS**, v. 17, n. 36, 2019 [2018]. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811/154921. Acesso em: 23.10.2019.



IMAGEM 46 (PÁGINA AO LADO)

Sem título, da fazedora Socorro Costa. Tela pintada com areia, e esta fabricada pela própria artista a partir da moagem de pedras que ela coleta em algumas regiões da cidade. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem autorizada pela artista para compor esta tese.

A materialidade das peças criadas por Socorro indica, em um primeiro olhar, uma necessidade que ela própria anuncia: a de nunca-parar-de--inventar. Novas técnicas, para contornar o não acesso a materiais, que não chegam a Mara Rosa ou que ela mesma, artista, não conseguiu adquirir; e, também, os variados suportes para suas criações, como lençóis (em substituição às telas convencionais) e o betume (que ela utiliza em lugar da tinta a óleo em alguns trabalhos).

"É uma forma também de mostrar que é possível ser artista de outras maneiras, fazendo uso de outros materiais", ela explica e complexifica — o seu próprio processo criativo. Dali-logo-emendando: "Nesta tela, por exemplo [imagem da página ao lado], eu quis retratar esse que é um pássaro muito presente na nossa região. Mas não tinha tinta nenhuma aqui em casa. Pensei "e agora, como eu vou fazer?'. Foi então que comecei a desenvolver esta técnica de pintura com areia, que eu aprendi há pouco tempo. Eu mesma que coleto as pedras, porque são pedras que a gente leva no moedor e extrai dali a areia. Não tem tonalização artificial nenhuma, a tintura é da própria pedra. Quando fica pronto o quadro, você olha e nem diz 'é um quadro', porque o que você vê é, na verdade, uma joia".

Acho que esse trabalho com a arte é uma resposta que a gente dá para as impossibilidades da vida. É mostrar que não é só aquela pessoa ali que tem dinheiro para fazer arte que pode ser artista. Para você ver: alguém como eu gostar de arte, trabalhar com arte? É uma forma de desafiar a vida, você não acha?

"Uma forma de desafiar a vida, nunca mais esqueço isso", acho que é mais-ou-menos-assim que respondo na hora. Pensei muito, dias-depois-desse-dia, que essa é também uma forma de dar conta de restituir as **vidasgrafias** (termo que tomo a liberdade de usar-aqui amalgamado) comumente relegadas ao campo da memória (melhor seria dizer, talvez, do esquecimento?) ou da ficção, mas que na verdade podem abrir cenários para um narrar-próprio-da-vida. O termo alude a uma proposta de abordagem das narrativas-particulares formulada pela antropóloga brasileira Suely Kofes (2015), para quem importa-sim (o direito das pessoas a)o protagonismo-de-suas-histórias, materializado, por exemplo, nas lutas que empreendem, nas formas de resistência que engendram ou nas experiências imaginativas que deflagram, porque é nesse cotidiano-de-práticas que suas biografias se estabelecem para além do "eu" e se presentificam como "grafias da vida"— espaços de resistência e (muitas vezes, como no caso da Socorro) de insurgência.

SUELY KOFES

Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser? In: **Vidas & Grafias: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia**, organizado por Suely Kofes e Daniela Manica. Rio de Janeiro: Lamparina & Faperj, 2015.


Milho



Há algum tempo, venho ouvindo da artista e pesquisadora Renata Felinto, em muitas de suas falas, a expressão **“na urgência da vida”**.[50] Que ela utiliza para se referir à ausência de escolhas que artistas das populações negras brasileiras, em especial, têm que enfrentar para continuar fazendo arte.

Acredito-muito que a fala da artista Socorro Costa dialoga-muito-muito com esta fala da Renata Felinto — sobre a prática artística acontecer em meio às urgências da vida. Entre uma oportunidade ou outra, ou às vezes nenhuma, de contornar as dificuldades, que são tantas.

A matéria de suas criações, reinventada a cada escassez ou em novos-giros-de-criatividade-artística, “saúda a capacidade da negridade de libertar a imaginação das garras do sujeito e suas formas [*colonizantes*]” **(FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 47)**, repondo diante do nosso olhar e dos nossos sentidos a familiaridade de elementos que compõem essas criações artísticas.

Como *um agregado de coisas conhecidas, mas combinadas de modo inusual*, ali está o betume aplicado sobre lençóis para recompor-se em tela de arte **(Imagem 45)**, ou a areia utilizada no lugar da tinta a óleo para não deixar de se materializar em obra **(Imagem 46)**, ou a tinta guache misturada a outros elementos para encorpar uma outra técnica que de alguma forma remonte à pintura a óleo ou não a inviabilize **(Imagem 49 e Imagem 50)**. E assim-sucessivamente.

“O que eu não faço é ficar sem o meu trabalho artístico: vou ali e pego um giz de cera, se precisar, ou mesmo o giz pastel, e logo tenho um esboço, uma gravura.” A isso a Socorro emenda contando que, nos últimos tempos, tem experimentado trabalhar-bastante com o lápis 6B. “É um material tão acessível para a gente que mora aqui no interior e não tem, assim, uma gama de materiais disponíveis, sabe?”

Quando diz, em seguida, que gosta de descobrir o que a sua localidade pode oferecer, ainda que não seja aquela-desejável “gama de materiais”, a artista também lança luz sobre a dificultosa rotina de trabalhar com arte em cidades afastadas dos grandes (ou pelo-menos-um-pouco-maiores) centros consumidores de arte, aonde não muito frequentemente chega uma *gama maior de materiais artísticos*.

“Mas, em artes, o que a gente não pode é ficar parada. Com um lápis e uma folha sulfite você pode fazer um desenho lindo, criar imagens não só de pessoas, mas desse lugar aqui, onde a gente vive... Isso é majestoso, para quem gosta de fazer, para quem gosta de artes, como eu, é algo majestoso.”

50. Na última Jornada da Associação Brasileira de Críticos[as] de Arte (ABCA), por exemplo, realizada on-line entre os dias 25 e 27 de novembro de 2020, Renata Felinto alude a esta expressão, cunhada por ela, ao retomar uma conversa-de-bastidores iniciada pela coordenadora da então Mesa 3, professora Carolina Ruoso (UFMG), sobre ela, Renata, estar atualmente lecionando Teoria da Arte na Universidade Regional do Cariri (URCA/CE) por uma “questão ou não de escolha”. A artista explica, então, não se tratar apenas de uma questão de escolha, mas de necessidade, em razão do que ela considera como fazer arte, ou pesquisa em arte, “nas urgências da vida”. Vale muito a pena assistir a essa fala da Renata Felinto na Jornada ABCA 2020, por tudo o que ela representa na arte e na crítica de arte atualmente, mas também porque houve, a partir dessa fala, desdobramentos tão lamentáveis nas redes sociais, da parte da coordenadora da Mesa, que refletem muitas formas brutais e inaceitáveis, no meu entendimento, de abordarmos a experiência docente-artística-pesquisadora de colegas-da-gente (para dizer o mínimo). A Renata Felinto, reitero, é uma das vozes mais importantes da arte brasileira de hoje. (Em tempo, a referida fala se inicia neste-tempo-do-vídeo: 01:26:20.)

DENISE FERREIRA DA SILVA

Em estado bruto. Trad. Janaína Nagata Otoch. **ARS**, v. 17, n. 36, 2019 [2018]. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811/154921. Acesso em: 23.10.2019.

IMAGEM 47 (PÁGINAS 120 E 121) E IMAGEM 48 (PÁGINA AO LADO)

[Nas urgências da vida I e II]. Em destaque, telas da fazedora Socorro Costa, fabricadas por ela mesma e dispostas nas parede de casa, em meio e no curso da vida. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagens autorizadas pela artista para comporem esta tese.

As oportunidades para atuar como artista, na cidade, não são institucionalizadas. O que significa que a participação da Socorro em projetos artísticos, ou que envolvam mais diretamente o ensino de artes, não assegura uma vinculação que seria tão necessária (como a possibilidade de uma residência artística, por exemplo) e que poderia contribuir para que ela fosse reconhecida e mantida como referência artística em sua comunidade. Uma referência, na verdade, que ela já exerce, mas ainda não foi legitimada. Os incentivos financeiros, que poderiam-e-deveriam ser garantidos por meio de políticas públicas permanentes — ou pelo menos mais frequentes — em Mara Rosa são, em vez disso, intermitentes.

Ela lembra, por exemplo, a importância de projetos como os desenvolvidos no Programa de Erradicação do Trabalho Infantil: "Durante um tempo, eu tive a oportunidade de trabalhar no PETI, que hoje em dia nem existe mais, ensinando crianças de seis a catorze anos a pintar com tinta acrílica no tecido e também com giz de cera [no tecido]. E, mais recentemente, no meu penúltimo trabalho, participei de um projeto, o Ponto de Cultura, ensinando pessoas a pintar com tinta a óleo em telas. Não era remunerado, era mais para ajudar nossa comunidade, incentivar os[as] jovens da comunidade a ter contato com a arte. Tinham também pessoas mais de idade participando, e o projeto acabava sendo para elas uma possibilidade de comunicação com outras pessoas, para se humanizarem com elas".

Teve um projeto muito especial, e foi ali que eu acho que deixei um legado bastante produtivo, porque eu propus que a gente criasse em conjunto obras a partir do tema da Consciência Negra. Os trabalhos ficaram lindos. Produzimos imagens dos[as] negros[as], de objetos afrodescendentes, das memórias do povo negro... Organizei uma exposição na própria escola. Então, trabalhando dentro da condição que eu tinha na escola, só com cartolina, pincel e tinta guache, a gente pôde pensar formas diferentes de olhar para o legado dos[as] negros[as] na nossa vida.

Neste que foi o último trabalho da Socorro compartilhado com a comunidade,[51] ainda em 2019, ela conta que atuou como instrutora do projeto Mais Educação. "Foi ali que eu senti necessidade mesmo de desenvolver uma técnica que fosse barata, pensando também em utilizar materiais que não fossem prejudicar a saúde dos[as] meus[minhas] alunos[as], e que fossem materiais acessíveis, o que eu consegui criando novas técnicas de pintura em tela com a tinta guache."

51. Neste vídeo, feito pela artista e generosamente cedido por ela para compor esta tese, vemos parte dos trabalhos artísticos, cuja composição primária foi tinta guache sobre cartolina.

O problema de não haver políticas públicas para que as pessoas-que-trabalham-com-arte consigam desenvolver elas mesmas espaços-de-criação-e-circulação-de-suas-produções, ou mesmo se inserir em circuitos culturais em que a prática artística esteja sendo fomentada, como explica a Socorro, é que não se pensa a arte como processo, que não prescinde de apoio nem pode ser visto só como "esforço individual" para ser, de fato, transformador. "As coisas têm que acontecer em cadeia, as pessoas tinham que poder viver de arte se é isso que querem fazer da vida. Não tem como viver de arte se você não é vista, se não consegue fazer seus trabalhos chegarem até as pessoas. Tem outra dificuldade: se você não vende a sua arte, você dificilmente consegue recurso para continuar investindo nela. Eu mesma, quando vendo alguma obra (e não vendo caro), ali eu só tiro o dinheiro para comprar outro material e investir na criação de outra obra ou técnica. Eu vivo assim: faço um trabalho, vendo, às vezes não tem lucro, então eu vendo e tiro só o dinheiro para comprar material para o próximo projeto. E penso: *pelo menos para aquele próximo projeto eu já tenho*. E, mesmo assim, a gente, quando para e pensa, vê que acaba transformando a vida de muita gente, né?"

Lembro quando eu tinha mais ou menos dez anos, de repente apareceu um ônibus. Antigamente, a gente falava "é o ônibus do Mobral, a turma do Mobral que chegou". Nesse ônibus as pessoas levavam para a gente vários cursos: de manicure, pedicure, cabeleireira... E tinha lá um de pintura. Eu, muito nova, fui pedir à minha mãe para me matricular, e ela foi. Só que chegou lá, por causa da idade, eu não pude ser matriculada. Mesmo assim, eu ia todo dia lá, ficava de longe observando, não participava, mas ia todo dia. Então, eu fui ganhando a confiança da professora, que começou me deixando lavar os pincéis para ela e, de repente, eu já estava pintando, ela já tinha me dado um pedacinho de pano e estava eu lá. Daí para frente, nunca mais perdi o gosto, porque eu já sabia que era isso que eu queria.

"Isso é o meu viver, eu respiro isso. A gente tinha que poder sobreviver com isso e desenvolver cada vez mais", é como a Socorro questiona-de-novo a realidade de ser artista, mas não ter legitimada institucionalmente a sua experiência a ponto de ampliar a circulação do seu trabalho na comunidade. "É só uma dificuldade a mais para superar..."

⋆ ⋆ ⋆



IMAGEM 49

Sem título (2019), obra composta pela artista **Socorro Costa**, para integrar a exposição "Dia da Consciência Negra, realizada em Mara Rosa em novembro de 2019. Tinta guache sobre cartolina. Para ser vista ao som de Doralyce.
Foto: Carol Piva. Imagem autorizada pela fazedora, para compor esta tese.



IMAGEM 50

Sem título (2019), obra composta pela artista **Socorro Costa**, para integrar a exposição "Dia da Consciência Negra, realizada em Mara Rosa em novembro de 2019. Tinta guache sobre cartolina. Para ser vista ao som de Doralyce.
Foto: Carol Piva. Imagem que, além autorizada pela fazedora para compor esta tese, me foi dada-de-presente.



IMAGEM 51

Lago Azul (2020), obra da artista goiana **Socorro Costa**.
Óleo sobre tela. Para ser vista ao som de Ná Ozzetti.
Foto: Carol Piva. Imagem autorizada pela fazedora, para compor esta tese.



IMAGEM 52

Sem título (2020), obra da artista goiana **Socorro Costa**.
Óleo sobre tela. Para ser vista ao som de Ná Ozzetti.
Foto: Carol Piva. Imagem autorizada pela fazedora, para compor esta tese.

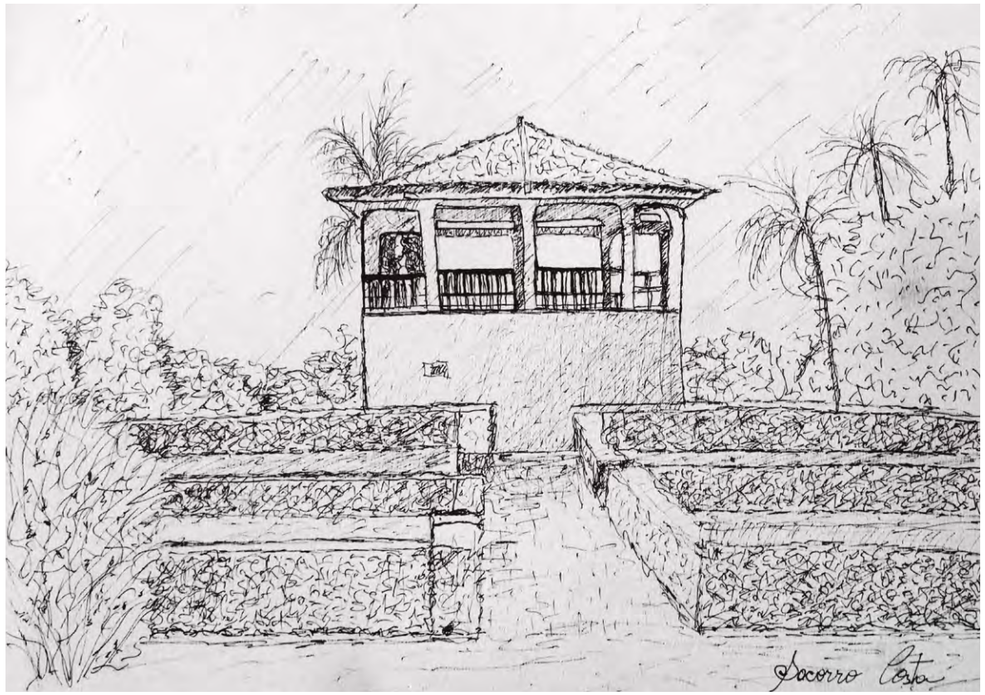


IMAGEM 53

Coreto (2020), obra da artista goiana **Socorro Costa**. Nanquim sobre papel. Para ser vista ao som de Carol Panesi e Léa Freire. Foto: Carol Piva. Imagem autorizada pela fazedora, para compor esta tese.

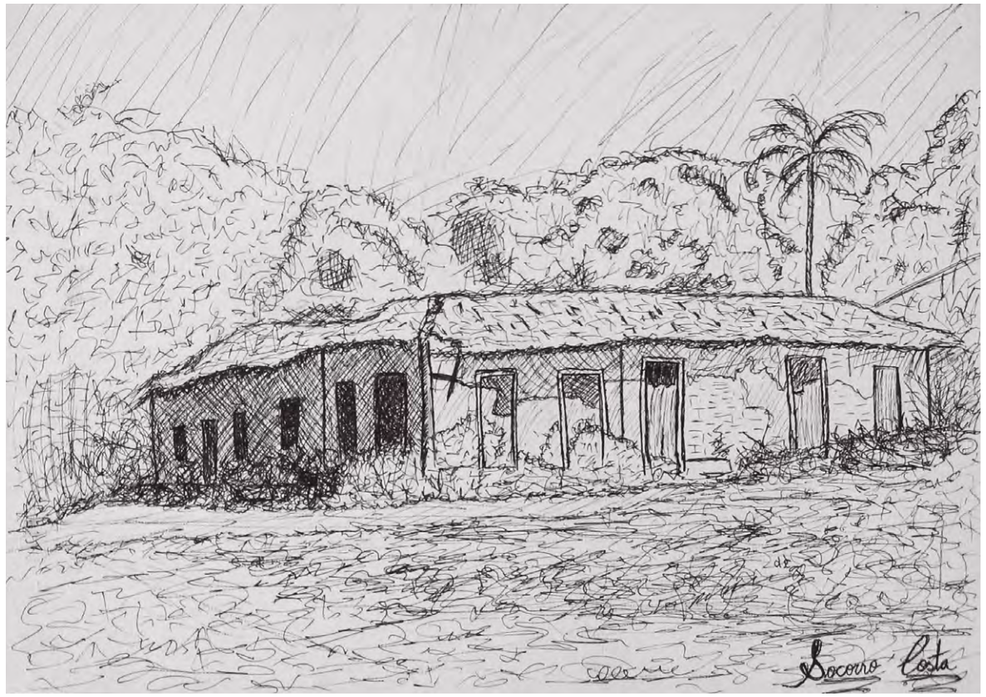


IMAGEM 54

[Que não tem mais] (2020), obra da artista goiana **Socorro Costa**. Nanquim sobre papel. Para ser vista ao som de Ilessi e Camilla Farias. Foto: Carol Piva. Imagem que, além autorizada pela fazedora para compor esta tese, me foi dada-de-presente.

ART(E)MANHAS DA OPRESSÃO | legítimas (quem viu?)

a sistematização dos sentidos

Foi com surpresa que, ao entrar na sala de *current exhibitions* (exposições-da-vez) do Metropolitan Museum of Art de Nova York, em junho de 2018, vi um conjunto de colchas penduradas na parede, todas produzidas por mulheres entre os anos de 1930 e 2013. Mulheres negras do Sul dos Estados Unidos. Artistas cujas histórias (de-vida-e--arte) foram marcadas pelo legado criminoso da escravidão. Mulheres cidadãs-comuns, vivendo em áreas rurais, miseráveis, ao sul de uma nação àquela altura já ultradesenvolvida. Imperialista. Mulheres, artistas, negras, pobres, silenciadas-uma-vida-toda, e agora ali, com seus trabalhos expostos na sala-de-destaque do Met.

A exposição **History Refused to Die**, que ficou em cartaz de maio a setembro de 2018, contou com 57 trabalhos, produzidos com mídias e materiais variados, de diversas/os artistas representadas/os pela Souls Grown Deep Foundation. Praticamente todos — senão, de fato, todos — os trabalhos integrantes da exposição apresentavam versões "não vistas" — por escravizadores/as e pelo restante da sociedade, indulgente — sobre a escravidão. Eram aqueles também trabalhos de memória sobre "vestígios não autorizados" da cultura afroamericana em uma época, ali pelos idos da década de 1930 em diante, em que fervilhavam-ainda, como fervilham ainda hoje, práticas segregacionistas mundo-afora.

Um dos fatores que também identificavam as/os artistas da exposição, para além da raça e da localização geográfica, seria, segundo a crítica e a equipe-curadora, a conjuntura econômica. Praticamente a maioria das/os artistas havia sido submetida à miséria extrema, escassez e opressões de múltiplas envergaduras, afora o racismo. Também não puderam estudar, além de terem vivido, por anos a fio, sem produtos nem condições de higiene básica **(FINLEY, 2018; PECK, 2018)**.

Dentre esses trabalhos reunidos na exposição, estavam lá 20 colchas feitas por mulheres-artistas da região de Gee's Bend (atualmente, Boykin), situada no Alabama, ao sul dos Estados Unidos. Cidadãs-comuns, sem formação em escolas de arte, e hoje mais amplamente conhecidas como as **quilt makers** (*fazedoras de colchas*) de Gee's Bend, essas mulheres reaproveitavam materiais considerados "sem utilidade", em especial pedaços de tecido já descartados ou rotos, dando-lhes outros significados e possibilidades de figurarem, de novo, visualmente.

As colchas tinham sido expostas em um museu pela primeira vez em 2002 — o Museum of Fine Arts (MFA) de Houston, no Texas, e o Whitney Museum of American Art, em Nova York, foram alguns desses espaços-recebedores dos trabalhos das *quilt makers*.

CHERYL FINLEY

Introduction: troubling the waters. In: **My Soul Has Grown Deep: black art from the American South**. Edited Cheryl Finley et al. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018.

AMELIA PECK

Quilt/Art: deconstructing the Gee's Bend quilt phenomenon. In: **My Soul Has Grown Deep: black art from the American South**. Edited Cheryl Finley et al. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018.



IMAGEM 55

Housetop quilt [Telhado de casa] (1963),
de **Loretta Pettway** (1942, em Boykin, Alabama).
Mistura de algodão com poliéster e seda. Foto: Carol Piva,
durante a exposição "History Refused to Die", realizada no
Metropolitan Museum of Art, Nova York, entre os dias 22.05 a
23.09.2018.



IMAGEM 56

Bricklayer quilt [Colcha-medalhão] (1970),
de **Linda Diane Bennett** (1955-1988, Boykin, Alabama).
Mistura de algodão com poliéster.
Foto: Carol Piva, durante a exposição "History Refused to Die",
realizada no Metropolitan Museum of Art, Nova York,
entre os dias 22.05 a 23.09.2018.



IMAGEM 57

Lazy Gal Bars quilt [Barras mais ou menos indolentes] (1965), de **Loretta Pettway** (1942, Boykin, Alabama). Mistura de algodão com poliéster. Foto: Carol Piva, durante a exposição "History Refused to Die", realizada no Metropolitan Museum of Art, Nova York, entre os dias 22.05 a 23.09.2018.



IMAGEM 58

Blocks and Strips work-clothes quilt [Blocos e tiras de roupas de trabalho] (1959), de **Lucy Mingo** (1931, Boykin, Alabama). Mistura de algodão com brim. Foto: Carol Piva, durante a exposição "History Refused to Die", realizada no Metropolitan Museum of Art, Nova York, entre os dias 22.05 a 23.09.2018.



IMAGEM 59

Housetop and Bricklayers with Bars quilt [Telhado de casa e colcha-medalhão com barras] (1955), de **Lucy T. Pettway** (1921-2004, Boykin, Alabama). Foto: Carol Piva, durante a exposição "History Refused to Die", realizada no Metropolitan Museum of Art, Nova York, entre os dias 22.05 a 23.09.2018.



IMAGEM 60

Eight-Block Housetop quilt [Telhado de casa em oito blocos] (1975), de **Lola Pettway** (1941, Boykin, Alabama). Mistura de algodão com poliéster. Foto: Carol Piva, durante a exposição "History Refused to Die", realizada no Metropolitan Museum of Art, Nova York, entre os dias 22.05 a 23.09.2018.

Depois desses dois museus, muitos outros passaram a fazer o mesmo em variadas localidades dos Estados Unidos. E isso só foi acontecer, evidentemente, quando curadores/as e críticos/as de arte "atestaram" o valor artístico do material, afirmando tratar-se de "obras de arte", feitas por "artistas".

Noutras palavras: as criações sempre existiram, continuavam a ser produzidas ao longo dos anos naquele Alabama-de-segregação-racial,[52] mas eram vistas, quando muito, como "folclore" ou "artesanato" feito por gente-qualquer ou, na melhor das hipóteses, por "artesãs". Só foram incluídas no rol de "obras de arte", as colchas, quando curadores/as e historiadores/as da arte que trabalham para museus como o Metropolitan "abriram espaço" para serem avaliadas — e exibidas — assaz-assim: *como arte* **(PECK, 2018)**.

E então houve um momento, a certa altura da minha visitação, em que precisei aguardar uma senhora cadeirante, que observava, detida, uma das criações de Lucy Mingo — uma colcha quase toda em azul e cinza, que parecia maior ainda por conta dos blocos de padrões dispersos. Eu-ali, esperando para ver a obra de frente. No ínterim, não lembro se pelo lado ou de costas para mim, escutei um homem (de mais ou menos cinquenta anos, alto, branco, repimpado de uma altivez muito irritante) comentando com um-dos-seus: *But what the hell is it doing here?* ["Mas que diabos isso está fazendo aqui?"].[53]

Indagação curta, mas retilínea. E solerte. Incompatíveis, na fala dele, eram o pronome *it* (mesmo um pronome-coisal como o *it*) e o advérbio *here*: o homem se referia, respectivamente, às colchas, mas não só a elas, senão também, ou principalmente, às suas fazedoras (mulheres-negras-artistas), que, para ele, não deveriam estar *ali*, no Metropolitan.

O Met é um dos museus mais robustos do mundo. Inaugurado em 1872 por um grupo de **artistas, colecionadores e empresários brancos e abastados, todos homens**,[54] foi primeiro instalado na Quinta Avenida (a Fifth Avenue) de Nova York — onde ficam as grifes e apartamentos-mansões mais caras da cidade — e, pouco tempo depois, já em 1880, transferido para a grandiosa edificação que até hoje ocupa dentro do Central Park. Dali em diante, basta dizer, por ora, que o Metropolitan passou a abrigar... *obra de arte*. Mas não *qualquer* obra de arte, senão uma vultosa coleção de artefatos — dentre os quais pinturas, desenhos, esculturas, fotografias e materiais arqueológicos — que críticos/as, curadores/as, artistas, jornalistas, acadêmicos/as, visitantes, apreciadores/as e mesmo pessoas que até hoje entraram pouco ou nunca entraram em um museu citam como... "obras de arte", aludindo, com isso, a tudo aquilo que, de alguma forma, e por alguma razão, merece ser reconhecido como criação artística.

Museus como o Met figuram em listas: dos "maiores", "melhores", "mais visitados", "mais populares", "incríveis", "top 10" e "tudo-e-mais-um-pouco museus do mundo".

52. Um Estado do sul, aliás, em cuja capital, Montgomery, **Rosa Parks**, de dentro de um ônibus-praticante-da-lei-racista (que obrigava pessoas negras a cederem seus assentos a pessoas brancas), se recusou a ceder (em 1º de dezembro de 1955). Foi presa por isso e deflagrou, com isso, uma série de lutas por direitos civis e igualdade racial em seu país. O filme de Julie Dash, **The Rosa Parks Story (2002)**, merece-muito ser visto.

AMELIA PECK

Quilt/Art: deconstructing the Gee's Bend quilt phenomenon. In: **My Soul Has Grown Deep: black art from the American South**. Edited Cheryl Finley et al. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018.

53. Uma das deliciúras-maiores das experiências-imaginativas-da-gente é conseguir mantê-las ou trazê-las, aqui-ali, de votla ao coração. Poeticamente. Ou tão só como rasgo. Em relato. Esse dia (de-ouvir-opressão-tão-de-perto, embora isso não me surpreenda mais, por conta de vivermos tão-de-dentro-ainda das clausuras patriarcais-coloniais), essa experiência, enfim, **pedia muito para ser escrita**. E a gente, de certo, faz mesmo quando-e-como consegue.

(este texto também está na seção de anexos)

54. Informações que podem ser facilmente (e infelizmente) confirmadas no site do próprio museu: https://www.metmuseum.org/press/general-information/2005/a-brief-history-of-the-museum. Acesso em: 07.04.2019.

Lugares assim também capitalizam valorações para a composição de rankings: da "melhor", "mais importante", "mais antiga", "mais bela", "consagrada", "medieval", "barroca", "clássica", "moderna", "contemporânea", "a mais rica", até "a mais cara arte já produzida pela humanidade". Ou qualquer outra referência que tenha como vínculo imediato (e intenção intensificadora-importantíssima) a distinção, a centralidade, o louvor.

Mesmo sem conhecer nada sobre museus, uma pessoa — quando passa diante de um-como-o-Met, ou ouve na televisão qualquer notícia sobre esta ou aquela exposição-ali, ou vê na internet mesmo, inadvertidamente, algo a respeito, ou escuta de alguém seja qual for o comentário, ou mesmo quando tem vontade algum dia de visitar — imagina, enfim, tratar-se de um lugar, no mínimo, nobre. Imponente. Circunscrito de solenidades. É assim-mesmo, afinal, o Met.

E não é à toa que isso acontece. A ideia de museu e os próprios museus que se consolidaram a partir do século XVIII, especialmente e primeiramente na Europa — de arte, ciência e história — passaram a fazer parte dos imaginários coletivos, ora como representantes do patrimônio cultural das nações, ora como símbolos nacionalistas, ou vistos ainda como rituais (em seu caráter cerimonial e solene), conforme já demonstrou **Carol Duncan (1995)**.

Ligada intimamente à própria história do conhecimento (leia-se: "da expropriação de outras culturas"), a história dos museus começou a ser escrita por um recorrente grupo de pessoas em posição de prestígio e poder na sociedade europeia (homens brancos e aristocratas) que assumiam para si (como de praxe, ou seja, desde-o-sempre) as legitimidades-todas do saber. Colecionando, de início, artefatos de tudo quanto fosse "descoberta" trazida de suas então viagens-exploratórias-do-mundo, eles iam tomando gosto por colecionar as coisas. E colecionavam. Porque as coleções rendiam. De modo que, do século XVII em diante, aí-sim, elas passaram a tomar mais-corpo nos famosos "gabinetes de curiosidades", pequenas galerias destinadas a reunir "objetos raros", "espécies exóticas" e "representações visuais" as mais variadas, todas de inestimável valor, consideradas dali-a-pouco "obras de arte", não tardando para serem presumidas como "grandes obras da humanidade".

Tão-assim, como explica Angélica Núñez, professora do Departamento de Antropologia da Arte da Universidad del Cauca, na Colômbia, foi que as pequenas galerias-colecionistas aos poucos se transformaram em lugares mais-abertos a quem quisesse se inteirar do conhecimento ali reunido, do "grandioso saber humano":

> O museu propriamente dito nasce entre o final do século XVIII e o começo do século XIX. A partir da Revolução Francesa, esse museu público passa a ser uma *instituição necessária*, um espaço *neutro* para ocultar sua significação religiosa, monárquica ou feudal, declarando as coleções reais como *bens nacionais*. **(NUÑEZ, 2007, p. 185 — tradução livre)**[55]

CAROL DUNCAN

Civilizing rituals: inside public art museums. London & New York: Routledge, 1995.

55. "El museo propiamente dicho nace a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. A partir de la Revolución francesa el museo público se convierte en una institución necesaria, un espacio neutro para hacer olvidar su significación religiosa, monárquica o feudal, declarando las colecciones reales como bienes nacionales."

ANGÉLICA NUÑEZ

El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. **Universitas Humanística**, n. 63, Bogotá, Colombia, 2007.

Nas entrelinhas dessa história há, na verdade, uma outra que nem sempre é contada: a inscrição dos museus como espaços privilegiados do conhecimento (incluindo o visual, sob o estatuto de "artístico"), destinados a manter os símbolos da dominação cultural.

> Obedecendo ao pensamento colonialista daquela época, cada país demostrava sua riqueza e opulência a partir dos "tesouros" levados de suas colônias e com eles é que escrevia a história, tendo como eixos conceituais de referência a "evolução e o progresso"; era isso que posicionava esses países no ápice da civilização... **(NUÑEZ, 2007, p. 185 — tradução livre)**[56]

Perguntas iniciais surgem daí, porque são mesmo inevitáveis: como dissociar a noção de *obra de arte*, ou "tesouro da humanidade", da expropriação cultural que está na base das primeiras coleções que se legitimam depois nos museus? Quais artefatos foram incluídos nas historiografias humanas como objetos preciosos? Quem vêm sendo as pessoas autorizadas a produzi-los, dali-então validadas como artistas? E, finalmente, quem esteve e está por trás de tudo isso, ou seja, a quem coube e ainda cabe conferir o estatuto de arte a uma produção? E a seu/sua realizador/a, o título de artista?

Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz e Pascale Molinier (2007) nos ajudam a traçar um caminho inicial em que é possível compreender que estamos, na verdade, diante de uma *questão de valor*:

> [Que] surge visivelmente com a necessidade de transmissão [do material artístico] e diz respeito a uma concepção sobre o que deve ser ensinado [como arte], partindo da ideia de que o verdadeiro valor das obras, conforme determina a tradição da história da arte canônica, [está no] seu alinhamento com as ideologias dominantes. **(SOFIO et al., 2007, p. 8 — tradução livre)**[57]

Estamos, então, falando abertamente da **fabricação do valor artístico para figurar no sistema hegemônico da arte**. Um processo, aliás, com seus pesos e suas medidas — *qualificações e quantificações*, nas palavras das autoras — envolvendo praticamente os/as mesmos/as participantes de sempre: artistas já reconhecidos/as pelos/as críticos/as de arte, que são legitimados/as pelas instituições consagradas (dentre elas, museus e escolas de arte), que são frequentadas por curadores/as e aplaudidas por jornalistas, que são os/as que zelam pela divulgação do valor então fabricado, sendo o conjunto todo, finalmente, exaltado e validado pelos/as galeristas e colecionadores/as, que são justamente as pessoas que têm a palavra de ordem para chancelar as "obras de arte".

56. "Obedeciendo al pensamiento colonialista de la época, cada país demostraba su riqueza y opulencia a partir de los tesoros traídos de sus colonias y con ellos se escribía la historia teniendo como eje conceptual la evolución y el progreso, ubicándose a sí mismas en el ápice de la civilización..."

ANGÉLICA NUÑEZ

El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. **Universitas Humanística**, n. 63, Bogotá, Colombia, 2007.

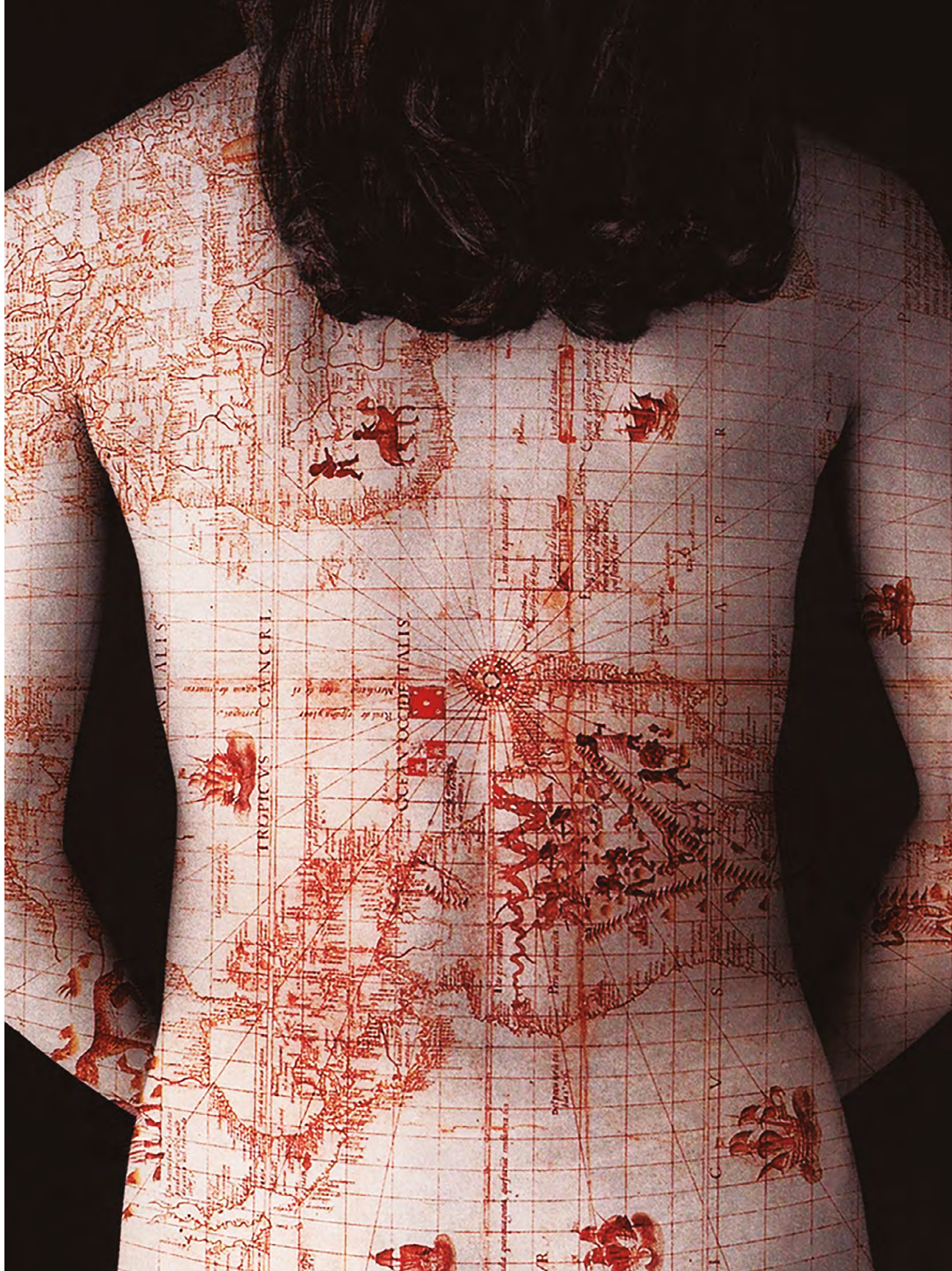
57. "Le problème de la valeur se pose notamment face à la nécessité de transmission: que doit-on enseigner, une fois mise au jour l'idée que la véritable valeur des œuvres déterminée par la tradition de l'histoire de l'art canonique [est] bien leur profonde adéquation avec les idéologies dominantes."

SÉVERINE SOFIO, PERIN EMEL YAVUZ E PASCALE MOLINIER

Les arts au prisme du genre: la valeur en question. **Cahiers du Genre**, n. 43, 2007. Disponível em: https://cahiersdugenre.cnrs.fr/wp-content/uploads/2020/02/IntroCdG43_2007.pdf. Acesso em: 22.11.2018.

IMAGEM 61 (PÁGINA AO LADO)

Nuevo mundo #6A [Novo mundo n. 6A] (1998-1999), da artista mexicana **Tatiana Parcero**. Fotografia digital. Mapa colonial sobre as costas da artista. Vi outras peças desta série no Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, em San Juan, em abril de 2018, quando estive lá para um congresso de cultura visual. Fonte: site da galeria que representa a artista (QR code).





A crítica marxista **Isabelle Graw (2012)** também investiga esta complexa equação — da chancela artística — e chega à conclusão de que o valor "fabricado" para a arte corresponde ao valor de *commodity*, de mercadoria.

> O valor é um conceito muito ambivalente, que nos obriga a pensar, de imediato, nas concepções ética, social e econômica arraigadas ao valor atribuído às coisas. Especificamente, quando atribuímos valor a uma obra de arte, o que fazemos é considerá-la como mercadoria; o seu valor é valor de mercadoria [...]. **(GRAW, 2012, p. 8 — tradução livre)**[58]

O grande desafio, diante disso, passa a ser, como adverte a autora em outra obra (2010), resistir à tentação de tomar o mercado como um *outro distante*, e este outro simplesmente como realidade apartada das demais formas de sociabilidade humana. Em lugar disso, ela propõe a aproximação e o confronto:

> Ser oprimido/a pelo mercado não implica que não possamos rejeitá-lo. Ao contrário, [defendo que é] possível refletir sobre os valores impostos pelo mercado e, ao mesmo tempo, lutar por condições que não sejam aquelas de sempre, impostas pelo capitalismo de consumo. **(GRAW, 2010, p. 7 — tradução livre)**[59]

A essa altura, cabe perguntar: quais são essas condições que o mercado fabrica e reserva para a experiência artística? E mais: sendo a arte uma *commodity* como outra qualquer, nos termos de Isabelle Graw, como não considerar um conjunto de fatores para definir o seu "valor de mercado" que estão visivelmente além da condição econômica? Porque, se pensarmos-bem-bem, há outras categorias (não há?), à parte o aspecto econômico, que convergem e são determinantes na atribuição de valor aos objetos artísticos. Ainda que a gente olhe para eles também-como-mercadorias.

* * *

58. "Value is a profoundly ambivalent concept. It brings to mind ethical and social ideas of value as well as value judgments and economic values. In the following pages, the concept of the value of a work of art will be taken strictly to refer to the value it has as a commodity, its commodity value [...]."

ISABELLE GRAW

The value of art commodity: twelve theses on human labor, mimetic desire, and aliveness. **ARQ**, n. 97, 2012. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en_0717-6996-arq-97-00130.pdf. Acesso em: 22.11.2018.

59. "Being constrained by market conditions does not imply that we cannot reject them. On the contrary [...] it is possible to reflect on market conditions at the same time as striving for conditions other than those seemingly imposed by consumer capitalism."

ISABELLE GRAW

High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture. Translated from German by Nicholas Grindell. Berlin: Sternberg Press, 2010.

IMAGEM 62 (PÁGINA AO LADO)

No words [Sem palavras] (2018), da artista goiana **Patrícia Ferreira** (Patworkpat). Marcador permanente e lápis de cor. Fonte: site oficial da artista.

A microrregião classificada pelo IBGE como **Vão do Paranã** é uma área de biodiversidade sob proteção ambiental e conta com **12 cidades**.*

Saí de Goiânia, de carro, dirigindo, sozinha (como sempre), por volta das 7 horas da manhã, em **31 de janeiro de 2020**. Seguindo o meu planejamento inicial, subi pela BR-153, que depois de Anápolis se torna GO-060, até Formosa, onde pernoitei.

No dia seguinte, também pela manhã, parti em direção a Posse (pela GO-020), passando por Vila Boa, Simolândia e Nova Vista. Fiz intervalos mais longos durante esta viagem porque não me sentia muito disposta. Cheguei a Posse no fim da tarde do dia 1º de fevereiro.

* Alvorada do Norte, Buritinópolis, Damianópolis, Divinópolis de Goiás, Flores de Goiás, Guarani de Goiás, **Mambaí**, Posse, Povoado Extrema (Iaciara), São Domingos, Simolândia e Sítio d'Abadia.

IMAGEM 63

A área em cinza abrange todas as 12 cidades que compõem a microrregião **Vão do Paranã**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.



KARINA VASCONCELOS

44 anos (hoje)
pintora, artista multimídia
de Mambaí, Goiás
(dia do nosso encontro)
13 de fevereiro de 2020

IMAGEM 64

Casa-obra, casa-ateliê da artista Karina Vasconcelos. Mambaí, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

Coleciono objetos que encontro por aí. Desde sempre. Gosto das coisas antigas, rústicas. Chegou uma hora em que as pessoas daqui, percebendo isso, começaram a me trazer as coisas. Encontradas na rua, como eu mesma coleto, ou ao voltarem de alguma viagem. Minha casa é um verdadeiro museu, você não vê?

Quem me leva até a casa da Karina é a Dete, fazedora com quem passei o dia-anterior-inteiro em Mambaí: "Você tem que conhecer a Karina, a casa dela respira arte". De esquina, grande, muito grande, e toda-conservada, é uma casa feita de adobe. Chego com a Dete, peço licença para entrar, "Essa moça veio de Goiânia, Karina, conhecer a arte que a gente faz aqui no interior. Você tem que mostrar as suas coisas para ela". Olhares viajandejos também se estabelecem assim, nas formas de ver que as pessoas socializam sobre a gente. Mesmo que nos conheçam pouco, ou quase-nada-ainda. Quando a Dete nos apresenta dessa maneira, dizendo da necessidade-importância de nos deixarmos afetar umas pelas outras, ela na verdade solidariza a nossa entrância pelos olhares, próprios e das outras-de-nós, que dali-a-pouco terão se encontrado. Karina está cortando o cabelo de uma freguesa. Pede à Sara, amiga-ajudante, para andar comigo porta-adentro enquanto finaliza o corte. A casa realmente "respira arte". Chega a ser inverossímil de quão poética é em cada canto de todos os cômodos, que são inúmeros. Há esculturas na parede, telas sobre cadeiras, versos desenhados com plantas-lá-de-fora, tesouras penduradas ao redor de quadros pintados ou fotografias. Na cozinha, na parede onde fica o fogão de lenha, quatro pratos meticulosamente suspensos, de louça branca, com um desenho-feito-à-mão. Na parede ao lado, alguns utensílios-de-casa em meio a uma peneira-grandona, também pendurada, perto de uma lamparina-bem-antiga, da mesma cor do fogão-vermelho.

Passo mais de meia hora vidrada-ali.

Karina termina o corte, me chama. Eu vou.

IMAGEM 65 (PÁGINAS 150 E 151)
Onde a arte-da-Karina dela se habita. Mambaí, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com autorização da artista, para compor esta tese.

"Nasci no Paraná, mas vim para Mambaí quando era muito criança ainda. Cresci aqui, minha cidade é aqui. Então, como você pode ver, sou goiana." Eu também conto a ela que agoianei: "Vim de Minas, mas desde 2007 tenho-cá a minha história de amor com Goiânia. Até que, finalmente, consegui ficar de vez". E nos rimos com o arremate-dela: "Então, a gente está mais é para goiana e meia, né?", pois-de-fato, coisa de escolhas-do-pertencimento...

"A Dete me disse que a sua casa respira arte, Karina. Acho que quem respira arte aqui é você." Ela diz que respira-mesmo. "Você sabe que outro dia eu estava conversando com alguém sobre isso. Que a minha casa é como se fosse uma vista, uma visão, assim, de mim. Parece com uma casa-ateliê, né?" Parece e é — uma **casa-ateliê**.

Você não viu nada ainda... aqui tem mais coisa para ver do que história para ouvir. A gente vai lá para o quintal daqui a pouco, vou te mostrar mais coisas. Mas basicamente é isso: aqui em casa é o meu lugar de criatividade. Aqui eu guardo os objetos que para mim têm valor, as coisas que vou reconstruindo daquilo que eu coleto por aí. E aqui também têm trabalhos de outras pessoas que eu ganho de presente. Acho que a casa inteira é uma exposição viva, né?

"Você sabe que, antes de vir para cá, eu andava relendo uma lista de artistas-mulheres para este meu trabalho de doutorado. Faço listas o tempo todo, lembro às vezes um detalhe que sei que não devo deixar de mencionar. Posso estar tomando banho que paro tudo e anoto na hora." Com a Karina funciona mais-ao-contrário: as listas que ela faz são mais-mentais. "Acordo e durmo fazendo minhas listas mentais também, mas anoto muito porque tem hora que a memória da gente vai ficando sem espaço". Ela concorda, e novamente damos risada.

"Pois-então, tem uma coisa curiosa sobre a-tal-lista. Lembrei agora porque achei parecida com essa história de a gente ser ou não ser goiana, sabe? É uma artista que venho estudando de uns tempos para cá, muito interessante. Ela também tem uma casa-ateliê, bem parecida com a sua; também trabalha com vários materiais e suportes e — vai parecer invenção-minha, mas não é — ela também nasceu no Paraná, só que não mora mais lá faz muito tempo, desde mil-novecentos-e-oitenta-bolinhas, talvez desde 1986,[60] como você."

Falamos um pouco sobre a Lídia Lisbôa. Karina não me perguntou a respeito da artista-propriamente, mas sobre a cidade de nascimento dela, o que eu não lembrava de-jeito-nenhum,[61] e especificamente sobre sua casa-ateliê.

60. O ano certinho em que a Lídia Lisbôa se mudou para São Paulo foi de fato 1986. Eu realmente não lembrava. E a Karina veio do Paraná para Mambaí em 18 agosto de 1986, como ela tinha me contado poucos minutos antes.

61. É Guaíra, que fica mais na fronteira com o Mato Grosso do Sul e o Paraguai.

"Com a finalização da Usina de Itaipu, a minha cidade, Itacorá, ficou embaixo d'água. Foi a única cidade inundada pela usina na época. De lá a gente foi para uma colônia, chamada Ipiranga, lá mesmo no Paraná. Continua a mesma cidadezinha de sempre, é menor que Mambaí ainda... E aqui, quando chegamos, ah... eu me apaixonei por essa casa."

Palavras como "herança" ressoam muito-também na sua fala. Os avôs e as avós não tinham apego ao que pudessem comprar, ou talvez tão-apenas-não-pudessem. Ensinaram a ela o que aprenderam: "reformar coisas antigas", dando a elas significados outros. "Acho que eu cresci vendo isso, fui tomando gosto pelas coisas antigas. Tanto que, quando a gente chegou aqui, não tinha nada, não tinha nem asfalto, só depois de um tempo é que fomos ter energia elétrica. E as casas? Eu fiquei doida com as casas. Porque, lá no Paraná, as casas da gente eram de madeira, e aqui era tudo de adobe. Desde pequena eu passava na porta desta casa e pensava: um dia eu vou morar aí".

Do pai e da mãe herdou também um costume: tudo o que era para fazer tinha que ser feito com mãos-próprias. Desde os móveis de casa, as roupas, os reparos domésticos, até o serviço-para-receber-ordenado — desde cedo na vida. A mãe, cabeleireira da família, ensinou a cortar cabelo. E isso virou a ocupação-de-conseguir-o-sustento, para a Karina. "Foi a primeira e é até hoje a minha profissão."

Agora, a pintura eu aprendi com um primo. Meu pai tinha um irmão mais velho, que tinha um filho que fazia esculturas em madeira e adorava pintar. Como eu ia muito lá, acabei "influenciada". Só que ele faz umas coisas mais chiques, com requinte, e eu sempre gostei mais do rústico. E nunca fiz curso, aprendi tudo sozinha.

A lida com os diversos materiais e múltiplas técnicas é tão diária quanto o cortar-cabelo. "Pinto, bordo, faço crochê, faço escultura, faço colagem." Andar por Mambaí, que tem cerca de 9 mil habitantes "e não é difícil percorrer a pé de um lado a outro", significa, para Karina, andar-observando. "Se eu vejo um toco que eu quero, eu trago para casa, para recriar. Acho que o gosto por trabalhar com plantas também vem daí, dessa possibilidade de criar, *arranjar*, esculpir mesmo, né? E mesmo que seja uma planta. Ou uma madeira, ou um pedaço de plástico, ou outro elemento da natureza. Você vai ver ali de fora [no quintal-de-trás] uns arranjos na parede com tampa de cesto de plástico, imagina..."

"Então, além de uma casa-ateliê, você parece que tem também uma casa-obra...", digo assim-mesmo. "Ou uma obra-casa", ela aperfeiçoa o dito, "acho que aqui é mais uma obra, ou muitas obras, na verdade, que eu vou dispondo em cada cômodo da casa...".[62]

62. Sobre a Lídia Lisbôa — de quem volto-sempre a falar-para-mostrar em outras partes deste texto — eu não poderia deixar de sugerir-mergulho na belíssima tese da **Adriana de Oliveira Silva (2018)**. A sensibilidade e a riqueza visual e reflexiva do texto desta antropóloga e jornalista brasileira, ao analisar a prática de artistas como Lídia Lisbôa e Sônia Gomes, é de encher os olhos-vulneráveis-da-gente de afeto.

ADRIANA DE OLIVEIRA SILVA
Galeria & Senzala: a (im)pertinência da presença negra nas artes no Brasil. Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-28082018-120240/publico/2018_AdrianaDeOliveiraSilva_VCorrigida.pdf. Acesso em: 23.11.2020.



IMAGEM 66

A artista Karina Vasconcelos em sua casa-ateliê. Mambaí, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

Karina diz que é em casa que as suas criações parecem mais reais. "Mais reais?" É que as peças têm mais intimidade na casa da gente, concordo-em-bastantes. E em casa ela consegue, também, dispor cada uma da forma como acredita "funcionar melhor no espaço".

Paola Zordan (2019), professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS e pesquisadora do Grupo Arcoe (Arte, Corpo, enSigno/CNPq), fala dos ateliês como lugares estratégicos de criação, com uma ética e uma estética bem-próprias que favorecem a "prática da liberdade". É neste sentido, em especial, que os ateliês contemporâneos, ao contrário dos tradicionais,[63] encorpam agora-mais-ainda a noção de experimentação, construção e intimidade-com-a-arte — uma noção que tem-mesmo-a-ver, enfim, com *liberdade*.[64]

Além de ser o seu *principal-lugar-de-colocar-a-criatividade-em-prática*, a casa-ateliê da Karina faz parte de um projeto de vida, como ela me conta mais ou menos em tim-tins, que envolve uma de suas predileções-de-sempre: os lugares históricos, como a casa onde ela finalmente-agora-mora-e-experimenta-a-arte. É ali que os artefatos culturais são desarranjados de seus lugares-de utilidade-ou-desutilidade-cotidiana, para que provoquem um pouco a imaginação da gente a pensá-los como visualidades-de-hoje. Muito da sua casa-ateliê, ou obra-casa, respira, na verdade, essa imagem. Que, se a gente for pensar-bem, é uma imagem sobre o tempo: o tempo da vida de todos os dias, amalgamado no da experiência criativa, que se vincula, no caso dela, a uma restituição visual de objetos que cheiram a uma situação-de-outrora, ou ao passado.

A sua ideia de *obra* está, tão logo, também arraigada à ideia de *coleção*. Repousa, afinal, sobre esse movimento de trânsito-mesmo entre história, memória e arte. Sentir — e dizer — que sua casa é "uma exposição viva" expressa o que ela, Karina, artista, se dedica-ali a configurar de si para si, e além, ou seja, para quem quer que se disponha a olhar o que ela fabrica, como arte, e guarda-e-cultiva, como tempo. Então, não é só uma *casa-ateliê* como espaço de criatividade e liberdade-individual-de-criadora, senão um lugar que se abre, no presente, ao *olhar afetuoso* das pessoas — para a experiência imaginativa, a arte, a prática artística.

Um olhar menos viajandejo — isto é, *mais sacrificado* e com *efeito distanciador*, como diz **Marina Garcés (2013)** — é capaz-de-se-sentir-muito-tentado a ver nessa experiência-fazedora, da Karina, uma narrativa-talvez de *musealização* — da prática artística. Não acredito-mesmo que seja. Que dirá ela, duvido-também-que-acredite.

Não há (na intenção de casa-ateliê ou propriamente) em sua casa-ateliê a *aura* que se costuma tradicionalmente reservar aos museus, como se eles fossem aqueles tais-lugares-de-transcendência: dos "limites" da vida doméstica, cotidiana e pessoal, para se tornar memória. Não propriamente memória coletiva, digo-sem-ser-de-passagem, mas hegemônica.

63. Indo atrás de comprender como a significação dos ateliês foi se transformando no tempo, ela destaca: "O ateliê [era] um espaço não apenas destinado ao trabalho, mas também ao ensino, exposição, negociação e, dependendo das características do artista, sociabilização. Desde o início da sociedade mercantil é possível encontrar ateliers-boutiques em burgos que viraram polos culturais [...]. A partir do final da Idade Média, os ateliês, alocados em burgos, eram empreendimentos familiares onde todos os membros contribuíam para conclusão de uma obra, mistura de espaço residencial com comercial. Essas casas também podiam pertencer a uma guilda, alojando temporariamente membros da corporação, mestres ou aprendizes do ofício ali desenvolvido, sendo o ateliê um importante espaço de trabalho coletivo e solidariedade. Em geral, se situavam perto dos canteiros de obras. Nesses acontecia a aprendizagem, a difusão de técnicas e estilos e trocas necessárias para, por exemplo, possibilitar a construção comunitária de uma catedral. [...] A separação entre artistas letrados e artesões emerge nos ateliês dos mestres renascentistas [mantenho-aqui-e-adiante, propositadamente, o gênero masculino das palvras-dela.] Empreendimento organizado e com diversos trabalhadores em funções estruturadas, estes ateliês convergiram nos nomes que hoje conhecemos como "grandes mestres", [...] o que se prolonga até o século XIX, quando o estúdio passa a designar uma única sala privada, de preferência não residencial, para um artista individual, enquanto os ateliês-oficinas continuam a ser tomados como espaços implicados em diversas etapas e estágios de criação e produção manufaturada. O estúdio passa a ser o local onde as singularidades dos artistas [...] são valorizadas e a originalidade de expressão é buscada" **(pp. 56-57)**.

PAOLA ZORDAN

Ateliê como prática de liberdade. **Palíndromo**, v. 11, n. 5, set.-dez. 2019. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/14771/10440/54969. Acesso em: 10.01.2021.

64. Vale muito a pena conhecer-da-Paola, também, seu texto-obra **Para artistas des-instituids (2018)**.

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.



IMAGEM 67

[Sapa-presa-no-seu-quadrado e outras esculturas de parede], de Karina Vasconcelos. Madeira e olhos de botão. Mambaí, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com autorização da fazedora, para compor esta tese.

Ao analisarem os museus como *lugares da consciência histórica*, por exemplo, de determinada população, **Viviane Gosselin e Phaedra Livingstone (2016)** ressaltam serem eles espaços institucionais onde se hospedam, organizam e articulam os sentidos de objetos e experiências do passado, em um processo de construção e (per)formação das identidades coletivas, ali-para-serem-vistas — e aos seus símbolos, e às suas manifestações culturais, e aos seus microlugares, enfim, de existência-no-tempo. Mas as autoras não deixam de contra-argumentar, tão depressa, que este entendimento generalizado carrega em si uma série de problemas. A começar pela "tendência de se superestimar o trabalho dos maiores museus ou dos nacionais, em detrimento das instituições menores ou presentes apenas on-line, operando de forma colaborativa, e também daqueles projetos de curta duração" **(GOSSELIN & LIVINGSTONE, 2016, p. 4 — tradução livre)**.[65]

Vânia Carneiro de Carvalho (2011), a quem interessa, em algum momento, o estudo dos museus brasileiros como espaços *consagradores de testemunhos*, chama ainda a atenção para outro problema: a utilização dos museus para a publicização das histórias privadas de determinados (leia-se: *privilegiados*) grupos sociais — ou seja, as elites. Neste caso, a atribuição de valor aos objetos, artísticos ou não, nem dizem respeito aos artefatos em si, senão àquelas pessoas a quem pertenceram — "carteiras de identidade, passaportes, títulos de eleitor, brevês, certificados, nomeações, certidões, licenças de trânsito, diplomas (de titulação acadêmica, de premiação, de maçonaria, de homenagem, de associação), carteiras, caixas de óculos, itens de indumentária e mobiliário, mas também medalhas, troféus, distintivos, *botons* de eventos públicos e acontecimentos políticos, comendas, entre outros" **(CARVALHO, 2011, p. 456)**.

Lembro aqui ainda o que li há algum tempo em um ensaio da curadora britânica e professora de história da arte no (renomado) Royal College of Art de Londres, **Victoria Walsh (2016)**, quando, mesmo de dentro de uma experiência local-que-é-diferente-da-nossa (afinal, ela está falando de Londres; em Londres, do processo curatorial de museus como o Tate; e do Tate, em um tipo de "inclusão" que, a gente bem-sabe, infelizmente deixa de fora o que não se consegue acolher com um olhar mais viajandejo, digamos), enfins... De toda sorte, ela destaca uma situação-de-realidade que considero como um pelo-menos-essencial-reconhecimento quando a gente pensa hoje em dia nas imagens artísticas que circulam na nossa cultura visual: "a crescente convergência da arte com as mídias e as novas tecnologias nas redes digitais, tanto quanto a produção correlacionada à dita "arte imaterial", não está apenas trazendo ao debate a relevância e o valor [de um novo] tipo de prática curatorial [ou] museológica, mas ainda impulsionando uma transformação [desejável] da experiência das pessoas diante do objeto artístico, seja ele visto como matéria ou como imagem digital" **(WALSH, 2016, p. 2 — tradução livre)**.[66]

65. "Such a general understanding of the museum is common in the critical literature but tends to overemphasize the work of the largest and national museums, ignoring that of most smaller institutions and the more ephemeral online, collaborative, or temporary projects.

VIVIANE GOSSELIN E PHAEDRA LIVINGSTONE

Museums and the Past Constructing Historical Consciousness. In: **Museums and the past: constructing historical consciousness**, edited by Viviane Gosselin and Phaedra Livingstone. Vancouver: The University of British Columbia, 2016.

66. "[...] the increasing convergence of art, media, technology, and the digital network, as well as the correlative production of comparatively "immaterial" art, is not only bringing into question the relevance and value of traditional curatorial and museological practice, but also transforming how audiences experience and value the art object as both material fact and digital image."

VICTORIA WALSH

Redistributing Knowledge and Practice in the Art Museum. **Stedelijk Studies (Between the Discursive and Immersive)**, v. 4, n. 4, 2016. Disponível em: https://researchonline.rca.ac.uk/2302/1/Stedelijk-Studies_Redistributing-Knowledge-and-Practice-in-the-Art-Museum_Walsh.pdf. Acesso em: 10.02.2021.

Curioso (ou presumível) demais é haver sempre dois pesos e duas medidas quando a gente pensa na valoração-das-coisas e na legitmação-das-pessoas, de suas narrativas e trajetórias, sejam elas de-arte ou de-vida. Compreendo o trabalho da historiografia e da crítica em reconhecer a importância da tarefa de tornar públicos os artefatos da cultura, o que demanda, certamente, um exercício curatorial — de seleção e organização — minudente e precioso. Mas o que acho extraordinária-mesmo, olhando para mais-perto-de-mim, é a habilidade de uma fazedora como a **Karina Vasconcelos, de Mambaí**, que se dedica à experiência imaginativa (criando imagens artísticas),[67] e ainda compõe e organiza cuidadosamente o seu lugar-de-exposição, distribuindo pela casa as criações suas ou ganhadas de outras pessoas, e ainda mantém este espaço aberto à comunidade como *espaço-solidário-de conviver--com-a-arte*. Uma mediação, me atrevo a emendar, que mereceria, sim, ser institucionalizada, quero dizer, incentivada, quintucentuplicada, esparramada-mais Brasil-afora, Goiás-adentro.[68]

Quando penso, mais detidamente ou mesmo com a minha reduzida competência nos estudos das representações visuais para museus, museóloga-e-curadora-que-não-sou, mas quando recordo, enfim, a noção de **exposição viva**, de um **espaço-casa como exposição viva**, conforme elaborada pela Karina, penso que o que ela vem construindo e convidando as pessoas de Mambaí para verem, ao abrir as portas da sua casa-ateliê para os olhares-ali, *tão desfocalizados* (das experiências hegemônicas) *quanto viajandejos* (por uma *outra* outridade-de-ver), imagino, enfim, tratar-se mesmo de uma **potência**. Que a filósofa **Marina Garcés (2013)** chamaria de **potência da situação** (que surge quando nos deixamos afetar pelo olhar e olhamos para a outridade de forma solidária-afetuosa), mas que a curadora e pesquisadora brasileira **Fabiana Lopes (2016)** é também muito feliz em compreender como **performed personal recollections** (recordações pessoais performadas).

Ela diz isso analisando as criações da artista sul-africana **Minnette Vári**. Apesar de ela utilizar técnicas e suportes diferentes dos que a Karina incorpora em suas imaginaturas, me parece haver semelhanças-nesta--outridade (da experiência artística), e isso me vem aos sentidos quando releio as reflexões da Fabiana Lopes. Que considera impressionante a forma como Minnette Vári destitui o tempo de sua condição conceitual de linearidade ou cronologia, rearticulando as peças da história como a um quebra-cabeças, que tem como referência a sua narrativa-em--primeira-pessoa. É assim que, transitando livremente por entre várias mídias, ela cria um reino próprio de ambiguidade e polissemia.[69] Tenho impressão semelhante quando o meu olhar se deixa afetar pelas experiências imaginativas da Karina. E deixo a casa dela com a imaginação à flor da pele. Aquela casa-antiga, casa-de-viver-e-trabalhar, casa-ateliê, lugar-obra, aquela casa-de-performances-com-o-tempo. Vivo.

⋆ ⋆ ⋆

67. Ou obras de arte, ou artefatos — não importa-muito-aqui, neste momento, a nomenclatura.

68. Como a gente pode voltar-e-ler nesta tese em outras passagens, a fazedora Dete, também de Mambaí, diz-reclamando, reivindicando, justamente isso quando conta do interesse-da-comunidade e da desatenção das instituições públicas, em contrapartida.

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

69. O trecho todo, em livre tradução, foi extraído de várias páginas do ensaio, na verdade. O original é mais ou menos assim: "Minnette Vári "dismantles time as a linear and chronological concept [in which] history has to be pieced together. It is exactly by reassembling the puzzle of history that the artist creates a new concept of time within her own narrative. [...] And so Vári goes beyond articulating history and memory [...] freely transitioning between painting, video and drawing, framing blurred lines, imprecisions and distortions as creative spaces; as a kingdom of ambiguity and polysemy".

FABIANA LOPES

In transition: Remastering a Vocabulary of Ambiguity and Polysemy. In: **Of darkness and of Light: Minette Vári**. Johannesburg: Standard Bank Gallery, 2016. Disponível em: https://fabianalopes.com/pdf/MinnetteVari_Rematering_FL.pdf. Acesso em: 10.02.2021.

IMAGEM 68

Sala-de-costura [ou onde a arte-da-Karina dela se habita II]. Mambaí, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com autorização da fazedora.





pausa-aqui para uma **(outra)** história **(fazedora)**

Em um texto muito sensível, escrito para compor o catálogo da exposição *Sonia Gomes: ainda assim me levanto*, realizada no Masp de 14.11.2018 a 10.03.2019, a crítica de arte e curadora sergipana **Júlia Rebouças (2018)** encontra uma saída interessante para falar de uma artista da envergadura de Sonia Gomes, mas que, ao mesmo tempo, assim como várias outras artistas brasileiras, ainda rasura os imaginários — institucionais, sobretudo — com suas criações tão "fora da caixa" (do sistema artístico).

Se, como-principia-dizendo-a-autora, há várias formas de abordar este trabalho artístico, da Sonia,[70] o que já sinaliza a complicadura-toda que enfrentará a crítica, uma alternativa também se interpõe-válida entre as demais, não necessariamente para excluí-las, mas como forma complementar de abordagem e reflexão crítica sobre a arte: **ir ao encontro da artista, escutar sua história**. "Neste caso, biografia, trajetória profissional e processos criativos se entrelaçam" **(REBOUÇAS, 2018, p. 59)**.

As narrativas fazedoras que apresento neste capítulo (tanto-assim como nesta-tese-toda) são essencialmente de mulheres que se afirmam artistas e manifestam, sem-nenhuma-brecha-para-duplos-sentidos, que as peças que produzem são criações artísticas.

O fato de serem **mulheres** — mulheres pobres, mulheres racializadas, mulheres "sem formação" (em escolas de arte) e mulheres do interior de um Estado brasileiro já posicionado vilipendiosamente nos mapas-de-status-e-poder como "de interior" — engenha as **diversas formas de miopia e surdez** (nossas) diante da existência e das experiências imaginativas (dessas mulheres). Ou, em uma palavra, de suas **visuaisvivências**.

E conto, então, mais uma história: "[Vó Rita] aparecia para olhar o mundo. Ver as pessoas, escutar as vozes. E eu, de olhos abertos, pulava em cima (só os meus olhos)." É com esta lembrança que começa o segundo livro da escritora brasileira Conceição Evaristo, *Becos da memória*, finalizado em 1988, mas publicado só em 2006.

As histórias — narradas em terceira pessoa, mas, em vários outros momentos da obra, também em primeira, por Maria-Nova, que as vai coletando bem-de-criança-ainda — interseccionam episódios de sua vida familiar com aqueles-próprios das pessoas-vizinhas, moradoras, como ela, de uma favela nas entrebrutalidades do doloroso processo de desfavelamento.

70. Partindo, por exemplo, de uma análise: do contexto da arte brasileira; ou da arte feita por mulheres; ou de algumas aproximações da antropologia visual sobre a expressão de culturas negras; ou da história da arte (como disciplina crítica e legitimadora, e neste caso falaríamos provavelmente de "momentos de excepcionalidade" para a produção artística de Sônia Gomes); ou, finalmente, "recorrendo ao exercício da forma e ao escrutínio da linguagem" **(REBOUÇAS, 2018, p. 59)**.

JÚLIA REBOUÇAS

Uma história para Sonia Gomes. In: **Sonia Gomes: a vida renasce/ainda me levanto**. (Catálogo Masp). São Paulo: Masp; MAC Niterói, 2016.

IMAGEM 69 (PÁGINAS 160 E 161)

I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I'd forgotten you. I was dreaming [Fui embora e esqueci você. Um tempo atrás lembrei. Lembrei que tinha esquecido você. Eu estava dormindo] (2017), da artista árabe **Dana Awartani**. Foto: Carol Piva, durante a 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_ Videobrasil, realizada em São Paulo de 09.10.2019 a 02.02.2020.

IMAGEM 70 (PÁGINA AO LADO)

Detalhe de **I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I'd forgotten you. I was dreaming**. Fonte: site oficial da artista.

Quando fica adulta, Maria-Nova vai revirando as lembranças daquela época, as histórias ouvidas das pessoas mais velhas assim como as presenciadas na comunidade, e decide reuni-las em escrita. A estética diaspórica da narrativa remete a uma trajetória de construção da identidade da própria narradora, das subjetividades e sociabilidades no universo dos becos da favela do Pindura Saia, zona central de Belo Horizonte, Minas Gerais, tão comodamente *invisíveis* para quem não pode ou não faz questão de olhar quanto *invisibilizados* diante de uma população inteira, em sua maioria negra, tendo que lidar com um cotidiano de opressões e escorraçamentos.

> A temática desenvolvida nessa construção literária é a vida dos[das] moradores[as] de uma favela, cidadãos [e cidadãs] que sofrem as mazelas de um processo árduo e doloroso de desfavelamento realizado por uma construtora. [...] A [principal] narradora, habilmente, recupera cenas das vidas d[esses/as] moradores[as] da favela, os[as] afrodescendentes, através de uma literatura cujo foco é a preocupação com as mazelas sociais enfrentadas pelos negros [e negras]. **(CRUZ, 2016, pp. 19, 89)**

A composição da trama é feita por fragmentos que aliam os recortes memorialísticos, **trazidos de volta ao coração** por Maria-Nova, com o entra-e-sai de histórias-das-pessoas — remontando à oralidade de ouvi-las para depois (re)contá-las — que correm ao largo em favelas como as do Pindura Saia, Brasil-adentro, mas seguem escamoteadas das historiografias oficiais.

Neste processo de **dar a ver** o que permanecia encoberto, incompleto ou forjado, vemos surgir uma complexa focalização narrativa, ziguezagueante de memórias e imaginaturas: quando as histórias são narradas em primeira pessoa, Maria-Nova lança mão de uma fraterna primeira pessoa do plural, de modo a indicar não apenas tratar-se de narrativas polifônicas, de toda a comunidade, que ela recupera das lembranças de sua época de meninice, mas também da sobreposição, ainda que sutilmente, entre narradora e protagonista, refletindo, de certo, um traço marcante na escrita de Conceição Evaristo: a tessitura ficcional a partir da experiência. A este processo ela-mesma dá um nome, que é a escrita de si, a escrita da vivência, a sua **escrevivência**.

A ideia de escrevivência está relacionada com uma escrita que tem como aporte o plano da experiência para reverter a lógica das narrativas de mulheres e homens afrodescendentes que a "memória oficial" e a "história única" brutal e covardemente não admitiram-ainda nem outorgaram como legítimas. Equivale ao que a pesquisadora e ativista **Giovana Xavier (2009)** também considera como **ato de restituir humanidades negadas**[71] ao reivindicar que as histórias das pessoas negras não foram contadas e suas vozes, reprimidas para que uma história única virasse verdade.

71. O contexto analisado pela autora é o do feminismo branco da década de 1960, que não incluiu as experiências das mulheres negras. Daí ela se perguntar: "Que histórias não são contadas? Quem, no Brasil e no mundo, são as pioneiras na autoria de projetos e na condução de experiências em nome da igualdade e da liberdade? De quem é a voz que foi reprimida para que a história única do feminismo virasse verdade?" **(XAVIER, 2009, on-line)**.

GIOVANA XAVIER

Feminismo: direitos autorais de uma prática linda e preta. **Folha de S. Paulo**, 19.07.2017. Disponível em: https://agoraequesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta. Acesso em: 31.05.2019.

Esse movimento de restituição presente na escrita de **Conceição Evaristo (2017)**, de revisão histórica e ficcional, não remete apenas ao plano das experiências individuais, mas encontra sentido nas histórias de uma coletividade. A escrevivência é, assim, a possibilidade de existir pela palavra e, acrescento, também a de (se fazer) resistir pela imagem. É que a linguagem literária, ao se abrir, tem essa capacidade de se converter em imagem, de tornar-se, dali-logo, imaginária, de ser ela mesma feita de imagens e, portanto, ir-se imiscuindo no também-gesto de provocá-las, de forma que, para além de dar a conhecer, ela *dá a ver*.

Quando começa dizendo "[Vó Rita] aparecia para olhar o mundo. Ver as pessoas, escutar as vozes. E eu, de olhos abertos, pulava em cima", a narradora de *Becos da memória* recupera, pois, esse movimento que considero duplo na escrevivência, ou seja, relacionado não apenas ao registro escrito das histórias individuais e coletivas (que ela viveu e ouviu das/os outras/os ao redor) para que não permaneçam inaudíveis, mas também vinculado à natureza imagética das palavras reclamando presença como visualidades.

A escrevivência não é, portanto, tão só "a possibilidade de construção de *contradiscursos* que ressignifiquem as identidades, as corporeidades e as espacialidades da população negra", como defende a pesquisadora goiana **Ana Maria Martins Queiroz (2017)**, em sua tese de doutorado. Ela é também a possibilidade de (re)construção da imagem com que a população negra vê o mundo, se vê e se percebe visível dentro dele. Como narradora-e-uma-das-protagonistas, Maria-Nova "[ouve] tudo tão atentamente, sem perder nada", mas também cuida para estar com os "olhos abertos", porque, dali a pouco, enxergará de novo as imagens dessas vivências e as escreverá.

Esse duplo movimento da escrevivência que defendo-aqui pode ser observado em inúmeras cenas-episódios de *Becos da memória*. Recorro, por predileção-mesmo, ao que considero mais pulsante e bonito: a experiência que Maria-Nova tem quando, na escola, é momento de "apre(e)nder" sobre o período escravocrata no Brasil. A narrativa, já-novamente em terceira pessoa àquela altura, antecipa o porquê de ser uma manhã em que a menina ia para a escola com uma "má vontade a rondar lhe o corpo e a mente":

> Na semana anterior, a matéria estudada em História fora a *Libertação dos Escravos*. Maria-Nova escutou as palavras da professora e leu o texto do livro. A professora já estava acostumada com as perguntas e com as constatações da menina. Esperou. Ela permaneceu quieta e arredia. A mestra perguntou lhe qual era o motivo de tamanho alheamento naquele dia. Maria Nova levantou se dizendo que, sobre escravos e libertação, ela teria para contar muitas vidas. Que tomaria a aula toda e não sabia se era bem isso que a professora queria. Tinha para contar sobre uma senzala de que, hoje, seus moradores não estavam libertos, pois não tinham nenhuma condição de vida. **(EVARISTO, 2017, pp. 142-143)**

ANA MARIA MARTINS QUEIROZ

Geo-grafias insurgentes: corpo e espaço nos romances "Ponciá Vicêncio" e "Becos da memória", de Conceição Evaristo. Tese (Doutorado em Geografia), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7518/5/Tese%20-%20Ana%20Maria%20Martins%20Queiroz%20-%202017.pdf. Acesso em: 06.06.2019.

CONCEIÇÃO EVARISTO

Becos da memória. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017 [2006].



IMAGEM 71

Cidade colorida — Realidades (2019), da artista paulista **Dani Vitório** (1982-). Acrílica sobre tela, 50 x 60 cm. Obra exposta durante a 15ª Bienal Naïfs do Brasil "Ideias para adiar o fim da arte", realizada desde 28.11.2020, com ações até 25.07.2021, no Sesc Piracicaba. Fonte: site oficial da Bienal. **Catálogo on-line** (QR code).

Quando se põe a lembrar das narrativas ouvidas de suas/seus ancestrais, Maria-Nova repele-para-longe o que está escrito no livro de história, repetido-ali, em tom-ensinador, pela professora. Recordou, por exemplo, as crianças da favela, sendo possível contar nos dedos, tão pouquíssimas eram as que chegavam à quarta série primária; e também lembrou de Tio Totó, que, desde quando se entendeu por gente, viu pai-e-mãe escravizado-escravizada e que, já de velho, envelhecia não de idade, mas de esperança-perdendo-se-de-vez, diante do escorraçamento das pessoas nas desocupações da favela. "Isto era o que a professora chamava de homem livre?", perguntava-se Maria-Nova. E assim:

> [Ela] olhou novamente a professora e a turma. Era uma História muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora. Era diferente de ler aquele texto. Assentou-se e, pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente. **(EVARISTO, 2017, p. 143)**

CONCEIÇÃO EVARISTO

Becos da memória. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017 [2006]).

Tomar a decisão de restituir as humanidades negadas e com elas reescrever a história desde as margens, como diria **bell hooks (2019)**, é o que mais nos aproxima do que Conceição Evaristo propõe ao formular o conceito de escrevivência.

BELL HOOKS

Teoria feminista: da margem ao centro. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019 [1984].

Quando me refiro a um outro (segundo-viés-ou-duplo) movimento da escrevivência, penso nele também no campo da nossa cultura visual contemporânea, no deslimite de uma outra amalgamada sugestão conceitual que, com base nos olhares-que-lanço-aqui sobre a escritora brasileira Conceição Evaristo, reapresento como **visuaisvivências** (assaz-assim-mesmo, no plural).

LÊDA GUIMARÃES

Narrativas visuais: ferramentas estéticas/investigativas na experiência docente. **Educação & Linguagem**, v. 13, n. 22, 2010. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/2438. Acesso em: 31.05.2019.

Equivalem ao passar-para-o-papel as experiências de Maria-Nova, que precisa escrever, a fim de restituir de realidade as histórias gravadas em seu corpo, na sua alma e na sua mente. Constituem, afinal, as narrativas visuais que, concordando com **Lêda Guimarães (2010)**, também considero-aqui como espaços investigativos no amplo cenário metodológico da orientação de projetos de pesquisa em educação e visualidades **(GUIMARÃES, 2010)**. E são, enfim, como na história d'**As imaginaturas da gente**, aquela força irradiadora das criações artísticas das mulheres goianas com quem me encontrei, solidariamente, tão afetuosamente, nesses quatro últimos anos.

(este texto também está na seção de anexos)

As visuaisvivências constituem, a meu ver, um dos caminhos oportunos para a **desfocalização do olhar**, com a-percepção-e-o-re-conhecimento-de-**outras** — tantas, múltiplas, várias — **fazeções de sentidos** que, apesar das adversidades ou invisibilizações, pululam em cotidianos próprios nossos e no das outras pessoas, como formas de socialização. Com imagens.

É por aí, aliás, que começamos a evitar um possível-dito-tão-em-vão de que estamos fazendo bricolagem quando investigamos as práticas artísticas contemporâneas, sobretudo as deflagradas pelas pessoas que as engrenagens de poder deslegitimam. A conjuntura-hoje não reflete, nem de longe, as colagens anunciadas em muitas das pesquisas que se dizem "bricolantes", nem "hibridizações" de espécie alguma, como se fosse possível, pelo lado de cá, pesquisante-viajandejo, a "abertura à/ao diferente". Se estamos a falar de influências, intertextualidades, atravessamentos críticos-poéticos, interatividade e formas colaborativas para as **experiências da imaginação**, já estamos falando de **ocupação**. As práticas artísticas só podem-mesmo ser abordadas tendo em vista o cenário disjuntivo que integram.

Eis uma vontade-desta-tese, ou busca, por assim imaginar: de esparramação. E a gente aparecendo para olhar a vida e *interromper os sentidos do mundo*,[72] vendo as pessoas, escutando as vozes. A gente de olhos abertos, afinal, *mordendo a realidade, pulando em cima com os nossos próprios sentidos...*

⋆ ⋆ ⋆

72. Essa noção, desenvolvida pela filósofa **Marina Garcés (2013)**, está em algumas páginas do primeiro capítulo, **Metodologia viajandeja**. Se preferir, mais-num-zás, é possível **ler-de-novo-aqui**.

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.



IMAGEM 72

Detalhe da obra **Racine de Culture (Roots of Culture)** [Raízes da cultura] (2018), de **Sheila Hicks**, artista estadunidense radicada na França. Algodão, lã, linho, seda, bambu e fibra sintética.
Foto: Carol Piva, durante a exposição "Sheila Hicks: Campo Abierto (Open Field)", realizada no The Bass Museum of Art, em Miami, de 13.04 a 29.09. Visitei a exposição ao voltar de Porto Rico, aonde-fui-para-participar do V Congreso Internacional de Cultura Visual.

A microrregião classificada pelo IBGE como **Porangatu** (dada a sua localização nos entornos deste município homônimo) também se atravessa por não-iguais-interiores nas suas **19 cidades**.*

Saí de Posse, localizada na microrregião conhecida como Vão do Paranã, de carro, dirigindo, sozinha (como sempre), por volta das 8 horas da manhã, em **18 de fevereiro de 2020**. De acordo com meu planejamento, segui pela GO-241 até Teresina e Goiás para dali continuar até Cavalcante.

Ao passar Teresina, não havia possibilidade de continuação pela rodovia, que estava com um trecho dali-em-diante interditado. Retornei, assim, para Posse, me instalei novamente no hotel e fui replanejar a rota.

No dia seguinte, saí de Posse bem cedo (pela GO-446), desci em Iaciara pela GO-112 para dali pegar a GO-236 e, então, a GO-239 até Alto Paraíso de Goiás, onde pernoitei após 6 horas de viagem, sob chuva e em uma estrada ruim. E amanheci no outro dia vontadeando chegar logo a Cavalcante. De Alto Paraíso de Goiás até lá é pertinho pela BR-010/GO-241. Mas, infelizmente, de novo deparei com uma rodovia sem condições de tráfego. A única alternativa seria enfrentar de 2 a 3 horas uma estrada de terra que eu não conseguia localizar direito pelo GPS. Tive que desistir.

Retornei a Alto Paraíso para dormir e, no dia seguinte, peguei a GO-239 até Uruaçu, chegando enfim a Mara Rosa.

* Alto Horizonte, Amaralina, Bonópolis, Campinaçu, Campinorte, Campos Verdes, Estrela do Norte, Formoso, **Mara Rosa**, Minaçu, Montividiu do Norte, Mutunópolis, Niquelândia, Nova Iguaçu de Goiás, Porangatu, Santa Tereza de Goiás, Santa Terezinha de Goiás, Trombas e Uruaçu.

IMAGEM 73

A área em cinza abrange todas as 19 cidades que compõem a microrregião **Porangatu**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.

Eu queria, na verdade eu sempre quis foi pintar e bordar. [E nos rimos ambas, até.] *Mas comprar material para pintar não tinha jeito, faltava condição. Então, o pano a gente dava conta. Se eu não podia pintar na tela, podia bordar no pano. E daí fazer o que eu quisesse, inventar os pontos que quisesse. Fiz nessa vida tudo quanto foi bordado. Criei meus filhos assim. Bordar dava mais dinheiro que pintar, sempre deu. E minha vida foi essa...*

Quando chego a essa casa-artista, em Mara Rosa, e vejo imediatamente que nela me abrem a porta-de-entrada, na verdade, três mulheres de três gerações de artistas, tomo um susto-bem-bom. Que fica melhor ainda, porque me recebe também uma casa toda-feita de *obras*. Quadros em quase todas, senão em todas as paredes-dali. Azulejos pintados, o banheiro, o reboco do quintal-de-dentro trabalhado como-se-inteiro-retecido, ilustrações na mesa, peças bordadas sobre as poltronas. Sem fim de imagens. Pela ordem das idades e do respeito às vozes-de-viver-mais, elas mesmas se articulam, só-de-olhar-uma-para-a-outra, diante de mim — em espera, sem pressa nenhuma. Maria Selvina é quem de-logo diz: "Puxa essa cadeira e vem aqui para o meu lado, minha filha; Socorro já vai passar um café e Nicolly separar as coisas para te mostrar". É depois do almoço, bastante-cedo-ainda. Não consigo decidir para onde olhar, não são curiosidades o que eu tenho-ali — acho que vontadeio muito-mais é que, pelo menos por alguns instantes, a minha imaginação pare de tentar dar conta de transformar em mais substância-imaginativa-ainda aquelas tantas cores e papéis e objetos e motivos que vou vendo em volta. Talvez eu tenha de fato pensado, em algum momento, que uma das cenas que sempre encontro nas casas-fazedoras parece realmente, inevitavelmente, tão titilosa, tão visível, que é impossível não voltar a ela em cada novo relato-fazedor, aqui, em tentativas. Ver as pessoas vivendo com arte uma-vida-toda. E dando volta numa série de descondições ou categorizações e impedimentos. E não se importando se "pintam" ou "bordam". E não aceitando, por nada nessa vida, serem desnomeadas artistas por isso, ou qualquer-aquilo. "[Lógico] que eu sou, sou artista. Eu imagino o desenho que eu quero e vou fazendo ali." Nessas casas, como a da Maria Selvina, é a experiência imaginativa que conta. É o vislumbre das madrugadas acordentas sem parar de planejar as peças do dia seguinte.

MARIA SELVINA COSTA

80 anos (hoje), bordadeira
de Uruana, Goiás
20 de fevereiro de 2020 (dia do nosso encontro)

IMAGEM 74 (PÁGINA AO LADO)
Criação I [ou dos trabalhos da Maria Selvina].
Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020.
Foto: Carol Piva.



IMAGEM 75 (PÁGINA AO LADO)

Criação II [ou dos trabalhos da Maria Selvina].
Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

"Quase todas essas coisas aí que a gente vê eu já fiz. De **criação** minha mesmo, sabe?" É uma das primeiras histórias da Maria Selvina para mim. Nascida em Uruana, "mais ou menos perto daqui, de Porangatu" (cerca de 430 km), ela veio cedo para Mara Rosa, na juventude ainda, e aqui formou família, construiu a vida. "Tudo muito custoso naquela época, a gente precisando trabalhar para manter a casa..." Não podia, segundo ela, fazer só o que gostasse, era premente ter uma ocupação que rendesse o sustento. Embora ela não diga com palavras-abertas-de-ecoar, em todas as ambiências da sua narrativa ela se mantém enunciada como mulher-que-conduz-a-vida-em-família-com-mão-própria. "Trabalhadeira demais, a vida toda, minha filha".

Trabalho e **criação** são palavras que não vão embora da sua fala. Entre continuar exercendo o trabalho-de-todos-os-dias (que já de muito jovem significava "fazer serviços domésticos de toda a ordem", recebendo por isso) e experimentar o bordado como prática artística direcionada como trabalho-que-rende-ordenado, pôde escolher bordar. "Mas não é todo mundo que consegue, né?" E se fosse para decidir ter outra direção na vida, qual seria? "Não, eu não daria outra, não." Eis que dali-logo emenda contando que aprendeu sozinha, ora reparando as pessoas bordadeiras perto dela, ora perguntando um ponto para uma, para outras, e foi desvendando o que fazer, como dava.

> Foi minha filha [Socorro] que depois passou a pintar os panos de prato para mim, e eu só bordava. A gente aqui, se não tem tela, pinta no papel mesmo, ou arruma pano. Pega a tinta e pinta. Por que você não vai ver arte em um pano de prato? Só porque é um pano de prato? Eu mesma, tinha dia que me dava vontade de bordar um quadro e eu bordava. Olha esse, pendurei na parede e passou a ser quadro.

A forma como Maria Selvina e outras fazedoras que me acolhem o olhar nesta trajetória-pesquisante falam de suas experiências imaginativas me impõe também muitos giros imaginativos no interim das conversas e das voltas-e-voltas-em-tentativas-de-compreensão. Seria bem-mais-bastante-simples, para mim, ou para qualquer outra pessoa que estivesse em busca de refletir sobre a prática artística dessas mulheres, encontrar para elas **lugares de criação**[73] dentre aqueles sobre os quais muito já se tem debatido. Irresistível-até — seria muito-irrestível-mesmo — enveredar pelos estudos de um mestrado-que-fiz-em-História, porque este é campo-de-análise que me permitiria, por exemplo, olhar para a cultura com olhos de (i)materializações dos imaginários, e das memórias coletivas, e das cotidianidades e práticas ditas-artesanais no plano daquelas simbologias que mais microveem do que transveem.

73. São muitas as perspectivas que surgem, analíticas, destes microlugares que buscamos compreender, para a criação. **Cultura popular**, **arte popular**, **artesanato**, **narrativas do cotidiano**, **cultura material**, **cultura visual do povo** são algumas denominações que me chegam à memória e aos sentidos quando penso sobre isso. Voltarei, como é de se imaginar, a esses denominadores comuns ainda-aqui, a seguir, e também em momentos-vários-outros desta tese, já que se trata muito-disso, em especial, aqui.



IMAGEM 76

[Mesa posta] Criação da fazedora **Maria Selvina Costa**.
Tinta e bordado sobre pano de prato.
Para ser vista ao som de Elizabeth Cotton.
Foto: Carol Piva.



IMAGEM 77

[Tríptico] Bordados da fazedora **Maria Selvina Costa**.
Para serem vistos ao som de Elizabeth Cotton, em um de seus mais memoráveis depoimentos gravados, de quando esteve em Portland, Oregon, em 1978, falando sobre ser mulher-na-música. Foto: Carol Piva.

Quando me pergunta — confirmando só-de-olhar para a filha Socorro, que é pintora, e apontando para panos de prato e caminhos de mesa — "Não têm aqueles quadros com flores, frutas e comida? Pois então...", quando a Maria Selvina me faz esta pergunta-direta, há uma convicção. Da resposta. Não para mim, que escuto e importo menos diante da experiência artística que ali me olha. Mas para ela. É ela quem faz questão de enfatizar, volta-e-vem-na-conversa, "é assim a minha criação".

Impossível não ouvir-em-lembrança, enquanto a escuto nessas perguntas, os ruídos de duas intervenções artísticas que eu tinha visto, não muito tempo antes, realizadas por mulheres para questionar este questionável-mesmo lugar (doméstico e menor) de criação que se relega, no campo das artes, em função do gênero. A primeira — a que assisti através do documentário dirigido pela cineasta **Johanna Demetrakas (1974)** — foi a instalação *Womanhouse*,[74] articulada pelas artistas Judy Chicago (estadunidense) e Miriam Schapiro (canadense), em conjunto com 21 estudantes do Programa de Arte Feminista do CalArts, na Califórnia, em 1972. A segunda foi uma das peças da série *Anonymous Was a Woman* (*O anônimo era mulher*), de **Miriam Schapiro (1976)**, que pude ver-de-mais-perto por ocasião da minha ida a Nova York em 2018.[75] Esta obra integra atualmente o acervo do Brooklyn Museum, na coleção do Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art.

Em escuta à fazedora Maria Selvina, impossível é, na verdade, não perceber que as problematizações-tantas, categoríticas, em torno desta questão de *ser-ou-não-ser-arte*, quem faz somos nós — pretensas/os críticas/os e registradoras/os da experiência (artística) que já está, bem-antes-de-nós, posta (na mesa). Porque, se formos pensar-bem, para ela, artista-que-sequer-cogita-não-ser-artista e mulher-que-sequer-presume-sua-prática-como-não-artística, a distinção entre arte e não arte ou inexiste ou é assaz sutil, subliminar e inadvertida para, de fato, encorpar alguma-qualquer ousadia de desdizer o que a vivência simplesmente atesta. Sem necessidade de discurso-que-se-faça-legitimador. Trocando em obviedades escancaradas: **o estatuto é ela que reclama para si, como artista, assim como reconhece suas criações como arte**.

Em algum momento da sua fala, Maria Selvina retorna o foco da narrativa para a questão — preponderante — da sobrevivência, material-nossa, dos dias-nos-dias. "Criei meus filhos com o bordado. Tudo o que eu tenho conquistei com a venda dos meus bordados. Agora é que eu não consigo mais trabalhar tanto, mas já vendi minhas peças em lugar demais, você tinha que ver, eu não parava, trabalhava dia e noite, sem cessar." Pergunto se algum/a filha/o teria aprendido a bordar com ela, ou vontadeado continuar seu legado-bordadeiro. "A Socorro continua, do jeito dela, com as pinturas, né? E a Nicolly, que já está pintando, vai continuando também do jeito dela. Que menina inteligente, você precisa ver. Agora vai para a faculdade, vai estudar, ela gosta é de estudar..."

74. Não consigo deixar de sugerir-aqui, também, um destaque: a performance **Waiting**, por **Faith Wilding**, extraída do documentário de Johanna Demetrakas e que me ocorreu disponibilizar-cá com a respectiva legenda (em tradução livre). Os versos, originalmente em inglês, estão disponíveis em: http://faithwilding.refugia.net/waitingpoem.html. Acesso em: 10.01.2021.

75. As peças da série estão esparramadas por museus nos EUA, até onde fiquei sabendo na época. **Esta do Brooklyn Museum** é a de n. 2. Conheci o trabalho da Miriam Schapiro numa outra ida aos EUA, em 2016, quando precisei passar um dia em Washington por conta de um erro na escala de voo. Foi aí que vi, no Smithsonian American Art Museum, **Dollhouse (1972)**.



IMAGEM 78
[De casa] Trabalho de Maria Selvina Costa. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva.

Com muita razão e sensibilidade, historiadoras e sociólogas, antropólogas e educadoras já trouxeram à cena-pesquisante olhares imprescindíveis sobre as microdimensões que organizam a vida social de mulheres-fazedoras — das *artes-de-fazer-cotidianas*, como se imagina-investiga-e-depois-diz. Que considero uma nomenclatura encantável, até-condizente. Propícia nos derredores dos estudos realizados que já li até aqui. Há, sem dúvida, inúmeros deles Brasil-adentro.[76] Importantíssimos, como eu disse, pois suasivos, tão desfocalizadores quanto abridores-de-olhar.

O trabalho-de-uma-vida, por exemplo, de Lêda Guimarães, professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Arte Cultura Visual da UFG, é exemplar-neste-sentido. Ao falar em **visualidades populares**, a autora desloca um eixo de análise via de regra assumido como legitimado no campo da história da arte (sobre autorias, genialidades e obras-com-estatuto-de-arte) para enxergar os processos, as dinâmicas e as mobilidades que circunscrevem os múltiplos fluxos artísticos deflagrados pelas pessoas na cultura visual contemporânea, por meio de suas (também múltiplas) experiências imaginativas.

Ao nos dizer das narrativas compartilhadas no correr da vida-existência e da vida-das-suas-pesquisas-e-experimentações-pedagógicas, ela está em constante reinvenção metodológica para acolher essas práticas artísticas que chama de "populares", no ínterim-mesmo de uma movimentação por entre os lugares (subalternizados) que lhes são atribuídos.

"A expressão 'visualidades populares' indica opções conceituais em lidar com expressões culturais que a princípio podem vir de contextos subalternos, periféricos, marginais, não oficiais etc., mas que também não podem ser colocadas numa redoma salvas de contaminações/apropriações de diferentes tipos de consumo cultural" **(GUIMARÃES, 2014, p. 2353)**. E ela prossegue relacionando as nossas visualidades urbanas, de toda sorte, como integrantes da cultura visual contemporânea: "grafites, cartazes, anúncios, murais e outras visualidades fora de contextos urbanos ligados a manifestações de indústrias do viver como mobiliários, formas de decoração, de vestir, artesanato nas suas diversas formas de produção, os saberes e fazeres ligados a estéticas dos cotidianos, questões de patrimônio, performance que compõem um amplo leque de possibilidades para nossos estudos, [gerando] ecos nos quais ocorrem tráfegos conceituais nas relações de produção/circulação/consumo de formas, concepções, expressões níveis culturais, dos hibridismos culturais e da fusão de códigos estéticos".

Também outras estudiosas — como a historiadora brasileira **Vânia Carneiro de Carvalho (2001, 2011)** e a antropóloga portuguesa **Denise Gayou Esteves (2009)** — vêm refletindo sobre as variadas dimensões sociais e simbólicas das consideradas *artes e ofícios tradicionais*, ou artesanias presentes nas culturas populares.

76. Muitos dos quais, aliás, com base nas formulações de **Whitney Chadwick (1996)**, que já vinha pesquisando-e-demonstrando, desde três décadas atrás, as "características de feminilidade" atribuídas à criação artística de mulheres (para rebaixá-las como criadoras), expressas por adjetivações como "sentimental", "decorativa" e "amadora", em comparação com a "arte maior" ou "a grande arte" produzida por homens.

WHITNEY CHADWICK

Women, Art, and Society. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1996 [1990].

LÊDA MARIA DE BARROS GUIMARÃES

Visualidades populares: construindo ecossistemas pedagógicos/investigativos em torno do tema. **23º Encontro da Anpap — Ecossistemas Artísticos**. Belo Horizonte, Anpap, 2014.

VÂNIA CARNEIRO DE CARVALHO

Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material (São Paulo, 1870-1920). Tese de Doutorado (História Social). Universidade de São Paulo, 2001.

Cultura material, espaço doméstico e musealização. **Vária História**, v. 27, n. 46, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/vh/v27n46/03.pdf. Acesso em: 07.02.2021.

DENISE GAYOU LIMA REIS ESTEVES

"Estragar a mão": práticas culturais híbridas no campo das artes e ofícios. Dissertação de Mestrado (Cidades e Culturas Urbanas). Universidade de Coimbra, 2009.

A referência direta é aos artefatos que também costumam ser catalogados, conforme critérios institucionalizadores das criações e práticas das pessoas comuns, como *peças do nosso patrimônio imaterial* — legitimada, inclusive, de algum tempo para cá, a sua exibição em lugares-consagrados-de-arte, como os museus.

Pois se eu eu que estou criando, se saiu da minha cabeça, tudo da minha cabeça mesmo... Eu imagino o desenho que eu quero e vou fazendo ali... Então é a minha arte, a que eu sei fazer. A que eu escolhi fazer. Foi só aprender, comecei e vi que estava na veia...

Acontece que, diante da maioria dessas abordagens, senão propriamente em todas elas, no trânsito entre escutar as mulheres goianas que me propus escutar e me dedicar à escrita-reflexiva desenhada a partir desta escuta, houve um recorrente desconforto (da minha parte) e uma inconciliável perspectiva (em relação às experiências imaginativas das fazedoras, como a Maria Selvina).

Não acredito, por assim dizer (e aqui estou apenas em tentativas de desatar alguns nós, reverberantes nas muitas outras partes desta tese, aliás), que Maria Selvina Costa veja seu trabalho-bordadeiro como artesanato, nem como "patrimônio imaterial", nem-mesmo como "imagem popular" (de si própria ou daquilo que cria). Ela não só diz-e-rediz compreender o que é arte, ou o que é legitimado como "obra de arte", como também reflete em vários momentos sobre as materialidades do objeto artístico, a exemplo das formas de fazer arte e técnicas utilizadas. **Ela se vê artista.**

⋆ ⋆ ⋆



IMAGEM 79

Frutos (sem data), da artista baiana **Madalena dos Santos Reinbolt** (1919-1977).
Tapeçaria bordada de lã sobre estopa (56 x 87 cm). Fonte: "Mulheres na Arte Popular", exposição realizada de 09.03 a 09.05.2020, na Galeria Estação, em São Paulo.



a quem interessam, afinal, as **categorizações do universo artístico?**

Ao recuperar esta discussão de forma mais concludente, a socióloga brasileira **Ana Paula Simioni (2010)**, professora da Universidade de São Paulo, insere a categoria *gênero* como parte da equação opressiva para que a arte realizada em suportes têxteis tenha sido, no correr da história, hierarquizada como "arte menor", ou criação "de menor importância", ou tão simplesmente como "não arte".

"Uma toalha em bilro ou em renda exige sofisticação técnica, mas, então, por que é considerada artesanato, e não arte?" **(SIMIONI, 2010, p. 3)**. Partindo dessa pergunta-problematizante, a autora constata que o estatuto cultural das obras realizadas em tecidos é, no mínimo, socialmente ambíguo e, via de regra, discriminatório e excludente:

> [...] a desvalorização que as obras de arte realizadas em suportes têxteis sofreram ao longo do tempo vincula-se, inextricavelmente, a um outro fenômeno que transcende questões estilísticas, colocando-se em um terreno mais amplo, de injunções políticas e de hierarquias construídas socialmente, a saber, o de sua feminização. **(SIMIONI, 2010, p. 3)**

Esse *atribuir-gênero-aos-artefatos-culturais* constitui, também de longa data, tema das pesquisas da historiadora brasileira Vânia Carneiro de Carvalho, do Departamento de História social da USP. Sua tese de doutorado, transformada a seguir em livro, é uma importante referência que temos, no Brasil, dos **estudos dos artefatos culturais que a história considera "arte" ou "não arte" em razão do gênero**. O trabalho traz ao debate a sexualização emblemática dos sentidos que imanam dos variados tipos de arte têxtil produzida pelas mulheres, objetos, afinal, vinculados aos ambientes domésticos.

Essa dificuldade histórica que ambas as autoras apontam — enfrentada pelas mulheres que trabalham com meios têxteis em se libertarem da pecha de produção manual ou artesanal — pode ser projetada, na verdade, a outros meios que também são considerados "menores" no sistema da arte; o que prevalece, fim das contas, e ainda-infelizmente, é a legitimação de vencedores e a subalternização das vencidas nas disputas por categorizações e nomeações do que é ou não arte. Diante do que é tão-importante-mesmo reverberar: **ela se vê artista**.

* * *

ANA PAULA SIMIONI

Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/download/2375/1777. Acesso em: 10.02.2021.

IMAGEM 80 (PÁGINA AO LADO)

Sem título (sem data), da artista baiana **Madalena dos Santos Reinbolt** (1919-1977). Pintura sobre palha (157 x 55 cm). Fonte: "Mulheres na Arte Popular", exposição realizada de 09.03 a 09.05.2020, na Galeria Estação, em São Paulo.

EPÍLOG[AS-DE-OLHAR]

a **linguagem** da tese e a rebeldia **epistêmica**

Dois livros me alcançaram, em mãos, e eu fiquei muito feliz que-sim, nos finalmentes-de-escrever-esta-tese: *Leyendo como una mujer: la imagen de la Mujer*, da filóloga e crítica literária espanhola **Lola Luna (1996)**; e *Por um feminismo afro-latino-americano*, da filósofa, professora e antropóloga brasileira **Lélia Gonzalez (2020)**.

O livro de Lola Luna é uma coleção póstuma de doze ensaios escritos por uma intelectual que morreu muito jovem (aos 33 anos), não sem antes experimentar (e publicar inúmeros trabalhos sobre) um importante **lugar de interrogação e de busca**: de outros sentidos para a experiência feminina na cultura literária (e, em alguns textos, também na cultura visual) que não aqueles comumente cativos dos registros-repimpados-de-silenciações-feitas-por-homens (brancos e privilegiados) — na toada, afinal, de como se vem narrando a mulher desde-o-sempre-do-sempre nas *visões-de-ser-e-ver* consagradas na Europa.

A metáfora da *leitura*, anunciada desde o título da obra, não é ingênua nem tem cariz unilateral, de literalices. Não se trata, portanto, de analisar a imagem (histórica e socialmente construída da mulher de certa época em diante), mas, acima de tudo, de propor uma *desobediente* (inovante e intrêmula) *urdidura*: em direção a outras perspectivas-de-olhar para as nossas representações e representatividades,[77] sem que isso seja, contudo, mera reunião apresentativa (de feitos) ou tão só teorizadora (de não êxitos) das mulheres em diversas esferas da vida.

"Ler como uma mulher" significa seguir a trajetória de um olhar e de um gesto-de-reconhecer — através de uma experiência tão-própria-nossa quanto estrangeira-de-nós-mesmas. Sugere, pois, um movimento para-lá-e-para-cá, de distanciamento e intimidade, que culmine na *desvinculação* e em um subsequente processo de *restituição*. É, diante disso, um trabalho de revisão axiológica desde uma perspectiva feminista (resistente aos estereótipos, mitos e arquétipos com os quais foram sendo estabelecidas as definições do feminino), para extrair daí **uma figura infixa**, tão silenciada quanto em-voz: da leitora, mas também intérprete; da espectadora, que também realiza; e da imagem, que se deslimita em ser também imaginadora (de aberturas, as quais já me atrevo a chamar-aqui de *outras-epistemologias-do-olhar*).

É uma busca de sentidos (outros), fim das contas. De uma forma-de-ler, que é na verdade uma forma-de-olhar e que pode, segundo a autora, introduzir e conduzir qualquer análise (sociológica, psicanalítica, filosófica, poética, estética, semiótica, artística, cultural). É-assim-que:

LOLA LUNA

Leyendo como una mujer la imagem de la Mujer. Barcelona: Anthropos; Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer: Junta de Andalúcia, 1996.

LÉLIA GONZALEZ

Por um feminismo afro-latino-americano. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

77. A autora elege um momento específico da história das ciências, literaturas e artes espanholas como fio condutor de suas análises: o então "Século de Ouro" (Siglo de Oro), que se anuncia desde o Renascimento, e prossegue dali em diante.

> [...] ler como uma mulher a imagem da Mulher, ou seja, propriamente como signo, [tem a função de] observar a construção do feminino frente ao masculino na esteira dos mitos culturais cambiantes, submetidos a pressões econômicas, políticas, da moda e ideológicas em geral. **(LUNA, 1996, p. 13 — em tradução livre)**[78]

A experiência dessa *leitura* aparece, não por acaso, no ensaio inicial do livro. Nele, a autora relata sua primeira lembrança *de-aprender-a-ler-na-escola* frente aos primeiros sons da vida. Ainda na década de 1970, conta ela, um principal exercício-aprendiz consistia em copiar as letras escritas na lousa-professoral para o caderno-de-aluna-em-branco. Memorizadas, aquelas primeiras frases estribilhas se tornariam dali-a-pouquíssimo para ela, assim como para as meninas-todas-colegas-dela, uma *canção-de-repetir-a-vida-toda*, já desde então ecoada ali-naquele pátio de vento gélido na escola de anos primários da sua aldeia: "Cara al sol, con la camisa nueva que tú bordaste roja ayer" ("Encarando o sol, com a camisa nova que você bordou de vermelho ontem"). Aquelas palavras ensaiavam, na verdade, muito pungentemente, um destino:

> *Meu destino de mulher*, tal como estava escrito, como ressoava nos meus ouvidos, surgia diante de mim como uma imagem triste e desbotada de mim mesma (talvez já vestida de preto), bordando, à luz oscilante de uma lamparina a gás, as iniciais sangrentas de um daqueles homens da cidade cuja predileção por espingardas e pela morte se estenderia a um campo de batalha. Mas na minha própria narração do mundo, no meu *bilsdungsroman* (romance de formação), a heroína da minha ficção não queria se transformar naquele tipo de bordadeira, nem se travestir de soldado para ir à guerra, como mais tarde fiquei sabendo que foi o destino de uma freira, alferes. **(ibidem, pp. 17-18 — em tradução livre)**[79]

A imagem que reverberava daquelas palavras não *destinaria* heroínas, porque não representava heroína alguma: nem na mulher que bordava camisas para os heróis, à espera que algum dia retornassem (ou não) da guerra, ou do trabalho, ou de onde quer que fosse; tampouco naquela que assumia para si, sem questionar, o destino de bode expiatório, renovando-o, a cada geração, perante simbologias e mitologias falopatriarcais. *Devia haver outras formas de ser, outros modelos e outras imagens com que se perceber visível no mundo* — ela dizia de si para si:

> Talvez desde então, vejo as imagens da mulher como signos, como artifícios que se forjam/projetam, como realidades imaginadas ou criadas. Provavelmente também, desde então tenho interpretado com resistência o signo "mulher" no âmbito daquelas artes e sistemas de signos cujo princípio é, por assim dizer, a *mímese*; sistemas, afinal e além do quê, de representação — como a literatura e a pintura — que utilizam signos referenciais ou irônicos para narrar e "mostrar" o mundo; signos que são, por sua vez, o resultado de *uma* forma de ver o mundo. **(ibidem, p. 18 — em tradução livre)**[80]

78. "[...] leer como una mujer la imagen de la Mujer, es decir el signo mujer, para observar cómo se construye lo femenino frente a lo masculino como mitos culturales cambiantes, sometidos a presiones económicas, políticas, de la moda e ideológicas en general."

LOLA LUNA

Leyendo como una mujer la imagem de la Mujer. Barcelona: Anthropos; Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer: Junta de Andalúcia, 1996.

79. "Mi destino de mujer, tal y como estaba escrito, tal y como resonaba en mis oídos, se me aparecía como una borrosa y triste imagen de mí misma (quizás ya vestida de negro) bordando, a la luz vacilante de un quinqué de gasóleo, las iniciales sangrientas de uno de aquellos hombres del pueblo cuya afición por la escopeta y la muerte se prolongaría en el campo de batalla. En mi narración del mundo, en ese 'bilsdungsroman' o novela de formación, la heroína de mi ficción no quería convertirse en bordadora, ni travestirse de soldado para ir a la guerra, como luego supe que hizo la monja alférez."

80. "Quizás desde entonces, veo las imágenes de la mujer como signos, como artificios de engañosa apariencia, imaginados o creados. Probablemente también desde entonces interpreto con resistencia el signo mujer en aquellas artes o sistemas de signos cuyo principio es la mimesis, sistemas de modelización secundaria —como la literatura y la pintura— que utilizan signos referenciales o irónicos para narrar y mostrar el mundo, signos que son, a su vez, el resultado de un modo de ver el mundo."



IMAGEM 81

Imersão (2020), da artista brasiliense **Jess Vieira**.
Nanquim e aquarela (21 x 29,7 cm).
Foto: site da artista (QR code).

Vamos notando que o foco analítico de Lola Luna são as criações literárias e poéticas de autoras espanholas que ela se empenha para encontrar ou revisitar desde o Renascimento europeu, em um trabalho dedicado de idas a arquivos públicos, revirando-o-que-fosse, em busca incansável, muitas vezes desvairada, por décadas. Daquelas escrituras, sobretudo de mulheres cidadãs-comuns que se casavam muito jovens, ou tinham seus destinos tão arraigados a preceitos religiosos e patriarcais-autoritários que não costumavam figurar nas historiografias literárias tradicionais; quando muito, quando enfim figuravam, a gente bem-sabe, eram "inseridas" segundo critérios estabelecidos por homens — detentores da palavra escrita, do exercício crítico e da chancela que dependia, não raro, de quesitos como simpatia e encantamento amoroso pelas mulheres que *eles* então decidiam "incluir" nas antologias e compêndios.

Minha formação preliminar também coincide com o universo das letras, línguas e linguagens.[81] A literatura, a poesia, a teoria e a crítica literárias, a historiografia e o estudo das complexidades-linguísticas-da-gente integram a minha vida — profissional, acadêmica e afetiva — há pelo menos 22 anos. Pretendi e aprendi e compartilhei análises, textos, apresentações em eventos e outras peças e momentos afins com professoras e professores exemplares, intelectuais brilhantes, que me abriram as portas para um mundo que eu não sabia existente, como aluna pobre da escola pública toda-uma-vida, mas que eu-sim-já-imaginava-possível. Foram muitos os deslumbramentos quando ingressei no ensino superior. Me tornei, inicialmente, leitora-em-voracidades; mergulhava todas as partes dos dias que me sobravam e as madrugadas praticamente todas em romances, contos, novelas — que descobri (sem muito compreender no início, mas aceitando) serem "universais" e, portanto, obrigatórios-ponto-final; em poemas, peças de teatro da dita-Antiguidade e da-mais-intrigante-ainda-Modernidade; em repertórios de teorias, análises literárias e culturais, formalismos e comparativismos, dentre outros, que eram os modelos que precisávamos saber para um mínimo aceitável da tal visibilidade acadêmica, e eu conhecia, conhecia muita coisa já do universo literário no correr de uma formação desvairada-de-leituras-tantas — era o meu percurso. Que também foi se fazendo na intersecção com o cinema, as artes visuais e performáticas, a música — afinal, estudar literatura, a "grande literatura", demandava o contato constante com essas outras (deliciosas) áreas das práticas humanas criativas. E ainda com a antropologia, a sociologia, a psicanálise, a história, os estudos culturais — esses trânsitos todos que, realmente, me estimulavam muito. Me fiz pesquisadora também desde muito jovem, apesar de todas as dificuldades e urgências da vida; artigos, comunicações, reuniões de orientação acadêmica, leituras e debates fervorosos em grupos restritíssimos de que eu, mesmo sem idade suficiente ainda ou sem a titulação necessária, era convidada a participar e participava com gosto-além — era mesmo o meu percurso.

81. Egressa da escola pública, fui aprovada, no final de 1998, para o curso de Letras da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que fica em Minas Gerais, onde nasci e vivi até os 23 anos de idade.

E houve um primeiro baque. *Onde estava o mundo feito por pessoas como eu?* Quando muito, a gente era apresentada aos versos e enredos criados por escritoras como Virginia Woolf, Emily Dickinson, Clarice Lispector e Cecília Meireles. Raquel de Queiroz, nem-tão-tanto. Jane Austen, Mary Shelley. Sylvia Plath, em algum momento também-talvez. Anaïs Nin e Pagu, mas só se fôssemos muito curiosas e algo insubmissas. Não era o bastante, nunca seria. Devia mesmo haver outras formas de ser, outros modelos e outras imagens para a gente se perceber visível no mundo, já teria questionado, àquela altura, uma leitora como Lola Luna... Eu ainda, não. Eu, na verdade, nem via praticamente quem questionasse: nem as/os intelectuais brilhantes ao meu redor, acompanhando a minha formação acadêmica, nem quem questionasse por questionar, que fosse.

Onde estava, afinal, o mundo feito para pessoas como eu? Porque deveria restar um exíguo espaço, no mínimo, em que nos veríamos como representações, imagens ou *criaturas* — por assim dizer — *protagonistas*. Daquelas peças todas que estudávamos. Não, quase-nunca havia brechas para protagonismos. Existíamos, óbvio. Especialmente como virgens-musas, como putas, donas de casa, fúteis e tolas e loucas; ou mães, cuidadoras, tornadas escravas e trabalhadoras domésticas para famílias e casas que não eram como as nossas, mas importavam muito mais do que nós — nós, que ocupávamos papéis mais ou menos secundários, quando-secundários, porque quase sempre nem-sequer-assim.

Onde estavam, àquela altura, onde estavam, onde... as palavras-da-crítica para cobrar também a esparramação de narrativas outras, de outras versões do mundo, ou mesmo para reivindicar a imagem de mais mundos vividos por pessoas como eu? Do que quase-sempre-toda-hora ouvíamos falar, naquela época, mesmo no âmbito da nossa literatura, brasileira, nacional, refletia os-outros-cantos-do-mundo-literarário, correspondendo ao que a crítica brasileira **Regina Dalcastagnè (2012)** afirmaria tempos depois, em livro: **a ausência quase absoluta de pessoas como eu**. Mulheres, mulheres-pobres, mulheres-racializadas, mulheres que os escritores-homens, homens-majoritariamente-brancos, brancos-majoritariamente-não-pobres tornavam invisíveis, ou subalternas, ou virgens-musas, ou vadias, ou o que quer que desejassem, menos protagonistas dos nossos destinos, em suas obras — obras-deles, narrativas-deles. E a crítica, também constituída majoritariamente (mas bem-majoritariamente-mesmo) por homens-assim, aplaudia, ecoava, validando.

Não ouvíamos falar — nem podíamos dizer — de uma escrita feminista, negra, da classe trabalhadora, de populações originárias, das comunidades pobres ou LGBTQIA+. Jamais. Lembro de um professor de literatura, sensível, do curso de Letras. Gay, assumidamente gay. Eu o adorava, tínhamos sintonias. Um dia perguntei sobre "literatura africana" e "homoerótica", que era como chamávamos na época. "Não vale uma pesquisa" — ele aprendeu-assim, a ver essas literaturas como "menores", "de minoria", *quase-inexistentes*. Hoje sei que não eram. Não são.

REGINA DALCASTAGNÈ
Literatura brasileira contemporânea: um território contestado. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

Quando vejo, enfim, a *leitura* proposta por Lola Luna se desdobrar em um gesto tão importante de *amalgamação-de-trajetórias*,[82] vejo especialmente um movimento inicial de reconhecimento (pela-escuta-mesmo-forçosa das narrativas pré-fabricadas sobre nós, mulheres), que não ficará em silêncio, se transformando em processo-dali-em-diante de *desvinculação* e *restituição*. Processo, aliás, que não se prestará a encobrir o que vem sendo dito e mostrado sobre pessoas como nós, mas implica, de antemão, imaginar, desimaginar e recriar, ainda que de nós para nós, como fez a autora já nos primeiros anos de vida com as letras copiadas da lousa-da-escola, outras palavras que nos anunciem como *outras* sob o sol, aos nossos próprios olhos e aos olhos de outrem, porque assim é que começamos a nos estender solidariamente os ouvidos-e-sentidos em direção às diversas outridades-em-nós. Sem desmerecer as lutas que nos antecederam, por possíveis ou impossíveis que tenham sido, nem desacreditar das ulteriores insurgências que outras-de-nós terão mais condições de deflagrar. Quando assim, quando olhamos assim para as nossas trajetórias e nos olhamos solidariamente, no conjunto das nossas tentativas e não-tentativas-ainda, conquistas e não-conquistas-ainda, só assim acredito que nos ofertamos mais capazes de sentir que o tempo pode nos atravessar como categoria, como cartografia, como moção. E **rebeldia**. Uma rebeldia que pode ser, que deve ser, principalmente, epistêmica.

---

82. Importante mencionar, a essa altura, e sendo preciso explicar melhor o que pretendo dizer com **amalgamação-de-trajetórias**, que tenho em pensamento, tanto epistemologicamente como afetivamente, a ideia de **percurso de consciencialização coletiva**, formulada por **Grada Kilomba (2019)**, ou seja, de uma responsabilização-da-nossa-parte que inflame a criação de novas configurações de poder-saber-e-ver.

GRADA KILOMBA

Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

IMAGEM 82

Costureira (1951), da artista paulista **Djanira da Motta e Silva** (1914-1979).

Têmpera sobre tela (54 x 46 cm). Exposição "Djanira: a memória de seu povo", realizada no Masp entre 01.03 a 19.05.2019. Foto: Carol Piva.

Sobre a obra, reproduzo-aqui as palavras da curadora, historiadora e crítica da arte **Luiza Interlenghi (2019, p. 201)**: "Não surpreende que, nas composições centradas na figura feminina, seja possível observar aspectos autobiográficos subjacentes e reflexões sobre o próprio ofício da pintura. É o caso de **Costureira** (1951), em que uma jovem mulher se concentra na costura, atividade que [...] a artista desenvolveu no início de sua vida no Rio de Janeiro. [...] A costureira é envolvida pela atmosfera morna e afetuosa sugerida principalmente por meio da cor, como é frequente em Djanira, sem recorrer ao sombreado. Sua figura um tanto delicada, apresentada em posição frontal, é iluminada e lançada para a frente pelo contraste entre os tons quentes e a luminosidade radiante do branco. A seu modo, sem recorrer à perspectiva convencional para definir o espaço, Djanira ativa o jogo interno entre as cores e a relação dos planos de cor com as bordas da tela, cujo formato se confunde com o do pequeno quarto. Como num autorretrato, executado apenas com suas lembranças, a figura da costureira, com o olhar baixo e atento ao trabalho, é o centro em torno do qual a imagem se organiza. A seu redor, a vivacidade do décor nas paredes, indiretamente, expressa a intensa emoção que move Djanira, enquanto manipula o pincel e os pigmentos".

LUIZA INTERLENGHI

Mulher na janela. In: **Djanira: a memória de seu povo**. Catálogo da exposição. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Masp, 2019.



IMAGEM 83

Mulher olhando da janela (1950), da artista paulista **Djanira da Motta e Silva** (1914-1979). Óleo sobre tela (80 x 63,5 cm). Exposição "Djanira: a memória de seu povo", realizada no Masp entre 01.03 a 19.05.2019. Foto: Carol Piva.

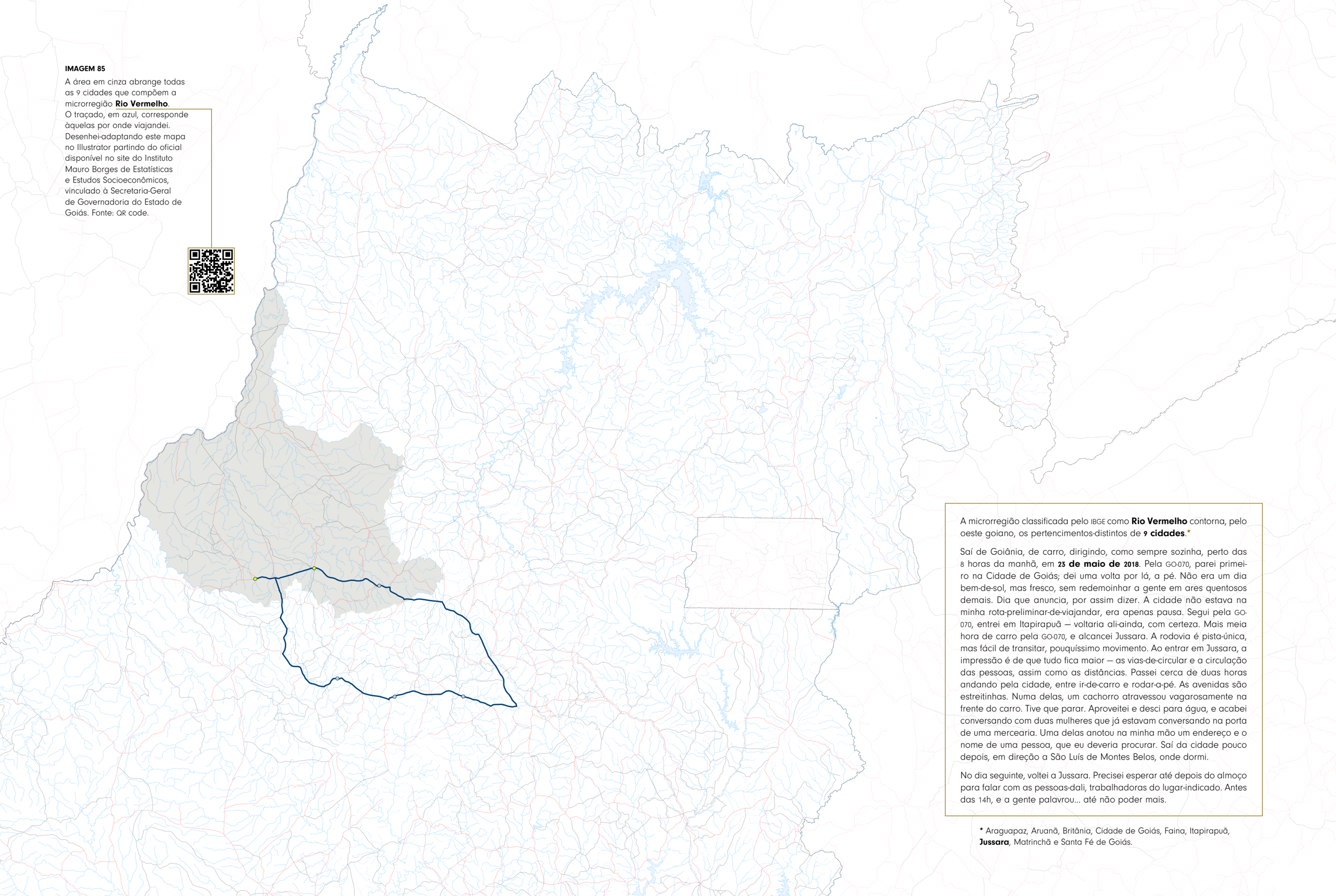


IMAGEM 84

Onírico (1950), da artista paulista **Djanira da Motta e Silva** (1914-1979). Óleo sobre tela (70,5 x 89,5 cm). Exposição "Djanira: a memória de seu povo", realizada no Masp entre 01.03 a 19.05.2019. Foto: Carol Piva.

IMAGEM 85

A área em cinza abrange todas as 9 cidades que compõem a microrregião **Rio Vermelho**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.



A microrregião classificada pelo IBGE como **Rio Vermelho** contorna, pelo oeste goiano, os pertencimentos-distintos de **9 cidades**.*

Saí de Goiânia, de carro, dirigindo, como sempre sozinha, perto das 8 horas da manhã, em **23 de maio de 2018**. Pela GO-070, parei primeiro na Cidade de Goiás; dei uma volta por lá, a pé. Não era um dia bem-de-sol, mas fresco, sem redemoinhar a gente em ares quentosos demais. Dia que anuncia, por assim dizer. A cidade não estava na minha rota-preliminar-de-viajandar, era apenas pausa. Segui pela GO-070, entrei em Itapirapuã — voltaria ali-ainda, com certeza. Mais meia hora de carro pela GO-070, e alcancei Jussara. A rodovia é pista-única, mas fácil de transitar, pouquíssimo movimento. Ao entrar em Jussara, a impressão é de que tudo fica maior — as vias-de-circular e a circulação das pessoas, assim como as distâncias. Passei cerca de duas horas andando pela cidade, entre ir-de-carro e rodar-a-pé. As avenidas são estreitinhas. Numa delas, um cachorro atravessou vagarosamente na frente do carro. Tive que parar. Aproveitei e desci para água, e acabei conversando com duas mulheres que já estavam conversando na porta de uma mercearia. Uma delas anotou na minha mão um endereço e o nome de uma pessoa, que eu deveria procurar. Saí da cidade pouco depois, em direção a São Luís de Montes Belos, onde dormi.

No dia seguinte, voltei a Jussara. Precisei esperar até depois do almoço para falar com as pessoas-dali, trabalhadoras do lugar-indicado. Antes das 14h, e a gente palavrou... até não poder mais.

* Araguapaz, Aruanã, Britânia, Cidade de Goiás, Faina, Itapirapuã, **Jussara**, Matrinchã e Santa Fé de Goiás.

Para mim, a palavra cria essas imagens. A forma como a gente escreve, as situações em que as personagens se envolvem, a ambientação da história... O estilo do texto mesmo. Ao ser lida, a história imaginada já virou imagem...

Ao entrar na Secretaria de Educação de Jussara, vou dar logo em uma sala com quatro mulheres. Realizavam os seus serviços em dia de expediente normal. Papéis, telefones, anotações, carimbos. Me apresento, digo que me disseram, no dia anterior, enquanto eu andava pela cidade, que ali trabalha uma mulher-que-também-é-artista. "A Emilly, aqui a Emilly. É aqui mesmo." Conto um pouco sobre o que venho pesquisando, de como é importante escutar as histórias das mulheres-como-a-gente, do nosso lugar, das cidades que fazem parte das nossas composições-do-olhar, e que são as histórias de como as mulheres se dedicam a alguma experiência com a arte, de dentro de suas realidades cotidianas, que me interessam. "A Emilly é escritora, então ela também é artista", diz uma-das-mulheres-da-sala. "E ela é dessas que têm uma imaginação que só vendo... você precisa ler as coisas que ela cria, a gente brinca às vezes que não sabe de onde ela inventa tanta história assim."

Acho deliciosamente interessante como as colegas de trabalho da Emilly se antecipam sobre ela, dizem das suas narrativas literárias, me explicam sobre a escrita dela, recontam algumas partes de enredo, enquanto a Emilly-mesma permanece em silêncio-observador. Concentrada, na verdade, já que precisa finalizar uma tarefa-ali antes de conversar diretamente comigo. É nesse ínterim que suas colegas de sala me põem a par de tudo quanto podem sobre a dedicação, a persistência e as formas de articulação da Emilly para se fazer visível em Jussara através das suas imaginaturas. Terminado o serviço que estava realizando, imagino de-logo que não teremos muito-tempo-assim, a tarde já começa a ficar tarde, e eu tento aproveitar o tempo com a Emilly para ouvir sobre a sua prática. (Depois desse dia, li seu livro, visitei suas páginas nas redes sociais (onde está também parte da sua produção audiovisual, dedicada à divulgação dos seus escritos) e sigo acompanhando o seu trabalho.

EMILLY CRISTINA

29 anos (hoje)
escritora, também realiza a arte dos seus escritos
de Jussara, Goiás
(dia do nosso encontro) 24 de maio de 2018

IMAGEM 86 (PÁGINA AO LADO)
Imagem adaptada das imagens do livro da Emilly.
Montagem: Carol Piva. Fonte: conta pública no Facebook mantida pela fazedora para divulgação de "Imperial".

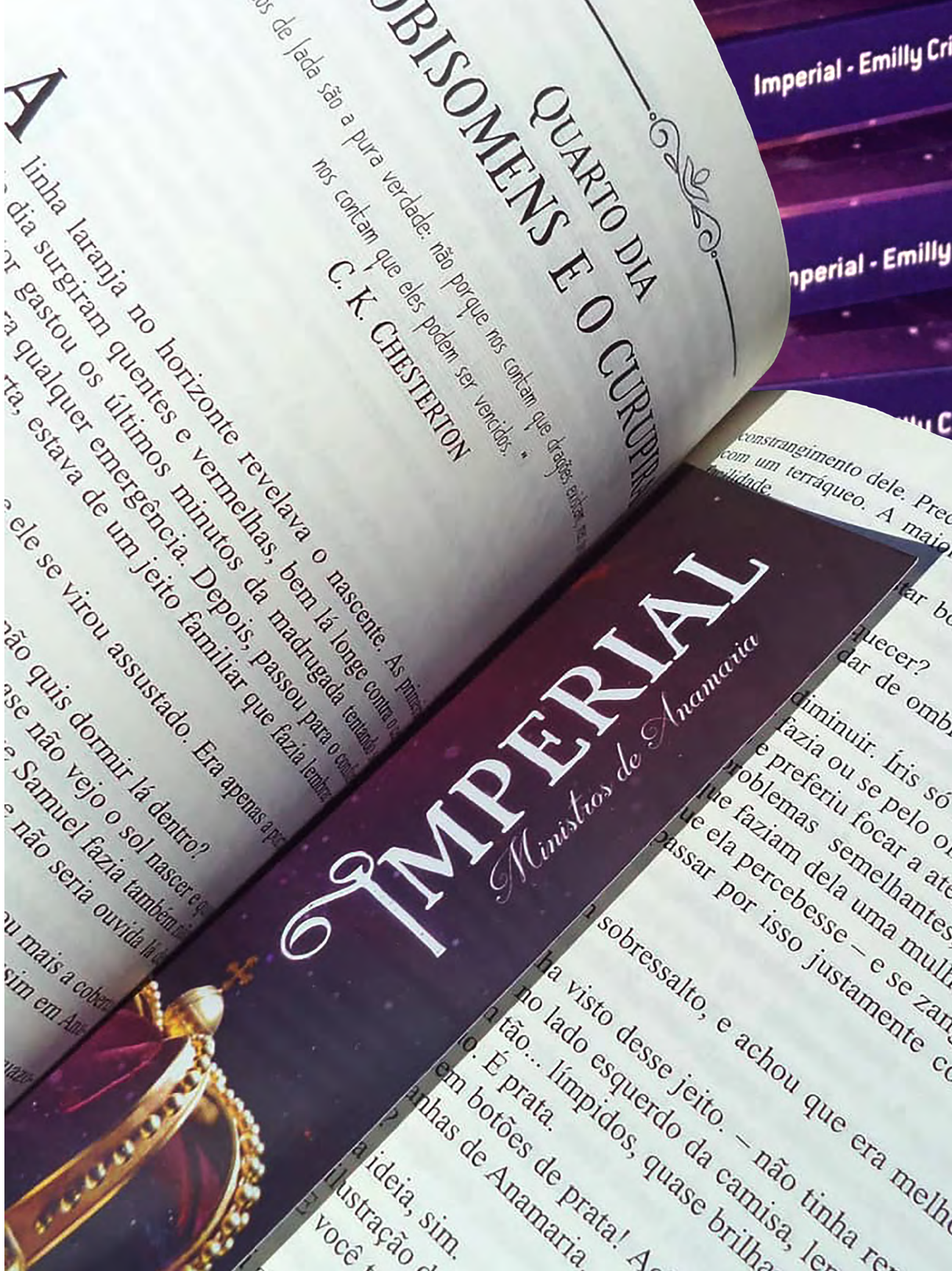




IMAGEM 87 (PÁGINA AO LADO)
A escritora e artista visual Emilly Cristina. Jussara, Goiás, maio de 2018. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

O que impressiona, já-de-início, na fala da Emilly é a convicção que ela tem de que realiza um trabalho artístico. Uma convicção, aliás, que vejo em todas as demais fazedoras que me recebem durante os nossos encontros viajandejos. Digo que me impressiona, primeiramente, porque é de fato inspiradora a experiência de ouvir mulheres afirmando sua prática artística como prática cotidiana, sem as amarras-de-precisarem-de-um-olhar-chancelador para se perceberem visíveis no mundo como realizadoras de arte.

A história-com-a-escrita-literária vem de muitos anos. E, de uns tempos para cá, a experiência-de-escrever se abre também às formas de criar imagens "não mais só com as palavras, nas obras", senão também como meio de cuidar dos aspectos gráficos de sua materialização em livro e, ainda, da experimentação com mídias digitais na produção de peças visuais e audiovisuais que auxiliam na divulgação de seus escritos.

Meu pai achou uma máquina de escrever na rua, aí eu comecei a brincar com o negócio, eu tinha treze anos. Aí me veio uma ideia de uma casa roxa boiando. E eu comecei. De lá para cá, eu fui desenvolvendo ainda mais a história. Basicamente, [as personagens] vão para esse outro mundo, na casa que boia, e então eles descobrem que estão envolvidos em um grande problema...

"Tudo partiu dessa imagem que eu vislumbrei: uma casa roxa que boia." Pergunto de-logo o porquê do roxo e o porquê de uma casa boiando em uma outra realidade que não a nossa. Me chama a atenção primeiro, com certeza, a ênfase da autora, tanto no enredo quanto ao falar dele, que se trata de uma *outra versão da realidade*, verossímil, mas totalmente guiada pelo absurdo.

O livro é dividido em capítulos que correspondem, cada qual, a um dos sete dias em que se passa a história. Começa com Fábio dirigindo de volta para casa, enquanto pensa no filho-Bernardo que está muito doente, fala com a esposa-Emília em algum momento, ao celular, se lembra de sentir medo por conta daquela que parece uma situação-tão-absurda--de-doença-em-família e, então, só consegue se dar conta de um brilho estranhíssimo, todo-ao-redor, *uma sensação fantasmagórica talvez?* A imagem daquela luz-roxa-diante-dele-na-noite interrompe o curso do tempo, projetando tudo para o dia seguinte: ele, o carro estacionado sabe-se-já-lá-bem-onde, a doença do filho, a vida — está definitivamente perdido. Dessa cena inicial, a história se transporta para a narrativa de uma outra família, em que figuram Pedro Libra, Rebeca, Samanta, Íris, Samuel e Lídia. É ela, inicialmente, que, no segundo dia, se sente estranha e olha ao redor: sua casa boia em uma água-a-perder-de-vista, *não passa de um ponto roxo e solitário no meio de todo aquele oceano*.

EMILLY CRISTINA
Imperial: Ministros de Anamaria.
Jussara, GO: Edição da Autora, 2016.

A forma como a narrativa transita entre visões absolutamente absurdas (do que havia se transformado na realidade, naquele momento) e elementos de extrema familiaridade naquele contexto (as pessoas na casa, os móveis algo fora de lugar mas ali, a casa na mesma rua, o lado de fora da casa não parecendo estranho, ou apenas algo-estranho por causa da água-tomando-conta) sugere, enfins, uma diluição da realidade que a gente vê muito presente nas obras literárias pertencentes ao gênero da ficção científica.[83] O **caráter fantástico**, que se sustenta por meio da verossimilhança, também entrecorta-permeando toda a narrativa de *Imperial* e mantendo, tanto para as personagens da obra como para quem lê (do lado de cá, a história) a mesma **sensação de absurdo**. Que é o que a Emilly Cristina, autora do livro, me diz ser o que enfeixa não só as imagens daquela realidade distorcida, em narrativa literária, mas, mesmo antes de elas se materializarem em obra-escrita, a imaginação-sobre-aquelas-imagens. Ou seja: o absurdo não é só elemento constituinte da narrativa fantástica que ela cria, **é um conceito**.

83. Existem vários artigos recentes sobre a escrita literária, no gênero da ficção científica, escrita por mulheres. Um desses textos é o da pesquisadora **Amanda Pavani**, originalmente apresentado e publicado no Seminário Internacional Fazendo Gênero, de 2017. Além dele, um outro artigo bastante interessante, apesar de mais-focado em obras de escritores, é o da **Lucia de La Rocque**, professora da UERJ. Nele, a autora traça um panorama histórico sobre a ficção científica na literatura e seus principais elementos.

AMANDA PAVANI

Ficção científica contemporânea escrita por mulheres. **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11**, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498852045_ARQUIVO_TextocompletoMundosdeMulheres-Final.pdf. Acesso em: 10.02.2021.

Absurdo é um conceito? Acho que, para mim, o absurdo opera como conceito. Significa pegar uma coisa que é comum aqui, mas de um jeito que você se choca quando vê. Este choque tem que ser provocado, e ele é provocado, na verdade, quando a gente olha para essas imagens absurdas que estão lá na história do início ao fim do livro. De alguma forma, a gente olha para elas...

LUCIA DE LA ROCQUE

Literatura e imagens de ficção científica. In: **A voz e o olhar do outro**, organizado por Leila Assumpção Harris. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012.

"Gosto do tom de absurdo no livro porque posso fazer com ele o que quiser no meio do meu mundo inventado de Anamaria." Mas, para além desse tom que faz as pessoas oscilarem entre realidade e não realidade durante a leitura, há uma aproximação do olhar-da-gente em relação às situações vividas pelas personagens da obra que "fica o tempo todo te lembrando, martelando na cabeça, que não existe mais certo ou errado, estranho ou familiar".

É nesse sentido que o absurdo é um conceito: porque provoca a imaginação a desafiar, inclusive, as imagens que criamos sobre os possíveis absurdos. Afinal, uma casa roxa que boia não pode ser mais absurda do que as pessoas (personagens enredadas na história), a certa altura, verem toda aquela situação (absurdíssima) com naturalidade? É a naturalidade do olhar, na escrita da Emilly, que é questionada quando ela transforma o absurdo em conceito, não apenas como elemento da trama.

Pergunto se o absurdo se materializa também na linguagem explorada por ela na escrita-ficcional. "Textualmente, de forma específica, não. O livro é escrito com uma linguagem mais linear, que é o que, aliás, mantém o enredo, de certa forma, com os pés no não absurdo."

Acho que tem algo muito importante na história que acaba criando uma identidade visual para ela, e isso acaba sendo bem marcante, inclusive textualmente: a cor. **A trama tem uma cor, o roxo**. Além de criar uma atmosfera de mistério e absurdo, o roxo significa na obra **algo que a gente vê, mas não alcança**.

"Tem bastante isso na história, essa confusão entre ver e não apreender, não absorver. É uma sensação que preciso transpor para a escrita, mas também está ali, desde a capa até a arte final." Pergunto se ela também trabalha as imagens para circularem com o livro (o que, depois de ler a obra e visitar a página dedicadas a ela em ambientes internauteses, confirmei-que-sim, que a Emilly se concentra também em produzir desde imagens fotográficas até *book trailers* ou *teasers*).[84] "Eu me virei sozinha com o livro inteiro, além da escrita. O que eu acho mais legal é isso: além de escrever, você vai aprendendo um monte de coisa...".

Voltamos a falar da noção de absurdo. E de como ela se relaciona com as nossas políticas-do-olhar, para o mundo, para as pessoas, até para as nossas experiências. Artísticas, inclusive. Ela me conta que é possível vermos várias camadas de absurdo na história que se desenvolvem em *Imperial*. Por exemplo: (o absurdo d)as relações de poder que ditam o tom da disputa pelo trono da Ilha de Palvarás. "É um livro com situações absurdas, ambientadas em uma realidade com praticamente todos os seus elementos não absurdos mantidos, para provocar também esses questionamentos sobre o absurdo o tempo todo. É isso?" Pergunto, de novo.

Pois-ela: "Em algum momento a gente percebe que é tudo absurdo, né? E lidar com os absurdos da vida é o maior desafio, muito mais do que com o fato de uma casa roxa amanhecer boiando. Por isso, acho que transformo o absurdo em conceito, a partir dele é possível enfrentar [como as personagens do livro enfrentam] os absurdos da própria vida".

"E pensar em desconstruir esses absurdos, talvez?" Por meio da literatura, eu penso-pergunto. "Se a gente consegue, pelo menos, não encarar eles com naturalidade, já é um bom caminho..."

⋆ ⋆ ⋆

84. O **teaser de Imperial** pode ser visto diretamente na página mantida pela autora no Facebook. Recentemente-também, descobri que a Emilly criou uma página web, dedicada a um storytelling da obra mais interativo, virtual-digital. A página se chama **Folhetim Trovador: Anamaria em tempo real**.



humanizar a linguagem, transver **as epistemologias-de-narrar**

Alexis Pauline Gumbs (2020), uma das maiores estudiosas hoje em dia do legado da filósofa e escritora caribenha (ainda viva) Sylvia Wynter, ao introduzir o livro *Dub: Finding Ceremony*, recupera uma de suas principais noções sobre o que nos constitui como pessoas humanas: **não somos seres que conhecem** (*homo sapiens*), **mas seres que narram** (*homo narrans*).

Essa afirmação — que integra o corpo analítico dos escritos de Sylvia Wynter ao longo de toda uma vida dedicada à questão da **humanidade do conhecimento** — pode ser lida, evidentemente, de várias formas, sob variados ângulos e perspectivas-de-reflexão. A principal diz respeito também ao trabalho-de-uma-vida-toda: romper as formas de imaginar o mundo para inscrever no mundo outras formas de conhecê-lo.

As tentativas (incessantes e a cada novo texto publicado) de Sylvia Wynter para se **desvincular** dos repertórios modernos-coloniais de conhecimento, a fim de demonstrar, sem-meias-palavras-nem-meias-imagens, seu engajamento com outras experiências-do-saber, repercutem em seus escritos, em vários deles bem-textualmente, pelas vias de uma **rebeldia epistêmica** de ela que jamais abriu mão ao falar sobre praticamente tudo: desde poesia, psicanálise e etnografia, até fatos jornalísticos, episódios cotidianos e eventos da cultura contemporânea.

Houve um primeiro texto. O mesmo que também introduziu Alexis Gumbs nessas questões. No meu caso, foi muito antes de eu começar a ler-mais sobre as propostas decoloniais das/os teóricas/os do grupo latino-americano Modernidade/Colonialidade, formado no comecinho dos anos 2000 e que, de forma semelhante, propõe rupturas com a *colonialidade do saber* a partir do dessilenciamento das experiências subalternizadas.[50] Pois-sim: o artigo de Sylvia Wynter, **Ethno or Socio Poetics**, apresentado em abril de 1975 no 1st International Symposium on Ethnopoetics (que aconteceu na Universidade de Wisconsin, em Milwaukee), saiu publicado no ano seguinte pela revista *Alcheringa*. Nele, a autora recobra o percurso colonial moderno, no qual a Europa inventou, de si para si, um conceito de *outridade* para justificar a lógica-de-escravizar-e-dominar-pessoas-e-culturas. O que basicamente incluiu: a separação entre a natureza e a noção de *humano*; a vinculação das pessoas não-europeias-colonizadoras à natureza, acompanhada de sua exclusão da noção de *humano*; e, finalmente, a criação de uma narrativa para naturalizar essa brutalidade (genocida) — *epistemicídio*.

ALEXIS PAULINE GUMBS

Dub: finding ceremony. Durham: Duke University Press, 2020.

50. Li, mais detidamente, por exemplo, textos da Catherine Walsh (2007), Mónica Espinosa (2007) e Rita Segato (2012 e 2013).

CATHERINE WALSH

Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento "otro" desde la diferencia colonial. In: **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

MÓNICA ESPINOSA

Ese indiscreto asunto de la violencia. Modernidad, colonialidad y genocidio en Colombia. In: **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

RITA SEGATO

Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES**, v. 18, 2012.

La crítica de la colonialidad en ocho ensaios. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

IMAGEM 88 (PÁGINAS 206 E 207)

what you gonna do when it all cracks up? [o que você vai fazer quando tudo isso se partir?] (2018), da artista goiana **Patrícia Ferreira** (Patworkpat). PVA e acrílica sobre papel. Fonte: site oficial da artista.

Consequentemente, a linguagem legitimada como humana não é a linguagem daquela outridade inventada e cuja dominação foi, desde-ali, autorizada. Tampouco as narrativas (envolvendo tudo: a vida, a cultura, as artes, os hábitos, os cotidianos, a história e a memória) de conhecimento do mundo são aquelas que nos dizem respeito, como outridade.

Sylvia Wynter então-conclui que nós não precisamos de uma "etnopoética" — para ela, uma "poética da outridade" apenas reforça a segregação entre "nós" e "outrem". Porque esta será uma linguagem que continuará direcionando o nosso olhar para as nossas experiências e para as experiências das outras pessoas como apartadas, à imagem e semelhança da lógica colonial sob a qual se funda a nossa ordem social moderna. **Precisamos, ao contrário, de uma linguagem que nos relacione**, que não nos divida entre quem conhece e quem se dá a conhecer. Precisamos de uma poética (e ela está falando tanto de uma poética-de-narrar-e-nomear, pela linguagem, como de uma poética-do-olhar) que refute os falsos preceitos "universais" utilizados para justificar o colonialismo e a escravidão e, em lugar deles, assuma como "universal" o simples fato de "nós" estarmos relacionadas/os.

Ao dissolver as categorias nas quais está inserida a outridade, ainda que outras, outros e outres sejamos nós mesmas/os/es, **Sylvia Wynter (1976, 1994)** me ajuda a compreender uma principal-característica do **olhar viajandejo**: a necessidade de uma outra-abordagem-narrativa-para-escutar. As narrativas de quinze mulheres fazedoras de sentidos, com suas múltiplas imaginaturas e visuaisvivências que estiveram ao encontro do meu olhar. Com uma linguagem que não nos fizesse simplesmente desaparecer de nós-mesmas em diferenças subsumidas, mas deixasse à mostra, tanto quanto possível, os nossos pontos de conexão: através das nossas experiências-de-tudo, das nossas linhas-do-tempo, fronteiras (de pensamento e de vida), feminismos, tentativas de rupturas, rupturas, dispersões, criações, epistemologias praticadas ou sonhadas, imagens, imaginações, sentidos. E narrativas, imaginaturas-da-gente.

Narrativas. Somos pessoas que narram, acima de tudo, reafirmaria-aqui a Sylvia Wynter. A minha escolha por não exaurir narrativas-explicativas, preferindo narrativas-de-escuta em vários momentos, ou outras que eu mesma sigo imiscuindo na minha-linguagem-amalgamada-de-ver-as coisas-todas, narrativas — porque assim foi sendo como as experiências das fazedoras me encontraram, tão narrativas —, tem muito certamente este propósito das relações. Que estabelecemos-mais quando o nosso olhar se permite também narrativo. O que não significa apenas narrar. É um esforço enorme no dia a dia de uma tese, grande-assim, de doutorado — articular, pensar e repensar a todo momento a linguagem-sendo-escrita, a imagem-sendo-vista, as autoras-(que aqui são só mulheres-autoras)-sendo-referidas, a contrapelo das histórias masculinas, brancas, ricas, categoríficas. É assim que o olhar viajandejo se forma — **insurgências**. Assim que aqui ele está — **narrativas**.

⋆ ⋆ ⋆

SYLVIA WYNTER

Ethno or Socio Poetics. **Alcheringa Ethnopoetics: a First International Symposium**, v. 2, n. 2, Boston University, 1976. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/374827552/Ethno-or-Socio-Poetics. Acesso: 05.06.2018.

No Humans Involved: An Open Letter to My Colleagues. **Forum N.H.I. Knowledge for the 21st Century**, v. 1, n. 1, 1994.

LÉLIA GONZALEZ

Por um feminismo afro-latino-americano. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

Introduzi esta "Epíloga" me referindo a dois livros-cruciais. O segundo, alguns dias depois do primeiro, que me surpreendeu em casa, ainda escrevendo-muito a tese, foi o da **Lélia Gonzalez (2020)**. Não faz tanto-tempo-assim que me tornei feminista-de-verdade (ou seja, leitora-diligente, estudiosa das práticas e praticante das epistemologias feministas de maneira mais sistemática, ininterrupta-agora-para-a-vida-toda), mas, desde então, há pelos menos quatro anos, quando conheci a artista-e-professora feminista Carla de Abreu (da FAV/UFG) e um mundo-outro passou a correr-vivo-por-entre-as-minhas-veias, pelo menos daí em diante, enfins, tenho me aproximado da escrita desta intelectual que digo-sem-nenhum-medo-de-ser-feliz-ou-infeliz: é a maior e mais prolífica intelectual brasileira — Lélia Gonzalez.[85]

Por um feminismo afro-latino-americano também é uma obra publicada postumamente. As organizadoras, Flávia Rios (socióloga e professora da Universidade Federal Fluminense) e Márcia Lima (também socióloga, e professora da Universidade de São Paulo), são referências importantes que temos aqui-no-Brasil nos estudos de gênero, raça e direitos civis. Sabem o que estão dizendo — sobre Lélia e para além de sua escrita. "Filósofa, antropóloga, professora, militante do movimento negro e feminista precursora" — é como elas começam a anunciar, no livro, uma estudiosa-ativista-nossa que cirandava, facilmente, tão naturalmente, pelas escrituras e análises das chamadas "filosofias-e-sociologias-clássicas" com a mesma sensibilidade e minudência com que mergulhava nas deliciúras-coloquiais-da-língua, nas camadas-e-mais-camadas-de-respiração-das-culturas, nos "conhecimentos produzidos por mulheres trabalhadoras em sua prática cotidiana, numa combinação organizada para gerar polifonia, possibilitando a escuta de múltiplas vozes em diálogo" **(RIOS & LIMA, 2020, p. 10)**.

FLÁVIA RIOS E MÁRCIA LIMA

Introdução. In: **Por um feminismo afro-latino-americano**, de Lélia Gonzalez. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

A gente vai se dando conta tanto da nossa ignorância como da necessidade-de-arredar-ela-do-coração-e-das-nossas-bocas, no correr da vida, pelas mãos e ainda pela voz de algumas pessoas. Generosas. Uma delas, na minha vida, foi a Lélia Gonzalez. Pela sua escrita e práxis.

São várias — evidentemente-que-são-várias — as razões. Que, para fins de alguma didática-enunciativa-de-afetos, posso resumir a algumas primordiais. As primeiras dizem respeito a uma tentativa-minha, muito íntima, de colocar em prática o que a filósofa **Marina Garcés (2013)** sugere como toada — de-pesquisa e de-vida: *interromper o sentido do mundo*.[86] Para tanta-tentativa, que só se pode construir-mesmo em exercícios diários de sobrevivência, é preciso, pelo menos, compreender de que mulher estamos falando quando falamos — inicialmente, da gente-mesma e, também, da mulher-mulher. Esta com quem convivemos no dia a dia das avenidas de atravessar, nos sujeitar e consumir; com quem deparamos no trabalho ou em lugares-de-estudo; que encontramos-mais em casa, em movimentos automáticos ou naqueles de afetos-amorosos. De que mulheres, enfim, estamos falando quando falamos das mulheres que vemos? E quem são aquelas que desenxergamos?

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

85. E-ainda-emendo-que: como é bom saber, nem que seja de mim para mim, que nesta tese eu posso dizer isso, e explicar isso, e repercutir isso.

86. Essa discussão está em algumas páginas do capítulo anterior, **Metodologia viajandeja**. Se preferir, mais-num-zás, é possível **ler-de-novo-aqui**.

A chegada-então do livro da Lélia me fez enlouquecer três vezes sobre as três dezenas de vezes em que eu já tinha enlouquecido, de-feliz-e-de-guardar-imaginatura, me lembrando-de-lembrar daquela *onça-que-atravessa-o-caminho*, como a fazedora **Madalena Sacramento (2019)** conta em sua dissertação de mestrado, defendida aqui-também-na-UFG.

O texto-dela se abre com a recontação de uma narrativa ancestral. Das pessoas quilombolas de Extrema (como ela, Madalena) e Levantado, que se situam no município de Iaciara, nordeste goiano. Ali, a prática-de-caçar-onça, renarrada tanto nas palavras mais velhas como em interlocuções mais novas, remonta a uma vivência individual e coletiva de ambos os povoados. Eis uma caçada que faz concretamente a diferença nas refeições em família e uma prática que também mobiliza afetos. Entre as pessoas-dali que se achegam para imaginar-juntas o confronto-delas-mesmas-com-a-onça, que vem de hoje e de longe, e para ouvir sobre as experiências-de-caçadas-ao-longo-do-tempo, como vêm sendo transmitidas de geração em geração. Lidar com as complexificações da existência da onça, avisa a autora, é ainda reinventar, a cada nova narrativa, as diversas representações da "pintada". Por isso, é preciso digilência e vigilância: "a onça é imprevisível, não sabemos quando irá atacar **(SACRAMENTO, 2019, p. 17)**.

MARIA MADALENA DO SACRAMENTO ROCHA

Na caçada da onça: Curraleira e Sussa enquanto performances culturais quilombolas. Dissertação de Mestrado (Perfomances Culturais). Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2019. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/10350/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Maria%20Madalena%20do%20Sacramento%20Rocha%20-%202019.pdf. Acesso em: 10.02.2021.

Além do quê: *a onça tem muito assunto*, e isso inevitavelmente também faz dela uma materialidade — que atormenta e mata. As chaves interpretativas para essas inúmeras camadas da história-da-onça, Madalena vai desdobrando cada uma parágrafo-por-parágrafo, desde o iniciozinho da dissertação. A onça, na verdade, são várias. Que representam sem fim de perigos. Um deles, concreto, de todos os dias, são as enredações cada vez mais sofisticadas que as onças — assunteiras-que-são — armadilham perversamente por aí, em cantos-múltiplos, e se-a-gente-puser-o-mínimo-de-reparo-vai-ver-que-sim.

> O racismo é uma onça que atormenta e mata. Mas o que é notável nessa história é a luta e as tentativas contra a "traiçoeira". Alguns[mas] chefes de famílias foram movidos[as] pelo desejo de vencer a onça, ter um filho na universidade, ter "um doutorzinho preto". Este pensamento foi construído no decorrer dos anos, porque de início não havia tanta valorização do conhecimento na formação dos filhos e filhas. A realidade mudou... **(ibidem, p. 2019, pp. 17-18)**

A voz-em-aberturas da Madalena é uma das introduções-em-escrita-acadêmica mais bonitas que eu já li. Como pesquisadora e como mulher. O trabalho todo segue toada de ser conduzido assim-poeticamente, em linguagem-tão-própria, de narrativa-afetuosa. E a escrita-da-gente, tanto quanto a pesquisa, também se faz em conexões-de-afeto. Bem-vivo. Foi então que me vi de novo, como eu dizia, viajandando pela escrita-da-Lélia. Que me lembra sempre dos efeitos — não só políticos, mas ainda — linguísticos que se imiscuem na experiência-de-ser-mulher. Oprimida por onças, nas quais a gente não pode se deixar transformar.

A microrregião classificada pelo IBGE como **Vão do Paranã** é uma área de biodiversidade sob proteção ambiental e conta com **12 cidades**.*

Eu já estava ali por mais de uma semana quando parti, na média-manhã do dia **16 de fevereiro de 2020**, para uma primeira visita à cidade de Iaciara, perto de Posse, lugar-de-referência onde eu estava hospedada. É bem pertinha essa distância entre os dois municípios, e a estrada não é ruim, apesar da pista única e de não ser muito-bem-sinalizada.

Lembro de ruas bastante largas em Iaciara. Muitas, com o asfalto já-bem-gasto. Numa delas, perto da praça onde fica o CRAS (Centro de Referência de Assistência Social), vejo muitas bandeirolas no céu, feitas de retalho papel e de pano. O dia está bem-limpo, azularado. E o seguinte, também. Percorro a cidade a pé, zanzando bastante. Só depois desses dois dias é que parto em direção ao Povoado Extrema, onde a Madalena me espera.

* Alvorada do Norte, Buritinópolis, Damianópolis, Divinópolis de Goiás, Flores de Goiás, Guarani de Goiás, Mambaí, Posse, **Povoado Extrema (Iaciara)**, São Domingos, Simolândia e Sítio d'Abadia.

IMAGEM 89

A área em cinza abrange todas as 12 cidades que compõem a microrregião **Vão do Paranã**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.



Uma pergunta que eu te faço e que eu me faço sempre é se a universidade pública está realmente preparada para nos receber...

As primeiras imagens que guardo quando entro na casa da Madalena são de fotografias esparramadas no sofá, em meio a um tanto-de-papéis-que-indicam-escrita-e-atividade-professora. Subindo um pouco o olhar, agora já não lembro tão-bem-mais, mas tenho quase convicção de ter visto uma prateleira na parede do sofá, que na verdade pouco importa se existia-ali ou se fantasiei depois. Porque foi naquele ali-ou-não-ali que fui percebendo um bocado de livros, Djamila Ribeiro, Achille Mbembe, Abdias Nascimento, talvez-também (de novo não imagino se fantasio) a Angela Davis. Eu tinha entrado muito emocionada na casa da Madá, porque eu não fazia ideia de que ela me receberia com um abraço. Também não antecipava o Povoado, as práticas que as mulheres-dali conduzem, as visuaisvivências que eu encontraria, afinal. Quando a Dete, fazedora de Mambaí, cidade-perto-de-Iaciara, me passou o telefone da Madalena, em convocação praticamente expressa para que eu não perdesse a chance de ir até ela, eu de fato não fazia nenhuma ideia. O que, para os critérios que estabeleci como pesquisa, era bastante-oportuno-até. Este desconhecimento. (Importante, enfins, para dali-a-pouco se fazer tentativa de *olhar viajandejo*.) Então, depois de ter passado quase dois dias circulando por Iaciara, falei com a Madá por telefone, e ela disse que eu poderia ir. Me contou de-logo-também, ainda ao telefone, que tinha sido aluna da FAV. "Se a minha experiência puder se somar à sua e contribuir com o seu trabalho, lógico, será um prazer te ajudar." Que ela tinha, também, recentemente concluído o mestrado, isso eu só fiquei sabendo quando começamos a conversar — eu já-ali na casa dela. Na hora fiz-que-pensei, mas só depois de um tempo fiquei-pensando-muito-mesmo sobre tudo, tudo que naquele dia viajandamos-ali. Das quinze fazedoras goianas que encontrei durante a pesquisa, todas me acolheram com o olhar. De pronto, imediatamente, em afeto-de-olhar-para-as-intensidades-da-gente. A Madalena, também. Mas, mesmo antes, penso que ela me viu primeiro com um abraço. E passamos horas-atrás-de-horas palavrando naquele dia.

MADALENA SACRAMENTO
42 anos (hoje)
mãe, esposa, professora, liderança e pesquisadora
mediadora artística e fotógrafa
Povoado Extrema, Iaciara, Goiás
(dia do nosso encontro) 18 de fevereiro de 2020

IMAGEM 90 (PÁGINA AO LADO)
Imagens que abraçam.
Casa da Madalena, fevereiro de 2020.
Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora.

"As mulheres daqui já começam a se ver em lugares diferentes daqueles que costumam reservar para nós, sabe?" E a gente começa, então, a olhar para dentro. Vou contando, em partes, cambiantes e desconexas, a respeito das mulheres-artistas que encontrei até ali. E escuto da Madalena sobre o trabalho das fiandeiras e das costureiras de Extrema. De como a prática artística refaz a forma como essas mulheres veem a comunidade e se percebem visíveis dentro dela, tanto quanto para além.

Aqui em Extrema, várias mulheres realizam trabalho artístico em casa. Algumas fazem tapetes com retalhos e com fios, barbantes, esses fios mesmo da existência que tecem, desmancham e recomeçam as vidas dessas mulheres na comunidade. Nós temos também as fiandeiras, cujo trabalho vem diretamente do algodão, um algodão plantado e colhido por elas, e que depois é transformado em fio. Para ser tecido por outras mulheres. Todas elas, como eu disse, trabalham em casa, enquanto conversam com seus filhos e filhas, em roda.

Há muitas narrativas que a gente não se dispõe a ver. Outras, que não conseguimos. E várias, a que já nos desautorizaram em algum momento, ou por-toda-uma-vida. Não é só pela zonzeira dos dias que não vemos, nem só pelo descompasso das atividades-em-sobrejornada a que quase sempre estamos sujeitas. Mas é que às vezes simplesmente a gente se acostuma a um olhar que realmente olha para as nossas experiências com gesto-de-desimportância-ou-descabimento-tão-incorrigíveis, e a gente olha em volta, ao mesmo tempo, e não se vê em nenhum lugar dentre aqueles que o mundo inteiro apregoa "é seu, é ali, é só lá". Quando-assim, é preciso sair, em movimento de desvínculo, para, dali-a-pouco ou dali-em-muito, como a gente enfim-conseguir, ocupar um outro espaço (de olhar e se deixar olhar de forma) diferente. Contraproduzir visualidades tem a ver com isso. "Afinal, a gente está falando de uma prática de liberdade, né?", a Madá expressa, e eu também vejo-que-sim.

Não passa nem por um segundo pela minha cabeça que a gente-ali não vá falar sobre feminismos. Lugares de fala, escuta e empatia. É a primeira vez que eu experimento, coração-vivo-dentro-do-peito, aquilo tudo que a gente sempre sente intelectualmente e apaixonadamente, como pesquisadora, só que ali eu sinto isso de uma maneira em que o afeto faz sentido. Em que o conhecimento-afetuoso-sobre-o-mundo — uma das características que depois descobri no olhar viajandejo — é produzido para *interromper o sentido do mundo*. Para logo-então buscar *restituir*.

"Eu estou aqui falando da arte dessas mulheres, mas o que eu estou falando, na verdade, é da *restituição de humanidade* que a prática artística possibilita." (E é como a Madá me introduz a fala da Lélia Gonzalez.)

IMAGEM 91 (PÁGINA AO LADO)
Sem título [Olhar, território contestado I], da fotógrafa Madalena Sacramento. Comunidade Quilombola de Extrema, Iaciara, Goiás. Fonte: Imagem generosamente cedida pela fazedora para compor esta tese.

IMAGEM 92 (PÁGINAS 218 E 219)
Sem título [Olhar, território contestado II], da fotógrafa Madalena Sacramento. Comunidade Quilombola de Extrema, Iaciara, Goiás. Fonte: Imagem generosamente cedida pela fazedora para compor esta tese.





Escuto, então, que de três máquinas de costura iniciais na comunidade são hoje em dia dez. Que não só ajudam a gerar renda para as mulheres de Extrema, mas estimulam uma atividade prazerosa, de criatividade e distração. "A qualidade de vida delas é diferente, algumas já me falaram que a tristeza foi embora e ficou a costura. O que ficou foi o saber-fazer."

Desde a fazeção de um remendo em uma calça-de-ir-trabalhar, ou de uma bolsa, ou de qualquer tipo de vestimenta, uma manta ou tapetes, o que importa é que o processo criativo se inicia e segue se desenvolvendo. "Não sabemos até onde", ela emenda, "porque tem todo esse potencial aí, com essas mulheres, para ser trabalhado."

"Como a experiência quilombola me alcança?", em algum tempo repito em voz alta a ali-pergunta feita para mim. "Neste momento, especificamente, me alcança primeiro com o olhar, porque é através dele que eu articulo internamente essas narrativas que você está me contando. Esse olhar de ver e imaginar as realizações dessas mulheres narradas por você. O trabalho delas, a insurgência que é a própria existência delas."

Depois, mas isso é de lembrança que eu conto, me encontra ainda nas existências negras feministas, também insurgentes, "porque foi no feminismo negro que eu consegui ver a potência da mobilização feminista, sensível, de base mesmo, sabe? Assim: como instrumento de vida e como ferramenta metodológica para pensar as existências polifônicas das mulheres". A partir da margem, como diz a bell hooks. Dessa margem interseccionada de sulbalternizações que nos querem descer goela abaixo, mas que também integra o centro. Eu não vejo possibilidade de olhar para a luta feminista sem que seja a partir dessas mulheres que eu venho conhecendo. "Mulheres como você, Madá", como uma professora que tive na FAV, como algumas trabalhadoras com quem eu me relaciono no trabalho; como as escritoras, intelectuais e ativistas dos movimentos negros que já li ou já encontrei pessoalmente... Como as mulheres de todos os dias. Essas mulheres é que falam a verdade para gente, que têm o olhar militante e vulnerável, desfocalizado, e que não dissimulam que "as nossas opressões são comuns", porque elas não são comuns, e isso eu só encontrei nas práticas e na escrita do feminismo negro.

"Mas essa sua identificação vem de onde, pessoalmente?" Não lembro direito o que eu disse em resposta. Talvez eu tenha esquecido-também... desinadvertidamente, porque o que eu recordo-mesmo, ali-no-entorno-daquele-instante, é a Madalena me dizendo que a experiência quilombola a alcança, para além da existência-e-prática-dela-como-quilombola-de-Extrema, também através do feminismo negro. Principalmente depois que ela passou pelo mestrado. "Lembra que você disse que eu precisava conhecer uma professora da UFG, e que orientadora ela seria quando eu fosse fazer o doutorado, porque ela fala justamente nessa língua que a gente está falando agora? Foi ela que me orientou no mestrado que concluí há pouco tempo, em Performances Culturais."

"Se eu tivesse vindo atrás de você, Madá, acho que não teria te encontrado. Que bom que você também me encontrou." Ela me fala que a verdadeira busca — dela-e-das-mulheres-que-compõem-ali-as-visuais-vivências-com-ela — não é só para serem reconhecidas como sujeit[as] culturais, mas como cidadãs de direito.

A minha formação é em Artes Visuais, pela UFG. E, quando eu estive na FAV, eu senti ausência de autoria negra. De estudar artistas negros[as]. Artistas como Aleijadinho. Até hoje eu me pergunto, por que será que o Aleijadinho não fez um anjo negro? Será que ele foi reconhecido exatamente por não ter feito um anjo negro?

Este é um apagamento tão brutal, e a gente sente falta também de mais direcionamentos a estudos críticos e teóricos sobre as imagens artísticas produzidas por pessoas negras. "Também todas, Madá, sem exceção, todas as artistas negras que eu conheço hoje, com cujos trabalhos me identifico e dialogo, não foram conhecidas em lugares onde a gente deveria refletir sobre a arte".

Eis uma *seletividade*, como demonstra **Renata Felinto (2019)**, *de quem, do quê e do como* se escreve a história das artes visuais no Brasil não se outorgando espaço — sem nenhum pudor, ou à guisa de alguma "justificação" que não se quer assumir racista, mas é racista — às criações das/os artistas visuais negrodescendentes. O fato de lembrarmos e conhecermos, quando a gente ainda lembra e conhece, a arte do Aleijadinho, ali, cronologicamente inserida no que a Europa convencionou chamar de Barroco, ainda assim é uma lembrança ou um conhecimento de um *caso à parte*. E a proposta deve ser, na verdade, bem-outra: "pensar na arte que se ensina nas escolas, a dos movimentos artísticos e seus estilos, das biografias de artistas visuais e de seus contextos de formação, a partir da inserção do indivíduo negrodescendente como profissional das artes visuais existente num determinado período histórico e cronológico. O que significa que bibliografias que têm sido produzidas sobre arte e educação, história da arte, ensino da arte e quaisquer outros temas e recortes afins que, porventura, tenham elaborado um capítulo especial somente para artistas visuais 'negras', que essa bibliografia falhou porque ela replica o apartamento, o distanciamento, a marginalização" **(FELINTO, 2019, p. 349)**.

"Pois é, e a gente acaba tendo que fazer toda a tarefa [legitimadora] por conta própria, se tiver ainda algum interesse ou for atrás de saber mais, da forma como conseguimos, né?" — é o que mais pesa, como avalia a Madalena, nas nossas lutas de todos os dias, porque é uma luta contra uma estrutura sofisticada de poder que nos ensina a reproduzir a própria ordem social opressiva que nos aniquila.

RENATA FELINTO
A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? **Revista GEARTE**, v. 6, n. 2, 2019. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288/53218. Acesso em: 18.12.2020.

IMAGEM 93 (PÁGINA AO LADO)
Madalena Sacramento, durante nosso encontro em Extrema, em fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.





IMAGEM 94

Sem título (2019), de **Madalena Sacramento**.
Foto: generosamente cedida pela fazedora
para compor esta tese. Para ser vista ao som
#MulheresNasArtesBrasileiras.



IMAGEM 95

Sem título (2019), de **Madalena Sacramento**.
Foto: generosamente cedida pela fazedora
para compor esta tese. Para ser vista
ao som de Serena Assumpção.



IMAGEM 96

Sem título (2019), de **Madalena Sacramento**.
Foto: generosamente cedida pela fazedora para compor esta tese. Para ser vista ao som de Lélia Gonzalez I.



IMAGEM 97

Sem título (2019), de **Madalena Sacramento**.
Foto: generosamente cedida pela fazedora para compor esta tese. Para ser vista ao som de Lélia Gonzalez II.

E a Madalena reafirma, nesse momento, o que a Lélia Gonzalez dizia: que se não temos as categorias analíticas devidas, se não temos a língua que nos representa, se não é esta a realidade epistemológica verdadeira-da-gente, a gente então cria. As condições. A língua. As epistemologias.

Quando a Lélia diz que *a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura*, que foi o que ela fez, na prática, ao longo de toda a sua carreira intelectual, ela está reverberando isso. "A gente tá falando das noções de *consciência* e de *memória*. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando a memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como *a* verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura; por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí das duas, também chamado de dialética. No que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo pra nossa história ser esquecida, tirada de cena. E apela pra tudo nesse sentido.[87] Só que isso tá aí... e fala" **(GONZALEZ, 2020, pp. 78-79)**.

87. Tomo a liberdade de reproduzir-aqui a nota de rodapé do texto da Lélia, àquela exata altura sobre consciência e memória: "O melhor exemplo de sua eficácia está no barato da ideologia do branqueamento. Pois foi justamente um crioulo, apelidado de mulato, quem foi o primeiro na sua articulação em discurso 'científico'. A gente tá falando do 'seu' Oliveira Vianna. Branqueamento, não importa em que nível, é o que a consciência cobra da gente pra mal aceitar a presença da gente. Se a gente parte pra alguma crioulice, ela arma logo um esquema pra gente 'se comportar como gente'. E tem muita gente da gente que só embarca nessa".

LÉLIA GONZALEZ

Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Por um feminismo afro-latino-americano**. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

O gosto pela fotografia apareceu já há algum tempo, mas foi exatamente no curso de Artes Visuais, pela UFG, que aprendi um pouquinho sobre enquadramento e, a partir desse aprendizado, eu iniciei um trabalho de registro na minha comunidade. Das festividades, do cotidiano... e esse trabalho continuou na minha pesquisa.

É um trabalho que *desmancha ideias*, a fotógrafa Madalena Sacramento deixa mais-que-manifesta a importância-deste-gesto, que é um gesto político, mas também sobretudo-artístico. "Desmancha a ideia de que o povo preto é feio, é encardido, porque, quando eu olho essas fotografias, eu vejo uma mulher negra linda, eu vejo um homem negro lindo, eu vejo as marcas do tempo..."

É como se essas imagens tivessem o poder, e elas de fato têm esse poder, Madalena reafirma, de desconstruir as visualidades arraigadas a uma ordem social racista que nós (pessoas brancas) ou aceitamos sem questionar, porque nos beneficiamos dela diariamente, ou contribuímos perversamente para potencializar. "As fotografias do meu povo desmancham isso e nos fortalecem."

IMAGEM 98 (PÁGINA AO LADO)

Sem título [E acalentas e ris], da fotógrafa Madalena Sacramento. Comunidade Quilombola de Extrema, Iaciara, Goiás. Fonte: Imagem generosamente cedida pela fazedora para compor esta tese.





Há um trabalho muito sensível e bonito a este respeito que li recentemente, enquanto continuava na escrita-da-tese. Nele, a fotógrafa afro-brasileira **Dayse Euzébio de Oliveira (2020)** defende a importância de questionar, por meio da representação visual, a naturalização dos recortes, enquadramentos e padrões visuais condicionados às populações negras, presentes nas próprias representações visuais.

É uma dissertação de mestrado, defendida agora-de-recente, em 2020, na Universidade Federal de Pernambuco em um Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais com a Federal da Paraíba.

A autora-artista analisa a construção de olhares estereotipados sobre as pessoas negras em uma imagem que circulou bastante na mídia brasileira há cerca de dois anos e, tanto-ainda, em redes sociais de muita popularidade no país. Trata-se da fotografia *Praia de Cobacabana, 2018*, feita pelo fotógrafo Lucas Landau, a serviço da Agência Reuters, durante a "festa da virada" de 2017 para 2018 na praia carioca de Copacabana, consagrada no imaginário coletivo das elites (nacionais e internacionais) como cartão postal das festas-de-ano-novo no Brasil.

A riqueza discursiva da imagem analisada pela pesquisadora — que pode também ser vista nos milhares de comentários e nas incontáveis reações provocadas pela postagem original (primeiro no Instagram) — evidencia a potencialidade que a fotografia documental tem na construção narrativa de determinada realidade, a partir da qual as pessoas vão olhar para a realidade, por um viés totalizador. "Pensar a imagem dos[as] negros[as] a partir de fotografias é pensar como a ideia de *realidade x ficção* atravessa todo o processo de construção de sua identidade, assim como também atravessa a própria história da fotografia enquanto criadora de realidades" **(OLIVEIRA, 2020, p. 35)**.

Como Dayse pontua, essas visualidades fabricadas podem, por outro lado, ser também desmanteladas por meio da fotografia — se esta for proposta como gesto-e-processo desafiador. "De ferramenta de apoio às pesquisas acadêmicas, ao registro de empreendimentos arquitetônicos, retratos de famílias, costumes, ritos sociais e paisagens urbanas ou rurais, o uso da fotografia se estabeleceu como uma prática que introduziu um regime de visibilidade às condições sociais e cenários antes desconhecidos" **(ibidem, p 22)**. E esta prática, quando deflagradora de *contraimagens*, digamos assim, é um importante lugar de questionamento e de reconfiguração.

A disputa de narrativas que se instaurou com a postagem nas redes da foto analisada pela fotógrafa-pesquisadora costuma ser resolvida, em nosso país, com os discursos herdados dos modelos de ser-ver-e-pensar coloniais que resistem entrenós, como visualidades hegemônicas. Contrapor esses registros (seja com imagens contraproducentes ou no corpo das pesquisas acadêmicas) é insurgir contra o legado colonial que ainda hoje direciona e focaliza as nossas formas de olhar.

DAYSE EUZÉBIO DE OLIVEIRA

"Não precisa de legenda": um estudo da imagem do negro na fotografia "Praia de Copacabana, 2018". Dissertação de Mestrado (Artes Visuais). Recife, Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39186. Acesso em: 18.12.2020.

IMAGEM 99 (PÁGINA AO LADO)

Sem título (s.d.), da fotógrafa Madalena Sacramento. Comunidade Quilombola de Extrema, Iaciara, Goiás. Fonte: Imagem generosamente cedida pela fazedora para compor esta tese.



IMAGEM 100

Sem título, de **Madalena Sacramento**.
Foto: generosamente cedida pela fazedora para compor esta tese. Para ser vista ao som de Luedji Luna.



IMAGEM 101

Sem título [Estar em festa] (s.d.), de **Madalena Sacramento**.
Foto: generosamente cedida pela fazedora para compor esta tese. Para ser vista ao som de Simone e Zélia Duncan.

As fotografias de Madalena Sacramento são, neste sentido, peças-chave para a reconstrução dessas narrativas fabricadas sob a égide do racismo. Há nas imagens contraproduzidas por ela um *erguer de vozes*, como ensina **bell hooks (2019)** ao contar para a gente sobre o processo de construção da sua própria voz em meio a uma realidade e a pessoas que a punham porta-afora nas conversas, ou simplesmente não a ouviam. Para quem parece que é preciso mostrar o tempo todo que "a fala verdadeira não é somente uma expressão do poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos[as] e mudos[as]" **(HOOKS, 2019, p. 36)**. E em uma sociedade patriarcal e racista na qual é preciso reclamar o direito à voz, à autoridade, seja como for.

BELL HOOKS
Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019c [1989].

Esse trabalho fala muito. As pessoas falam nessas fotografias. Não sou eu, são as pessoas que falam. E essa voz que vem do meu povo completa a minha.

Mostrar essas imagens significa, afinal de contas, falar. "Falar de nós, da nossa força, da nossa cultura, das nossas tradições, das nossas crianças, do pertencimento ao nosso lugar, lugar Extrema e lugar Levantado [que são os dois povoados quilombolas de Iaciara, onde Madalena vive-cria-trabalha-e-milita]. Então, isso é uma força, a nossa força".

E a escrita que desenvolvemos a partir da academia tem, no mínimo, que estar disposta a desenvolver, sim, um olhar viajandejo pela realidade que imagens-assim nos ajudam a restituir. Porque se trata, de fato, de um *espaço de restituição de humanidades* premente e fundamental entrenós.

"Nós, nos apresentando dentro da academia", expressa-assim a Madalena, "nos apresentando dentro desses espaços de poder, estamos dizendo que somos um povo bonito e forte... e que temos o direito a essa ocupação. Essa é a nossa busca."

⋆ ⋆ ⋆

IMAGEM 102 (PÁGINA AO LADO)
Sem título [Esperança raiou] (s.d.) da fotógrafa Madalena Sacramento. Comunidade Quilombola de Extrema, Iaciara, Goiás. Fonte: Imagem generosamente cedida pela fazedora para compor esta tese.



INSURGÊNCIAS NA CULTURA | ocupações

Há uma outra intelectual — no meio de todos os conclamados (e legitimados) teóricos-inauguradores-ou-sistematizadores dos Estudos da Cultura Visual mundo-adentro-e-afora — que tem, no meu entendimento, a coleção-de-teorias-transformadas-em-escrita mais articulada, portentosa e consistente nessa área de estudo, digo, como proposta para uma **epistemologia-do-olhar**. Irit Rogoff.

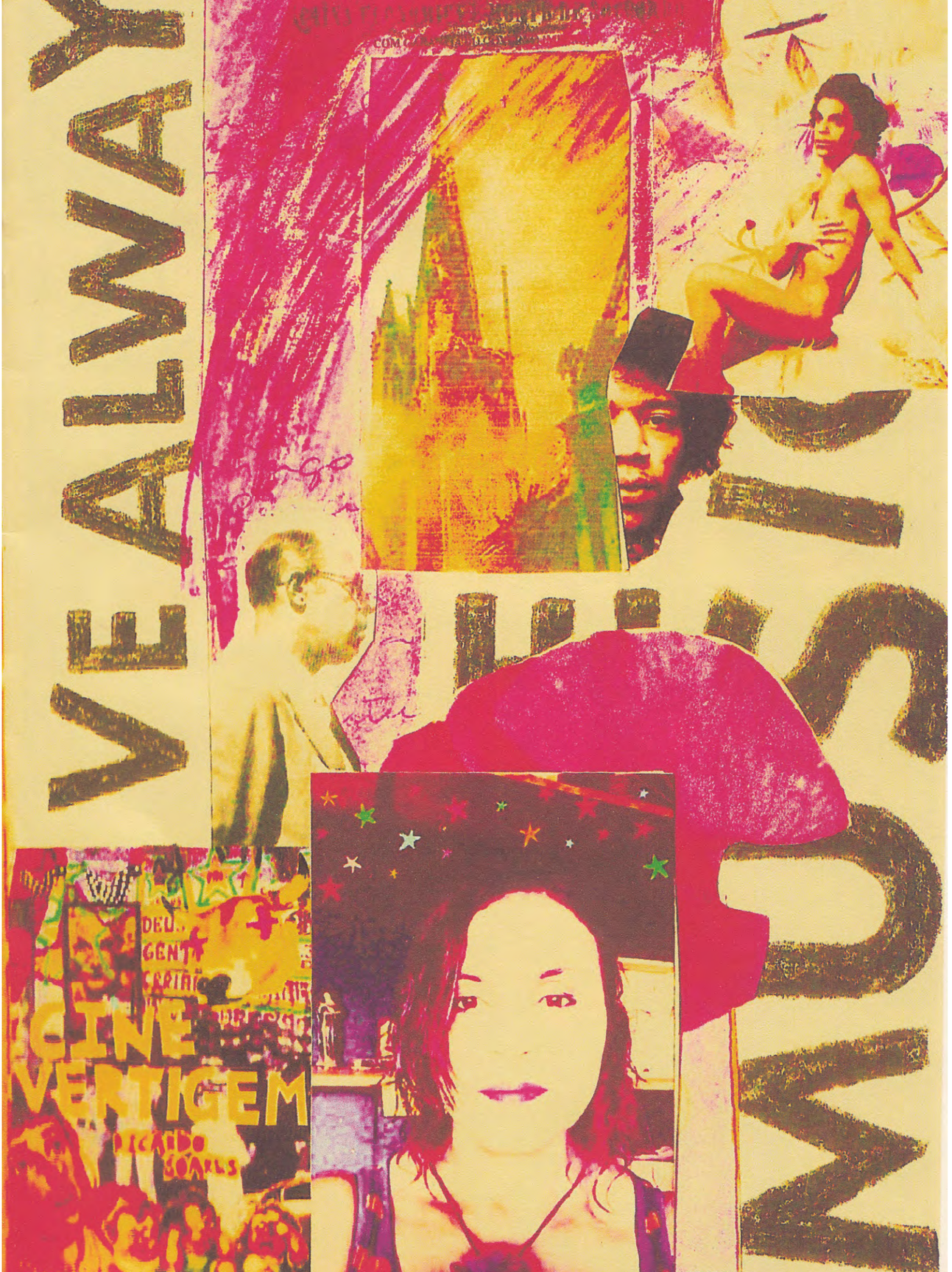
Os textos e as falas da intelectual Irit Rogoff — que é atualmente professora do Departamento de Cultura Visual da Goldsmiths (Universidade de Londres) — não reproduzem aquela cansativa cadeia de ideias que muitos pesquisadores que já tive a oportunidade de ler como "os melhores" e "os precursores" (ou "aqueles que devemos sempre ler e citar e saber-em-ponta-da-língua") costumam reverberar em seus escritos — de si para si e entre outros-deles-mesmos, teóricos — como pontos fundantes e cêntricos dos Estudos da Cultura Visual. Não aponto um em especial. Nem aludo a alguma ruindade-epistemológica-em-seus-escritos. É que, em continuação a uma proposta que anunciei em algum momento da **Epíloga**, refaço um percurso-de-lembrança (sobre o que sempre dizem esses autores, e a gente quase sempre assimila, e quase sempre replica), contrapondo um **exercício de rebeldia espistêmica** a que me dispus-aqui: **transver-e-apresentar outras perspectivas (formuladas por autoras)**. Daí, por exemplo, o título do capítulo se abrir em um olhar-duplicador-mesmo: insurgências na cultura, sim, porque aqui narrativas fazedoras insurgem contra as nossas hegemonias-do-olhar, na intenção de *despensá-las*. Mas me refiro também a insurgências na cultura visual desde as elaborações da própria Cultura Visual, como disciplina.

Pois-sim: dos vários escritos importantíssimos da Irit Rogoff, começo a renarrar os caminhos-analíticos-dela em um artigo mais-ou-menos-recente, intitulado **Looking Away: Participations in Visual Culture**. "O que vem depois da análise crítica da cultura? O que está além da catalogação sem fim das estruturas ocultas, dos poderes invisíveis e das inúmeras ofensas com as quais nos preocupamos por tanto tempo? O que está além dos processos de demarcar visibilidades nesse movimento de incluir e excluir pessoas? Além da nossa capacidade de apontar o dedo para as grandes narrativas e cartografias dominantes que estão sob uma ordem cultural que já herdamos pronta? O que está, afinal, além da conquista em si que representa esta celebração das identidades dos grupos minoritários que emergem?" **(ROGOFF, 2005, p. 118 — em tradução livre)**.[88] Eis as perguntas de abertura que Irit Rogoff nos faz.

88. Originalmente: "What comes after the critical analysis of culture? What goes beyond the endless cataloging of the hidden structures, the invisible powers, and the numerous offenses we have been preoccupied with for so long? Beyond the processes of marking and making visible those who have been included and those who have been excluded? Beyond being able to point our finger at the master narratives and at the dominant cartographies of the inherited cultural order? Beyond the celebration of emergent minority group identities as an achievement in and of itself?"

IRIT ROGOFF

Looking Away: Participations in Visual Culture. In: **After criticism: new responses to art and performance**, edited by Gavin Butt. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.



Há, evidentemente, inúmeras formas de responder a elas, como a própria autora sugere no texto, já que se trata de questões que vêm sendo ensaiadas há tempos pela crítica especializada, de dentro-mesmo dos Estudos da Cultura Visual. Muitas respostas, aliás, já foram dadas; outras, ainda se formulam no curso de acontecimentos os-mais-variados, que vão tendo lugar na cultura contemporânea.

Um dos possíveis — dentre os tantos — caminhos, e ainda assim seria apenas um caminho parcial, sublinha a autora, pode começar a se delinear quando passamos a encarar essas perguntas sob a perspectiva das relações tradicionais que elas invocam entre uma prática-fazedora e sua consequente observação-recebedora-de-olhares, que é como costumamos, muitas vezes, demarcar partidas-e-chegadas quando nos colocamos à disposição para analisar o que circula atualmente na nossa cultura visual. O eixo reflexivo, lembra Irit Rogoff, precisa ser deslocado. Esse desfoque é o que nos permitirá, à primeira vista, encontrar respostas que não sejam as mesmas de sempre.

Para revisitar essas — cruciais — questões trazidas ao debate pela autora, decido primeiro compreender uma inquietação que me percorre há muito tempo, pelo menos desde que me tornei doutoranda. E, então, estou partindo-aqui, abertamente, de um dos legados que considero como mais-importante-e-pulsante-de-todos no âmbito dos Estudos da Cultura Visual (pontuado, inclusive, pela Irit Rogoff), que é a **desfocalização do olhar**. Inevitavelmente, o que começa a borbotar, como em todo exercício que se pretenda reflexivo, não são respostas, mas perguntas.

Ora, se esta é uma pesquisa conduzida por mulheres, sobre mulheres, com a participação de mulheres e diante de uma escolha-minha, deliberada, de revisitar apenas formulações de mulheres, estudiosas da Cultura Visual e de áreas de conhecimento limítrofes, e se me proponho a isso partindo justamente desta questão primordial (a desfocalização do olhar), o que me interessa, enfim, é saber de início se diferem ou não as abordagens dessas estudiosas daquelas que vemos partirem dos estudiosos consagrados (ou autoconsagrados) como "vozes principais" nos debates em torno da *virada imagética [pictorial turn]*, que, sem dúvida, inauguram uma série de reflexões — importantíssimas — sobre o olhar (para as imagens circulantes) em nossa cultura visual contemporânea.

Quais vêm sendo, noutros termos, nossas abordagens? Elas estão de fato visíveis? Se escamoteiam? Como se situam na infinidade de textos que lemos, ou produzimos, ou citamos e reproduzimos? Onde estão, afinal, as mulheres estudiosas da cultura visual? Como suas formulações dialogam (se chegam a dialogar) com as nossas próprias reflexões sobre as imagens que vemos-e-analisamos em nossas produções? Ou estamos nós, na prática, também repetindo os mesmos repertórios de sempre, que são tradicionalmente, como-a-gente-bem-sabe, masculinos e brancos? Como criticar, então, a partir da Cultura Visual, a necessária *desfocalização de olhares* se nós mesmas talvez não estejamos fazendo isso?

IMAGEM 103 (PÁGINA AO LADO)
Colagem da zine **Elogio do umbigo** (2019), da poeta e zineira goiana **Alda Alexandre**, cofundadora da Rebellium Coletiva. Fonte: acervo particular da autora. Imagem reproduzida com autorização da artista, para compor esta tese.

Essas foram algumas inquietações-fundantes, no âmbito crítico-reflexivo, de quando comecei a pensar nos questionamentos preliminares da Irit Rogoff sobre o que viria depois da crítica especializada que fazemos da cultura e o que estaria além dessa crítica cultural que procuramos hoje desenvolver em nossas pesquisas.

Então, resolvi partir do início-do-início. Eis a minha particular possibilidade-de-percurso. Não me interessa, especificamente, recuperar os nomes dos estudiosos que geralmente assumimos como "deflagradores" dos Estudos da Cultura Visual, ou ainda eventualmente os seus "continuadores" (desde os Estados Unidos até a América Latina e o Brasil, por exemplo, sem esquecer dos países europeus, é lógico). A grande-grandíssima parte dos textos publicados sob a perspectiva dos Estudos da Cultura Visual já vem fazendo isso com competência e afinco.[89]

Mas me interessa muitíssimo, por outro lado, chamar a atenção para uma *diferença-de-abordagem* que comecei a ver nos escritos das estudiosas (brasileiras e não brasileiras) da Cultura Visual, em comparação com os textos dos estudiosos, e similarmente nas reflexões que partem de estudos da imagem (inclusive, a artística) nos trânsitos interdisciplinares com a Cultura Visual. É o meu ponto de partida, portanto. Que chamo de olhar. De olhar viajandejo. Que é, enfim, um olhar-viajandejo-feminista.

Uma tentação inicial é expressar que até hoje vejo pouco, em nossas reflexões (acadêmicas, científicas), indícios de que percebemos (de alguma forma) que, (pelo menos) concomitante aos textos dos "inauguradores" dos Estudos da Cultura Visual, em um momento-ali de repensagens sobre o campo dos Estudos Visuais com o dos Estudos Culturais, entre o finzinho da década de 1980 e a entrada na de 1990, já vinha fervilhando uma série de discussões interdisciplinares sobre a relação das imagens com a cultura e desta com o contexto social e político — discussões, enfim, que partiam do campo das teorias e abordagens feministas.

Há um exemplo bastante notório de invisibilização da produção feminina e feminista nesse contexto de "virada imagética" ao qual talvez não tenhamos dado importância suficiente ainda como pesquisadoras da Cultura Visual. Houve uma *publicação-de-resistência* — e eu me reservo ao direito de chamá-la assim — que vinha (nitidamente) com a intenção de *demarcar* a presença de mulheres-estudiosas naquele campo ainda incipiente de investigação, alinhadas (explicitamente) com o compromisso de *reposicionar* os estudos da imagem a partir daqueles que estavam sendo realizados (também) por mulheres. Minha referência-aqui é ao livro ***Feminist Visual Culture***, organizado por Fiona Carson (então pesquisadora da University of East London) e Claire Pajaczkowska (da Middlesex University).

89. Creio que três das mais instigantes revisitações a esta literatura de entrada nos Estudos da Cultura Visual podem ser lidas nos textos seguintes:

ROSANA HORIO MONTEIRO

Cultura Visual: definições, escopo, debates. **Domínios da Imagem**, v. 1, n. 2, mai. 2008. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19306. Acesso em: 06.01.2021.

MARGARET DIKOVITSKAYA

Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2005.

CATHERINE M. SOUSSLOFF

Towards a New Visual Studies and Aesthetics: heorizing the Turns. In: **The Handbook of Visual Culture** (1st ed.). New York: Berg, 2012.

Publicado no início de 2001, mas "já em gestação por pelos menos quatro anos", como fizeram questão de sublinhar as editoras no prefácio à obra, o livro trazia a público uma coleção de ensaios de quinze mulheres-estudiosas, nascidas ou radicadas na Inglaterra,[90] que vinham se dedicando, havia pelo menos trinta anos, a pesquisar os impactos das práticas visuais na Grã-Bretanha (tanto no âmbito dos Estudos Culturais e Visuais como no da teoria feminista e outras áreas afins). Articulados em três partes — *Fine Arts, Design* e *Mass Media* —, os textos não se propunham a esgotar-assuntos (que, aliás, apenas despontavam com mais-legitimidade em um campo relativamente novo de estudos), mas contemplavam, sem nenhuma dúvida, a maioria (senão a totalidade) das perspectivas analíticas que os chamados "estudiosos (homens-inauguradores) da Cultura Visual" publicavam naquela mesma época — pintura, escultura, fotografia, instalação, performance, artefatos de cerâmica, arte têxtil, moda e vestimenta, arquitetura, design gráfico, produções audiovisuais e teoria fílmica, imagens-cotidianas em movimento como as da televisão, propaganda e *cyberart* (ou arte eletrônica) eram-ali algumas das temáticas discutidas pelas autoras de *Feminist Visual Culture*.

Desde o texto inicial, Claire Pajaczkowska põe os devidos dedos naquela toda-ferida, bem-aberta-ainda: de um lado, a *visibilidade* dos homens-teóricos, que àquela altura se consideravam (e são até hoje tidos como) "vozes fundantes" dos Estudos da Cultura Visual; de outro, a *invisibilização* das autoras e de suas pesquisas, pouco ou nada referenciadas, mesmo-ali, no campo de onde partiam. Segundo ela, o que é visto é concebido como evidência, verdade e acontecimento, ao passo que o *não visto* se estabelece no âmbito da *negação*, da *deslegitimação* e do *esquecimento*.

A autora se refere, evidentemente, às questões postas àquela altura pela Cultura Visual sobre a compreensão das imagens para além dos circuitos da história da arte. Mas ela também alude, de maneira provocativa, em-entrelinhas, à desigual relação entre *ser visto* e *não ser vista* no campo da produção de saberes, epistemologias com as quais, fim das contas, também *vemos* o mundo e nos percebemos *visíveis ou não* dentro dele. Ou, o que é mais importante ainda no âmbito da pesquisa acadêmica, como refletimos criticamente, legitimando e deslegitimando saberes e experiências.

Os exemplos que a autora oferta ao longo de todo o texto — sobre esta pouco-debatida-ainda relação entre ter ou não ter autoridade para ver e dizer do que vê — recuperam e reavaliam *visões* consagradas em variados campos do conhecimento, da filosofia ou sociologia até a psicanálise, da análise do discurso às artes visuais e à teoria da arte. Sempre em tom provocador:

90. Evidentemente, aqui também reconheço o fato de essas discussões se localizarem em um lugar-de-feminismo ainda presumidamente "universal", a partir da Europa, que a cientista política e historiadora **Françoise Vergès (2020)** também chama (ironicamente) de "feminismo civilizatório". (Ou seja: com pouca intenção ainda de considerar, irrestritamente, como feministas também aquelas que não fossem as mulheres brancas e da classe média burguesa/pequeno-burguesa europeia.)

FRANÇOISE VERGÈS

Um feminismo decolonial. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

É assim que passamos a compreender por que Hegel garante para si a posição de declarar que "a África não tem história", tanto quanto Picasso, em *Les Demoiselles d'Avignon*, sentiu que conseguiria incorporar ao seu cubismo alusões a máscaras africanas, mesmo inadvertidamente e sem conhecimento. A estrutura que funda o pensamento de Hegel, análoga àquela que serve de fundamento à tela de Picasso, não se limita a uma percepção europeia sobre a África, mas é característica de uma lógica *universal* que sustenta os equívocos em torno das interpretações da diferença, visivelmente presentes ainda na maioria dos debates e representações *raciais* e *sexuais* da outridade. Eis o padrão que direciona as reflexões e distorções da diferença na cultura visual [...]. **(PAJACZKOWSKA, 2001, p. 3 — tradução livre)**[91]

Sob esta perspectiva, a "grande virada", conclui a autora, não acontece (somente) quando um grupo de estudiosos (sobretudo dos Estados Unidos) traz ao debate as questões sobre legitimidade e prestígio, tão caras aos Estudos da Cultura Visual, para os múltiplos-possíveis campos de análise imagética na cultura contemporânea, senão quando as teóricas feministas (também, ou principalmente) reposicionam essas discussões incluindo as perspectivas e narrativas que não apenas aquelas vindas de uma conhecida parcela que ela chama, com a (devida) fina ironia, de "humanidade" (*mankind*):

Esta "virada" *afeta* os métodos de pesquisa. Por exemplo: a antropologia pós-feminista é mais autorreflexiva que a então "ciência do homem" de antes; antropólogas passaram a incluir testemunhos de mulheres como evidências legítimas das sociedades em estudo, o que transformou tanto o processo de coleta de dados quanto a própria definição de registro [...]. De forma semelhante, a psicanálise tem modificado sua percepção sobre a influência maternal no desenvolvimento da subjetividade e, consequentemente, [...] reavaliado a visão freudiana de que a sociedade é fruto da dinâmica patrilinear edipiana. Mudanças similares nas abordagens semióticas, nas análises históricas e nos estudos das imagens são também demonstradas nas páginas deste livro [...], cada autora trazendo exemplos de suas áreas de pesquisa na intersecção com a cultura visual feminista contemporânea. **(ibidem, p. 5)**[92]

A intenção, nesse momento, de revisitar algumas dessas inquietações-pesquisantes ao situar minhas reflexões no âmbito daquelas alinhadas ao campo da Cultura Visual se desdobra em uma oportunidade de reafirmar também: que o olhar viajandejo é, essencialmente e na prática, um olhar feminista; e, consequentemente, partindo dessa premissa, que é crucial avaliarmos a *desfocalização do olhar dentro da própria desfocalização do olhar* que estamos propondo, como intelectuais mulheres e feministas. Embora não tenhamos muitas notícias disso pela maioria dos textos que lemos e passamos adiante, um primeiro exercício importantíssimo de quem faz crítica é recorrer à própria crítica para pensar as limitações que uma série de categorias impõe ao fazer-da-crítca.

⋆ ⋆ ⋆

91. "We can then wonder why Hegel was able to declare that 'Africa has no History', and why Picasso, in 'Les Demoiselles d'Avignon' was able to incorporate allusions to African masks, unconsciously, unknowingly, in his cubism. The structure underlying Hegel's thinking, and Picasso's painting is not limited to European reflection on Africa, but is characteristic of a more ubiquitous 'logic' of misunderstanding cultural difference that is visibly manifested in most representations of 'racial' and 'sexual' difference. It is the patterns which govern the refraction and distortion of difference in the visual culture."

92. "This 'shift' has also affected the research methods themselves, so that, for example, postfeminist anthropology is more self-reflexive than was the "science of man" before it; women anthropologists began to use the evidence of women "informants" in assembling data on societies they studied which changed the definition of the process of collecting data, of the nature of "data" itself and of the gender balance of society. Similarly, psychoanalysis has changed its view of the part played by maternal influence on the development of subjectivity, [...] which changes the Freudian view of society as a product of a patrilineal Oedipal dynamic. Similar changes in the methods of semiotics, historical analysis and the textual analysis of imagery are also explained in the following chapters. [...] These theoretical discourses are used by many of the authors in this book, each of whom outlines the theoretical issues specific to her field of research [towards] selected examples of contemporary feminist visual culture."

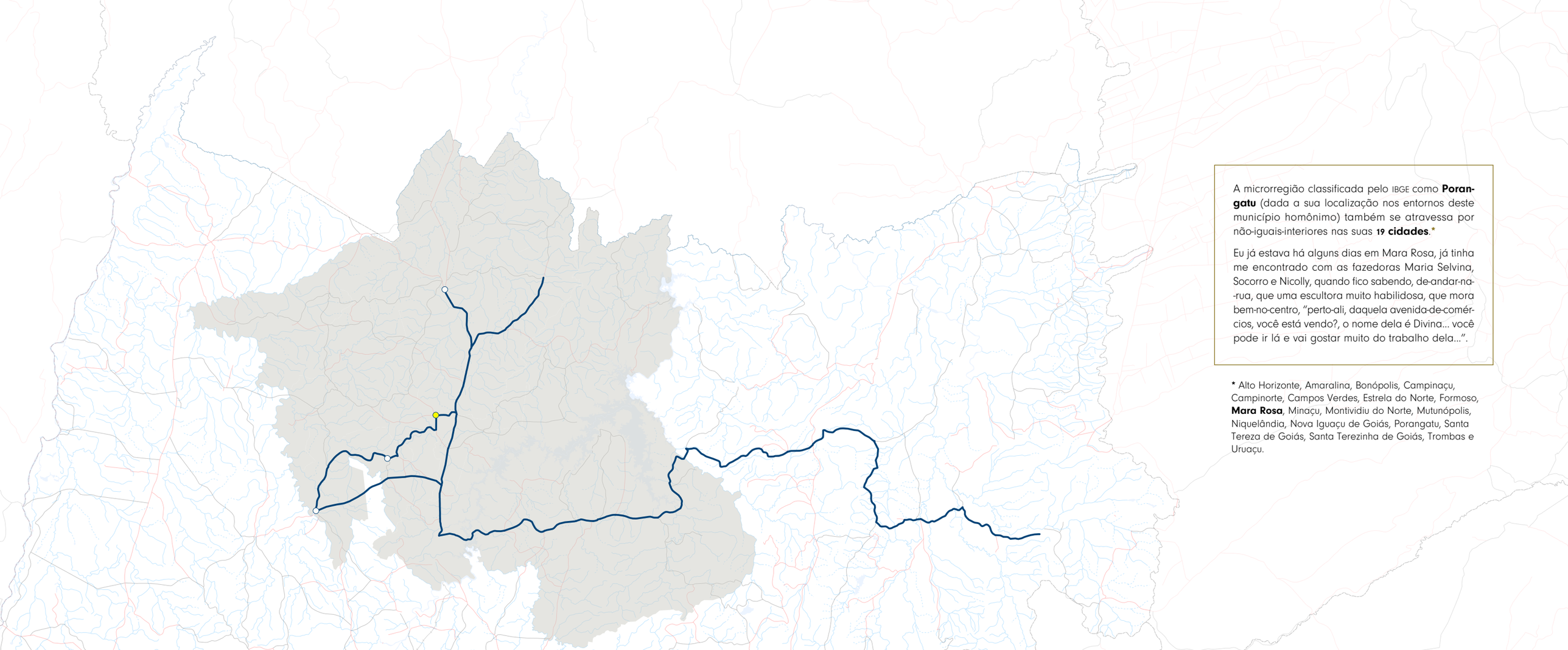
FIONA CARSON & CLAIRE PAJACZKOWSKA

Issues in Feminist Visual Culture. In: **Feminist Visual Culture**. Edited by Fiona Carson & Claire Pajaczkowska. New York: Routledge, 2001.

IMAGEM 104 (PÁGINA AO LADO)

De-bicicleta. Uma das primeiras imagens de Mara Rosa, quando cheguei-ali, em fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva.





A microrregião classificada pelo IBGE como **Porangatu** (dada a sua localização nos entornos deste município homônimo) também se atravessa por não-iguais-interiores nas suas **19 cidades**.*

Eu já estava há alguns dias em Mara Rosa, já tinha me encontrado com as fazedoras Maria Selvina, Socorro e Nicolly, quando fico sabendo, de-andar-na-rua, que uma escultora muito habilidosa, que mora bem-no-centro, "perto-ali, daquela avenida-de-comércios, você está vendo?, o nome dela é Divina... você pode ir lá e vai gostar muito do trabalho dela...".

* Alto Horizonte, Amaralina, Bonópolis, Campinaçu, Campinorte, Campos Verdes, Estrela do Norte, Formoso, **Mara Rosa**, Minaçu, Montividiu do Norte, Mutunópolis, Niquelândia, Nova Iguaçu de Goiás, Porangatu, Santa Tereza de Goiás, Santa Terezinha de Goiás, Trombas e Uruaçu.

IMAGEM 105

A área em cinza abrange todas as 19 cidades que compõem a microrregião **Porangatu**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.

Se não for a própria mulher primeiro, quem você acha que vai estar interessado em ver o que as mulheres estão produzindo? A gente precisa mostrar é para mais mulheres que a gente tem talento, que todo mundo tem o seu talento. E nós, também.

Vou chegando à casa da artista Di Mendonça e ela esparrama sobre a mesa muitas de suas esculturas. O trabalho dela é com o barro. Tem obras também de pintura a óleo, mas o foco das suas criações é dar forma à argila, que ela mesma prepara, em casa, com o esposo, também escultor. E então ela me conta que veio de Ceres, "pertinho de Mara Rosa", na juventude-ainda. Conheceu o seu Jaci, que é de Estrela do Sul, Minas Gerais, mas, como a Di, tinha ido morar com a família em Mara Rosa. Se conheceram, "ele também artista, pensa? Nos casamos, eu tinha 22 anos, já era escultora também. E foi o que eu fiz a minha vida toda. [Lógico] que tive que ter outras ocupações, fui professora, depois assistente social. Mas o trabalho com a arte é desde sempre e é para sempre. Devia sempre existir principalmente na vida das mulheres, né? Faz muito bem..."

DI MENDONÇA

71 anos (hoje)
escultora e pintora
de Ceres, Goiás
(dia do nosso encontro)
21 de fevereiro de 2020

IMAGEM 106 (PÁGINA AO LADO)
A artista Di Mendonça, em casa, criações-à-mesa. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.





No meio das muitas histórias que escuto, entre chegar, me sentar, tomar café com a Di Mendonça e também ir enredando as minhas histórias nas dela, uma primeira é que ela tem como postura-muito-firme-de-vida a questão da visibilidade da mulher através da prática artística. Das pessoas todas, em geral; mas das mulheres, especialmente.

De formação, sou professora. Depois que eu me aposentei, fui fazer ainda Serviço Social e trabalhei muito tempo com isso. Um dia eu estou lá e a primeira-dama manda me chamar. Ela queria saber se eu não poderia trabalhar com as idosas, montar umas oficinas: "É que é tão difícil contratar outras pessoas, arrumar a documentação toda, então se a senhora puder separar um horário para mim, para trabalhar com elas..." E eu fui. Ali eu vi a importância do trabalho artístico na vida das pessoas, daquelas idosas, sabe? Daquelas mulheres.

As aulas ministradas pela Di eram de pintura. Em tecido-mesmo, quase sempre em pano de prato, que era o que havia disponível. "Não é que eu sei pintar pano de prato, não. Mas, como eu pinto quadro, você tem uma noção de tinta, sabe? E aí eu administrava bem a pintura..."

Não é só uma "forma de distração", como muitas pessoas ainda cogitam quando pensam na prática artística desenvolvida por mulheres no curso de seus processos de envelhecimento. É uma forma, também, de desconstrução e reconstrução de visualidades em torno das experiências de vida com que nós, mulheres, convivemos. Demonstram alguns benefícios do trabalho artístico na velhice as pesquisadoras **Maria Heliana Guedes, Helisamara Guedes e Martha Elisa de Almeida** (2011). O estudo delas, de cariz exploratório e qualitativo, realizado em uma cidade do interior mineiro (Timóteo, no Vale do Aço), comprova que a arte influencia decisivamente na autoimagem das mulheres-que-envelhecem, e isso está relacionado com uma série de estereótipos que gravitam em torno da velhice como uma fase em que já não se constrói mais nada, nem mesmo a imagem sobre si mesma.

"Era mais ou menos uma hora, uma hora e dez, uma hora e vinte de aula... Tinha uma senhora nesse curso que eu lembro mais, porque ela pintava meio diferente das outras. Por exemplo: ela pintava folha de azul. E eu falava para ela: 'Mas dona Helena, azul? Folha não tem que ser verde? Eu ainda não conheci nenhuma folha azul, a senhora já?' E ela respondia que sim. E pintava de azul. No outro dia, eu ia devolver os paninhos de cada uma, depois de analisar eles, e então, quando devolvia o dela, ela falava: 'Ah, mas esse pano feio aqui não é meu, não. E lá existe folha azul?' E isso era sempre. Ela pintava diferente só para questionar e ter que fazer outro, diferente de novo. Gostava que a gente visse..."

MARIA HELIANA MOTA GUEDES, HELISAMARA MOTA GUEDES E MARTHA ELISA FERREIRA DE ALMEIDA

Efeito da prática de trabalhos manuais sobre a autoimagem de idosos. **Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia**, v. 14, n. 4, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/rbgg/v14n4/a12v14n4.pdf. Acesso em: 11.01.2021.

IMAGEM 107 (PÁGINA AO LADO)

Esculturas da artista Di Mendonça, dispostas sobre a mesa da cozinha. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

"E quem, de fato, vê? As pessoas aqui de Mara Rosa veem o que as mulheres, mulheres como você está realizando, Di?"

A própria mulher tem que se ver fazendo este trabalho [artístico]. E fazer. Acho que a gente precisa mostrar para mais mulheres que a gente tem talento, que todo mundo tem o seu talento. E nós, também. Essa oportunidade que eu tive de trabalhar com essas mulheres idosas... Não tem limitação de idade para uma pessoa criar. A criatividade pertence a qualquer pessoa, né?

"Então é uma questão mais de a gente saber olhar para criatividade, que está aí, no dia a dia da gente, não é verdade? Porque, se a gente não olha, como você mesma está dizendo, quem vai ver?" A minha pergunta, na verdade, só ressoa o que a Di vem dizendo desde que cheguei e começamos a falar de arte. Interessante que, mesmo eu tendo perguntado sobre como ela começou, sobre os seus processos criativos, suas expectativas individuais, o foco da sua fala é muito mais no trabalho artístico como um processo, um processo da coletividade. Das mulheres *com* quem ela trabalhou/trabalha. E, naturalmente, foco-também é no que elas fizeram/fazem juntas.

"Você sabe? Numa sala que tem vinte, trinta pessoas sentadas, se você der uma bolinha de barro para [cada uma], você vai descobrir o talento delas. Uma vai fazer panelinha, outro[a] vai fazer bulinho, outro[a] vai fazer um menininho, ou uma pessoa idosa... qualquer coisa. Alguém tem talento para alguma coisa, ninguém nasceu sem talento. Só falta a gente descobrir o talento, né?"

Olhar o talento, como processo criativo. É uma questão de descoberta-mesmo, de a gente se deixar afetar pela imaginação que imagina. Concordo-demais com a Di...

⋆ ⋆ ⋆

IMAGEM 108 (PÁGINA AO LADO)
A escultora Di Mendonça, detalhe de suas mãos. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.



IMAGEM 109

Musa paradisíaca (2018),
da artista brasileira **Rosana Paulino** (1967-).
Impressão digital sobre tecido, tinta e costura
(102 x 96 cm). Fonte: site oficial da artista (QR code).

Ao retormar, então, as perguntas feitas por Irit Rogoff — sobre o que fazer com as nossas **inquietações-do-olhar**, que são inquietações sobretudo críticas, a partir das quais a gente-pesquisadora se coloca na posição de crítica da cultura —, e tendo começado a responder falando da necessidade de também procurarmos caminhos-críticos desfocalizados-para-o-nosso-olhar-crítico, porque apenas assim conseguiremos pelo menos não desver (experiências imaginativas de mulheres como a Di Mendonça, por exemplo, e das demais aqui-fazedoras), volto a uma sugestão central da crítica Irit Rogoff: *looking away*.

Em inglês, *looking away* significa, literalmente, *desviar o olhar*. Deslocalizar, desfocalizar. O que a autora pretende dizendo isso é compreender como esta desfocalização pode ser, no âmbito da crítica cultural, não apenas um ato de resistência, mas uma forma alternativa de **apropriação** — da cultura. A que ela também se refere, em outros momentos, como **participação**.

> É lógico que uma das principais questões que daí advêm é aquela que se levanta em nome da participação (que deve ser irrestrita) — qualquer que seja, afinal, este questionamento, ele será inevitavelmente articulado a partir de centros irradiadores de poder, e muitas vezes prestamos atenção só nisso. **(ROGOFF, 2005, pp. 121-122 — tradução livre)**[93]

E se nós nos dispusermos a olhar-de-forma diferente para a participação? É o grande questionamento da autora. E se a nossa desfocalização-do-olhar já partir daí? Ou seja: desse movimento inicial de interrompermos o sentido (moderno e colonializante) de participação conforme o assimilamos dos repertórios tradicionais, hegemônicos-do-olhar? Eis a principal questão com a qual Irit Rogoff nos confronta, como críticas/os da cultura.

> O que acontece quando *desviamos o olhar* [das formas hegemônicas de olhar as imagens]? Quando nós redirecionamos o nosso olhar para lugares e contextos nos quais devemos realmente concentrar a nossa atenção? Ao explorarmos a atenção cultural e o foco atribuído a ela, ainda que estejamos partindo dos mesmos lugares de sempre — museus, galerias, espaços de exposição, estúdios —, por que não nos dedicamos a olhar ou convencer alguma outra presença, alguma outra dinâmica na produção de sentidos a florescer? Estamos ainda focadas/os em produzir "afirmações através de negações" [incluindo através de um processo de exclusão], ou vamos finalmente abrir um **espaço de participação** cuja dinâmica somos nós mesmas/os que vamos inventar? **(ibidem, p. 126 — tradução livre)**[94]

Penso, em resposta, que *looking away* seria-sim uma alternativa de pensarmos a participação. Pela **ocupação**. Do nosso olhar crítico (sobre os existentes que nos deixam, mulheres-da-crítica, muitas vezes, porta-afora). E, então, com ele, olhar que aqui chamo também de olhar viajandejo, nos deixarmos afetar, em nossos exercícios críticos, pelas formas de ocupação — fazedoras — se construindo na cultura.

93. "Of course one of the main issues within this structure is that the question posed in the name of expanded participation – whatever that question might be – is inevitably articulated at the centers of power, and it is only the response elicited by it, that is paid attention."

94. "What is it that we do when we look away? When we avert our gaze in the very spaces and contexts in which we are meant to focus our attention? When we exploit the cultural attention and the spatial focus provided by, and insisted on, by museums, galleries, exhibition sites, and studios to cajole some other presence, some other dynamic in the space, into being? Are we producing the 'affirmation through negation' [...], or are we opening up a space of participation whose terms we are to invent?"

IRIT ROGOFF

Looking Away: Participations in Visual Culture. In: **After criticism: new responses to art and performance**, edited by Gavin Butt. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

IMAGEM 110

Presença, pelas ruas de Mara Rosa, Goiás, em fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva.

CONCLUDÊNCIAS | que não são

São várias, como sabemos ou intuímos, as possibilidades de uma crítica-reflexiva sobre as experiências da imaginação na contemporaneidade. E quintuplicados, também, os desafios de trazer a público uma escrita-assim — crítica.

Afora as questões propriamente intrínsecas ao gesto crítico, por conta das tentativas-nossas de descobrir como movimentar o olhar, de uma hora para outra sem fim de incertezas borbotam diante da gente. As principais são inevitavelmente sobre: **o tipo de aproximação** com as pessoas e as imaginaturas-delas, que estarão sob intervenção crítica; **as formas de incorporar-e-articular, textualmente**, as vozes-que-são--palavras-e-imagens-não-nossas, cada qual em momentos intercalados de escuta-narrativa e escuta-crítica; e **a poética-de-escrever-sobre** que deverá se materializar como linguagem possível, no limite muitas vezes aventuroso-demais entre narrar-a-escuta e transver-os-sentidos — do nosso olhar.

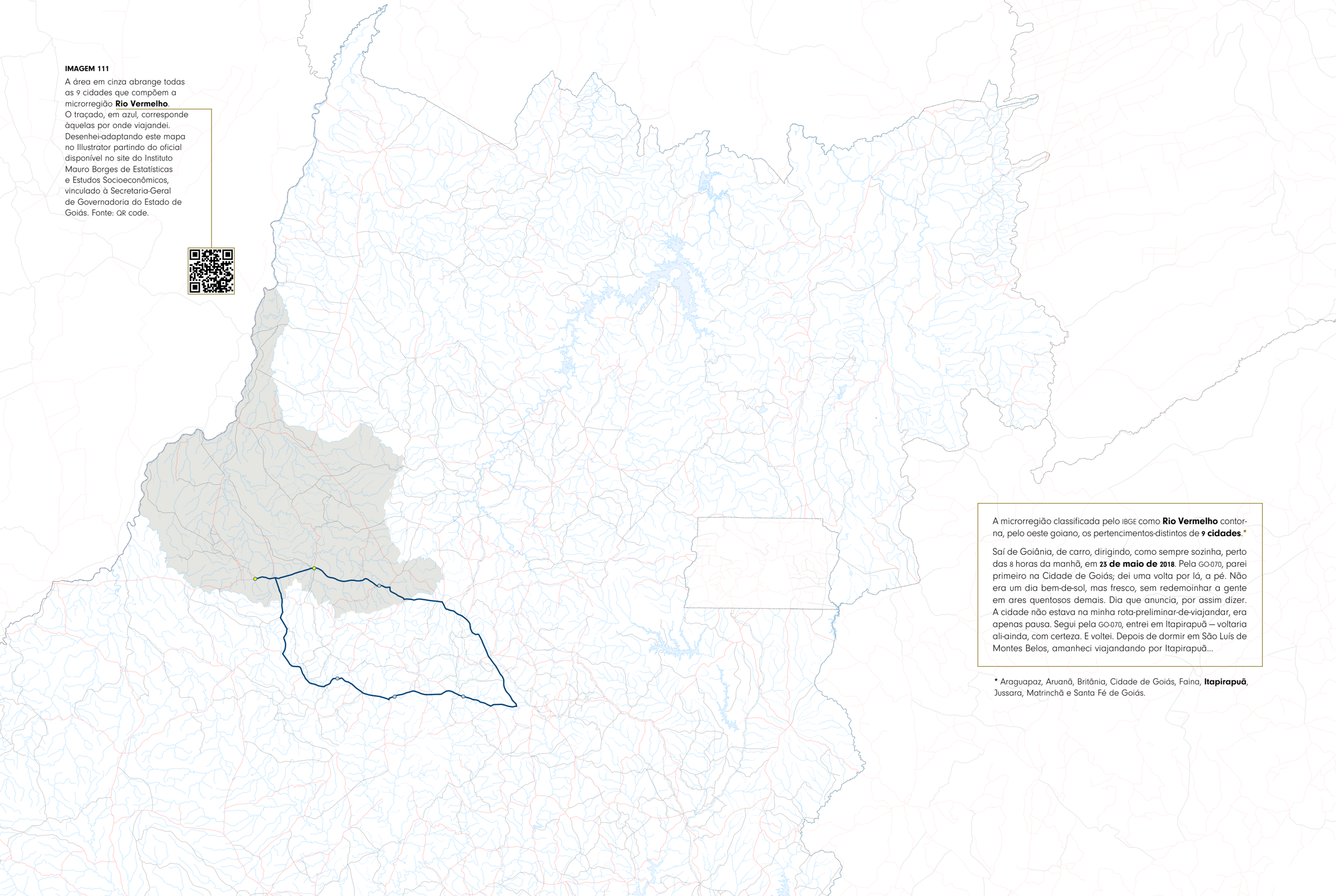
Algumas convicções, todavia, se interpõem sem muita-dificuldade. A começar por um compromisso-nosso-muito-simples ao realizar a tarefa-crítica: não perder de vista a **honestidade com o real (GARCÉS, 2013)**. O que não significa entrar em cena para participar desta-ou--daquela-realidade e *escolher* suas possibilidades visíveis com que encorpar a crítica, propriamente, mas impõe a tomada de uma posição que dissolva a validade das categorias restritivas-daquela-outridade-ali, convenientes até então ao nosso olhar, e que não mais serão. Uma outra certeza, desde o início da proposta crítica ou no ínterim-mesmo de sua formulação, é a de que é preciso a gente mobilizar um olhar-outro, *desfocalizado* tanto--quanto-possível dos sentidos hegemônicos com os quais costumamos ver ou imaginar o mundo e, consequentemente, viajandejo tanto-quanto--mais-possível-ainda para nos deixarmos afetar pelo olhar daquela outra parte de nós, que estará sob a intervenção da crítica, fim das contas, e que primeiro-de-tudo nos acolherá. Esse movimento-afetuoso, que é de escuta e acolhimento, instaura uma terceira não dúvida: a de que toda visão implica uma não visão que só será vista, de fato, por aquele-olhar-ali, diante de nós. Relacionado a nós. Implicado no nosso, de uma forma que ainda vamos descobrir ao escrever criticamente sobre ele.

⋆ ⋆ ⋆

MARINA GARCÉS
Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

IMAGEM 111

A área em cinza abrange todas as 9 cidades que compõem a microrregião **Rio Vermelho**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.



A microrregião classificada pelo IBGE como **Rio Vermelho** contorna, pelo oeste goiano, os pertencimentos-distintos de **9 cidades**.*

Saí de Goiânia, de carro, dirigindo, como sempre sozinha, perto das 8 horas da manhã, em **23 de maio de 2018**. Pela GO-070, parei primeiro na Cidade de Goiás; dei uma volta por lá, a pé. Não era um dia bem-de-sol, mas fresco, sem redemoinhar a gente em ares quentosos demais. Dia que anuncia, por assim dizer. A cidade não estava na minha rota-preliminar-de-viajandar, era apenas pausa. Segui pela GO-070, entrei em Itapirapuã — voltaria ali-ainda, com certeza. E voltei. Depois de dormir em São Luís de Montes Belos, amanheci viajandando por Itapirapuã...

* Araguapaz, Aruanã, Britânia, Cidade de Goiás, Faina, **Itapirapuã**, Jussara, Matrinchã e Santa Fé de Goiás.

Uma palavra que me inspira no trabalho seria "criatividade". Eu acho que através da criatividade a gente desenvolve outras habilidades... e a autoestima. . [Sobretudo] de ter conseguido realizar esse trabalho, [que é] de construção.

Quando entro no lugar-de-trabalho da Denise, que tinha sido apontado por alguém com quem conversei primeiro, andando na rua, quando cheguei a Itapirapuã, vejo de já uma mesa grande, retangular-toda-a-vida, em torno da qual estão mulheres e crianças. Umas bordam; outras, pintam. Há, ainda, aquelas que costuram, colam, remendam, e além. Todas as pessoas-ali estão com as mãos dando voltas em algum material, objeto, produzindo sentidos. A Denise é uma das instrutoras. Ela anda de um lado a outro, para um pouco para falar com alguém que chama, ou fala mesmo assim, incentiva, põe reparo no trabalho, mesmo quando ninguém pede ajuda. É uma desenvoltura que dá gosto de ver. Acompanho por algumas horas, ou longos minutos-e-minutos, o trabalho-sendo-feito. Só depois desse período é que podemos conversar, Denise e eu. O único pedido preliminar foi para que eu não divulgasse imagens das pessoas-cursantes. "Imagina, Denise, lógico." E então ela vai me contando, no intervalo de um e outro atendimento-individual, que gosta muito-mesmo de trabalhar é com crianças. Que, com elas, o universo artístico não é apenas de criação, mas especialmente de construção. "Ver as coisas se transformando em objetos artísticos é fabuloso, só que ver a transformação que este trabalho provoca é algo lindo", eis uma das primeiras coisas que ela me diz quando finalmente pode dizer: "Vamos ali para baixo, de baixo da árvore, e conversamos melhor". Não haveria pressa para finalizar a prosa, mas não poderíamos passar também da hora porque, dali-logo, a Denise teria que iniciar uma nova turma.

DENISE SIQUEIRA

38 anos (hoje)
pedagoga e artista visual
mediadora de arte-entre-crianças
de Itapirapuã, Goiás
(dia do nosso encontro) 24 de maio de 2018

IMAGEM 112 (PÁGINA AO LADO)
Denise Siqueira, em destaque, durante nossa conversa. Itapirapuã, Goiás, maio de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

Como o nosso tempo é relativamente curto para uma prosa mais delongada, a Denise propõe me mostrar, primeiro, alguns trabalhos. E vamos até uma salinha-de-guardar-arte. Lá ela expõe à altura dos meus olhos tudo-quanto-é-coisa — feita com as mãos, por ela, pelas crianças com as quais trabalha, elas-juntas.

Não tem limite para os materiais que a gente trabalha, sabe? Eles vão de caixinhas de leite, miçangas, latas de alimentos que a gente lava e reaproveita, até o EVA, zíper de calça, botões, retalho de tecidos, prendedor de roupa, barbante, garrafas, recortes que fazemos para criar as nossas colagens, e muito mais...

"Meu trabalho com arte começou desde criança. Desde criança eu ficava admirada com os objetos que a gente podia fazer com as mãos." E, tão logo, conta a Denise, ela começou a criar peças "a partir do nada, de um retalho, uma latinha, um pedaço de papelão, isso tudo que a gente hoje chama de 'artesanato', desde pequena eu já fazia".

Pergunto o que mudou de lá para cá, se hoje ela chamaria os trabalhos que realiza de outros nomes, ou ainda de *artesanato*, e especialmente se essas formas de chamar importam alguma coisa...

"Não é tanto na forma de nomear... não me incomodo se as pessoas chamam de artesanato ou de artes. Para mim, o que importa é se é um trabalho de construção e transformação. Tem que ser principalmente **um trabalho de transformação**."

ROSEANE MARTINS COELHO

Novos tempos pedem novas narrativas na educação das artes visuais. **Visualidades**, v. 8, n. 1, 2010. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18227/10891. Acesso em: 17.02.2021.

A pesquisadora e professora do Centro de Educação da UFSM, Roseane Martins Coelho (2010), escreveu um artigo muito sensível sobre a importância de vermos as novas narrativas que vêm sendo elaboradas, nas últimas décadas, em torno da noção de arte. Em especial porque são essas narrativas que, de alguma forma, chegam às escolas como "oficiais". É, portanto-mesmo, vital a gente pensar, como pensa a fazedora Denise, para além das nomenclaturas e mais-essencialmente na prática-em-si — já que, inevitavelmente, "o espaço de construção de novas narrativas tem urgência de ser pensado, experimentado, debatido, inventado" **(COELHO, 2010, p. 209)**.

Ora-ora, uma experiência artística *situada na* e *alinhada com* a cultura visual — em que os nomes e paradigmas não podem valer mais do que as visuaisvivências, ou do que as imaginaturas que permeiam os nossos múltiplos cotidianos — é, afinal, um **lugar-cultural-de-partida** para a criação, a participação e a transformação, como diz-e-reivindica a Denise.

Esta é uma inquietude-que-se-transforma-em-reflexão me acompanhando também — inclusive durante todo o doutoramento — porque de uma hora para tantas, ao estender o meu olhar e viajandar os meus sentidos por outras transiências artísticas (que me relacionam à prática de mulheres cidadãs-comuns, como eu), talvez venha sendo cada vez mais possível um encontro que considero-sempre bem-fundamental: aquele com experiências e sensibilidades que, sim, e sim, e sim... desafiam as narrativas tradicionais — da arte e sobre a arte. Sem nenhuma dúvida, como lembra Laura Trafí (2005, p. 8), "[p]ara ler e escrever esta *história a contrapelo*, precisamos antes refletir sobre os lugares desde os quais nos acostumamos a escrever as histórias modernas [leia-se: coloniais] da educação artística".[95]

95. "Para leer/escribir esta historia a contrapelo precisamos reflexionar sobre los lugares desde los que hemos escrito las historias modernas de la educación artística."

LAURA TRAFÍ

Reconstruir las historias de la educación artística y de la infancia desde una política crítica de las representaciones en el arte, la cultura y la cotidianeidad. **Visualidades**, v. 3, n. 2, 205. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/17960/10717. Acesso em: 17.02.2021.

Enquanto uma criança está ali, criando, confeccionando algo, ela se encanta por aquilo que ela está fazendo, ela se dedica, ela conclui aquilo. E essa é uma dificuldade muito grande que nós temos hoje: **uma criança se encantar, construir e terminar essa construção**...

Uma das vivências mais bonitas a que a Denise se refere quando se refere ao trabalho artístico desenvolvido com crianças está vinculada ao olhar. E é uma possibilidade de mão dupla.

Primeiro, o **encantamento**, "é esse encantamento, a dedicação que uma criança demonstra e emprega na realização de qualquer trabalho artístico, que pode ser o mais simples possível até o mais complexo, que envolve mais técnica ou prática, mas é esse sentimento de realização, de criação, que faz com que ela venha aqui fora do seu horário de aula, por exemplo, e goste de vir, e não venha só porque tem que cumprir uma obrigação".

"Acho que é essa percepção de que é possível fazer alguma coisa, construir alguma coisa, que é do cotidiano deles[as], mas ao mesmo tempo é algo individual, pessoal da própria criança, que faz ela gostar de arte. Ter vontade de transformar uma coisa qualquer em outra coisa que passa a significar outra, e é para elas algo singular."

A Denise me faz pensar, de imediato, naqueles deslocamentos que ela começou falando quando iniciamos a conversa, sobre arte: que se a gente traz para o lado de cá, da cultura, da nossa cultura, aquela que conseguimos ver e não parece mais tão distante e distanciadora, então-assim é possível-mesmo "gostar mais de arte", ver mais sentido nela e fazer dela uma imagem mais primordial: de emancipação.



IMAGEM 113

[Entranças e outras composições], de Denise Siqueira. Itapirapuã, Goiás, maio de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

Este enfoque mais-de-perto que a gente consegue projetar desde a cultura visual para as criações artísticas abre, de fato, "um campo de possibilidades para inventar novas narrativas para a educação e o ensino das artes visuais. Novas narrativas mais de acordo com o contexto contemporâneo, criando e desafiando interpretações que permitam às crianças e jovens de hoje se posicionarem criticamente como consumidores[as] de imagens, construtores[as] de identidades e subjetividades no contato cotidiano com o imaginário das [instituições do conhecimento e das práticas escolares]" **(COELHO, 2010, p. 210)**.

ROSEANE MARTINS COELHO

Novos tempos pedem novas narrativas na educação das artes visuais. **Visualidades**, v. 8, n. 1, 2010. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18227/10891. Acesso em: 17.02.2021.

A arte é uma construção pessoal da própria criança, e a gente pode pensar neste sentido na autoestima, no desenvolvimento dela, cognitivo... Mas a arte é principalmente **uma oportunidade de transformação**.

Pergunto se a Denise pensa na prática artística como prática de resistência. Ela é frontal ao responder dizendo que a arte não deve ocupar outro espaço-essencial senão o da transformação. "Lógico que existem muitas possibilidades e utilidades para a arte, como forma de distração, prazer e até alívio, se a gente pensar, por exemplo, no caso de doenças como a depressão. A arte pode ser uma terapia, né? Acho tudo isso muito válido. Mas, para mim, particularmente, a arte significa transformação".

Digo que para mim, também. E, então, falamos sobre cotidiano e processo. Sobre "até uma pedra" poder se *transformar* em algo artístico, ou mesmo a ausência de "materiais". "Neste caso, uma atitude, um evento, uma performance pode se constituir em gesto artístico", é o que conjeturamos-juntas. Conto que, não faz muito tempo, conheci, pela internet mesmo, o trabalho de **uma artista visual de Bangladesh**[96] e que uma das propostas dela diz bastante respeito a isso, a essa relação do cotidiano, da realidade, com a arte, com o acontecimento artístico. Trazida especialmente à cena — a performance, a representação — para gerar isso que a Denise diz ver como essencial: a transformação.

Na performance,[2] que acontece em um museu, a artista monta uma instalação que consiste basicamente em uma cadeira — amarrada a uma pilastra suspensa bem-no-alto. E ela, artista, toda de branco, permanece sentada na cadeira, em silêncio, por três horas, enquanto as pessoas circulam pela sala do museu para acessar outras exposições. Tem muita coisa envolvida aí: silêncio, isolamento, medo de altura e distanciamento da artista em relação ao público, à realidade-do-chão. Isso gera nas pessoas alguma coisa, provoca, transforma alguma coisa nelas talvez...

96. Me refiro à artista bengalesa **Yasmin Jahan Nupur** (1979-) e especificamente à instalação-performance **Sat on the Chair** (2014), que aconteceu de 7 a 9 de fevereiro de 2014 no Dhaka Art Summit, em Dhaka, capital de Bangladesh.

“E a gente sai de uma experiência assim”, a Denise antecipa, “mudada mesmo. Pelo menos de cabeça quente, pensando...”

E a conversa, inevitavelmente, vai dar nas imagens que a gente faz do mundo e da gente. Do que a gente sofre ou daquilo que nos emociona e faz prosseguir. Pergunto em que medida ela acha que esse tipo de transformação, pela arte, alcança as crianças com as quais ela trabalha (no projeto *Criança Feliz*, da Prefeitura de Itapirapuã).

Ela tão logo me conta como muitas vezes uma simples fabricação de qualquer objeto artístico — que seja um desenho, uma colagem, um colar de miçangas, ou mesmo quando estão apenas caladas (as crianças) ouvindo e pensando no que criar — envolve essa reflexão sobre o que está sendo visto, como está sendo visto... e o que a gente inevitavelmente deixa também de fora do nosso “campo de visão”.

“No trabalho com crianças, isso é o que mais acontece. Muitas vezes você dá ali uma forma pronta de exemplos, e eles recriam tudo aquilo, ali, da forma como eles[as] interpretam, como eles[as] veem o mundo. Ou eles criam da maneira como eles[as] gostariam que o mundo fosse.”

⋆ ⋆ ⋆

IMAGEM 114 (PÁGINA AO LADO)

Claridade. Em destaque, a artista Denise Siqueira. Itapirapuã, Goiás, maio de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

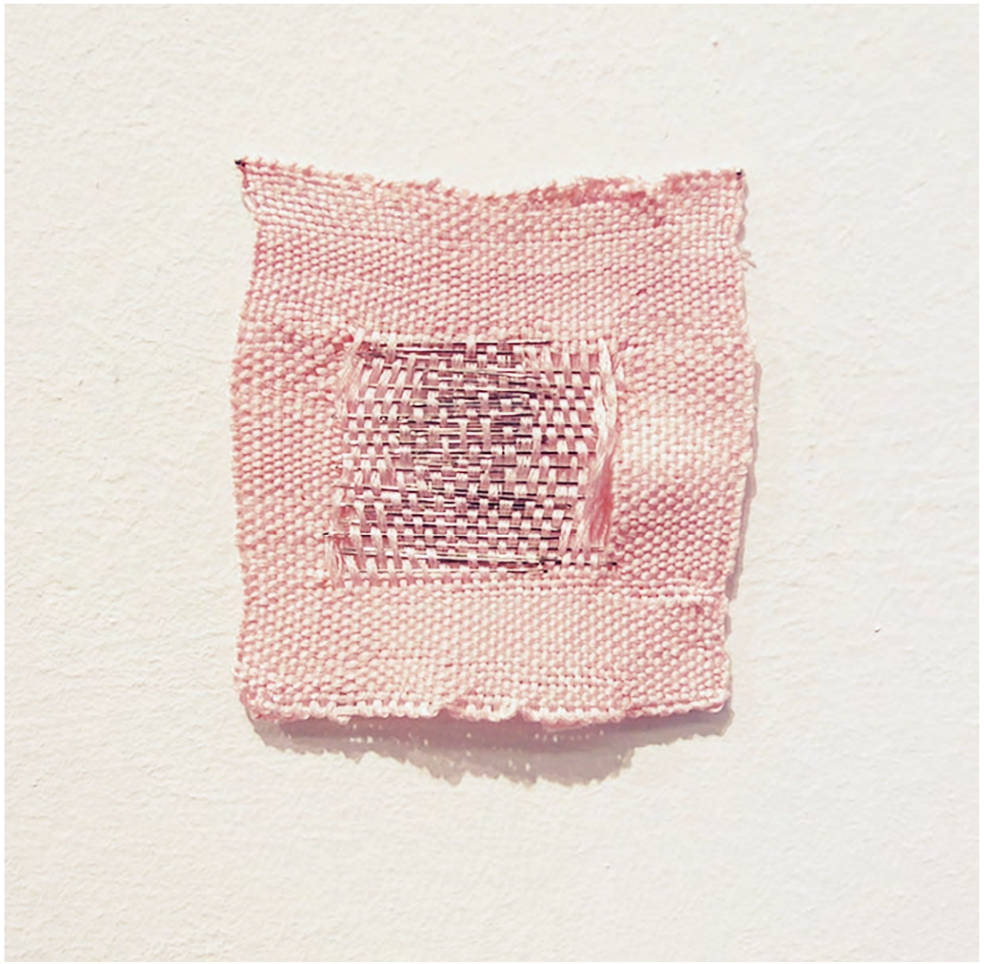


IMAGEM 115

Small Studies of an Everyday Practice IX (2014)
[Pequenos estudos de uma prática cotidiana n. 9],
da artista cingapuriana **Izziyana Suhaimi** (1979-).
Algodão tecido com agulha de aço. A peça integrou a
exposição **The Hands That Remember** [As mãos que se
lembram], realizada na Fost Gallery, em Gillman Barracks,
Cingapura, de 8 a 25 de maio de 2015. Fonte: QR code.



IMAGEM 116

Da série **Fetos** (2016), da artista paranaense **Lidia Lisbôa** (1970-).
Costura e amarra de tecido. Fonte: Lab Cult UFMG.
(QR code)

A microrregião classificada pelo IBGE como **Vale do Rio dos Bois** (em virtude de este rio fazer-contorno pelas cidades que a integram) se amanhece de efemérides também diversas em suas **13 cidades**.*

Saí de Goiânia, de carro, às 8 horas da manhã, em **24 de abril de 2018**. Por serem cidades mais próximas do lugar-de-partida, não planejei dormir em nenhuma localidade de início. Talvez fosse o caso de ir e voltar, em dois dias seguidos. Eu de fato não tinha resolvido ainda antes de partir-em-viagem. Deixei a cidade-morada pela GO-060, até Trindade, e de lá até Palmeiras de Goiás, pela GO-050. Ambas as rodovias são pavimentadas e bem sinalizadas, com suas vias de mão única. Há muitas plantações pelo caminho, sobretudo de Campestre de Goiás a Palmeiras. E uma indústria de instalações enormes que a gente logo-repara quando vai chegando-ali. (Depois, me ocorreu saber que se trata de um frigorífico realmente muito conhecido em Goiás.)

Fiz uma parada breve na cidade: uma pausa-a-pé e água. Também assuntei sobre disponibilidade de hotéis, caso eu decidisse dormir-para-continuar-o-trabalho-no-dia-seguinte. De volta à estrada, em direção a Paraúna — outro lugar que tinha, em algum momento, cruzado a minha imaginação como lugar-de-ir —, resolvi que ficaria, sim, em-viagem, naquele dia, "onde já se viu retornar a Goiânia para depois viajar-de-novo-para-cá, se já estou por aqui?". São impressionantes as serras e rios e cachoeiras em torno da gente quando a gente olha em volta de tudo. Dormi em Paraúna, passei o dia seguinte inteiro ali. Caminhando pela cidade, depois do almoço, me peguei de prosa com uma mulher mais-ou-menos-da-minha-idade, escondendo-do-sol em um ponto de ônibus, que era perto de uma escola, se não me engano muito, e muito-perto-mesmo de um Cristo, um dos símbolos da cidade. Contei um pouco sobre a minha estada-ali, ela me falou das aulas (de História) que tinha acabado de dar naquela tarde. Me perguntou se eu conhecia a Vânia Ferro. "Nem de ouvir falar?" Era a grande artista-orgulho-da-cidade, "todo mundo conhece". Fui até a escola-de-lecionar da minha interlocutora. Procurei pela diretora: "Você precisa falar com a secretária da cultura. E conhecer o trabalho da Vânia, com certeza. Só que ela não mora mais aqui", e me passou o contato da secretária. Voltei para o hotel pouco tempo depois. E, no dia seguinte, de-cedinho, peguei a GO-320 para Indiara.

* Acreúna, Campestre de Goiás, Cezarina, Edealina, Edeia, **Indiara**, Jandaia, Palmeiras de Goiás, Palminópolis, Paraúna, São João da Paraúna, Turvelândia, Varjão.

IMAGEM 117

A área em cinza abrange todas as 13 cidades que compõem a microrregião do **Vale do Rio dos Bois**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.



As conversas que tivemos — Simône, Márcia, Neide e eu — em Indiara precisaram ser breves, porque essas fazedoras estavam em horário de expediente, na escola onde trabalham como mediadoras artísticas.[97]

Todas as três integram projetos municipais de educação artística fomentados, "fora dos horários formais das aulas escolares", como alternativas que complementam os currículos, viabilizadas pela Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social (SMADS) de Indiara.

Simône Maria Silva Aguiária tem hoje 50 anos e Márcia Lemes Malaquias, 38 anos. Ambas são artistas visuais e pedagogas de formação e trabalham com educação artística; já Neide Cristina dos Santos Guimarães, de 38 anos (bailarina e professora de balé), com a dança. O público que atendem são crianças e adolescentes selecionadas/os e encaminhadas/os pela própria SMADS até uma das unidades educacionais do município.

No íntimo do dia a dia, elas trabalham com a construção de visualidades das juventudes-participantes do projeto através da prática artística. Meninas e meninos, ali, com elas, colocam a mão na massa. Os corpos, também em movimento.

⋆ ⋆ ⋆

"O que eu mais gosto de fazer é esse trabalho com a reciclagem", conta primeiro a Simône. Chamam a atenção, num-zás, na fala dela, duas palavras recorrentes: *lixo* e *valioso*.

> Eu olho para o lixo e quero tornar ele uma coisa útil e valiosa. As crianças gostam de aprender as técnicas. E, com isso, a gente está cuidando do meio ambiente de forma agradável.

Agradável, imagino, porque, fim das contas, é um trabalho artístico... "Com certeza. Não é só uma forma de preservação da natureza, mas de transformação... e o que a gente obtém dessa transformação é uma peça, são peças que passam a ter um outro valor, um valor que é completamente diferente de quando aqueles materiais eram descartados como lixo", ela complementa.

"Você acha, Simône, que essa transformação é uma espécie de luta feminina pela conservação da natureza? Digo assim: uma parte da responsabilidade que cabe a nós, mulheres, e que, no seu caso, você realiza por meio da arte?" Eu sei que é uma pergunta difícil, que eu não soube-ali fazer melhor, talvez, ou de uma maneira mais frontal, como deveria ter sido. Porque a gente às vezes tem receio de pensar no que a palavra *feminista* pode sugerir.

97. Apesar da brevidade em narrativa-escrita, as falas-delas estão reproduzidas na íntegra na forma audiovisual, como apresento aqui-na-abertura da Metodologia, e, ainda, na documentária a ser exibida por ocasião da defesa da tese.

IMAGEM 118 (PÁGINA AO LADO)
Simône Maria Silva Aguiária, em destaque, com alguns materiais trabalhados ou por trabalhar. Indiara, Goiás, abril de 2018. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

Lembro, principalmente, das reações ao termo *feminista* que a **bell hooks (2018)** relata, em um de seus livros, ter ouvido das pessoas ao longo da vida e como são difíceis-mesmo as explicações que às vezes temos que verbalizar para desfazer alguns nós-de-sentidos-adversos. Também lembro que, recentemente, ao vir ao Brasil para uma conferência, a feminista afroestadunidense **Patricia Hill Collins**[98] sugeriu que, se o problema é de terminologia, que então pensemos em reconfigurações para o termo porque o que não podemos, na prática, é que a prática feminista deixe de ser mobilizada e esparramada.

De fato, o que eu pergunto à Simône em seguida é se a sua prática é uma prática feminista. Ecofeminista, talvez. Mas penso sobretudo nos feminismos comunitários de que a gente ouve falar. De mulheres que, em suas comunidades, também contribuem para a transformação da natureza de uma forma mais sustentável, ou reciclando, como ela mesma faz; ou atuando, como algumas mulheres do Cerrado goiano, para preservar frutos de suas regiões, através do plantio e replantio, da manutenção de técnicas de tecelagem, e além.[3] Ou, ainda, coletando flores e frutos de madeira na natureza e dando outros significados visuais para esses elementos, como é o caso da fazedora Maria Aparecida Pires, de Cromínia. Conto para a Simône sobre ela.

BELL HOOKS

O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras. Trad. Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

2. Me refiro à conferência **Feminismo negro e a política do empoderamento**, proferida em São Paulo, em abril de 2018, a convite da Boitempo. **Disponível na íntegra**.

98. Algumas dessas narrativas li recentemente através de um relato de pesquisa, conduzida no Cerrado goiano e na Amazônia, com mulheres quilombolas, indígenas, quebradeiras de coco, tecedeiras e fiandeiras.

LUCIENE DIAS E RALYANARA FREIRE

Mulheres em movimento e expressões na construção do viver-Cerrado. **Élisée**, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/10880. Acesso em: 04.01.2021.

> Sim, a minha intenção é também uma intenção de preservação. Não sei se penso nela como uma prática feminista, mas com certeza como possibilidade de fazer a diferença, como mulher, nesse processo. No meu caso, é um trabalho mais artístico. Eu transformo lixo em luxo. Este é o meu ponto de vista sobre as coisas que eu crio.

Parceira da Simône nos projetos artísticos, a Márcia também trabalha com objetos reciclados. Há uma preocupação-dela-também em reconfigurar elementos que já não "têm serventia para o olhar", para os quais "a gente olha e já não consegue ver como algo atraente visualmente, ou mesmo útil", mas o seu enfoque não são as formas de conservação da natureza, propriamente.

"A gente tinha um hábito em família de encontrar um jeito de transformar qualquer coisa que fosse jogar fora... garrafas de plástico, vasilhas sem tampa, panos sem utilidade, por exemplo. A gente transformava em algum objeto prático, do dia a dia. É nesse sentido que eu vejo o reaproveitamento das coisas. Só que ao reaproveitar, eu sempre gostei de reconfigurar: aplicar uma cor, uma textura, colar um adereço... Eu não fazia simplesmente para usar, mas porque era algo para olhar."



IMAGEM 119 (PÁGINA AO LADO)

[Luxo], das fazedoras Simône Maria Silva Aguiária e Márcia Lemes Malaquias. Indiara, Goiás, abril de 2018. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização das fazedoras, para compor esta tese.



“Então, para você, é muito importante trabalhar os materiais partindo dessa necessidade que você conta, que é um olhar mais estético sobre as coisas, né?”

É porque, para mim, a arte é isso: você tem que combinar. Tem que ficar uma coisa bonita, que você vê e, como se diz, a gente degusta com a boca e a arte, não, a gente degusta com os olhos.

Isso também é fundamental, segundo ela, para que as/os jovens que participam das oficinas se interessem mais pelas criações, vejam-ali objetos que têm esse valor estético para levar para suas casas, mostrar para a família, olhar para o trabalho realizado, no fim das contas, como algo que foi feito por elas/eles mesmas/os.

“Agora tudo os[as] alunos[as] querem levar para casa, pedem para levar. E levam. A gente fez também um trabalho recente aqui na escola muito bom. Ia ter uma festa, e eu propus para eles que a gente ia fazer toda a decoração da festa, que foi uma festa temática. Fizemos tudo, todos os enfeites, objetos com caixa de leite, com garrafa descartável, trabalhamos também com tecido e até algumas peças de figurino a gente confeccionou.”

Pergunto para ela qual o sentido disso, o que essas crianças e jovens aprendem na verdade com isso, com esses trabalhos, se elas acham que estão fazendo arte, ou não é arte, é reciclagem...

“Eu acho que na cabeça deles[as], eles[elas] pensam que estão transformando o mundo. Agora, têm uns que a gente olha e vê que são mais diferentes ainda, porque têm muito talento, e querem aprender mais, é uma coisa de amor mesmo, de carinho com a arte, sabe?”

* * *

Quando entro na sala-de-dança, a Neide está com um bocado-bom de meninas, todas meninas, em fila. Umas observando as colegas; outras, já preparadas, aguardando, cada qual, sua vez de atravessar o cômodo em performance de algum movimento específico do balé.

Neide se coloca do lado da praticante-da-vez, segue com ela até o fim da sala, auxiliando, se for preciso, mas principalmente orientando para ouvirem a música, “não perde a música de vista, não para, postura, cabeça erguida, olha para frente, não para”.

IMAGEM 120 (PÁGINA AO LADO)
Márcia Lemes Malaquias, em destaque, com alguns trabalhos do dia, realizados pelas crianças e adolescentes durante a oficina de artes. Indiara, Goiás, abril de 2018. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

Temos, na verdade, muito pouco tempo de conversa. Ela, dali, precisa ir até outra cidade próxima. Então, palavramos nos ínterins de seu acompanhamento às alunas.

Sua história com a dança tem a ver com uma vontade-de-criança, de dançar balé, mas que só pôde se realizar depois de muitos anos, ela-já-adulta. "Minha família não tinha a menor condição de me colocar na aula de balé. Foi muito difícil não desistir, porque eu só pude começar mesmo com 27 anos de idade. E hoje eu leciono balé não só aqui, mas também em Edeia e Palminópolis. Dançar sempre foi o que eu quis fazer."

O balé chama a sua atenção pela postura e pela gentileza dos movimentos. Na vida das crianças para quem ela leciona, a dança tem papel de formação e de transformação. "As pessoas dizem que criança é o futuro do país, né? Eu não acho, acho que elas são o presente. A mudança só pode acontecer se for no presente."

Algumas me perguntam: "Mas eu posso?" Pode. E quem disse que não?

"Acho que as pessoas precisam vir mais nos interiores, existem talentos aqui, sabe? Não só em Goiás, mas no Brasil inteiro. A gente fica muito focada só na capital, só nas cidades grandes, e aí a gente perde a dimensão. Os pais às vezes, como os meus, não têm condições de incentivar, não têm meios, e esses talentos se perdem, não são vistos..."

A dança como motriz de visibilidades e invisibilidades, isso faz todo um sentido. "Vejo você fazer esse apontamento, Neide, e fico pensando, do auge de toda a minha ignorância nessa área, se a dança não pode ser vista como *presença*... A presença de um corpo em movimento mesmo. Um corpo em alguma medida autorizado a se movimentar, a dançar. Para você, tem algum limite neste sentido? Quero dizer assim: qualquer pessoa será que está autorizada a esse movimento, a essa presença da dança?"

É uma resposta justa: que sim e que não. "Por vários motivos a gente é impedida de dançar. No balé, por exemplo, o que mais dificulta é a falta de condições financeiras para pagar aulas e começar desde cedo. Pessoas como eu, então, são praticamente invisíveis, né? Como se a gente não existisse. Quem ia imaginar alguém como eu, pobre, do interior, dançando balé? Só que eu existo. E, mesmo depois de tanto tempo, agora eu danço. Não acho que idade ou classe social ou a raça de uma pessoa deveria impedir ela de dançar..."

⋆ ⋆ ⋆

IMAGEM 121 (PÁGINA AO LADO)
Neide Cristina dos Santos Guimarães, em destaque, durante a oficina de balé que ministra-ali duas vezes por semana. Indiara, Goiás, abril de 2018. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.





IMAGEM 122

Cena do espetáculo **Desculpem-nos pelo transtorno** (1998), da companhia de dança Valux, fundada e dirigida pela bailarina e coreógrafa goiana Alessandra Rosa Valle.
Fonte: Plataforma "Olhares para a dança".



IMAGEM 123

Friends III (2020) [Amigos/as n. 3], da artista paulistana **Leda Catunda** (1961-).
Acrílica sobre tela, voile e veludo (140 x 188 cm).
Fonte: site oficial da artista (QR code).

entre olhar, legitimar e intervir: **a crítica viajandeja**

A prática da crítica de arte é, em especial, uma **confrontação**. Situada em um território já de início contestado — o da imagem, da imaginação e da cultura —, a escrita sobre as visuaisvivências-da-gente pressupõe três posturas fundantes: **a desfocalização do olhar**, para nos deixarmos afetar pelas imaginaturas das pessoas, de qualquer pessoa-fazedora; **o acolhimento da criação artística como composição "em estado bruto"**, ou seja, sem as amarras dos ditos-e-tãoditos repertórios da razão colonial, como demonstra a socióloga Denise Ferreira da Silva (2019); e, finalmente, **a mobilização dos recursos de que a gente dispõe** (um artigo de jornal, uma postagem nas redes sociais, uma *review*, um ensaio acadêmico, uma apresentação em eventos de arte, uma fala entrenós ou reverberada em podcast, um comentário-que-seja, uma aula de que a gente participe e mesmo uma tese de doutorado) **para erguer a voz**, a voz crítica, da crítica, a nossa, a respeito de.

Em três palavras sem-mais-delongas, estamos falando de: **olhar** (viajandando), **validar** (rompendo) e **transformar** (ocupando). Ou, noutros-termos-ainda, talvez mais diretos e sensíveis, a prática da crítica de arte envolve: **afeto**, **legitimação** e **intervenção**. Eis no que consiste, fim das contas, uma crítica viajandeja.

Toda crítica viajandeja é, como em tão logo se imagina, essencialmente **anticolonial**. O que significa, sobretudo, que: (1) em vez da abordagem segregadora da criação artística, haverá-ali um olhar viajandejo (periférico, desfocalizado, solidário e feminista), dedicado a *interromper sentidos*, e não a reproduzir estruturas opressivas, hegemônicas-do-olhar; (2) para além do foco em critérios de valor que presumam binarismos já bastante conhecidos quando a gente fala de arte (ou de imagem, ou mesmo de qualquer outra coisa neste mundo, ao que parece), imiscuídos nos eixos interseccionais de opressão (raça, gênero, classe, localidade, idade, status...), prevalecerá sobre eles, enfim, a *honestidade com o real*, como lembra a filósofa Marina Garcés (2013), a partir da qual a gente consiga pensar a prática humana criativa — tanto-quanto a pessoa-fazedora — no seu inacabamento e em sua condição ontológica de continuidade; e (3) distanciando-se das "inclusões que excluem", seja a crítica um *exercício-de-intervir*, considerando a participação (na cultura) como *abertura-para-a-ocupação*, como sugere Irit Rogoff (2005).

DENISE FERREIRA DA SILVA

Em estado bruto. Trad. Janaína Nagata Otoch. **ARS**, v. 17, n. 36, 2019 [2018]. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811/154921. Acesso em: 23.10.2019.

MARINA GARCÉS

Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

IRIT ROGOFF

Looking Away: Participations in Visual Culture. In: **After criticism: new responses to art and performance**, edited by Gavin Butt. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.



IMAGEM 124

Agombenero/Ancestrais (2018), da artista goiana **Hariel Revignet** (1995-). Pintura acrílica e trepadeira.
Foto: Nutyelly Cena. Fonte: DASartes.

A microrregião classificada pelo IBGE como **Vão do Paranã** é uma área de biodiversidade sob proteção ambiental e conta com **12 cidades**.*

Saí de Goiânia, de carro, dirigindo, sozinha (como sempre), por volta das 7 horas da manhã, em **31 de janeiro de 2020**. Seguindo o meu planejamento inicial, subi pela BR-153, que depois de Anápolis se torna GO-060, até Formosa, onde pernoitei.

No dia seguinte, também pela manhã, parti em direção a Posse (pela GO-020), passando por Vila Boa, Simolândia e Nova Vista. Fiz intervalos mais longos durante esta viagem porque não me sentia muito disposta. Cheguei a Posse no fim da tarde do dia 1º de fevereiro.

Quatro dias depois, viajandei bastante pela região. Iaciara, Alvorada do Norte, Guarani — fui indo-e--vindo primeiro por esses lugares. E por Mambaí...

* Alvorada do Norte, Buritinópolis, Damianópolis, Divinópolis de Goiás, Flores de Goiás, Guarani de Goiás, **Mambaí**, Posse, Povoado Extrema (Iaciara), São Domingos, Simolândia e Sítio d'Abadia.

IMAGEM 125

A área em cinza abrange todas as 12 cidades que compõem a microrregião **Vão do Paranã**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.

A partir do momento que você monta um grupo, que você coloca duas, três mulheres juntas, você não tem noção da força que isso cria. Se você coloca dez então... é imensa essa força. Como uma corda de três nós, fica mais difícil de você quebrar.

Entre a partida em viagem ao nordeste goiano, no dia 31 de janeiro de 2020, a minha chegada e depois estabelecimento em Posse (que escolhi como cidade-referência de onde eu viajandaria pelos entornos), foram dois dias. E mais três dias, ainda em Posse, até eu começar a percorrer as cidades-avizinhadas. Houve dois episódios: fui-chegando-e-me-sentindo-muito-indisposta, além de bem-cansada por conta de dirigir sozinha por tantas horas. Que, no caso de a gente ser mulher, em razão de sem fim de precauções que precisamos tomar (as vozes bradam: "não dirija muitas horas seguidas a ponto de se cansar muito", "não dirija à noite", "não pare em qualquer lugar", "evite dizer que está sozinha", e não-isso e mais centenas de não-aquilos), enfins, são horas mais delongadas em trajeto, inevitavelmente. Algo cansada e muito indisposta, decidi não viajar nos dois, três dias seguintes. E assim eu fiz. Foi uma pausa interessante, que me permitiu rever antecipações e expectativas. De modo que, quando finalmente comecei a viajandar pelas cidades que ficam perto de Posse, consegui me situar melhor pelo caminho. Eu já tinha, no dia anterior, contornado a região: de Posse a Trombas, depois Iaciara, Alvorada do Norte, até desviar, à direita, para a última localidade possível de alcançar por estrada-pavimentada, em a nordeste-mesmo-de-Goiás, na fronteira com o sudoeste baiano e o noroeste mineiro. Mambaí é uma cidade histórica, cujas construções — muitas, muitas-delas — se mantêm como patrimônio tombado. Ali também tem uma frescura-no-ar, por causa das muitas-águas-em-volta, que diz-de-logo: ande, ande-muito; veja, viajandeje-muito. Foi o que eu fiz, até que me chamou a atenção uma porta aberta, uma tela na entrada, um quintal-lá-no-fundo cheio de visuaisvivências. A casa da Dete.

DETE TEIXEIRA

57 anos (hoje)
pintora
mediadora de arte-entre-mulheres
de Mambaí, Goiás
(dia do nosso encontro) 12 de fevereiro de 2020

IMAGEM 126 (PÁGINA AO LADO)
Porta-de-olhar-dentro,
casa da Dete. Mambaí, Goiás.
Foto: Carol Piva. Imagem autorizada pela fazedora, para compor esta tese.



As primeiras tentativas de ver quem mora nessa casa de pintura-na-porta não dão certo. Chamo, chamo, e de novo. A porta, que é de-madeira-dividida-em-duas, uma parte de baixo e a outra de cima, continua meio aberta, mas ninguém aparece. Acho que não tem gente em casa. "E não tem mesmo", passa um vizinho, cujo pai mora ali-do-lado, e diz que "a Dete deu uma saidinha rápida, mas não deve demorar". É ela, então, que estou procurando-ali. O vizinho me passa o telefone-dela, caso ela demore tempo-além-da-conta e eu queira ligar. Em vez disso, marco direitinho, na memória, como chegar àquela casa de novo, sem errar, e vou dar outra volta na cidade. A pé.

As casas de Mambaí se complementam em três tipos de situação, que a gente logo vê: algumas ficam mais ou menos juntas umas das outras e localizadas numa parte mais alargada da cidade, com aspecto mais novo, de construções mais novas; outras são residências bem-grandes e mais distantes, perto do Riachão (conforme o esposo da Dete me contaria mais-no-longo-da-tarde, em uma volta-explicativa pela cidade). E há, ainda, uma terceira parte da cidade, com casas-todas-em-adobe, da época do comecinho do povoado — a casa da Dete é uma delas.

Quando retorno à porta da mesma casa-de-porta-meio-aberta, ainda não encontro ninguém. Penso em telefonar, quase telefono, desligo, ligo de novo, uma mulher atende, o sinal do celular é muito ruim, mas dali-a-pouquinho vem vindo a Dete, descendo a rua. Quando me vê na porta de casa, não tardam muito as nossas cerimônias inaugurais: ela me chama para entrar.

Da entrada, de onde vemos uma tela já na parede, pintura a óleo, à sala, ao quarto, ao quintal-de-trás, e por aí além, são muitas visuaisvivências que compõem a casa. É algo de impressionar. E também a arquitetura, mantida-preservada, sem retoques modernosos, a casa inteira muito-bem-cuidada, cheia de cores, muitas cores, que a gente realmente "degusta com o olhar".[99]

Sentamos para palavrar na sala. A Dete me diz da sua paixão pelas artes visuais, preferência-pela-pintura. Me leva para conhecer a única tela que mantém em casa, outras-todas passadas adiante, com pessoas queridas em especial. Esta-da-casa fica em seu quarto, parede ao lado da janela. Duas outras, que em algumas horas ela me levará para ver, estão na casa da filha, não muito longe dali. "São imagens da nossa vivência, das nossas coisas em Mambaí." Realistas, algumas, ela me conta; outras, "experimentações mais abstratas e mais expressionistas", ela complementa. E me deixa à vontade, "por favor", para o caso de eu desejar-registro.

99. Em analogia com uma fala da fazedora Márcia Malaquias para mim, durante o nosso encontro em Indiara, em 2018. "A arte a gente degusta com os olhos..."

IMAGEM 127
A artista Dete Teixeira, em sua casa. Mambaí, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da artista, para compor esta tese.



IMAGEM 128

Casarão (s.d.), da fazedora **Dete Teixeira**. Óleo sobre tela.
Tela para ser vista ao som de Silvia Duffrayer,
em apresentação da banda Samba Que Elas Querem. Foto: Carol Piva.
Imagem feita com a autorização da artista, para compor esta tese.



IMAGEM 129

Sem título (s.d.), da fazedora **Dete Teixeira**.
Óleo sobre tela. Tela para ser vista ao som de Maria Bethânia.
Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da artista,
para compor esta tese.

Uma das sensações ao se dedicar à experiência imaginativa é, para a artista Dete Teixeira, a de materialização de algo que é "como um[a] filho[a] da gente... Por isso, eu não consigo fazer nada em série. Tipo: preciso fazer um trabalho e preciso fazer quinhentos para ganhar dinheiro... Consigo fazer uma peça, que eu me realize naquela peça. E que as pessoas olhem e vejam naquela peça uma expressão única."

Minha história com as artes visuais começou depois de casada. Eu nunca tinha tido oportunidade enquanto era solteira, meus pais não deixavam a gente sair de casa nem fazer nada disso. Depois que eu me casei, muito nova ainda, meu marido me incentivava. Ele falava: "Vai lá, faz, é bonito". E, assim, eu comecei...

Então, ela conta que passou a desenhar. Fazia os desenhos-atrás-de-desenhos, colocava na porta do guarda-roupa, acrescentava declarações de amor, o marido via, via que *não tinha nada demais*, que assim podia. "A partir daí, eu comecei a acreditar mesmo que eu podia. Só que naquele tempo, aqui não existia nada de internet, não existia celular. Então, você não tinha como pesquisar. Você tinha que inventar".

Lembro, nessa hora, ter visto alguma frase muito parecida com esta da Dete em alguma escuta-crítica no correr da pesquisa. Compartilho-assim: "Você fala em inventar, criar, formar... nesse sentido de *dar forma mesmo* a algo novo, que a gente imagina e daí inventa, ou reinventa, mais ou menos assim, né?"[100]

"E da maneira como a gente consegue, na verdade", ela emenda. "Você sabe o que nós inventávamos naquela época? A gente ia para o rio, pegava o barro lá e fazia aquelas panelinhas de barro, depois queimava, aqui no quintal mesmo, mas até então nada levado a sério..."

Pergunto se a falta de seriedade estava vinculada de alguma forma ao fato de ela ser mulher, de aquelas primeiras peças pertencerem ao universo doméstico mais típico de ser habitado por mulheres.

"Penso que ninguém dava valor naquilo que a gente fazia. Mas nisso daí você já dava para perceber que tinha uma veia artística, uma vontade de começar a fazer alguma coisa. Eu pegava até manga verde no quintal e com ela eu fazia boizinho, outras formas assim, coisas de criança mesmo, de quando a gente é ainda muito pequena. Com o tempo, à medida que aquilo passou a ser algo mais artístico que podia ser levado a sério, foi quando a gente começou a trabalhar com arte. Nós nos reunimos. E aí nós de fato começamos."

100. Eu tinha lido mesmo em algum lugar. Quando passei em registro os encontros viajandejos dos trabalhos de campo, achei o dito. Escrito. Da pintora e desenhista brasileira **Faya Ostrower** (nascida na Polônia). Não fazia muito tempo que eu tinha lido algumas primeiras-ideias de um de seus livros...

FAYA OSTROWER
Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

IMAGEM 130 (PÁGINA AO LADO)
Quintal-de-artista, casa da fazedora Dete Teixeira. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da artista, para compor esta tese.

Quando pergunto por que ela sempre fala no plural, em uma primeira pessoa que não é sozinha, mas incorporando *outras*, falando em "nós", enfins... "Porque é esta a minha prática, é o que a arte significa para mim, essa união de mulheres."

A partir do momento que você monta um grupo, que você coloca duas, três mulheres juntas, você não tem noção da força que isso cria. Se você coloca dez então... é imensa essa força. Como uma corda de três nós, fica mais difícil de você quebrar.

"Hoje em dia eu estou focada mesmo é em criar um novo grupo de mulheres, para tentarmos de novo iniciar um trabalho artístico, colaborativo, entre a gente. A minha frustração é porque você cria um grupo, você participa de um grupo, mas aí você começa a fazer e então ou o grupo se desfaz ou tudo começa a ficar repetitivo, porque a gente não tem apoio para expor as peças em outros lugares. Me parece que mais para o sul do Estado, ali no entorno de Goiânia, existe mais apoio [institucional]. E o[a] artista precisa disso, precisa ser reconhecido[a]. Aqui [em Mambaí] a gente é totalmente esquecida, dificilmente vem para cá alguém que traz uma técnica nova."

A única exceção, segundo ela, é o apoio que vem do grupo que toca o Sítio Boca do Mato, "um pessoal que tem desenvolvido projetos de preservação ambiental em Mambaí e também de formento à arte". São essas as pessoas que fazem chegar ali artistas que compartilham novas experiências com a arte, ensinando técnicas e formas outras de trabalhar as imaginaturas. "É muito ruim a sensação de ir até certo ponto e ter que interromper."

"Mas a minha luta, a minha alegria e uma vontade muito grande que eu mantenho é a de recomeçar. Agora, por exemplo, não temos condição nenhuma, estamos sem apoio, sem incentivo, mas já começamos a articular. Um grupo de quinze mulheres. A única coisa que a gente pode começar a fazer por agora é pano de prato. Então, a gente vai fazer pano de prato. A gente vai pintar, ainda que seja no pano de prato. Este é o nosso recomeço. Quem sabe quando você voltar, a gente não te mostra muitos outros trabalhos? Porque aqui em Mambaí somos um grupo de artistas, muitas artistas, na verdade, com trabalhos belíssimos. Uma coisa que a gente não faz é parar."

⋆ ⋆ ⋆

IMAGEM 131 (PÁGINA AO LADO)
A artista Dete Teixeira. Foto: pertencente ao acervo particular da fazedora. Para ser vista ao som de Mariana Aydar e Juliana Strassacapa. Imagem generosamente autorizada por ela, para compor esta tese.



PRÓLOG[AS VOZES] | dando **nós** em ponta de agulha

Quando ingressei no doutorado, iniciando-se 2017, a presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, **reeleita democraticamente**[101] em outubro de 2014, acabava de ser **escorraçada**[102] da cadeira presidencial.

Entre os/as acólitos/as das chamadas direita e extrema direita Brasil-adentro, as motivações anunciadas para o impeachment de Dilma, espetacularizadas aqui e sub-referidas acolá, partiam de um Congresso de maioria comprovadamente corrompida, com seus casos-denúncias-processos-vigentes,[103] e contavam com a "devida mão firme" de uma imprensa que historicamente nunca se envergonhou de naturalizar opressões. Até que se chegou à não-lista-consistente-de-acusações, feita de uma unissonância irritantemente repetitiva: "crime de responsabilidade". Por trás disso, a solércia com que se estruturavam os ataques à moral da presidenta era o que sustentava a urgência do seu afastamento. E viu quem conseguiu ver: a "premência mais premente de todas" era aderir ao avanço de uma onda conservadora que vociferava para se impor — melhor seria dizer: para se renovar — mundo-afora, sustentada por uma horda já conhecida de (colonial)*ismos* e (ideolog)*ias* bem-comuns: nacionalismo, autoritarismo, exclusionismo, entreguismo, racismo, xenofobia, trans-homo-lesbofobia, misoginia, e assim por diante.[104]

Internamente, sob o crivo das economias hegemônicas, as elites brasileiras planejavam repor, o quanto antes, a sua dominação. E, àquela altura, não seria diferente: a vigência de um governo que se apresentava como sendo de esquerda,[105] por mais um mandato — seria o quarto seguido, desde 2003, ocupado pelo Partido dos[as] Trabalhadores[as] — era incompatível demais com a manobra "necessária" de então — subordinar de novo, e vez por todas, o país aos interesses do capital financeiro transnacionalizado pelas vias mais autoritárias possíveis. Lembremos que essa conjuntura histórica de reposição dos projetos hegemônicos já seguia, na América Latina, uma toada semelhante: golpes de Estado também aconteciam (ou aconteceriam em breve) em Honduras, Paraguai, Venezuela, Nicarágua, e por aí afora.

No Brasil, Dilma (ou qualquer outra/o que se opusesse minimamente à ofensiva das lideranças reacionárias naquele contexto) precisaria sair de cena. E, assim, após ter sido **afastada**[106] do governo em 12 de maio de 2016, em 31 de agosto do mesmo ano a presidenta caiu. Mas ela não foi apenas "impedida" pela Câmara d[e Deputados e Deputadas] e, dali a pouco, com 61 votos contra 20, pelo Senado Federal. Dilma tinha que ser escorraçada. O que não tardou: desde a reeleição, articuladíssimos esforços para consolidar sua expulsão culminaram não apenas na "presunção de irresponsabilidade" (administrativa) da presidenta. Era pouco. Se tivermos em conta que as "pedaladas fiscais" de que fora acusada — e pelas quais estava sendo condenada a deixar a Presidência — constituíam, por exemplo, prática corriqueira no Executivo Brasil-adentro, não tendo antes ensejado responsabilização de nenhum/a dos/as gestores/as públicos/as até então,[107] fica mais impudente ainda

101. Por 51% da população brasileira, com mais de 55,5 milhões de votos.

102. m.q. **arrancada à força**; aquela que é **expulsa** de algum lugar ou de uma posição, com violência; **enxotada**.

103. Essas informações sobre parlamentares do Congresso Nacional podem ser verificadas neste site: https://radar.congressoemfoco.com.br/parlamentares. Acesso em: 14.11.2020.

104. Manuela Caiani e Donatella Della Porta (ambas cientistas políticas e professoras da Scuola Normale Superiore de Florença, na Itália) evidenciam que, apesar de descontínuo no tempo e heterogêneo no espaço, o avanço da extrema direita na conjuntura contemporânea segue esta lógica sistêmica e interseccional de opressões.

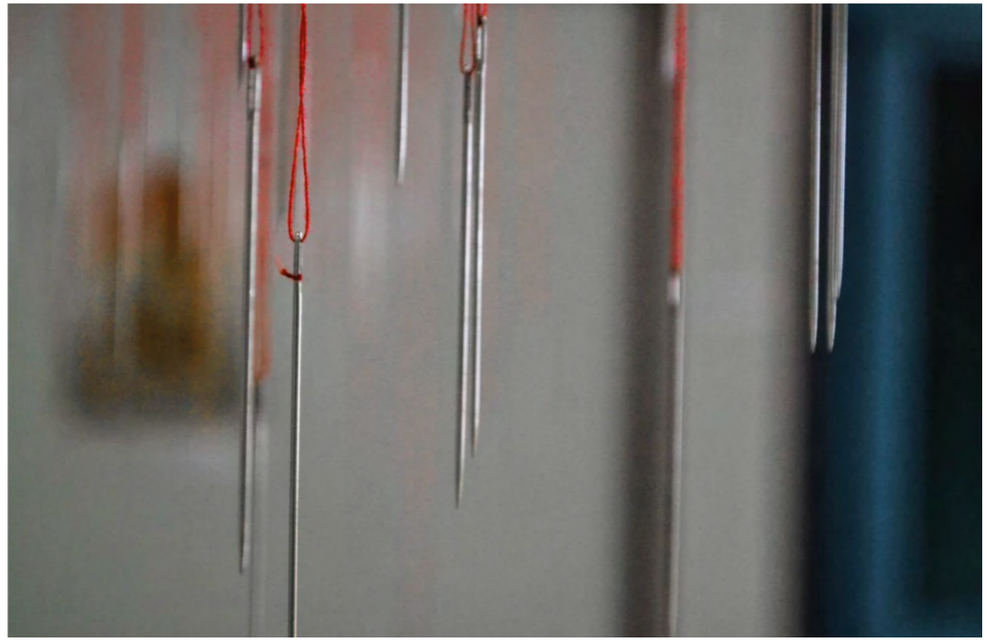
MANUELA CAIANI E DONATELLA D. PORTA
The Elitist Populism of the Extreme Right: A frame analysis of extreme right-wing discourses in Italy and Germany, **Acta Politica**, v. 46, n. 2, 2011, p. 180-202.

105. Ainda que mais conciliador do que propriamente confrontador das políticas neoliberais, como se pode argumentar.

106. Por um conchavo de nobres deputados/as e senadores/as ficha-suja, muitos/as dos/as quais já tendo sido acusados/as ou condenados/as em alguma instância judicial. Estas informações estão disponíveis respectivamente em: https://jornalistaslivres.org/o-golpe-e-ficha-suja e http://www.esquerdadiario.com.br/Perfis-e-crimes-dos-61-senadores-que-votaram-o-golpe-institucional. Acesso em: 26.01.2019.

107. Entre 2013 e 2014, pelo menos 17 governadores/as praticaram os tais "malabarismos contábeis" que motivaram o pedido de impeachment de Dilma. Segundo a Agência Pública (agência de jornalismo investigativo, fundada em 2011 por repórteres mulheres), foram eles/as: Agnelo Queiroz (PT-DF), Alberto Coelho (PP-MG), Antonio Anastasia (PSDB-MG), Beto Richa (PSDB-PR), Cid Gomes (PDT-CE), Eduardo Campos (PSDB-PE), Geraldo Alckmin (PSDB-SP), Luiz Pezão (PMDB-RJ), Marconi Perillo (PSDB-GO), Raimundo Colombo (PSD-SC), Renato Casagrande (PSB-ES), Ricardo Coutinho (PSB-PB), Rosalba Ciarlini (DEM-RN), Roseana Sarney (PMDB-MA), Sandoval Cardoso (PSD-TO), Sergio Cabral (PMDB-RJ), Silval Barbosa (PMDB-MT), Siqueira Campos (PSDB-TO) e Tarso Genro (PT-RS). Disponível em: https://apublica.org/2016/06/truco-pelo-menos-17-governadores-pedalaram-impunemente. Acesso em: 28.01.2019.





IMAGENS 132 e 133

Instalação **Anfêmero** (2018), da artista cearense **Maria Macêdo**. Na montagem, 240 agulhas suspensas com linhas de costura na cor vermelha. Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (URCA), Crato, Ceará. Fotos: site da artista (QR code).

o estratagema montado em torno do escorraçamento de Dilma: era imprescindível, tanto-além, desqualificar a presidenta, propalando sua incompetência, incapacidade e inaptidão para estar à frente do Brasil.

Não resta dúvida de que o impeachment de Dilma foi o resultado de um golpe de Estado — grosseiro, violento, servil. Em tese, um pretexto anticorrupção; na prática, um processo com verniz de legalidade, para desmantelar políticas que mexeram diretamente com a distribuição de renda das/os brasileiras/os e legitimaram tanto a presença feminina quanto o ativismo feminista em âmbito institucional. O que estava ali-posto era, então, com toda a certeza, um escorraçamento regado a ataques sexistas e misóginos **(JINKINGS, 2016)**.

Desde seu primeiro mandato, com início em 2011, não foram difundidas apenas "críticas" ao governo da presidenta. As principais vias midiáticas desconstruíam e desqualificavam, sem nenhuma cerimônia, a imagem pública de Dilma ou a associavam à sua ineficiência para estar à frente do Brasil. O "jargão jornalístico", naquelas circunstâncias, não era apenas capciosamente contra um governo de esquerda, mas se fundava numa artimanha típica: representar a mulher que estava no comando do Brasil — ora como incapaz, ora como louca. A jornalista e escritora Eliane Brum lembra que, pouco antes da votação pela abertura do impeachment na Câmara, a revista *IstoÉ*, uma das mais lidas no país à época, saía com a tendenciosa manchete: "As explosões nervosas da presidente". A fotografia da capa (em que Dilma aparecia gritando) documentava, na realidade, um momento bem distinto (e, àquela altura, estrategicamente distorcido): a comemoração da presidenta quando a seleção brasileira masculina de futebol marcava um gol na Copa de 2014. "Mas [a foto] foi tirada do seu contexto e, junto com o título [da matéria], usada para dar a ideia de que Dilma estava fora de controle, logo precisava ser tirada do poder" **(BRUM, 2019, p. 106)**. O discurso do patriarcado fervilhava-assim.

Não era, infelizmente, a primeira vez que se atacava a honra da presidenta com representações machistas e misóginas. Adesivos comercializados, em 2015, no site Mercado Livre,[108] com a montagem de fotos em que Dilma aparecia de pernas abertas, feitos para serem colados sobre o tanque de combustível dos carros, definitivamente não representavam "apenas um protesto popular contra o aumento do preço da gasolina". A mensagem era outra e a imagem, bem-nítida: a presidenta, penetrada sexualmente pelo bico de abastecimento da bomba de gasolina, recebendo o jorro perna-adentro.

Enquanto isso, em redes sociais como o Facebook, proliferavam páginas de insultos: *Dilma Sapatão*, *Dilma Vadia*, *Impeachment da maldita Dilma* eram algumas delas.[109] E os xingamentos on-line — como comentários às postagens — eram, no mínimo, ultrajantes: "Dilma, vai tomar no cu", "Dilma, biscatona veia", "Comunista de merda", "Vaca", "Vagabunda", "Balança que a quenga cai", e por aí afora **(LEITÃO, 2018)**.

IVANA JINKINGS

Apresentação. In: **Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil**. Org. Ivana Jinkings et al. São Paulo: Boitempo, 2016.

ELIANE BRUM

Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

108. Ministério Público, Ministério da Justiça e Advocacia Geral da União foram acionados pela ministra Eleonora Menicucci, da Secretaria de Política para as Mulheres: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-07/spm-pede-investigacao-e-punicao-de-autores-de-adesivos-ofensivos-dilma. Acesso em: 03.02.2019.

109. Dentre as páginas citadas, apenas uma permanece disponível: www.facebook.com/DILMA-VADIA-390752141045603. Acesso em: 14.11.2020.

CLÁUDIA LEITÃO

Imaginário, mulher e poder no Brasil: reflexões acerca do impeachment de Dilma Rousseff. In: **O golpe na perspectiva de gênero**, organizado por Linda Rubim e Fernanda Argolo. Salvador: EDUFBA, 2018.

LINDA RUBIM & FERNANDA ARGOLO (ORGS.)
O golpe na perspectiva de gênero.
Salvador: EDUFBA, 2018.

Lançado dois anos após o impeachment, o livro *O golpe na perspectiva de gênero* **(RUBIM & ARGOLO, 2018)** é uma coletânea de artigos de primeira importância, encabeçada por duas pesquisadoras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), evidenciando que foi, sim, uma "questão de gênero" o escorraçamento de Dilma como presidenta do Brasil. Em termos outros, claríssimos, outorgava-se ali um retorno goela-abaixo — escancaradamente goela-abaixo — à concepção das *mulheres como costelas* e dos *homens como cabeças* da política brasileira.

Não foi, portanto, *verborragia barata* o que a presidenta declarou à véspera de seu afastamento pelo Senado: "O fato de ser mulher teve influência na abertura do meu processo de *impeachment*, [por] eu ser *a primeira presidenta eleita* pelo voto popular, *a primeira presidenta eleita do Brasil*" **(ROUSSEFF, 2016)**.[110]

E não é também de hoje, convenhamos, que a mulher é tida como origem do mal, a causa do mal, a herdeira, guardiã e transmissora do mal, especialmente se está *à frente*. Demonstra isso muito bem a filósofa espanhola Amelia Valcárcel, quando lembra, em tom afervorado e sarcástico, que *estar à frente* ou *deter algum tipo de poder*, no caso da mulher, é sempre algo que tratam-logo de alardear com desonras: desde Eva, que tem uma manhã livre e condena toda a humanidade; Semíramis, que, ao governar a Babilônia, semeia o crime; Lívia, que inventa o Império Romano e deixa como legado a palavra *leviandade*; até Maria Antonieta, que é frequentemente lembrada como responsável por todos os crimes e sacrilégios do Antigo Regime **(VALCÁRCEL, 1994, p. 75-77)**.[111]

Daí um ritmo e um ciclo ideológico em todas as esferas da vida, como bem-ressalta a autora, repetidos à exaustão para justificar a "inferioridade" da figura feminina em situação de poder e, na toada, para desqualificar suas práticas e posicionamentos. A mulher, fim das contas, nunca trabalha bem e, tanto-ainda, quando tem algum poder de decisão, decide mal **(ibidem, p. 76)**. No caso de Dilma, após ser escorraçada do posto presidencial, ela e **sua equipe**[112] foram de logo substituídas: Michel Temer, autorizado a assumir a Presidência do Brasil; ao lado dele, um time ministerial indicado à sua imagem e semelhança: 100% homens (brancos, ricos, conservadores, heteronormativos e desconectados de políticas sociais).

Neste e nos outros-todos-casos, parece preponderar uma força (que se passa por) "maior", "correta", "corpulenta", "varonil" e "vencedora" — podemos até resumir estes adjetivos a dois: "patriarcal" e "racista" — que ou escamoteia ou solapa das mulheres: competências, capacidades, iniciativas, reconhecimentos, posições, realizações, e por aí vai...

110. E única, ressalte-se, já que, desde o início do período republicano (1889) até o presente ano (2021), o Brasil tem uma lista de 37 presidentes homens e 1 mulher apenas. A declaração de Dilma vinculando o processo de impeachment a questões de gênero foi feita durante a abertura da 4ª Conferência Nacional de Políticas para as Mulheres, em 10 maio de 2016. Disponível em: https://tinyurl.com/y32gduzv. Acesso em: 24.01.2018.

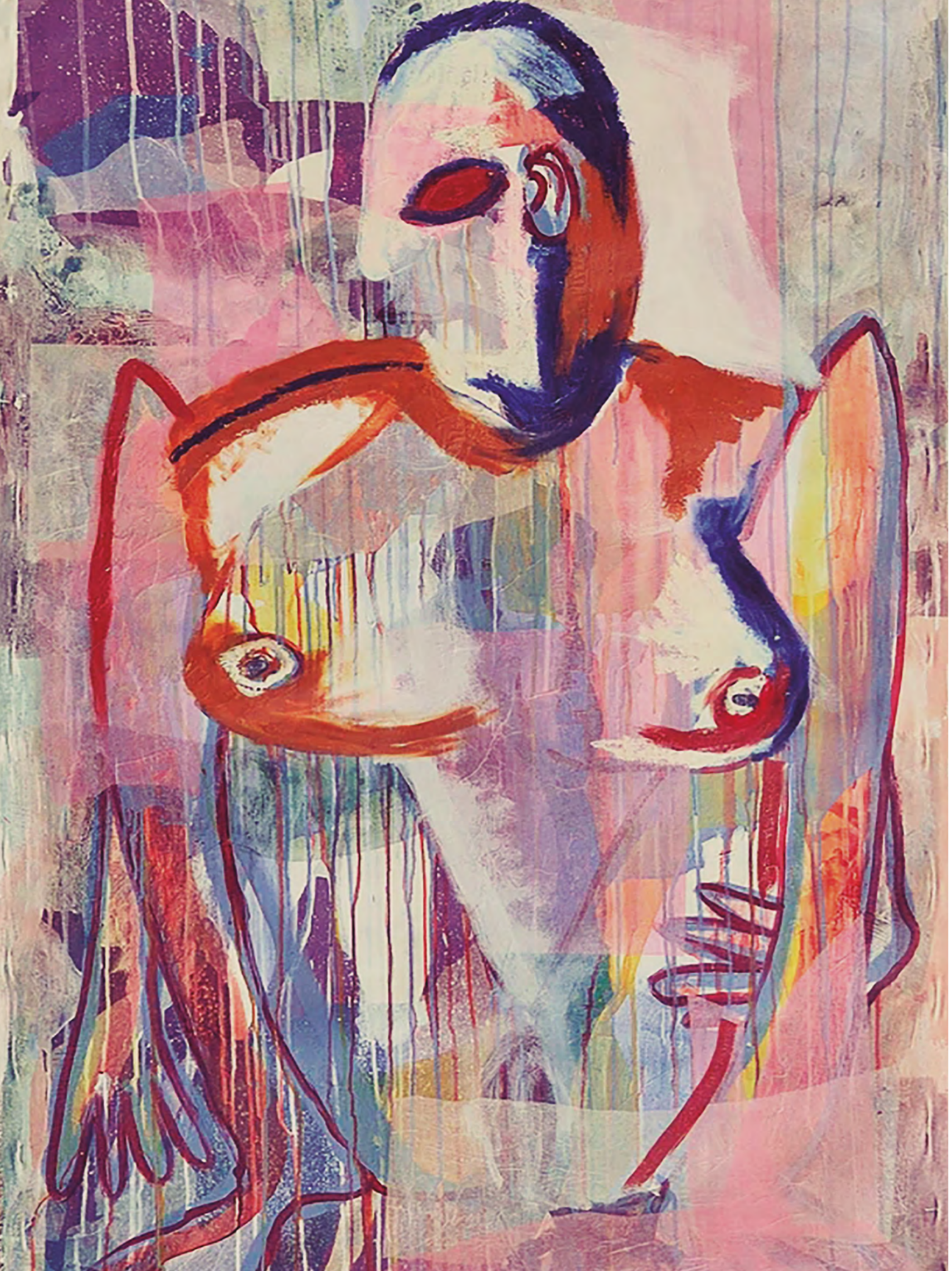
111. "La mujer es origen del mal, causa del mal, guardiana del mal, transmisora del mal y heredera del mal. [...] La mujer nunca obra bien: ora obra para un destino inconsciente, no obra como sujeto y, en consecuencia, no obra bien, ora obra como sujeto y, por lo tanto, no obra para su esencialidad, es decir, obra mal. [...] Eva tiene una mañana libre y condena a toda la humanidad. Semíramis gobierna Babilonia y siembra el crimen. Livia inventa el Imperio romano y nos lega el sustantivo liviandad. Las mujeres cristianas que por derecho divino alcanzan el poder lo exorcizan mediante rezos continuos. Isabel la Católica da en no cambiarse ele camisa y bordar pañizuelos. Isabel I de Inglaterra se ata el libra de rezos a la cintura. María Teresa de Austria gobierna con la cabeza del monarca, pero deja su cuerpo a su prole inten11inable y cristianamente educada. Sin embargo, las ilustradas, con el advenimiento de nuevos tiempos de corrupción, reviven la libertad antigua y, sin freno, reencarnan de nuevo a Semíramis y Livia. Catalina II de Rusia es conocida por sus contemporáneos como la Semíramis del norte y no se detiene ni ante su propia sangre. Modestamente, María Antonieta tan sólo es responsable, a tenor de los revolucionarios, de todos los crímenes del antiguo régimen. Y los románticos, obsesionados por el mal y su supuesta belleza, fabrican el paradigma literario de la mujer fatal."

AMÉLIA VALCÁRCEL
Sexo y filosofía: sobre "mujer" y "poder". Barcelona: Anthropos; Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre, 1994.

112. A maior equipe de mulheres até hoje, de todas, na história inteira do Brasil-como-Brasil, a ocupar cargos de gestão diretamente ligados ao Executivo federal.



IMAGEM 134
Detalhe da instalação **Varal Suave Coisa [Nenhuma]** (2017), das artistas paraibanas **Ana Dinniz** e **Cristina Carvalho**. Doadas por mulheres-participantes, calcinhas são tingidas de vermelho e, depois, bordadas com seus nomes. Trata-se de uma intervenção itinerante em João Pessoa. Esta foi deflagrada em setembro de 2017, na Faculdade de Direito da UFPB.



Pois-vejamos: essa "força pretensamente vencedora" tem, não só no Brasil como em tudo quanto é canto do mundo, respeitadas as diversidades territoriais e culturais, uma mesma raiz e uma mesma motriz: a **opressão**.[113] Dela se desdobram práticas de contenção (da fala), de desqualificação (das ações, mediações e transformações sociais), de cerceamento (das liberdades), de interrupção (da vida). *Silenciamento*, *inferiorização*, *objetificação*, *impedimento*, *violação* e *agressão* compõem, dentre outras inúmeras palavras, o campo lexical "prático" dos eixos interseccionais da opressão.

Infelizmente, não é preciso chegar à Presidência da República, na condição de mulher, para percebê-la, sofrê-la ou (ter que) conviver com ela. **A opressão está no dia a dia**; não existe apenas *in situ*, mas é virulenta; direciona-se às mulheres cisgêneras e transgêneras, com qualquer orientação sexual; acentua-se, covarde e brutalmente, contra as mulheres negras; chega, também com muita crueza e horror, às vidas das mulheres pertencentes aos povos originários; e passa, por conveniência e conivência, despercebida quando atinge as mulheres miseráveis, ou sem nenhum tipo de status/poder; aquelas que convivem com deficiências e têm "demandas/necessidades especiais" (que prefiro nomear de forma mais pontual como *direitos garantidos constitucionalmente*, embora quase nunca atendidos); mulheres trabalhadoras exploradas-escravizadas dias-após, e além.

É premente, portanto, que a opressão seja compreendida e enfrentada em seu **viés interseccional**. Isso significa, em linhas gerais, que as categorias-termômetro da opressão não se desvencilham; ao contrário, indicam a interdependência das relações de poder como eixos de diferenciação social baseada não apenas no gênero, mas na raça, classe, etnia, idade, localidade, orientação sexual, dentre outras categorias a que aludo, com mais minudências-exemplificantes, em momentos-vários desta tese.

* * *

(este texto também está na seção de anexos)

113. São vários os momentos nesta tese em que falamos, as fazedoras e eu, em **práticas opressivas**, **situações e estruturas opressivos**, em **opressão**. Várias são também, no campo da teoria/crítica feminista decolonial e no âmbito dos feminismos negros, as possíveis definições para este termo, tão presente quanto lancinantemente presente nas experiências cotidianas das mulheres — a **opressão**. Para mim, a definição que até hoje mais expressa e torna manifesta diante da gente, que-pesquisa-e-milita, e também de qualquer das gentes, que ouçam-estejam-abertas-a-ouvir, quando se fala de opressão, é a da bell hooks: "Being oppressed means the absence of choices" [Ser oprimida significa ausência de opções] **(HOOKS, 1984, p. 5)**. Esta é uma concepção que reverbera em todas as suas obras e, muito pontualmente, diz respeito a uma **condição de não poder** das mulheres subalternizadas pelo patriarcado, mas também, e ainda especialmente, entre-mulheres — referindo-se a autora, de forma sensível e brilhante, às abordagens e lutas e epistemologias e escritas, enfins, feministas que deixaram/deixam de fora as mulheres negras. Daí ela sublinhar em todos os seus livros e artigos a necessária diferenciação — teórica, óbvio, mas sobretudo no âmbito estrutural, ou seja, diretamente nas formas como organizamos a ordem social — entre **opressão** e **discriminação**.

BELL HOOKS
Feminist Theory: **from margin to center**. Boston, MA: South End Press, 1984.

IMAGEM 135 (PÁGINA AO LADO)
Lunar (2014), da artista brasiliense **Gaya Rachel** (1989). Acrílico, papel de seda e bastão de óleo sobre tela (150 x 90 cm). Foto: disponível no site Instagram da artista (@gaya_rachel).



IMAGEM 136

Festa da morte (2019), da série "Deriva e Liberdade", da artista pernambucana **Juliana Lapa**. Grafite, pastel a óleo sobre papel (150 x 150 cm). Foto: disponível no site da artista.



IMAGEM 137

Costurando Secretos, intervenção deflagrada pela artista mexicana **Itandehuy Castañeda**, atualmente estabelecida em Goiânia-GO. Desenhada em um tecido a silhueta de uma mulher-participante, as pessoas presentes eram convidadas a escrever palavras comumente dirigidas a mulheres ou termos com que costumamos ser rotuladas, estereotipadas, agredidas. Ao final, as participantes bordaram-juntas as palavras escritas. A intervenção aconteceu no Espaço Energisa, durante o 1º Encontro Nacional do Mulherio das Letras, entre os dias 12 e 17 de outubro de 2017, em João Pessoa-PA. Foto: Itandehuy Castañeda.

Eu já tinha concluído, no semestre anterior, as disciplinas do doutorado quando ficamos sabendo do assassinato de Marielle Franco, na noite de 14 de março de 2018. À parte a abundância de comentários, plantões jornalísticos, tentativas de reconstituição de cenas do crime e especulações, em-miríades, sobre as mãos-que-atiraram e os rostos-de-quem-mandou-matar, o primeiro texto que li analisando a brutal e covarde execução de Marielle foi, no dia seguinte, o da jornalista Flávia Oliveira — "Múltiplos assassinatos num só" **(OLIVEIRA, 2018, on-line)**.[114] Da primeira à última linha, as palavras da Flávia são palavras que engasgam a gente, saídas de um nó-na-garganta aflito, indignado, insurgente. As múltiplas camadas de Marielle e os múltiplos assassinatos que puseram fim à sua vida... era assim que o texto cobrava a nossa percepção de cada tiro (treze, no total), atingindo-ali várias peles — a pele da mulher negra, da mãe, da favelada, da sapatão, da socióloga, da ativista, da vereadora, das tantas Marielles que dessilenciavam a opressão-de-todos-os-dias na voz da Marielle. Uma morte que, por isso mesmo, para Flávia Oliveira, foi física, mas também simbólica:

> Numa só mulher, muitos significados. Tinha raízes na favela e galhos frondosos na direção do asfalto. Com legitimidade, dialogava com a periferia, com a elite, com o mundo político, com as instituições democráticas. Era presente. [...] Morreu no asfalto, não na favela. Tantos saberes não a protegeram. [...] Seu corpo está morto. Suas ideias hão de sobreviver **(ibidem)**.

A quinta vereadora mais votada da cidade do Rio de Janeiro no pleito de 2016,[115] eleita democraticamente para um mandato legítimo de 2017 a 2020, pelo Partido Socialismo e Liberdade (Psol), Marielle se apresentava, ela-mesma, como "mulher, negra, mãe e cria da favela da Maré". Sabia o que estava dizendo. Olhava criticamente — e amplamente — para a sua caminhadura também como trajetória coletiva. Via tanto as (lutas) ancestrais como aquelas (potências) em construção. E, assim, transvia as possibilidades de enfrentamento das múltiplas opressões que se interseccionam com o gênero. A sua fala — comovente, vigorosa, concentrada e combativa — reverberava entrenós como **voz erguida**, a exemplo do que explicou-já-tantas-vezes bell hooks ao falar da importância do ato de "erguer a voz", esse crucial momento em que a mulher negra consegue deixar para trás (a violência d)o silêncio para se expressar com voz liberta.[116] Ao falar, Marielle também recobrava uma fala-convicção de Angela Davis desde a década de 1980, quando esta participava ativamente das articulações do feminismo negro estadunidense e convocava as mulheres para *erguerem umas às outras enquanto subiam* ("We must always attempt to lift as we climb").[117] Estavam também-nela, em Marielle e na sua fala ativista, aguerrida, as falas de uma vida inteira de Sueli Carneiro se orgulhando, por exemplo, do feminismo brasileiro em sua bonita-e-necessária identificação com as lutas populares e com as lutas pela democratização do país, mas, ao mesmo tempo, ainda prisioneiro da visão *eurocêntrica* (branqueadora) e *universalizante* (pasteurizada-de-feminilinices-bestiais) das mulheres, daí a urgência de *enegrecer* o movimento, de "afirma[r]mos e visibiliza[r]mos uma perspectiva feminista

114. No site d'**O Globo**, o texto de Flávia Oliveira está disponível apenas para assinantes. Mas, no portal da Agência Patrícia Galvão, ele foi tão logo tornado público, conforme indicação abaixo.

FLÁVIA OLIVEIRA
Múltiplos assassinatos num só, **Agência Patrícia Galvão**. Disponível em: https://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/noticias-violencia/multiplos-assassinatos-num-so-por-flavia-oliveira. Acesso: 28.10.2020.

115. Marielle Franco obteve no total 46.502 votos. Esta informação está disponível em: https://www.mariellefranco.com.br. Acesso em: 28.10.2020.

116. BELL HOOKS
Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra. Trad. Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019c.

117. ANGELA DAVIS
Mulheres, cultura e política. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre; [de] delinea[r]mos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta antirracista no Brasil **(CARNEIRO, 2003, p. 118)**.

As que habitavam Marielle são mulheres que não deixaram nem deixarão de nos habitar. Mulheres comuns, presentes, remotas, lembradas, faladas, malditas, territorializadas, desterritorializadas, cotidianas, expulsas de casa, de-há-muito-sem-casa, silenciadas, subalternizadas, de-fronteira, escamoteadas, vencidas, em-luta. Cariocas, brasileiras, existentes. Ainda que suas trajetórias sejam comumente apagadas das narrativas hegemônicas, seus passos vêm de longe:

> Na Câmara, antes de a gente entrar [Marielle aqui se refere à sua vereança], foram dez anos antes com a Jurema [Batista].[118] E, dez anos antes da Jurema, a Benedita [da Silva].A gente não pode esperar mais dez anos ou achar que eu estarei ali por mais dez anos. Negra, feminista, popular, defendendo as mulheres lésbicas, defendendo as identidades trans, falando das mulheres do terreiro [...]. Então, quando hoje eu estou neste campo — e fico muito feliz [com a] trajetória e a minha construção de vida (que não pode ser só uma construção individual) vir muito antes desse um ano e alguns meses de mandato — é porque nossos passos vêm de longe mesmo... **(MARIELLE FRANCO, s.d, on-line)**

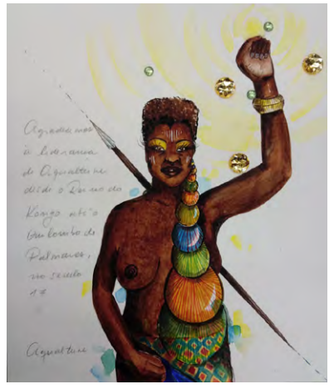
SUELI CARNEIRO
Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, 2003.

MARIELLE FRANCO
Depoimento-de-vereadora para o vídeo institucional produzido pela Câmara do Rio de Janeiro, **Vereador[a] na TV — Marielle Franco**. O último acesso tinha sido em 28.10.2020. Durante o fechamento da tese, constatei que o depoimento não está mais disponível.

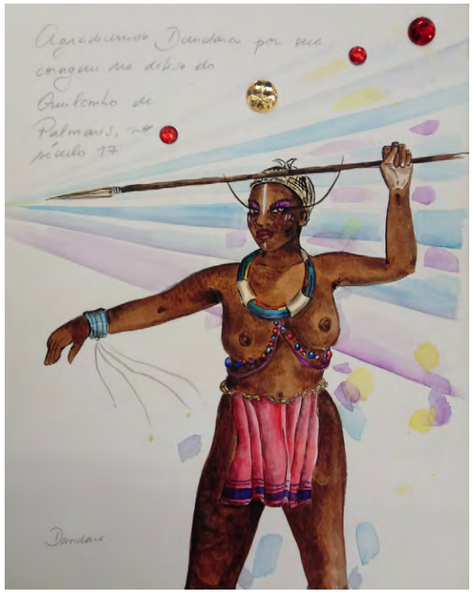
118. A dissertação de mestrado de Elanir Ribeiro, **Representação política negra e feminina: candidatas negras em eleições no Rio de Janeiro (2002-2006)**, apresenta, com riqueza de informações e reflexões, um panorama sobre a ocupação da mulher negra na política carioca. Foi lendo a Elanir, o trabalho-dela, que tive a oportunidade de conhecer melhor a trajetória de Jurema Batista, entrevistada pela autora durante a pesquisa de mestrado e referida por Marielle Franco na fala aqui destacada. Nascida em 1957, Jurema "é a primeira parlamentar negra da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, [...] professora de Português/Literatura com pós-graduação em Políticas Públicas. [...] Fundadora da Associação de Moradores[as] do Morro do Andaraí — onde nasceu e foi criada —, e do Conselho de Representantes da Federação das Favelas do Município do Rio, Jurema conhece o descaso das autoridades, que relegam ao segundo plano os[as] menos favorecidos[as]. [...] Em 2002, foi a primeira mulher negra a chegar na Assembleia Legislativa do Estado." Em um de seus depoimentos a Elanir Ribeiro, Jurema Batista narra o início de sua carreira política. Merece ser eternamente citado, lido, lembrado, guardado em canto-especial-do-coração: "Não foi uma coisa pensada [...]. Na verdade, o poder político em nosso país sempre esteve aliado ao poder econômico, então, assim, durante muito tempo pobre não pôde votar nesse país, que era um critério pra votar... você tinha que ter terra, então, quem tinha terra? Os donos de escravos. Você não poderia votar se você fosse analfabeto, quem eram os analfabetos? Os descendentes de escravos. Você não poderia votar até a década de 1930, se você fosse mulher. Então, se pro negro sempre foi complicado ocupar espaços de poder pra ser votado, principalmente então pra votar, porque é recíproco, no que você vota, você pode ser votado [...]. Então, eu fui pra faculdade fazer Português. E nesse meio tempo que eu entrei pra faculdade, eu fiz o vestibular de 1979, em 1980, estava acontecendo a abertura política. Um dia eu cheguei na faculdade, não tinha aula, porque tinha sido assassinada a secretária da OAB, Dona Lídia Monteiro. Fomos todos[as] os[as] estudantes chamados pra participar de uma passeata, pela morte dela, e eu fui. Foi minha primeira passeata política. Voltei dessa passeata e fui pra minha comunidade, morava no Morro do Andaraí. Dois dias depois dessa passeata, cheguei da faculdade, vendo televisão estava almoçando. Bateram na minha porta e falaram: 'Dona Jurema, a polícia veio aqui no morro e está levando várias pessoas presas que não têm nada a ver, que não têm nenhum problema, são pessoas que são carregadores de caixas da comunidade'. E eu falei 'Que absurdo'. Aí eu fui lá, argumentei com a polícia e até conseguimos liberar o homem. Dois dias depois, a polícia subiu na comunidade e matou um trabalhador [...]. Eu fui ao julgamento do policial. No julgamento, o policial falou assim: 'Ah, mas eu o vi e achei que ele era bandido. E ele estava com marmita e ele era negro'. Aí o advogado, que por sinal era louro de olhos azuis, falou assim: 'Você confundiu ele com um bandido, porque ele era negro, porque se fosse na Zona Sul você não teria dado tiro, porque se fosse um rapaz louro você nem teia segurado na arma'. E isso me deu um click. Pra acabar de completar, na semana seguinte teve uma palestra na universidade, onde Lélia Gonzalez e o professor Carlos Alberto Medeiros foram falar sobre Negro e Diáspora, e eu muito a contragosto fui parar nesta palestra, e nesta palestra a ficha caiu de vez. Eu tive a consciência de que vivia num país racista e me tornei militante do movimento negro, me tornei presidente da Associação de Moradores da minha comunidade, e estava sendo a fundação do PT, e eu fui uma das primeiras filiadas. Participei da primeira convenção do partido para a legalização do PT e assim começou a minha vida política. [...] Questão política, pra mim, é uma questão política. Ser negra é ter uma história de marginalização, reconhecer essa história e, ao mesmo tempo, lutar contra essa história. [...] Então, pra mim, ser negra não é uma questão de pele, é uma questão política. É uma questão que eu pertenço a um grupo marginalizado que tem uma marginalização histórica..." **(RIBEIRO, 2008, p. 108, 124, 147-148)**. Informações e depoimento disponíveis em: https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/representacao-politica-negra-feminina-candidatas-negras//elanir_ribeiro.pdf. Acesso em: 29.10.2020.

ELANIR DE MORAES RIBEIRO
Representação política negra e feminina: candidatas negras em eleições no Rio de Janeiro (2002-2006). 2008. 184 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UERJ, Rio de Janeiro, 2008.









IMAGENS 138 A 145 (PÁGINA AO LADO)

As 8 aquarelas da **Parede de Ex-Voto**, que integrou a exposição **As que me habitam** (2019), da artista paulistana **Renata Felinto** (1978-), na 2ª Edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, de 14.09 a 15.12.2019, na capital paulista.

Ex-voto Maria Firmina dos Reis, aquarela sobre papel, 25 x 21 cm
Ex-voto Tereza de Benguela, aquarela sobre papel, 24,8 x 20 cm
Ex-voto Aqualtune, aquarela sobre papel, 24,8 x 21 cm
Ex-voto Tia Simoa, aquarela sobre papel, 24,7 x 20 cm
Ex-voto Tia Ciata, aquarela sobre papel , 25 x 20,7 cm
Ex-voto Esperança Garcia, aquarela sobre papel, 25 x 20,8 cm
Ex-voto Luísa Mahin, aquarela sobre papel, 25 x 21 cm
Ex-voto Dandara, aquarela sobre papel, 24,7 x 19,8 cm

IMAGEM 146 (NESTA PÁGINA)

Vista frontal da instalação **As que me habitam** (2019).
Ex-votos em aquarela, flores artificiais, cartas de agradecimento e imagens de mulheres pretas enviadas por pessoas diversas. Foto de Maria Macêdo, tomada de empréstimo, assim como as imagens da página anterior, do site da artista Renata Felinto.





IMAGENS 147 E 148

Recipiente I e Recipiente II integram a série "Mulheres Recipientes" (2002), da ceramista brasileira **Flavia Leme**. Cerâmica, dimensões 20x13x10 cm e 23x14x11 cm, respectivamente. Foto: tomada de empréstimo do site oficial da artista (QR code).

Quatro tiros tinham arrebentado a cabeça bonita de Marielle e também aquele sorriso que fazia com que mesmo eu, que nunca a conheci, tivesse vontade de rir com ela. Ainda hoje tenho quando vejo a fotografia. E rio com Marielle. E então lembro o horror da destruição literal do seu sorriso. E então eu não choro. Eu escrevo.

[...] Era o Brasil insurgente que se buscava ferir de morte. [...] Era este o Brasil que se buscava assassinar ao acertar a cabeça bonita de Marielle: o Brasil capaz de desafiar a paz que só é para alguns, o Brasil capaz de criar a vida a partir das ruínas. Era este que tentavam parar, mas que já não há como parar.

[...] Matar uma vereadora eleita a tiros era um passo além na violência extrema de um país que convive com o genocídio dos[as] jovens negros[as], que convive com o genocídio dos[as] indígenas, como se fosse possível conviver com genocídios sem corromper além do possível aquilo que chamamos alma. O assassinato de Marielle era um passo além, um passo já sobre o vão do abismo. Até mesmo para o Brasil.

[...] Entendi então que também era um Brasil que morria com Marielle. E que daquele dia em diante entraríamos em uma outra fase de nossas ruínas continentais.

[...] Estava certa porque Marielle Franco acolhe em seu corpo **todas as minorias esmagadas durante 500 anos de Brasil**. Seu corpo era um mostruário, uma instalação viva, da emergência dos Brasis historicamente silenciados.

Marielle carregava múltiplas identidades: negra, como é a maioria dos[as] que morrem; da favela (da Maré), de onde vêm os[as] que têm menos tudo; mulher preta, a porção mais frágil e sujeita à violência da população brasileira; lésbica, o que a lança em outro grupo flagelado pela homofobia.

Carregando tudo o que era — e será sempre —, Marielle [...] fez de suas identidades uma explosão de potência. [...] Um levante criador e criativo que sonhava com outro Brasil [...], no plural.

Marielle tinha todo esse desaforo no corpo e ainda ousava rir, e ria muito, como fazem as mulheres que sabem que rir é um ato de transgressão, já que chorar é o que se espera de nós. **(BRUM, 2019, p. 212, 214-216)**

★ ★ ★

Salve, Teresa Cristina!

Salve, Marielle!
Salvemos as maiorias,
que somos!

ELIANE BRUM

Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

A microrregião classificada pelo IBGE como **Porangatu** (dada a sua localização nos entornos deste município homônimo) também se atravessa por não-iguais-interiores nas suas **19 cidades**.*

Saí de Posse, localizada na microrregião conhecida como Vão do Paranã, de carro, dirigindo, sozinha (como sempre), por volta das 8 horas da manhã, em **18 de fevereiro de 2020**. De acordo com meu planejamento, segui pela GO-241 até Teresina e Goiás para dali continuar até Cavalcante.

Ao passar Teresina, não havia possibilidade de continuação pela rodovia, que estava com um trecho dali-em-diante interditado. Retornei, assim, para Posse, me instalei novamente no hotel e fui replanejar a rota.

No dia seguinte, saí de Posse bem cedo (pela GO-446), desci em Iaciara pela GO-112 para dali pegar a GO-236 e, então, a GO-239 até Alto Paraíso de Goiás, onde pernoitei após 6 horas de viagem, sob chuva e em uma estrada ruim. E amanheci no outro dia vontadeando chegar logo a Cavalcante. De Alto Paraíso de Goiás até lá é pertinho pela BR-010/GO-241. Mas, infelizmente, de novo deparei com uma rodovia sem condições de tráfego. A única alternativa seria enfrentar de 2 a 3 horas uma estrada de terra que eu não conseguia localizar direito pelo GPS. Tive que desistir.

Retornei a Alto Paraíso para dormir e, no dia seguinte, peguei a GO-239 até Uruaçu, chegando enfim a Mara Rosa.

* Alto Horizonte, Amaralina, Bonópolis, Campinaçu, Campinorte, Campos Verdes, Estrela do Norte, Formoso, **Mara Rosa**, Minaçu, Montividiu do Norte, Mutunópolis, Niquelândia, Nova Iguaçu de Goiás, Porangatu, Santa Tereza de Goiás, Santa Terezinha de Goiás, Trombas e Uruaçu.

IMAGEM 149

A área em cinza abrange todas as 19 cidades que compõem a microrregião **Porangatu**. O traçado, em azul, corresponde àquelas por onde viajandei. Desenhei-adaptando este mapa no Illustrator partindo do oficial disponível no site do Instituto Mauro Borges de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos, vinculado à Secretaria-Geral de Governadoria do Estado de Goiás. Fonte: QR code.

Hoje a gente já vê exemplos de mulheres que vêm quebrando barreiras...
Eu acho que, na geração que eu estou hoje, neste século XXI,
eu já recebi o empoderamento feminino...

Conversar com a Nicolly significa, para uma crítica cultural como eu que acredita na ancestralidade do conhecimento e das epistemologias que a gente acessa e produz, ver presentificando-se aquele saber-fazer feminista que a gente defende vida-afora, lutas-adentro. Foi ela a fazedora-primeira a me abrir a porta de casa em Mara Rosa, quando cheguei advertida por pessoas da cidade de que ali morava uma mulher-artista. Encontrei, na contraverdade, três. Além da Socorro [tia-pintora] e da Maria Selvina [avó-bordadeira], a Nicolly é também fazedora de sentidos por meio da arte. Pintora. Como a tia, é prolífica em materiais e técnicas que aprende a diversificar, experimentando, no correr dos dias. "Se eu tivesse a oportunidade de ser só artista, eu seria só artista" — é o que ela me diz de-muito-logo. E o que me lembraria, tão proximamente, e de novo, da expressão "fazer arte nas urgências da vida", cunhada pela artista-pesquisadora-professora Renata Felinto. Para a Nicolly, uma palavra tão importante como *liberdade* não é só conquista individual, mas uma luta que lutamos, nós-mulheres, e só venceremos se olharmos para ela em sua situação — condição-mesma-dela-de-ser-um-enfrentamento-a-ser-travado-de-forma — estrutural. *Emancipação* — outra de suas palavras-bonitas, essenciais — borbota de forma muito recorrente das suas tantas falas sobre o fazer-da-gente, artístico, feminista...

NICOLLY COSTA

18 anos (hoje)
pintora
de Mara Rosa, Goiás
(dia do nosso encontro) 20 de fevereiro de 2020

IMAGEM 150 (PÁGINA AO LADO)
Artista. Em desfoque, Nicolly Costa.
Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva.
Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.





"Uma das palavras mais importantes para mim é exatamente essa — *emancipação*." Eu acabo de perguntar à Nicolly, depois de já ter conversado com sua avó, a bordadeira Maria Selvina, e com a pintora Socorro Costa, sua tia, se a arte tem para ela, assim como para essas mulheres artistas da sua família, essa feição — digamos assim — emancípatória...

Desde o início, me envolver com a arte significou um tipo de **liberdade**, sabe? Começou quando eu tinha mais ou menos sete, oito anos, e a minha tia [a Socorro] dava um curso de pintura aqui na cidade. Ela me levava para esse curso e eu, sozinha, sem ninguém ficar me dizendo 'faz isso, faz aquilo', eu mesma ia pegando um pincel aqui, uma folha ali, observando como trabalhar com uma tinta guache... E, nisso, eu passei a ir em todos os cursos de pintura com a minha tia. Minha vida artística foi se desenvolvendo assim.

"Se a gente pensar que vinte, trinta anos atrás, por exemplo, esse tipo de liberdade de que você fala agora já era uma liberdade bem diferente..." Provoco. Sobretudo porque, desde que cheguei e converso com essas três mulheres-artistas de três gerações diferentes, me ocorre haver entre elas uma qualquer-semelhança-muito-forte em torno dessa palavra — *emancipação*. E então pergunto-para-ouvir. As narrativas. Além do quê: a própria Nicolly há pouco me perguntava sobre o estudo ser ou não um caminho *libertador* na minha vida...

Ela está prestes a entrar para a faculdade. Quer fazer psicoterapia, diz que em Mara Rosa é uma profissão muito necessária, que ainda há muitos desfalques nesse campo de atuação profissional e que, mesmo que vá precisar ficar longe por um tempo [porque na cidade não tem ensino superior, só em Porangatu], não cogita não voltar quando finalizar o curso: "Acho importante permanecer aqui, fazer um trabalho para a comunidade".

"Isso também tem a ver com liberdade e emancipação." E ela de-rápido concorda-comigo-que-sim, que por isso estudar, para ela, é tão necessário. Nicolly se refere ao conhecimento. E a gente segue nesse entorno de ideias, ouvindo e narrando.

"Tem uma palavra, na verdade, de que eu gosto muito, sabe?, para expressar o que eu sinto quando eu penso na importância da universidade na minha vida. Que imagino ser parecido com o que você sente quando pensa que, daqui a pouco, você também vai estar ali, no ensino superior, estudando para se tornar o que quer se tornar. Essa palavra é *potência*."

IMAGEM 151 (PÁGINA AO LADO)
A artista Nicolly Costa, falando de arte. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

Eu, em realidade, me lembro concatenadamente de uma palavra ligada a esta, que é **potencialidade**.[119] Conto para a Nicolly de onde vem tudo isso, essa ideia, essa lembrança. "Uma professora universitária, certa vez, se pegou pensando sobre as muitas vezes em que, em plena sala de aula, e a gente está falando de uma universidade muito conceituada, cheia de formalidades, sabe? Então ela, que é uma professora que atua em um campo mais ou menos relacionado com a arte e a educação, acredita que ali é esse espaço de potencialidade. De questionamento o tempo todo. De conhecer o que muitas pessoas já vêm conhecendo, porque ninguém escapa disso, mas principalmente de sempre atualizar o conhecimento que a gente tem sobre as coisas. E isso só pode acontecer quando a gente reconhece que não sabe. Acho que estudar é libertador neste sentido..."

119. Essa história que eu mais-ou-menos renarrei parte das reflexões de **Irit Rogoff (2006)** em um texto muito sensível, no qual ela reflete sobre as potencialidade do ensino acadêmico e das aberturas-tantas que os questionamentos e a criticidade podem deflagrar na vida da gente (vida-vida e vida-da-pesquisa).

IRIT ROGOFF
Academy as Potentiality. In: **A.C.A.D.E.M.Y.**, edited by Angelika Nollent et al. Frankfurt: Revolver, 2006. Disponível em: https://www.raggeduniversity.co.uk/wp-content/uploads/2017/12/Rogoff-academy-as-Potentiality.pdf. Acesso em: 24.01.2021.

Eu já acho estudar libertador em **todos** os sentidos. Você falou de potência. Eu fico pensando que potência também pode significar força, luta... coragem, né? Eu vejo potência quando eu penso na importância da arte. Não é só no sentido de liberdade para experimentar, quer dizer, é também. Mas também é isso que eu te falo, uma forma **de empoderamento pessoal** da gente que é mulher. Estudar, para mim, tem também esta "potência". E a arte, idem. Que é a gente poder contar com alguma força interna para enfrentar qualquer tipo de problema. A pintura me ajuda muito com isso.

"Você fala em **empoderamento pessoal**, Nicolly, e, ao mesmo tempo, em **comunidade**. É possível conciliar as duas coisas, o individual e o coletivo?" Ela fala em geração, nessa ideia de uma herança que recebeu de alguma forma de outras mulheres. Acho fabuloso-isso, e então é por isso que a nossa conversa segue de lá para cá o tempo todo...

"Olha, nessa minha geração, do século XXI, eu sei que eu já recebi de outras gerações o empoderamento feminino. O que gente está vendo é um exemplo de mulheres que vêm quebrando essas barreiras [do gênero], e isso vem de muito tempo, né? Olha para a minha avó. Ela vem de um tempo em que não era legal as mulheres saírem por aí, viajando para o Nordeste, como ela ia, para vender os bordados. Mulher não andava sozinha naquela época assim, não podia. Tinha sempre uma obrigação de mostrar que tinha marido, que era de família... Ser artista, então? Pensa... Agora eu, esses anos todos depois, eu posso mais do que ela podia, eu posso não querer construir uma vida com um marido. Porque eu penso em construir a minha vida. Fazer faculdade, ter o meu trabalho. E só depois eu vou pensar aí nessas outras coisas, em constituir família..."

Ouvindo a Nicolly dizer-assim não tem como não lembrar de muitas mulheres-mesmo que ressoam isso, a ancestralidade da insurgência, as lutas de gerações para que outras-de-nós tenham as oportunidades que elas não tiveram.

Não tem como não escutar a **Angela Davis (2017)**, por exemplo, dizendo quão essencial é a luta da mulher, da feminista, mas enfatizando a importância de *nos erguermos umas às outras enquanto subimos*.

Ou a **Lisa Alves (2018)**, poeta-amiga, do coração, sempre-em-luta, de-compondo-para-recompor discursividades e visualidades, reverberando os seus arames farpados, tão nossos, cabeça-erguida diante *daquilo tudo que nos ensinam a jejuar nos dias magros e nuviosos*, e a gente resiste, *com os olhos, preferindo esperar não sei o quê...*

ANGELA DAVIS
Mulheres, cultura e política. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

LISA ALVES
Arame farpado. 2ª ed. Guaratinguetá: Penalux, 2018.

É muito importante a gente não ter que ser mulher por obrigação. Porque ser mulher não é ter a obrigação de se casar, ter filhos[as], etc. Isso foi há muito tempo, quando a mulher não tinha escolha. Agora, a gente tem.

"Eu posso construir a imagem que eu quiser da minha vida, da minha cidade, que é uma cidade de interior, sem isso ser um peso para mim. E é exatamente o que eu faço quando eu pinto as minhas telas, é esse lugar que eu retrato. Eu posso receber a herança das mulheres que me criaram, que são artistas, e também ser artista sem ter que fazer o que elas fizeram, fazendo o que eu tenho interesse em fazer. Acho que essa liberdade, como a gente estava discutindo, é fundamental principalmente no trabalho com a arte. Eu aprendi cada detalhe, cada textura, como trabalhar a sombra e a luz... com a minha tia, aprendi desde pequena a dar valor à arte dentro de casa. E fora dela, também. É dessa força que a gente está falando no fim das contas, né? Dessa força que, no caso aqui de casa, é uma força feminina..."

⋆ ⋆ ⋆



IMAGEM 152

Sem título (2020), da artista goiana **Nicolly Costa**.
Areia sobre tela. Tela para ser vista ao som de Bia Ferreira.
Foto: acervo pessoal da fazedora. Imagem generosamente
cedida por ela, para compor esta tese.



IMAGEM 153

Sem título (2020), da artista goiana **Nicolly Costa**.
Óleo sobre tela. Tela para ser vista ao som de Nina Oliveira,
Foto: acervo pessoal da fazedora. Imagem generosamente
cedida por ela, para compor esta tese.

IMAGEM 154

Sobre ritos de passagem (2017-2018), da artista matogrossense **Catarina Laz Camargo** (1988-). Acrílica sobre tela, 60 x 80 cm. Obra exposta durante a 15ª Bienal Naifs do Brasil "Ideias para adiar o fim da arte", realizada desde 28.11.2020, com ações até 25.07.2021, no Sesc Piracicaba. Fonte: site oficial da Bienal. **Catálogo on-line** (QR code).



IMAGEM 155

Sem título (2018), série Raízes, da artista mineira **Sonia Gomes** (1948-). Costura, amarrações, tecidos e rendas diversos sobre arame e madeira. Fonte: Catálogo "Sonia Gomes: a vida renasce/ainda me levanto", a partir da exposição realizada no Masp entre os dias 14.11.2018 a 10.03.2019.

A intenção de fechar esta tese com uma próloga-assim é, evidentemente, uma intenção política. Melhor: de participar de um movimento, abertamente político, que não se furte ao dever de nomear as práticas preconceituosas, excludentes, sexistas, racistas, lesbo/homofóbicas, transfóbicas e antifeministas como **práticas opressoras**. Que são, quando pouco, de *silenciamento*, *impedimento* e *violação*, mas, quando levadas a consequências últimas, são também *homicidas*.

As mulheres que escuto e que conversam comigo durante a elaboração deste trabalho, apesar de não terem chegado à Presidência da República nem se terem feito mulheres-vereadoras, como Marielle, habitam vozes que insurgem: contra aquelas narrativas que ditam lugares-de-estar-e-viver para as mulheres, pouco ou nada vinculados aos espaços humanos de criatividade, poder e emancipação. Mulheres-assim, que carregam em suas vidas diárias o peso das várias fraturas impostas pelas também-variadas facetas da opressão. São donas de casa cujo labor o patriarcado rebaixa como de segunda ordem; são educadoras que sobrevivem com um ordenado que escasseia mês-após e não é capaz de abrir nem frestas de janela, tampouco as portas da tal "meritocracia", palavra ultrajosa e desprezível, vulgar, hostil; são mulheres escamoteadas das páginas da história brasileira por serem mulheres, pobres, negras, de interior, ou dos subúrbios; são artistas que a academia e demais "instituições chanceladoras" ainda olham com tortos-olhos, quando olham, e tratam-logo de afastar das zonas da imaginação.

A contrapelo, uma frase tem ziguezagueado com certa-insistência-na-cabeça desde que comecei a me propor a mais-e-mais desafios de leituras femininas e feministas. Gosto de pensá-la — a frase — como imaginatura que está em muita-sintonia com a intenção desta tese: **It is all about what we come up against in life** ["Afinal de contas, acaba sendo sobre o que decidimos confrontar na vida", em-livre-e-pulsante-tradução]. Presente no livro de **Sara Ahmed** (2017), *Living a Feminist Life*, e dita como premissa de sua "Conclusão 2", ela — a frase — reverbera em cada palavra, imagem, sonoridade e vontade-por-alcançar destas-nossas-narrativas-aqui, fazedoras. **It is all about what we come up against in life**… frase que é redita-hoje, por mim, por tantas-de-nós, neste momento em que o Brasil enfrenta não apenas uma pandemia, mas um antigoverno que atenta tão gravemente contra a universidade pública, espaço-tão-possível de construção e transformação que a gente tem.

SARA AHMED

Living a Feminist Life. Durham: Duke University Press, 2017. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/59b02ee849fc2b75ee0772cf/t/5b097a470e2e723b74306a54/1527347798402/sara-ahmed-living-a-feminist-life-1.pdf. Acesso em: 02.10.2018.

Quando eu me coloco hoje diante dessas sete mulheres que compõem tão generosamente a minha banca examinadora, cada uma delas com uma trajetória viajandeja que em algum momento se encontrou com a minha; mulheres professoras e pesquisadoras, artistas, comunicadoras, com sua escrita em-luta, cujo trabalho crítico e reflexivo eu conheço, e eu conheço de ver-e-ler-e-também-de-ouvir-imaginar; mulheres que se posicionam frontalmente em favor da universidade pública, reconhecendo e reverberando em suas práticas que aqui é lugar-de-fala, lugar-de-escuta-e-empatia e, sobretudo, lugar de construção, ainda que nos exíguos espaços que nos restam; quando, então-hoje, eu me coloco diante dessas mulheres, tendo nestas-várias-páginas-aqui me encontrado com as narrativas de outras tantas-mulheres, fazedoras de sentidos, como a gente, e assim eu posso ver as nossas resistências tão próximas, tão relacionadas, tão narrativas-enfim... então, eu recobro a frase da Sara Ahmed, que na verdade ecoa tantas-outras, e me coloco na posição-sim de exigir: que a universidade pública seja mantida. Que se aperfeiçoe, que se corrija, que se perceba e se refaça, se for essencial, naquilo que ainda precisa melhorar. Mas que seja ampliada e mantida. E esparramada-além. Que a gente não permita que aqui deixe de ser este espaço-de-intervir, às vezes tão único para que mulheres como eu, por exemplo, dessilenciem as opressões de uma vida inteira e talvez consigam contribuir para o dessilenciamento das opressões de outras-de-nós. Que querem estar aqui, mas ainda não podem.

De-então-que-sim: **It is all about what we come up against in life**. Significa que toda luta, se de-fato-luta, é uma luta contra a opressão. Tendo isso em perspectiva, é preciso lembrar-sempre que as convenções e concordâncias daí advindas (digo, advindas das amarras da opressão) são convenções e concordâncias sustentadas com violência. Tanto quanto as dissidências e discordâncias também se julgam e se punem com violência. Em síntese: tudo quanto esteja no campo de visão ou na órbita (prática e simbólica) da opressão tem cheiro, cor, forma, textura e urdidura daquilo que viola, do que é violento.

Pois-sim: giro-após-giro, anos depois, quatro anos depois de ter iniciado esta pesquisa, retorno a uma preliminar razão-íntima: a **imaginação**, palavra feminina, que incita, acima de qualquer outra coisa, o exercício da liberdade. Parece que estamos aprendendo um pouco mais sobre isso nas últimas décadas. Um pouco mais e bem aos poucos. As redes sociais (apesar de também excludentes), as mais-facilidades para produzir e veicular imagens nos dispositivos pessoais e a curiosidade para experimentar-mais nos fazem cambalear em mais-aberturas, com possibilidades talvez um-pouco-mais-viajandejas para a experiência. E a imaginação, antes abocanhada quase totalmente pel[os] ilustres da cor branca, sexo masculino e classe altíssima, ah... a imaginação agora se esparrama também-mais. E isso traz alguma melhor-expectativa. Que seja então-esta a nossa luta: uma trama da gente sobre a imaginação, a liberdade, a prática-transformadora. Viajandeja. De olhar, ouvir, não contemporizar. E transgredir!



IMAGEM 156

Correnteza (2018), série Raízes, da artista mineira **Sonia Gomes** (1948-).
Costura, amarrações, tecidos e rendas diversos sobre arame e madeira.
Fonte: Catálogo "Sonia Gomes: a vida renasce/ainda me levanto",
a partir da exposição realizada no Masp entre os dias 14.11.2018 a 10.03.2019.



IMAGEM 157

[Eu não preciso nem abrir a boca para falar para você que eu gosto de artes] (s.d.), da fazedora Socorro Costa. Mara Rosa, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da artista, para compor esta tese. (Para ser vista, ao infinito, e além, e, sendo possível, imaginada também ao som de Iyeoka.)

TRAVESSIAS-COM

agradecendo sem-fim-de-queridezas

adriana lourenço • adriane garcia • adrienne rich • agameton ramsés • akua naru • alda alexandre • alessandra alves • alessandra rosa • alexis pauline gumbs • alice fátima martins • aline bei • aline tozzi • alzira martins • américo brandão • ana carolina neves • ana dinniz • ana karla rodrigues • ana lucia sorrentino • ana paula ferreira bouças • ana paula rocha e silva • anderson abreu • andrea amorim • angela davis • angélica rodrigues • angelita sousa • angie lane • anna eugênia • anora borra • antonieta santos feio • arlete de castro • arthur douglas coelho • arthur moura campos • artur piva • augusto claudino dias • audre lorde • aurora • bárbara oliveira • bárbara santana • bell hooks • benedita da silva • ben marzouk • beta m. x. reis • berg • bia ferreira • bruna mitrano • carla akotirene • carla cristina carvalho • carla de abreu • carlos novaes • carol caetano • carolina maria de jesus • carol schmid • cássia fernandes • ceiça ferreira • césar viana • cheryl clarke • chimamanda adichie • cidinha da silva • cinthia kriemler • claudia santos ferreira • claudinha rodrigues • cleber ferreira • clícia coelho • conceição evaristo • cris carneiro • cristina carvalho • cris lírica • dairan lima • dandara • dani marques • daniel viana jr • daniela delias • daniele marra • danielle brandão • danilo belarmino • dare juriti • david maciel • daya poeta • débora santos • decreê vicente jr • denise de deus • denise ferreira da silva • denise siqueira • dete teixeira • dianne reeves • dilma rousseff • di mendonça • diogo felipe • dionne brand • divina de fátima neves • djamila ribeiro • dona dilce • doralyce • eabha rose • ebony patterson • eduardo tollendal • eliane brum • élio serpa • elisa lucinda • elizabeth w. noyes • elza soares • émile cardoso andrade • emilly cristina • emina sato smith • eni freitas e souza • erika hilton • erikinha • eversom monteiro • eugênio josé cesário rosa • evando soares • fabiana lopes • fabíola villela • fapeg • fav • fernanda cereijo • fernando caetano • fernando haddad • fernando piva • flavia oliveira • francesca stimolo • françoise vergès • gabi carvalho • gabriela brito • ganavya doraiswamy • geisa azevedo • genilda alexandria • germano xavier • glauco ferreira • grada kilomba • gugão • gustavo marques • hamilton rodrigues • hariel revignet • helena frenzel • helena terra • hélida coelho • hilda freire • hugo camilo nobre • hugo timo • iana nascimento • iara fernandes • iara teixeira rios • ilda santa fé • imany • imen benyoub • irit rogoff • isabela escher • isabella zaiden • isabelle bonzom • isadora costa • ita castañeda • itamar assumpção • ivani ribeiro • iyeoka • iza cecília spano • jacque martins rodrigues • jamile botrel • jamille pinheiro dias • jander matias de araújo • jarid arraes • javier naranjo • jean wyllys • jéssica balbino • joana muylaert • joice berth • jorge luis machado • jota bamberg • joyce ribeiro farias • juan ospina • juliana lapa • juliana leite • juliana sankofa • karime limon • karina lerner • karina vasconcelos • karyna novais • katyuscia carvalho • kécia sales • kenia leite • kerolayne kemblim • kristina miklasova • laís coelho • lara mota • lara satler • larissa fulana de tal • larissa mundim • lêda guimarães • lélia gonzalez • léo amante da heresia • letícia silva • lídia barros • lidia lisbôa • lidinha neves • lila rego • lilian ucker • lisa alves • lola luna • lô virote • lubi prates • lucas lopes • luce irigaray • luciano lima • luciene dias • luciene kalunga • lucila piva • ludmilla borges • luedji luna • lula • luísa fresta • luísa piva • luiz ruffato • luna • mabel dias • madalena sacramento • mamãe • marcia barbieri • márcia malaquias • marco antonio • marco aurélio clímaco • marco willis • marcos antunes • margaret atwood • margaret kargbo • maria angélica • maria aparecida pires • maria auxiliadora da silva • maria clara dunck • maria macêdo • maria selvina costa • maria valéria rezende • mariana basílio • marielle franco • marina garcés • marina petraglia • mário cavalcante • marta traba • mauricio pimentel • maya angelou • mequitta ahuja • micheline lage • miki turner • mimi cherono ng'ok • mirian santos • monica benício • monica machado • murilo barros • murilo piva • nat palazzo • natasha rocha • nati simão • neide guimarães • neide rabello • neto teles • nelly richard • neuma rozendo • nicolly costa • nina oliveira • nina simone • noeli batista dos santos • núbia santos • nutyelly cena • ochy curiel • odailta alves • olga pinheiro • orestes • osvaldo freitas de jesus • oyèrónkẹ oyěwùmí • papai • patrícia ferreira • patricia hill collins • patrícia quitero • paulinha lins • paulliny tort • paulo freire • paulo passos • paulo pimenta • paulo roberto franco andrade • pilar bu • ppgacv • preta-rara • pri mota • professora maria teresa • rafael lamberti • raimundo martins • ralyanara freire • raquel passos • regina dalcastagnè • renata felinto • renato santos cavalcante • renato cirino • ricardo alves • ricardo lucena • rita segato • roberta simão • roberto daud • robnaldo alves • rogerio flori • rosana horio • rosana paulino • rosane andrade • samuel de jesus • sara rauch • sérgio piva • setty lepida • seu stuart • seu zezinho • sharon frye • silvio almeida • silvio dos anjos • simône aguiária • simone piva • sinei sales • socorro costa • sonia cleide • sonia gomes • stephanie borges • steven patrick barrett • stuart jr • sueli carneiro • susie • suzane rondon • sylvia wynter • taliria petrone • tati almeida • tatiana carlotti • tatiana nascimento • thaís barbosa • thaís helena syllos cólus • thalita costa e silva • thiago domiciano • thiago sant'anna • tia cláudia • tia gegê • tiago de melo andrade • tio eduardo • tom zé • tonny flávio • triscila oliveira • trt-go • trt-mg • ufg • ufu • unicamp • val reginaldo • vânia ivany • vera chalmers • victória leopoldino • vilma ghirotto • vilma piedade • vinicius figueiredo • vinicius marra • vó cida • vó maria • vó raimunda • walda gomes • waldomiro flores • walter franco • wanessa teles • wendel franco • winnie bueno • wolney unes • yêdamaria • yasmine mota • yordanna lara • yuderkys espiñosa • zaida santos • zé ribeiro • zezinho

BIBLIOGRAFIAS

aquelas que eu cito e as **outras-tantas** leituras fazedoras desta tese

ABREU, Carla de. Contravisualidades: práticas de resistência em tempos de pandemia e fake news. **Concinnitas — Revista do Instituto de Artes da UERJ**, v. 21, n. 38, Rio de Janeiro, mai. 2020. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/50142/35313. Acesso em: 23.12.2020.

_____. Hipervisibilidade e self-disclosure: novas texturas da experiência social nas redes digitais. **Visualidades**, v. 13, n. 2, pp. 194-219, Goiânia, jul.-dez. 2015. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34196/20846. Acesso em: 16.08.2018.

_____. Narrativas digifeministas: arte, ativismo e posicionamentos políticos na internet. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, v. 2, n. 4, pp. 134-152, Salvador, jan.-abr. 2017. Disponível em: https://revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/3603/2320. Acesso em: 03.12.2020.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 1ª ed. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a [2009].

_____. **Sejamos todos feministas**. 1ª ed. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b [2009].

AHMED, Sara. **Living a feminist life**. Durham and London: Duke University, 2017.

_____. **On being included: racism and diversity in institutional life**. Durham and London: Duke University Press, 2012.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen, 2019.

ALCOFF, Linda Martín. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 5ª ed. Trad. Ana Luzia Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019 [2015].

ALAMBERT, Zuleika. **Feminismo: o ponto de vista marxista**. São Paulo: Nobel, 1986.

ALEXANDRE, Alda. **Elogio do umbigo**. 1ª ed. Goiânia: Rebellium Coletiva, 2019.

ALVES, Lisa. **Arame farpado**. 2ª ed. Guaratinguetá: Penalux, 2018.

ANDRADE, Émile Cardoso. **O cinema brasileiro e a invenção do sertão-mundo: errâncias a céu aberto**. 2011. 167f. Tese (Doutorado em Literatura) — Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9649/1/2011_EmileCardosoAndrade.pdf. Acesso em: 03.01.2021.

ANDRADE, Émile Cardoso; SANTOS, Michelle dos. Histórias que não foram, que vieram e que poderiam ser: uma leitura de dois romances americanos. **Revista Terceira Margem**, v. 23, n. 41, 2019. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/25015/17048. Acesso em: 07.01.2021.

ANGELOU, Maya. **Carta a miha filha. Trad**. Celina Portocarrero. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2019 [2008].

_____. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Trad. Regiane Winarski. Bauru/SP: Astral Cultural, 2018.

_____. **Poesia completa**. Trad. Lubi Prates. Bauru/SP: Astral Cltural, 2020.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands / La Frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

_____. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édna de Marco. **Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, pp. 229-236, 2000. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106. Acesso em: 12.05.2019.

_____. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. Trad. Ana Cecilia Acioli Lima. **Estudos Feministas**, v. 13, n. 3, pp. 704-719, 2005. Disponível em: http://marcoaureliosc.com.br/anzaldua.pdf. Acesso em: 12.05.2019.

ARRAES, Jarid. **Um buraco com meu nome**. São Paulo: Ferina, 2018.

BALBINO, Jéssica. **Traficando conhecimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

BENTO, Cida [Maria Aparecida]. 2002. 169f. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder político**. Tese (Doutorado em Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade) — Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento_do_2002.pdf. Acesso em: 20.08.2020.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

BRAND, Dionne. **No Language is Neutral**. Toronto: McClelland & Stewart, 1998 [1990].

_____. **Theory**. 2nd ed. Toronto: Penguin / Vintage Canada, 2019 [2018].

BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

_____. Bolsonaro manda festejar o crime. **El País**, 27.03.2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/27/opinion/1553688411_058227.html. Acesso em: 02.08.2020.

_____. **Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. New York: Routledge, 1997.

_____. **Notes Toward a Performative Theory of Assembly**. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2015.

_____. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. **Theatre Journal**, v. 40, n. 4, 1988.

_____. **Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France**. New York: Columbia University Press, 1987.

CAIANI, Manuela; DELLA PORTA, Donatella. The Elitist Populism of the Extreme Right: A frame analysis of extreme right-wing discourses in Italy and Germany. **Acta Politica**, v. 46, n. 2, p. 180-202, 2011.

CALIRMAN, Claudia. O jogo de esconde-esconde: a aborTagem do feminismo na arte brasileira. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019 [2018].

CARNEIRO, Sueli. **A construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser**. 2013. 339f. Tese (Doutorado em Filosofia da Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. Disponível em: https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero. Acesso em: 26.07.2020.

_____. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, 2003.

CARSON, Fiona; PAJACZKOWSKA, Claire. Issues in Feminist Visual Culture. In: **Feminist Visual Culture**. Ed. Fiona Carson & Claire Pajaczkowska. New York: Routledge, 2001.

CARVALHO, Cristina. **Verso Reverso**. João Pessoa: Edição da Autora-Artista, 2012.

CARVALHO, Katyuscia. **Vermelho rupestre**. São Paulo: Patuá, 2015.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura material, espaço doméstico e musealização. **Vária História**, v. 27, n. 46, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/vh/v27n46/03.pdf. Acesso em: 07.02.2021.

_____. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material (São Paulo, 1870-1920)**. 2001. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art, and Society**. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1996 [1990].

CLARKE, Cheryl. **Living as a lesbian**. (Sapphic Classics). New York: A Mindsummer Night's Press & Sinister Wisdom, 2014 [1986].

COELHO, Roseane Martins. Novos tempos pedem novas narrativas na educação das artes visuais. **Visualidades**, v. 8, n. 1, 2010. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18227/10891. Acesso em: 17.02.2021.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, jan.-abr. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf. Acesso em: 13.07.2019.

_____. Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. **Social Problems**, v. 33, n. 6 (Special Theory Issue), Dec. 1986.

_____. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019 [2000].

CRISTINA, Emilly. **Imperial: Ministros de Anamaria**. Jussara/GO: Edição da Autora, 2016.

DA SILVA, Cidinha. I have shoes for you. **Um Exu em Nova York**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 26, pp. 13-71, Brasília, 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077. Acesso em: 18.01.2018.

_____. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 15, pp. 127-135, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267/3201. Acesso em: 05.05.2020.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo/SP: Editora Horizonte, 2012.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017 [1984].

_____. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016 [1981].

DE LA ROCQUE, Lucia. Literatura e imagens de ficção científica. In: **A voz e o olhar do outro**. Org. Leila Assumpção Harris. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012.

DEALDINA, Selma dos Santos (Org.). **Mulheres quilombolas: territórios de existências negras femininas**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

DIAS, Luciene. **"Não vê que neste mundo não tem cabaça": espacialidades e identidades em Barra de Aroeira-TO**. 2011. 252f. Tese (Doutorado em Antropologia) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9934/1/2011_LucieneOliveiraDias.pdf. Acesso em: 18.12.2019.

_____. **Mulheres de Fibra: as estratégias das Quebradeira de Coco no Tocantins como um marco empírico para o desenvolvimento sustentável**. 2005. 85f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Ambiente) — Programa de Mestrado em Ciências do Ambiente, Universidade Federal do Tocantins, Palmas, 2005. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9934/1/2011_LucieneOliveiraDias.pdf. Acesso em: 11.03.2020.

DIAS, Luciene; FREIRE, Ralyanara. Mulheres em movimento e expressões na construção do viver-Cerrado. **Élisée**, v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/10880. Acesso em: 04.01.2021.

DIAS, Luciene; GOMES, Elisângela. Caminho das Águas: comunicação, literatura e narrativas antirracistas. **Panorama**, v. 8, n. 1, pp. 22-25, Goiânia, jan.-jun. 2018.

DIKOVITSKAYA, Margaret. **Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2005.

DUNCAN, Carol. **Civilizing rituals: inside public art museums**. London & New York: Routledge, 1995.

ESPINOSA, Mónica. Ese indiscreto asunto de la violencia. Modernidad, colonialidad y genocidio en Colombia. In: **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. **El Cotidiano**, n. 184, pp. 7-12, 2014. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/325/32530724004.pdf. Acesso em: 22.03.2020.

ESTEVES, Denise Gayou Lima Reis. **"Estragar a mão": práticas culturais híbridas no campo das artes e ofícios**. 2009. 131f. Dissertação (Mestrado em Cidades e Culturas Urbanas) — Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/11889. Acesso em: 07.02.2021.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017 [2006].

_____. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020 [2016].

FELINTO, Renata. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? **Revista GEARTE**, v. 6, n. 2, 2019. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288/53218. Acesso em: 18.12.2020.

_____. Maria Auxiliadora: o pisar sensível, existências do invisível e visualidades do indizível. In: **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência** (Catálogo Masp). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

FINLEY, Cheryl. Introduction: troubling the waters. In: **My Soul Has Grown Deep: black art from the American South**. Ed. Cheryl Finley et al. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018.

FLETCHER, Kanitra. Redução de danos: a resistência visual de mulheres negras dentro e fora do Brasil. Trad. Denise Bottmann. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019.

FRANCO, Marielle. Depoimento para o vídeo institucional produzido pela Câmara do Rio de Janeiro. **Vereador na TV — Marielle Franco**. [O depoimento foi tirado do ar pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Meu último acesso tinha sido em: 28.10.2020.]

_____. **UPP — A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública no Estado do Rio de Janeiro**. 2014. 134f. Dissertação (Mestrado em Administração) — Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

FRANKENBERG, Ruth. Introduction: Local Whiteness, Localizing Whiteness. In: **Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism**. Durham and London: Duke University Press, 1999.

_____. Mirage of Unmarked Whiteness. In: **The Making and Unmaking of Whiteness**. Orgs. B. Rasmussen et al. Durham and London: Duke University Press, 2001.

GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de transformar tudo**. Trad. Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GARCÉS, Marina. **Un mundo común**. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

GLUZMAN, Georgina G. Linhas convergentes: apontamentos sobre as artistas latino-americanas entre os séculos 19 e 20. Trad. Ellen Martins. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Por um feminismo afro-latino-americano**. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOSSELIN, Viviane; LIVINGSTONE, Phaedra. Museums and the Past Constructing Historical Consciousness. In: **Museums and the past: constructing historical consciousness**. Ed. Viviane Gosselin and Phaedra Livingstone. Vancouver: The University of British Columbia, 2016.

GRAW, Isabelle. High Price: **Art Between the Market and Celebrity Culture**. Transl. Nicholas Grindell. Berlin: Sternberg Press, 2010.

_____. The value of art commodity: twelve theses on human labor, mimetic desire, and aliveness. **ARQ**, n. 97, 2017. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en_0717-6996-arq-97-00130.pdf. Acesso em: 06.04.2019.

GUEDES, Maria Heliana Mota; GUEDES, Helisamara Mota; ALMEIDA, Martha Elisa Ferreira de. Efeito da prática de trabalhos manuais sobre a autoimagem de idosos. **Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia**, v. 14, n. 4, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/rbgg/v14n4/a12v14n4.pdf. Acesso em: 11.01.2021.

GUIMARÃES, Julia Moreira. **Padrões de gênero: (des)construção de feminilidades em sala de aula**. Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2017.

GUIMARÃES, Lêda Maria de Barros. Narrativas visuais: ferramentas estéticas/investigativas na experiência docente. **Educação & Linguagem**, v. 13, n. 22, 2010. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/view/2438. Acesso em: 31.05.2019.

_____. Visualidades populares: construindo ecossistemas pedagógicos/investigativos em torno do tema. **23º Encontro da Anpap**. Belo Horizonte, Anpap, 2014.

GUMBS, Alexis Pauline. **Dub: finding ceremony**. Durham: Duke University Press, 2020.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. Trad. Sonia Taborda. **Revista Porto Alegre**, v. 13, n. 22, 2005. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/download/27910/16517. Acesso em: 23.11.2020.

_____. **Du peintre à l'artiste**. Paris: Minuit, 1993.

_____. **Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs**. Paris: Klincksieck, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura como recurso**. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012. Disponível em: http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/oqecultvol_5_holanda.pdf. Acesso em: Acesso em: 23.11.2019.

_____. Explosão feminista: arte, cultura e universidade. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. (Org.). **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Trad. Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019a [2015].

_____. **Art on my mind. Visual politics**. New York: The New Press, 1995.

_____. **E eu não sou uma mulher?** 1ª ed. Trad. Bhuvi Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019b [1981].

_____. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla, São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019c [1989].

_____. **Feminist Theory: from margin to center**. Boston, MA: South End Press, 1984.

_____. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 5ª ed. Trad. Ana Luzia Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019d [2000].

_____. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019e [1992].

_____. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019f [1984].

HUSTVEDT, Siri. **O verão sem homens**. Trad. Alexandre B. Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

INTERLENGHI, Luiza. Mulher na janela. In: **Djanira: a memória de seu povo**. Catálogo da exposição. São Paulo: Masp, 2019.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher**. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017 [1977].

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.

JINKINGS, Ivana. Apresentação. In: **Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil**. Org. Ivana Jinkings et al. São Paulo: Boitempo, 2016.

JODELET, Denise. Représentations sociales: un domaine en expansion. In: **Les représentations sociales**. 5e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance** [Decolonizing Knowledge], 2016. Disponível em: https://docplayer.com.br/22573825-Descolonizando-o-conhecimento-uma-palestraperformance-de-grada-kilomba.html. Acesso em: 17.09.2020.

_____. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOFES, Suely. Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser? In: **Vidas & Grafias: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia**. Org. Suely Kofes e Daniela Manica. Rio de Janeiro: Lamparina & Faperj, 2015.

KRIEMLER, Cinthia. **Todos os abismos convidam para um mergulho**. São Paulo: Patuá, 2017.

LAGE, Micheline. **Leitura em Braile**. Montes Claros: Orobó Edições, 2005.

LEITÃO, Cláudia. Imaginário, mulher e poder no Brasil: reflexões acerca do impeachment de Dilma Rousseff. In: **O golpe na perspectiva de gênero**. Org. Linda Rubim e Fernanda Argolo. Salvador: EDUFBA, 2018.

LIMA, Dairan. **Vermelho**. Goiânia: Pantheon, 2016.

LIMA, Daniela. O futuro redescoberto: um olhar feminista sobre "Que horas ela volta?". **Blog da Boitempo**, 05.10.2015. Disponível em: https://blogdaboitempo.com.br/2015/10/05/o-futuro-redescoberto-um-olhar-sobre-o-filme-que-horas-ela-volta. Acesso em: 21.12.2020.

LOPES, Fabiana. In transition: Remastering a Vocabulary of Ambiguity and Polysemy. In: **Of darkness and of Light: Minette Vári**. Johannesburg: Standard Bank Gallery, 2016. Disponível em: https://fabianalopes.com/pdf/MinnetteVari_Rematering_FL.pdf. Acesso em: 10.02.2021.

LORDE, Audre. **A unicórnia preta (poemas)**. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2000.

_____. **Collected Poems**. New York and London: W.W. Norton & Company, 2000 [1997].

_____. **Entre nós mesmas (poemas reunidos)**. Trad. Tatiana Nascimento e Valéria Lima. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2000.

_____. **Sou sua irmã: escritos reunidos e inéditos**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2000.

LUCINDA, Elisa. **Livro do avesso: o pensamento de Edite**. Rio de Janeiro: Malê: 2019.

LUNA. Lola. **Leyendo como una mujer la imagem de la Mujer**. Barcelona: Anthropos; Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer: Junta de Andalúcia, 1996.

MARTINS, Alice Fátima. Arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual. In: **Culturas das imagens: desafios para a arte e para a educação**. Org. Irene Tourinho e Raimundo Martins. Santa Maria: Editora UFSM, 2012.

_____. **Catadores de sucata da indústria cultural**. Goiânia: Editora UFG, 2013.

_____. Cinéfilos e fazedores de cinema a contrapelo. **Revista Z Cultural**, ano 5, n. 3, 2011. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinefilos-e-fazedores-de-cinema-a-contrapelo-de-alice-fatima-martins-2. Acesso: 26.12.2020.

_____. Exercícios para um poética da solidariedade. **Revista Apotheke**, ano 4, v. 4, n. 2, 2018a. Disponível em: https://www.periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/13558/8620. Acesso em: 15.12.2020.

_____. Nem de centro, nem de borda: outros cinemas e seus fazedores. In: **Pedagogias, espaços e pesquisas moventes nas visualidades contemporâneas**. Org. Charréu et al. Goiânia: Gráfica da UFG, 2016.

_____. **Outros fazedores de cinema: narrativas para uma poética da solidariedade**. Porto Alegre: Zouk, 2019.

_____. Rascunhos para um poética da solidariedade como exercício crítico à concepção colonizadora da arte. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 2, 2018b. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7767/5579. Acesso em: 15.12.2020.

MARTINS, Alice Vieira. **Sonhos e recordações**. Brasília: Thesaurus, 2014.

MOLESWORTH, Hellen. De que modo instalar arte como uma feminista. Trad. Júlia de Souza. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019 [2010].

MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura Visual: definições, escopo, debates. **Domínios da Imagem**, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19306. Acesso em: 06.01.2021.

MUNDIM, Larissa. **Operação Kamikaze**. 1ª ed. Goiânia: Selo Literário Eclea, 2015.

NASCIMENTO, Iana Francisca Quinino do. **Manifesto Zine: engrenagem de ensino**. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia: Edição da Autora, 2018.

NASCIMENTO, Tatiana. **Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos**. 2014. 185f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) — Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/128822/331961.pdf?sequence=1. Acesso em: 19.06.2019.

_____. **Leve sua culpa branca pra terapia**. 1ª ed. (trilíngue). Brasília: Padê Editorial, 2019.

_____. **Lundu**. 2ª ed. Brasília: Padê Editorial, 2017.

NEIMAN, Susan. **O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia**. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

_____. Why Have There Been no Great Women Artists? **Women's Liberation, Women Artists and Art History** (Special Issue), Jan. 1971.

NUÑEZ, Angélica. El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal. **Universitas Humanística**, n. 63, Bogotá, Colombia, 2007.

ODARA, Thiffany. Racismo que fala, né? As interfaces da pandemia. **Notícia Preta**, 09.06.2020. Disponível em: https://noticiapreta.com.br/racismo-que-fala-ne-as-interfaces-da-pandemia. Acesso em: 26.07.2020.

OLIVEIRA, Dayse Euzébio de. **"Não precisa de legenda": um estudo da imagem do negro na fotografia "Praia de Copacabana, 2018"**. 2020. 90f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, Recife, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39186. Acesso em: 18.12.2020.

OLIVEIRA, Débora Laís Silva de. **"Sim, Senhora! Não, Senhor!" Identidade e trabalho doméstico**. 2018. 127f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21402. Acesso em: 13.07.2019.

OLIVEIRA, Flávia. Múltiplos assassinatos num só. **Agência Patrícia Galvão**. Disponível em: https://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/noticias-violencia/multiplos-assassinatos-num-so-por-flavia-oliveira. Acesso: 28.10.2020.

OSTROWER, Faya. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2001.

PALERMO, Zulma. Lugarizando saberes. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 2. jul.-dez. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7774/5593. Acesso em: 18.03.2021.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. 2nd ed. London; New York: I.B.Tauris, 2013 [1981].

PAVANI, Amanda. Ficção científica contemporânea escrita por mulheres. **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11**, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498852045_ARQUIVO_TextocompletoMundosdeMulheres-Final.pdf. Acesso em: 10.02.2021.

PECK, Amelia. Quilt/Art: deconstructing the Gee's Bend quilt phenomenon. In: **My Soul Has Grown Deep: black art from the American South**. Ed. Cheryl Finley et al. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

PIPER, Adrian. A tripla negação das mulheres de cor artistas. Trad. Stephanie Borges. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019 [1990].

PIVA, Carolina Brandão. Cultura visual e prática artística de duas mulheres do Brasil Central: as outras fazedoras de sentidos. In: **Visiones trastocadas: relatos, significaciones y políticas de la mirada**. Org. Rafael Collazo. Madrid: Global Knowledge Academics, 2020.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. Trad. Julia de Souza. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019 [1988].

PRETA-RARA. **Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

QUEIROZ, Ana Maria Martins. **Geo-grafias insurgentes: corpo e espaço nos romances "Ponciá Vicêncio" e "Becos da memória", de Conceição Evaristo**. 2017. 203f. Tese (Doutorado em Geografia) — Faculdade de Geografia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/7518/5/Tese%20-%20Ana%20Maria%20Martins%20Queiroz%20-%202017.pdf. Acesso em: 06.06.2019.

RAGO, Margareth. Adeus ao Feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil. **Cadernos AEL**, n. 3-4, 1995-1996. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2612/2022. Acesso em: 10/03/2017.

REBOUÇAS, Júlia. Uma história para Sonia Gomes. In: **Sonia Gomes: a vida renasce/ainda me levanto** (Catálogo Masp). São Paulo: Masp; MAC Niterói, 2016.

REGO, Yordanna Lara Pereira. Reflexões sobre afronecrotransfobia: políticas de exterminio na periferia. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 6, n. 16, 2019. Disponível em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/1838/1249. Acesso em: 09.01.2021.

REILLY, Maura. Ativismo curatorial: resistindo do masculinismo e ao sexismo. Trad. Julia de Souza. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

_____. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Elanir de Moraes. **Representação política negra e feminina: candidatas negras em eleições no Rio de Janeiro (2002-2006)**. 2008. 184f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

RIBEIRO, Marluce Corrêa. **Orizona: a voz do campo no coração do Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo, Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia: Edição da Autora, 2016.

RICH, Adrienne. **Collected Poems (1950-2012)**. New York and London: W.W. Norton & Company, 2016 [2013]

_____. Compulsory Heterosexuality: **Journal of Women in Culture and Society**, v. 5, n. 4, 1980.

_____. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas Estudos Gays, Gêneros e Sexualidades**, v. 5, pp. 17-44, 2010 [1980]. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742. Acesso em: 09.11.2017.

_____. Reflections on "Compulsory Heterosexuality". **Journal of Women's History**, v. 16, n. 1, 2004.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiência e representação no feminismo latino-americano. Trad. Ellen Martins. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019 [2008].

_____. Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. In: **Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/cultura.htm. Acesso em: 02.02.2018.

_____. **La insubordinación de los signos (Campo político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

RICHTER, Indira; OLIVEIRA, Andréia. Cartografia como metodologia: uma experiência de pesquisa em Artes Visuais. **Paralelo 31**, n. 8, jul. 2017.

RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. Introdução. In: **Por um feminismo afro-latino-americano, de Lélia Gonzalez**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

ROCHA, Maria Madalena do Sacramento. **Na caçada da onça: Curraleira e Sussa enquanto performances culturais quilombolas**. 2019. 112f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/10350/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Maria%20Madalena%20do%20Sacramento%20Rocha%20-%202019.pdf. Acesso em: 10.02.2021.

ROGOFF, Irit. Academy as Potentiality. In: **A.C.A.D.E.M.Y**. Ed. Angelika Nollent et al. Frankfurt: Revolver, 2006. Disponível em: https://www.raggeduniversity.co.uk/wp-content/uploads/2017/12/Rogoff-academy-as-Potentiality.pdf. Acesso em: 24.01.2021.

_____. Free. E-flux Journal, n. 14, Mar. 2010. Disponível em: https://www.e-flux.com/journal/14/61311/free. Acesso em: Acesso em: 26.01.2021.

_____. Looking Away: Participations in Visual Culture. In: **After criticism: new responses to art and performance**. Ed. Gavin Butt. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

_____. **Terra Infirma: Geography's Visual Culture**. London and New York: Routledge, 2005 [2000].

_____. Turning. In: **Curating and the Educational Turn**. Ed. Paul O'Neill and Mick Wilson. London: Appel Arts Centre, 2010.

ROSE, Gilliam. **Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials**. London: SAGE Publications Ltd., 2002 [2001].

ROUSSEFF, Dilma. Abertura. **4ª Conferência Nacional de Políticas para as Mulheres**, 10.05.2016. Disponível em: https://tinyurl.com/y32gduzv. Acesso em: 24.01.2018.

RUBIM, Linda; ARGOLO, Fernanda (Orgs.). **O golpe na perspectiva de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2018.

SANTOS, Jancileide Souza dos. **Arte, memória e resistência: a criação artesanal das mulheres no Oeste Baiano**. 2020. 484f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Escola de Belas Artes, UFBA, 2020. Disponível em: https://ppgav.ufba.br/sites/ppgav.ufba.br/files/tese_jancileide_souza_arte_memoria_e_re-existencia.pdf. Acesso em: 18.03.2021.

SANTOS, Noeli Batista dos. **Imagens técnicas e o ensino de arte um jogo antropofágico**. 2010. 146f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) — Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, 2010. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2833/1/Noeli%20Batista2.pdf. Acesso em: 05.01.2021.

_____. Quando a metodologia é a poética: experiências formativas na disciplina de Estágio Supervisionado em Artes Visuais. **Polyphonía**, v. 27, n. 2, jul.-dez. 2016.

SATLER, Lara Lima. Diretores/as em ação: formação audiovisual atravessada por metodologias feministas. **Revista Temas em Educação**, v. 28, n. 1, pp. 76-99, João Pessoa, jan.-abr., 2019.

_____. **Tramas formativas em audiovisual: a minha ação docente à luz de experiências audiovisuais coletivas**. 2016. 265f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) — Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

SATLER, Lara Lima; Prado, Beatriz de Almeida; Silva, Brunna Alves da Soledade. Quando mulheres representam a si mesmas no audiovisual: padrões estéticos de corpos femininos em performance no YouTube. **Panorama**, v. 10, n. 2, pp. 14-19, Goiânia, jul.-dez. 2020. Disponível em: http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/panorama/article/view/8368/5011. Acesso em: 03.01.2021.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Trad. Guacira Lopes Louro. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, pp. 71-99, 1995 [1986]. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/download/71721/40667. Acesso em: 02.02.2018.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES**, v. 18, 2012. Disponível em: https://journals.openedition.org/eces/pdf/1533. Acesso em: 10.02.2020.

_____. **La crítica de la colonialidad en ocho ensaios**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

_____. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SILVA, Adriana de Oliveira. **Galeria & Senzala: a (im)pertinência da presença negra nas artes no Brasil**. 2018. 400f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-28082018-120240/publico/2018_AdrianaDeOliveiraSilva_VCorrigida.pdf. Acesso em: 23.11.2020.

SILVA, Denise Ferreira da. A dívida impagável. Blacklight. In: **Otobong Nkanga: luster and lucre**. Ed. Clare Molloy et al. Berlin: Sternberg Press, 2017.

_____. Em estado bruto. Trad. Janaína Nagata Otoch. **ARS**, v. 17, n. 36, 2019 [2018]. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811/154921. Acesso em: 23.10.2019.

_____. Toward a black feminist Poethics: the quest(ion) of blackness toward the end of the world. **The Black Scholar**, v. 44, n. 2, 2014.

_____. **Toward a Global Idea of Race**. Minneapolis: University of Minnesota, 2007.

_____. **The Unpayable Debt**. London: Sternberg Press, 2021.

SILVA, Fidelainy Sousa. A língua, o território e a fronteira: ressignificações culturais de Gloria Anzaldúa. **Revista Recorte**, v. 15, n. 2, 2000. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/download/4615/pdf_132. Acesso em: 31.05.2019.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/download/2375/1777. Acesso em: 10.02.2021.

_____. Modernas em museus: uma consagração tardia. In: **Histórias das mulheres, histórias feministas**, v. 2 (Antologia). São Paulo: Masp, 2019.

SOFIO, Séverine; YAVUZ, Perin Emel; MOLINIER, Pascale. Les arts au prisme du genre: la valeur en question. **Cahiers du Genre**, n. 43, 2007. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-5.htm#. Acesso em: 22.11.2018.

SOUSSLOFF, Catherine M. Towards a New Visual Studies and Aesthetics: Theorizing the Turns. In: **The Handbook of Visual Culture**. 1st ed. New York: Berg, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Critique of postcolonial reason**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

STRICKLAND, Stephanie. **WaveSon.nets / Losing L'una**. New York: Penguin Books, 2002.

TERRA, Helena. **A condição indestrutível de ter sido**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

TIMERMAN, Natalia. **Desterros: histórias de um hospital-prisão**. São Paulo: Elefante, 2017.

TRABA, Marta. **Arte de América Latina (1900-1980)**. México: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

_____. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)**. México: Siglo XXI Editores, 1973.

TRAFÍ, Laura. Reconstruir las historias de la educación artística y de la infancia desde una política crítica de las representaciones en el arte, la cultura y la cotidianeidad. **Visualidades**, v. 3, n. 2, 2005. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/17960/10717. Acesso em: 17.02.2021.

VALCÁRCEL, Amélia. **Sexo y filosofía: sobre "mujer" y "poder"**. Barcelona: Anthropos; Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre, 1994.

VARGAS, Sara Sofia Lúcio. O problema da verdade em Kant. Griot: **Revista de Filosofia**, v. 2, n. 12, 2015. Disponível em: https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/670/386. Acesso em: 23.10.2019.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. O outro de si que retorna da viagem. In: **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/10477948/o_outro_de_si_que_retorna_da_viagem. Acesso em: 02.01.2021.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento "otro" desde la diferencia colonial. In: **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

WALSH, Victoria. Redistributing Knowledge and Practice in the Art Museum. **Stedelijk Studies (Between the Discursive and Immersive)**, v. 4, n. 4, 2016. Disponível em: https://researchonline.rca.ac.uk/2302/1/Stedelijk-Studies_Redistributing-Knowledge-and-Practice-in-the-Art-Museum_Walsh.pdf. Acesso em: 10.02.2021.

WYNTER, Sylvia. Ethno or Socio Poetics. **Alcheringa Ethnopoetics: A First International Symposium**, v. 2, n. 2, Boston University, 1976. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/374827552/Ethno-or-Socio-Poetics. Acesso: 05.06.2018.

_____. **No Humans Involved: An Open Letter to My Colleagues**. Forum N.H.I. Knowledge for the 21st Century, v. 1, n. 1, 1994.

_____. Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, after Man, Its Overrepresentation-An Argument. **The New Centennial Review**, v. 3, n. 3, 2003.

XAVIER, Daniela. Feminismo: direitos autorais de uma prática linda e preta. **Folha de S. Paulo**, 19.07.2017. Disponível em: https://agoraequesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta. Acesso em: 31.05.2019.

XAVIER, Giovana. Feminismo: direitos autorais de uma prática linda e preta. **Folha de S. Paulo**, 19.07.2017. Disponível em: https://agoraequesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta. Acesso em: 31.05.2019.

YASBEK, Maria Carmelita; RAICHELIS, Raquel; SANT'ANA, Raquel. Questão social, trabalho e crise em tempos de pandemia. **Serviço Social & Sociedade**, n. 138, São Paulo, mai.-ago. 2020.

ZORDAN, Paola. Ateliê como prática de liberdade. **Palíndromo**, v. 11, n. 5, set.-dez. 2019. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/14771/10440/54969. Acesso em: 10.01.2021.

VISUAISGRAFIAS

outras artistas e suas criações
vistas-citadas-em-diálogo nesta tese

ALDA ALEXANDRE (Goiânia, Goiás, Brasil)
Uma das colagens produzidas para a zine **Elogio do umbigo**, 2019 **[p. 237]**

CATARINA LAZ CAMARGO (1988, Guiratinga, Mato Grosso, Brasil)
Sobre ritos de passagem, 2017-2018. Acrílica sobre tela (60 x 80 cm) **[p. 322 e 323]**

DANA AWARTANI (1987, Jidá, Arábia Saudita)
I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I'd forgotten you. I was dreaming [Fui embora e esqueci você. Um tempo atrás lembrei. Lembrei que tinha esquecido você. Eu estava dormindo], 2017. Instalação e vídeo-performance. Na instalação, piso geométrico feito de areia colorida com pigmentos naturais. Na vídeo-performance, a artista varre meticulosamente a instalação até que desapareça por completo **[p. 161, 162 e 163]**

DANI VITÓRIO (1982, São Paulo, São Paulo, Brasil)
Cidade colorida — Realidades, 2019. Acrílica sobre tela (50 x 60 cm) **[p. 167]**

DJANIRA DA MOTTA E SILVA (1914, Avaré, São Paulo, Brasil — 1979, Rio de Janeiro)
Costureira, 1951. Têmpera sobre tela (54 x 46 cm) **[p. 195]**
Mulher olhando da janela, 1950. Óleo sobre tela (80 x 63,5 cm). **[p. 196]**
Onírico, 1950. Óleo sobre tela (70,5 x 89,5 cm). **[p. 197]**

ELZA DE OLIVEIRA SOUSA (1928, Recife, Pernambuco, Brasil — 2006, Rio de Janeiro)
Sem título, déc. 1960. Óleo sobre tela, 55 x 72 cm **[p. 109]**

FLAVIA LEME (vivendo em São Paulo, São Paulo, Brasil)
Recipiente I, da série *Mulheres Recipientes*, 2002. Cerâmica (20 x 13 x 10 cm) **[p. 310]**
Recipiente II, da série *Mulheres Recipientes*, 2002. Cerâmica (23 x 14 x 11 cm) **[p. 310]**

GAYA RACHEL (1989, Brasília, Brasil)
Observações da Oficina Experimental de Poesia, 2015, da *Série OEP Desenhos* **[p. 43]**
Lunar, 2014. Acrílico, papel de seda e bastão de óleo sobre tela (150 x 90 cm) **[p. 303]**

HARIEL REVIGNET (1995, Goiânia, Goiás, Brasil)
Agombenero/Ancestrais, 2018. Pintura acrílica e trepadeira **[p. 282 e 283]**

ITANDEHUY CASTAÑEDA (Tepoztlán, México / vive atualmente em Goiânia)
Costurando Secretos, 2017. Intervenção realizada em João Pessoa/PA. Desenhada em um tecido a silhueta de uma mulher-participante, as pessoas presentes são convidadas a escrever palavras com que costumamos ser rotuladas e agredidas. Ao final, as participantes bordam-juntas as palavras escritas **[p. 305]**

IZZIYANA SUHAIMI (1979, Chitagão, Bangladesh)
Small Studies of an Everyday Practice IX [Pequenos estudos de uma prática cotidiana n. 9], 2014. Algodão tecido com agulha de aço **[p. 266]**

JESS VIEIRA (1992, Gama, Distrito Federal, Brasil)
Imersão, 2020. Nanquim e aquarela (21 x 29,7 cm) **[p. 191]**

JUDY CHICAGO (1939, Chicago, Illinois, EUA)
Womanhouse, 1972. Instalação-performance feminista em um espaço colaborativo, que ficava na Califórnia, EUA, e funcionou por um mês, recebendo cerca de dez mil visitantes **[p. 180]**

JUDITH BACCI (1918-1991, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil)
Imersão, 1988. **[p. 366]**

JULIANA LAPA (1985, Carpina, Pernambuco, Brasil)
Festa da morte, 2019, da série *Deriva e Liberdade*. Grafite, pastel a óleo sobre papel (150 x 150 cm) **[p. 304]**

KARLIEN DE VILLIERS (1975, Cidade do Cabo, África do Sul)
In these shoes I can't run [Com estes sapatos não consigo correr], 2007. Óleo sobre tela (75 x 100 cm) **[p. 44]**

KIKI SMITH (1954, Nuremberga, Alemanha / radicada nos EUA)
Lilith, 1994.Escultura em bronze, com olhos de vidro **[p. 372]**

LEDA CATUNDA (1961, São Paulo, São Paulo, Brasil)
Friends III [Amigos/as n. 3], 2020.Acrílica sobre tela, voile e veludo (140 x 188 cm) **[p. 280]**

LIDIA LISBÔA (1970, Guaíra, Paraná, Brasil)
Cupinzeiro (das várias séries *Cupinzeiros*), desde 1995. Argila, com técnica de "rolinho" **[p. 75]**
Da série **Fetos**, 2016. Costura e amarra de tecido **[p. 267]**

LINDA DIANE BENNETT (1955-1988, Boykin, Alabama, EUA)
Bricklayer quilt [Colcha-medalhão],1970. Mistura de algodão com poliéster e seda **[p. 135]**

LOLA PETTWAY (1941, Boykin, Alabama, EUA)
Eight-Block Housetop quilt [Telhado de casa em oito blocos], 1975.
Mistura de algodão com poliéster **[p. 139]**

LORETTA PETTWAY (1942, Boykin, Alabama, EUA)
Housetop quilt [Telhado de casa], 1963. Mistura de algodão com poliéster **[p. 134]**
Lazy Gal Bars quilt [Barras mais ou menos indolentes], 1965).
Mistura de algodão com poliéster **[p. 136]**

LUCY MINGO (1931, Boykin, Alabama, EUA)
Blocks and Strips work-clothes quilt [Blocos e tiras de roupas de trabalho], 1959.
Mistura de algodão com brim **[p. 137]**

LUCY T. PETTWAY (1921-2004, Boykin, Alabama, EUA)
Housetop and Bricklayers with Bars quilt [Telhado de casa e colcha-medalhão com barras], 1955. Algodão e fibras de acetato **[p. 138]**

MADALENA DOS SANTOS REINBOLT (1919, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil — 1977, Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil)
Frutos, s.d. Tapeçaria bordada de lã sobre estopa (56 x 87 cm) **[p. 184 e 185]**
Sem título, s.d. Pintura sobre palha (157 x 55 cm) **[p. 186]**

MADIHA SIKANDER (1987, Karachi, Paquistão)
Majmua [Montagem], 2017-2018. Composição de cravos-da-índia e miçangas, unidos por uma linha e formando losangos e listras retangulares **[p. 110]**

MARIA AUXILIADORA (1935, Campo Belo, Minas Gerais, Brasil — 1974, São Paulo)
Referência às obras vistas no Masp, de 10.03 a 02.06.2018, durante a exposição **Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência** **[p. 97]**

MARIA MACÊDO (1996, Quitaiús, Lavras da Mangabeira, Ceará, Brasil)
Anfêmero, 2018. Instalação. Na montagem, 240 agulhas suspensas com linhas de costura na cor vermelha **[p. 298]**

MEQUITTA AHUJA (1976, Grand Rapids, Michigan, EUA)
Close Quote [Fim da Citação], 2017. Óleo sobre tela (213 x 203 cm) **[p. 42]**

MINNETTE VÁRI (1968, Pretoria, África do Sul)
[Referência aos trabalhos analisados pela crítica de arte e curadora brasileira Fabiana Lopes, especialmente] **Baubo on the Shore: The Unforgetting of Being** [Deusa Baubo na costa: esquecendo de ser] e **Baubo on the Shore: The Unforgetting of Knowing** [Deusa Baubo na costa: esquecendo de conhecer], realizados entre 2012 e 2013.
Tinta e materiais mistos sobre papel Fabriano **[p. 158]**

MIRIAM SCHAPIRO (1923, Toronto, Canadá — 2005, Hampton Bays, Nova York, EUA)
Anonymous Was a Woman [O anônimo era mulher], 1976. Acrílica e colagem sobre papel (76.2 x 55.9 cm) **[p. 180]**

Womanhouse, 1972. Instalação-performance feminista em um espaço colaborativo, na Califórnia, e funcionou por um mês, recebendo cerca de dez mil visitantes **[p. 180]**

PAOLA ZORDAN (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil)
Para artistas des-instituids, 2018. Texto-performance utilizando algodão cru e corda de sisal em dimensões variáveis **[p. 155]**

PATRICIA FERREIRA [PATWORKPAT] (Goiânia, Goiás, Brasil)
No words [Sem palavras], 2018. Marcador permanente e lápis de cor **[p. 145]**
what you gonna do when it all cracks up? [o que você vai fazer quando tudo isso se partir?], 2018. PVA e acrílica sobre papel **[p. 206 e 207]**

RENATA FELINTO (1978, São Paulo, São Paulo, Brasil)
[**Parede de Ex-Voto**, que integrou a exposição *As que me habitam*, 2019]
Ex-voto Maria Firmina dos Reis. Aquarela sobre papel (25 x 21 cm) **[p. 308 e 309]**
Ex-voto Tereza de Benguela. Aquarela sobre papel (24,8 x 20 cm) **[p. 308 e 309]**
Ex-voto Aqualtune. Aquarela sobre papel (24,8 x 21 cm) **[p. 308 e 309]**
Ex-voto Tia Simoa. Aquarela sobre papel (24,7 x 20 cm) **[p. 308 e 309]**
Ex-voto Tia Ciata. Aquarela sobre papel (25 x 20,7 cm) **[p. 308 e 309]**
Ex-voto Esperança Garcia. Aquarela sobre papel (25 x 20,8 cm) **[p. 308 e 309]**
Ex-voto Luísa Mahin. Aquarela sobre papel (25 x 21 cm) **[p. 308 e 309]**
Ex-voto Dandara. Aquarela sobre papel (24,7 x 19,8 cm) **[p. 308 e 309]**

ROSANA PAULINO (1967, São Paulo, São Paulo, Brasil)
Musa paradisíaca, 2018. Impressão digital sobre tecido, tinta e costura (102 x 96 cm) **[p. 250]**

SHEILA HICKS (1934, Hastings, Nebraska / vive em Paris, França, desde 1964)
Racine de Culture (Roots of Culture) [Raízes da cultura], 2018. Algodão, lã, linho, seda, bambu e fibra sintética **[p. 170 e 171]**

SONIA GOMES (1948, Caetanópolis, Minas Gerais, Brasil)
Sem título, da série *Raízes*, 2018. Costura, amarrações, tecidos e rendas diversos sobre arame e madeira **[p. 324]**
Correnteza, da série *Raízes*, 2018. Costura, amarrações, tecidos e rendas diversos sobre arame e madeira **[p. 327]**

SUZANNE JACKSON (1944, St. Louis, Missouri, EUA)
Da série que compõe a exposição **Holding on to a sound** [Mãos-dadas com um som] realizada na galeria O-Town House, em Los Angeles, de 09.02 a 23.03.2019 **[p. 108]**

TATIANA PARCERO (1967, Cidade do México, México)
Nuevo mundo #6A [Novo mundo n. 6A], 1998-1999. Fotografia digital. Mapa colonial sobre as costas da artista **[p. 142]**

YASMIN JAHAN NUPUR (1979, Dhaka, Bangladesh)
Sat on the Chair, 2014. Instalação-performance **[p. 263]**

YÊDAMARIA (1932, Salvador, Bahia)
Bananas da terra, 1982. Gravura em metal (35 x 55 cm) **[p. 79]**

DOCUMENTAÇÕES

listas, anexas et al.

publicações durante o doutorado

2018

Rebellium Coletiva: rotas sinuosas, nos *Anais do II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Disponível aqui.

2019

Gênero, tradição e cinema: o documentário Ama-San, de Cláudia Varejão, na *Revista Movimento* — ECA/USP (Qualis B1), n. 12, mar. 2019. Disponível aqui.

Web art e obsolescência na era digital: o projeto V: Vniverse, de Stephanie Strickland e Cynthia Lawson, nos *Anais do 1º Congreso Ibero-americano sobre Ecologia dos Meios*. Disponível aqui.

Reflexões sobre o filme etnográfico: *Ama-San*, um mergulho no silêncio do olhar, nos *Anais da 10ª Conferência Internacional Cinema de Avanca*. Livro impresso.

Plataformas solidárias de compartilhamento de informações e produções sobre arte e outros saberes, nos *Anais do 2º Congresso Ibero-americano sobre Ecologia dos Meios*. Disponível aqui.

A virada sustentável da cultura: prática artística, imaginação transformadora e as outras fazedoras de sentidos em Goiás, Brasil, nos *Anais do 2º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies*. Disponível aqui.

2020

Arte e resistência em tempos de pandemia: a série de quadrinhos *Confinada*, de Leandro Assis e Triscila Oliveira, na *Art&Sensorium* (Qualis A2), v. 7, n. 2, jul.-dez. 2020. Disponível aqui.

Cultura visual e prática artística de duas mulheres do Brasil Central: as outras fazedoras de sentidos, como capítulo do livro *Visiones Trastocadas: relatos, significaciones y políticas de la mirada* (ed. Rafael L. Cabrera Collazo). Madrid: Global Knowledge Academics, 2020. Disponível aqui.

Visual Culture and Digital Activism During the Pandemic: The Comic Strips *The Confined Woman* by Leandro Assis and Triscila Oliveira, nos *Anais do 3º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies*. Disponível aqui.

apresentações no correr do doutorado

2017

O zapear literário de Larissa Mundim: cibernarrativas e comunidades de prática na era digital, no Seminário de Educação, Linguagem e Tecnologias, "Letramentos e Linguagens em Perspectivas Críticas", realizado na Universidade Estadual de Goiás, em Anápolis, entre os dias 26 e 28.09.2017. **Lista de apresentações disponível aqui**.

2018

Flapping (Not So Gently) on the Clothesline: Ways of Seeing the Spaces of Femininity in Brazil, na conferência anual da International Association for Media and Communication Research (IAMCR), "Reimagining Sustainability: Communication and Media Research in a Changing World", realizada em Eugene, Oregon, EUA, entre os dias 20 e 24.07.2018. **Abstract book disponível aqui**.

Rebellium Coletiva: rotas sinuosas, no II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, "Fabricações e Acidentes Visuais", realizado na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, entre os dias 04 e 06.09.2018. **Lista de apresentações disponível aqui**.

2019

Web art e obsolescência na era digital: o projeto *V: Vniverse*, de Stephanie Strickland e Cynthia Lawson, no 1º Congreso Ibero-americano sobre Ecologia dos Meios, "Da Aldeia Global à Mobilidade", sediado em Aveiro, Portugal, e realizado on-line entre os dias 01 e 31.04.2019. **Lista de apresentações disponível aqui**.

Cultura visual e prática artística de duas mulheres do Brasil Central: as outras fazedoras de sentidos, no V Congreso Internacional de Cultura Visual, "América Latina desde la imagen: el relato histórico y la cultura visual", realizado em San Juan, Puerto Rico, entre os dias 15 e 16.04.2019. **Abstract book disponível aqui**.

Reflexões sobre o filme etnográfico: *Ama-San*, um mergulho no silêncio do olhar, na 10ª Conferência Internacional Cinema de Avanca — Arte, Tecnologia, Comunicação, realizada em Avanca, Portugal, entre os dias 24 e 28.07.2019. **Abstract book disponível aqui**.

A virada sustentável da cultura: prática artística, imaginação transformadora e as outras fazedoras de sentidos em Goiás, Brasil, no 2º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies, com sede em Aveiro, Portugal, e realizado on-line entre os dias 01 a 31.10.2019. **Lista de apresentações disponível aqui**.

2020

Plataformas solidárias de compartilhamento de informações e produções sobre arte e outros saberes, no 2º Congresso Ibero-americano sobre Ecologia dos Meios, "Mulher e Gênero no Ecossistema Midiático", com sede em Aveiro, Portugal, e realizado on-line entre os dias 01 e 30.04.2020. **Lista de apresentações disponível aqui**.

"Visual Culture and Digital Activism During the Pandemic: The Comic Strips *The Confined Woman* by Leandro Assis and Triscila Oliveira, no 3º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies, com sede em Aveiro, Portugal, e realizado on-line entre os dias 01 a 31.12.2020. **Lista de apresentações disponível aqui**.

"A New Feminist Turn?" Communication, Social Media, and Feminist Digital Activism in Brazil Today, no XII Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, com sede em Madri, Espanha, e realizado on-line entre os dias 02 e 03.12.2020. **Libro de Actas disponível aqui**.

2021

Overcoming the Tradition of Silence: Communication, Social Media, and Feminist Digital Activism in Brazil Today, comunicação aceita para ser apresentada na conferência anual da International Association for Media and Communication Research (IAMCR), que será sediada na United States International University-Africa, em Nairóbi, Quênia, entre os dias 11 e 15.07.2021. **Abstract book já disponível aqui.**

QR CODE
(p. 13 e 168)



IMAGEM 158
De-dentro-da-casa-da-Dete, Mambaí, Goiás, fevereiro de 2020, durante entrevista com a artista Dete. Foto: Carol Piva. Imagem feita com a autorização da fazedora, para compor esta tese.

QR CODE
(p. 13 e 168)

AS IMAGINATURAS DA GENTE

Crônica que escrevi e com a qual abri o pré-projeto de pesquisa, por ocasião da minha candidatura a uma das vagas como doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG.

— Pois-gente, de arremedos a invencionices, nós todas, jeito ou outro, podemos criar as nossas *imaginaturas* com a linguagem...

Foi o que Isabel deu como primeira resposta àquele mundaréu de olhinhos curiosos, e ela já na porta para entrar em casa, sacolaiada doida na mão voltando do mercado, plena segunda-feira, *vrom-vrom* se acumulando na rua, obrigações se renovando — o chão, o céu, semana inteira pela frente.

E justo àquela altura do dia, sol em situação difícil de conter, "tanta coisa ainda por dar conta, deusdocéu...".

Era mesmo um mulherio danado que vinha-vindo pela avenida central, umas confirmando com outras onde ficava a residência da moça, que também queriam "participar da reunião", e de então que seguiam atoleimadas de perguntas zanzando na cabeça, contornando a pracinha, e lá na porta da casa dela: que ninguém nem-não arredaria o pé dali, agudizava mais ainda a dona Vanda, enquanto não obtivessem "uma explicação plau-sí-vel" para aquela estranhez toda imaginada pela moça.

Tinha mais: que "onde já se viu gente de vida ordinária como a delas", "a Alzira, por exemplo, cozinheira de famílias", "ou a dona Beatriz, que as pessoas chamavam de *pobre coitada* porque nunca quis marido nenhum na vida", "a Lêda também, com os estudos parados pelo terceiro ano primário", "e mesmo a Iolanda, professora de versos na escola do bairro, bem-sabida da dor dos versos negros que lecionava, com uns aqui-ali até-dela-mesma, mas nada assim...", como é que essas mulheres iriam concordar serem capazes de imaginar as coisas, também-elas, e "sas-senhora!, imaginar daquela forma, com aquele intento?".

A ideia de Isabel pressupunha que as mulheres da cidade pusessem vista nos acontecimentos, no dia a dia, no que quisessem, "suas experiências de viver", como se diz, e depois criassem imagens, "como se fazendo fotografias". A desavença, em tão logo, ficava por conta de não ser só com máquina de tirar foto, não. Pelo menos não-só-em-princípio. Nem só com telefone, nem só com aparelhagem, mas também...

— Isabel, mas com palavra também? Como é que se faz *imagem até com palavra*, criatura?

— Ora, Joana, é dessas palavras-estoriando, aglutinando coisas, fazendo até imagem, você sabe...

Pois saber, saber mesmo... a mulher fazia que sim, que sabia, mas depois, repassando em pensamento, via que não, despressentia-pendendo mais era para desentender. Só que: seguiam, mesmo assim, e assim mesmo. Ali. Na peleja:

— É como falar do que a gente vê? Ou do que desvê?

— Ã-rã, ou os dois juntos?

— É como falar, uai.

— Isso! E isso a gente faz o tempo todinho. A tal da *fazeção*, Isabel, que você quer, como se fosse narrativa, né? — indagava dona Djamila, que tinha lá sua experiência no campo da contação de histórias e insistia que fazia, sentido, sim, a ideia da Isabel.

— Se a gente for pensar — dali a pouco emendava a Clarissa — nesse mundo, menina, é preciso criar as nossas próprias histórias mesmo...

— Que vão servir depois para alguém ver. Nem que seja só olhando-sem-querer, né?

E pois... Debatiam. Quando muito, quando pouco, mas fim das contas:

— Olha, se é para cada uma enredar a sua própria versão, não temos de decidir pelo menos o que ver e o que mostrar, com imagem, palavra ou o que for, dentre essa coiserama toda da-gente-aqui, né-não?

Iam chegando quase-já a um consentimento. E, enfim, delimitaram: situações, o que seria bom não deixarem de fora, como articular isso, como *representar* aquilo...

No-afinal-mesmo: alguém, visse de menos de perto aquela combinação delas, pensaria facilzinho que sorocavam, "quanta sandice!". Mas se sim ou se não-sim, fato é que passaram a sorocar juntas. Uma vez por semana, de princípio. Reuniam-se, cada delas levava um-de-comer-ou-de-beber para a hora da merenda. Ficavam arrelientas-que-só às vezes... e se organizavam de modo a visualizarem juntas as-todas *narrativas* produzidas.

Depois, ocorreu de se reunirem duas, depois três, depois quatro vezes na semana. Estavam, dali a pouco, se encontrando mais dia no dia. Mesmo quando não, davam jeito de se comunicar depressa...

— É que vai surgindo tanta possibilidade, e mais outra, e outras... difícil dar conta de vez só — ponderava uma, entre si discordavam, às vezes até se anuindo.

Ao final de meses, já tinham feito tantos *imaginários* — que primeiro chamaram *invencionices* e, tão logo, ficaram sendo mesmo *imaginaturas* — de sem fim de acontecimentos.

QR CODE
(p. 13 e 168)

Pois foi assaz-assim, a propósito, que pensorresolutaram, em um dos dias, que imagem valia, palavra valia, e foto, até vídeo, já que era tudo, "essas coisas de visto-e-dito, que nem o imaginar mesmo, purinho, ora..."

— A Catarina — argumentavam-se... olha lá, ela gosta parece que é de desenhar. E a Vera, pensa? Que fica de estripulia com música, retrato, dança e até filmagem?

De certo, elas-ali: bem no descurso dos tais "cotidianos", não é algo para a gente de fato pensar? Uma palpitando com a outra, e outra-lá, e a outra-cá de novo... Tinha hora que nada salvava, conflituavam-se muito. Parecendo, até-muitas-vezes, que a combinação delas não ia nem-mais adiante. Quem visse...

Mas elas, no afinal, bem-foram, sim, *se entregando ao interminável, pondo sentido no que não podiam mais parar de trans(vi)ver, imaginando...*

QR CODE
(p. 36 e 95)



IMAGEM 159

Mãe preta amamentando menino branco (1988), da artista gaúcha **Judith Bacci** (1918-1991).
Escultura em gesso, 39 x 41 x 37 cm.
Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (QR code).

QR CODE
(p. 36 e 95)

FORASTEIRA DE DENTRO

(outsider within)

Patricia Hill Collins

Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. *Social Problems*, v. 33, n. 6 (Special Theory Issue), dec. 1986. O texto já foi traduzido para a língua portuguesa por Juliana de Castro Galvão, publicado na *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, jan-abr. 2016.

Este conceito — "forasteira de dentro" — foi definido pela socióloga feminista estadunidense Patricia Hill Collins em 1986, no artigo "Learning from the outsider within: the sociological significance of black feminist thought". Originalmente em inglês, e considerada na ampla gama de opressões interseccionais (a que a autora se refere como "matriz de dominação"), *outsider within* remete a uma pessoa "intrusa", em "posição de exterioridade" em relação a determinado grupo ou sistema, apesar de ser dele "participante" e de ter conquistado-ali o seu "espaço-dentro", por menos ou mais exíguo que seja.

Stricto sensu, a autora parte da experiência das mulheres negras e pobres dos Estados Unidos (durante a transição para o trabalho "livre"), que — apesar de anunciadas pelas famílias brancas e abastadas como suas "membras-de-fato" (porque para elas cozinham, limpam e desempenham sem fim de outras-tantas tarefas domésticas) — não podem ser consideradas *insiders*, "pertencentes", como "as de dentro", continuando, em lugar disso, como *outsiders*, "intrusas", indefinidamente como "as de fora".

Uma analogia próxima-de-nós — digo, entre este cenário apresentado por Patricia Hill Collins e a realidade brasileira — pode ser vista no filme *Que horas ela volta?* (2015), realizado por Anna Muylaert. Nele, a pernambucana Val (interpretada pela atriz Regina Casé) — distante da terra, da família, da filha, de tudo — reside há pelo menos dez anos na cidade de São Paulo e vive a vida como "empregada doméstica",* morando na casa da família para quem trabalha. Um dia de folga, raramente, e quando muito, ao fim do qual ela retorna à casa, que não é a sua, para continuar as vinte e quatro horas diárias, ininterruptas, de trabalho-trabalho e trabalho-sempre-à-disposição.

> Val se muda de Pernambuco para São Paulo, com a finalidade de dar melhores condições de vida para a filha Jéssica. São muitos os motivos pelos quais se emigra nos dias de hoje, [com destaque para] a busca por melhores condições de vida, e com Val não foi diferente. Sai de Pernambuco deixando para trás sua filha e pessoas conhecidas, busca[ndo] soluções para dificuldades financeiras, busca[ndo] promover melhores condições para a filha Jéssica. **(OLIVEIRA, 2018, p. 75)**

* Compreendo que a utilização do termo "empregada" (e seu equivalente "empregado"), em lugar de "trabalhadora" (ou "trabalhador"), assinala no campo do discurso a subalternização da prestação de serviços em comparação com a condição privilegiada de quem contrata (chamado/a "empregador/a"). Já "doméstica", apesar de sua imediata associação com imagens como a da "esfera doméstica" (do lar), é usado mais cotidianamente para referir-se à mulher que trabalha nas casas da classe média e da elite branca brasileira ou, nos termos de Françoise Vergès (2020), àquela mulher racializada e pobre que limpa os espaços de que o patriarcado racista necessita para funcionar. O termo reforça, dessa forma, o caráter de "domesticação" que este tipo de trabalho demanda. Um trabalho, aliás, como cabe destacar, que até muito pouco tempo no Brasil, ou seja, apenas a partir da Emenda Constitucional 72, promulgada em 2013 pela então presidenta Dilma Rousseff, teve reconhecidos direitos trabalhistas fundamentais (embora ainda-não-todos) aplicados às/aos demais trabalhadoras/os brasileiras/os.

FRANÇOISE VERGÈS

Um feminismo decolonial.
Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

DÉBORA LAÍS SILVA DE OLIVEIRA

"Sim, Senhora! Não, Senhor!" Identidade e trabalho doméstico.
2018. 127 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – PUC-SP, São Paulo, 2018.

A pesquisadora Débora Laís Silva de Oliveira, que defendeu recentemente o mestrado com a dissertação *"Sim, Senhora! Não, Senhor!" Identidade e trabalho doméstico* (2018) revisa a lógica cruenta — de submissão, invisibilização, subvalorização, precariedade e informalidade — que marca no Brasil o trabalho doméstico, uma das ocupações, segundo ela, com a mais baixa remuneração do mundo. E que não apenas aqui, mas historicamente tem origem no — e até hoje guarda as características do — trabalho no sistema escravista.

Em *Mulheres, raça e classe*, cuja primeira edição é de 1981, Angela Davis já havia demonstrado, no contexto estadunidense, a equivalência imediata — e típica — entre a mulher negra, escrava, e a trabalhadora doméstica: foram e são ambas a "cozinheira, a arrumadeira ou a *mammy*** na casa-grande" **(DAVIS, 2016, p. 18)**. A autora ressalta que, a despeito da assinatura do Ato de Emancipação pelo presidente Abraham Lincoln, em 1º de janeiro de 1863, a luta das negras e negros por liberdade e igualdade de direitos ainda estaria muito longe do fim. A extensão do trabalho escravo como trabalho doméstico, por conseguinte, já nascia, como bem vemos, "naturalizada".

No contexto brasileiro, uma vez proclamada a (farsa da) abolição da escravatura, em 13 de maio de 1888, essa naturalização — perversa — também passou a ressoar na classe trabalhadora prestadora de serviços rotineiros, fadigosos, de cuidado e zelo — "serviços que, no período escravocrata, eram serviços de escravos [e, seguindo a mesma lógica, passavam a ser], posteriormente, serviços realizados, na sua maioria, por mulheres negras sub-remuneradas" **(OLIVEIRA, 2018, p. 38)**.

A ressonância desse passado de opressão ainda está presente e é legitimada por aqui. *Precariedade*, *exploração* e *subvalorização* fazem parte não apenas da terminologia, mas sobretudo das experiências de vida da trabalhadora doméstica, afora a vinculação direta deste contexto com aquele vivenciado pela mulher negra e pobre.

> A exploração escrava da mão de obra doméstica, sem lucros para o[a] empregador[a] e sem reconhecimento para o[a] escravo[a], cercada de humilhação e submissão opressora, tem marcas na socialização: o mundo objetivo, a tradição, o hábito, a cultura, a escola, a "família tradicional brasileira" que socializam ideologias sobre a pele negra, a fêmea humana, a classe pobre, a criança, a pessoa analfabeta, a estrangeira, a louca, a nordestina, a gaúcha, a velha, a índia [...], a pessoa moradora de rua, a desempregada, a drogada, a pecadora, a adúltera, a puta, a vadia, a vagabunda. **(OLIVEIRA, 2018, p. 48)**

Fim das contas, eis um contexto atravessado por discriminação de raça e gênero, em sua estreita relação com a desigualdade de oportunidades, abordagem e tratamento no mundo do trabalho. Não há, dessa forma, por nenhum prisma, que se falar em inclusão ou equivalência nessa

** A tradutora do livro explica que "**mammy** designava as mulheres negras que se incumbiam das crianças, provendo-lhes todo o cuidado de saúde, higiene e alimentação e, eventualmente, realizando outras tarefas da casa" **(DAVIS, 2016, p. 18)**.

ANGELA DAVIS

Mulheres, raça e classe. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DÉBORA LAÍS SILVA DE OLIVEIRA

"Sim, Senhora! Não, Senhor!" Identidade e trabalho doméstico. 2018. 127 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) — PUC-SP, São Paulo, 2018.

QR CODE
(p. 36 e 95)

conjuntura, senão em *exclusão*, *opressão* e *violência*, mesmo diante da prevalência de uma falácia estrategicamente forjada para favorecer quem oprime: a de que se trata — a/o oprimida/o — de uma "pessoa quase da família".

> Uma das habilidades dos sistemas exploratórios é mudar o simbolismo das coisas sem mudá-las concretamente: basta dizer que uma trabalhadora doméstica é quase da família para que não se fale mais em exploração. **(LIMA, 2015, on-line)**

É bem evidenciada, no filme *Que horas ela volta?*, a forma como as famílias abastadas, brancas, repimpadas de valores patriarcais naturalizam a exploração, o racismo e sem fim de opressões. Tratar a "empregada doméstica" — que já vem, aliás, nomeada por um termo pejorativo e opressor ("empregada", em vez de "trabalhadora") — como "se fosse da família" contribui para escamotear o seu status de outsider, a sua condição de estrangeira-forasteira, e isso é interessante apenas unilateralmente, ou seja, àqueles e àquelas que não a querem como "uma de dentro". No filme de Anna Muylaert, isso fica mais evidente ainda quando a filha de Val, Jéssica (interpretada pela atriz Camila Márdila) — criada no interior de Pernambuco por uma "segunda mãe", enquanto a "primeira" criava o filho da patroa — avisa que vai para São Paulo prestar vestibular. "Arquitetura? A sua escola era boa?" — é como reage a patroa, deslegitimando, já-de-início, o desejo da "filha-da-empregada" e lamentando, sem nenhum constrangimento, que as possibilidades sejam *tão desfavoráveis a ela*.

Em sensível análise, Daniela Lima — escritora e ativista, fundadora da coletiva feminista Jandira — refere-se à Jessica como "a tinta vermelha" que faltava.*** Ao chegar a São Paulo, Jéssica descobre que a mãe mora na casa da família-patroa, em um quartinho claustrofóbico, apesar de ter "até televisão", e será aquela a desafiar as regras de uma segregação violenta:

> Quando toma café na mesa dos patrões, quando almoça com Carlos [o patrão] e come o sorvete de Fabinho [filho da patroa-com-o-patrão], quando aceita que Bárbara [a patroa] faça um suco para ela. É um crescente de ações que faz com que a violência cordial de Bárbara [e dos demais] se transforme em violência explícita. **(ibidem)**

Ao confrontar diretamente a mãe, Jéssica começa um sem fim de perguntações que incomodam: "Mas onde você aprendeu isso? Está em algum livro?". As respostas de Val ecoam em tom resignado: "Você parece de outro planeta, tem coisas que a gente já nasce sabendo". É evidente que ela está se referindo ao fato de termos nascido em uma sociedade cindida por desigualdades abissais, cujas regras e práticas reafirmam, a todo momento, a opressão posta em prática pela elite paulistana, ali-representando a categoria no poder e contra a qual acredita

DANIELA LIMA

O futuro redescoberto: um olhar feminista sobre "Que horas ela volta?". **Blog da Boitempo**, 05.10.2015. Disponível em: https://blogdaboitempo.com.br/2015/10/05/o-futuro-redescoberto-um-olhar-sobre-o-filme-que-horas-ela-volta. Acesso em: 21.12.2020.

*** A autora reconta a seguinte anedota: "Uma mulher consegue trabalho na Sibéria. Sabendo que todas as suas correspondências seriam lidas pelos censores, ela combina um código: se as notícias forem verdadeiras, ela escreverá em vermelho. Já as falsas serão escritas em azul. Chega a primeira carta: 'tudo é uma maravilha por aqui, lojas abastecidas, comida abundante, apartamentos amplos e aquecidos. Só não temos tinta vermelha'" **(LIMA, 2015, on-line)**.

QR CODE
(p. 36 e 95)

não estar em posição de lutar. Mas a filha problematiza: por que a mãe mora na casa de outros/as, e aceita como morada um quartinho onde mal cabe uma cama, e não pode circular pela casa nem comer a mesma *comida-patroa*? Como é, afinal, que ousam chamar de *quase da família* aquela que é tratada, nas palavras da própria Jéssica, como *cidadã de segunda categoria*?

São as trabalhadoras negras analisadas por Patricia Hill Collins ou, no filme de Anna Muylaert, as nordestinas pobres tratadas como "de segunda categoria"; é a filha da "empregada" que, em *Que horas ela volta?*, não tem cabedal suficiente aos olhos da patroa para ingressar no curso de Arquitetura e Urbanismo, ainda por cima em uma universidade como a USP, que está no topo da lista das melhores instituições de ensino superior do Brasil e que, "em regra", vem sendo escolhida absurdamente-sobretudo por gente-de-dinheiro e em situação de poder; **são as mulheres fora da órbita da cisheteronormatividade**, a quem também se negam espaços *fazedores-de-sentidos* — de subjetividade, representatividade, socialização e conquista na sociedade brasileira; são as mulheres indígenas, que mal conhecemos/reconhecemos, tampouco mencionamos nas páginas da nossa história, ou, quando-sim, elas "surgem" sub-referidas; **são as donas de casa, cidadãs-comuns**, trabalhadoras do dia a dia, violentamente abordadas ou excluídas, vistas como inferiores e subalternas em razão do seu não status, não dinheiro, não poder, não oportunidades-de-participação, não viagens-ao-exterior, não línguas-estrangeiras-faladas, não lugares-institucionais-frequentados, e assim por diante; **mulheres como as da história de Isabel**, que introduz esta tese, **e as artistas-fazedoras de Goiás, sujeitas desta pesquisa**, que não têm, aos olhos da supremacia macho-branca, permissão para ingressar nos espaços priv(ilegi)ados da produção de imaginaturas, nem legitimidade para serem consideradas, elas-mesmas, mulheres-da-arte e as suas práticas, artísticas.****

**** Créditos do filme
Que horas ela volta?

Elenco: Regina Casé (Val), Camila Márdila (Jéssica), Karine Teles (Bárbara), Lourenço Mutarelli (Carlos), Michel Joelsas (Fabinho).

Direção e roteiro: Anna Muylaert.

Direção de fotografia: Barbara Alvarez.

Montagem: Karen Harley.

Produção executiva: Cláudia Buschel.

Coprodução: Globo Filmes, Gullane, África Filmes.

Distribuição: Pandora.

Informações disponíveis em: https://globofilmes.globo.com/filme/quehoraselavolta. Acesso em: 13.05.2019.



QR CODE
(p. 36 e 95)

IMAGEM 160

Cena do filme **Que horas ela volta?** (2016).
Em destaque, Jéssica estudando para o vestibular da USP.
Fonte: extraída de um artigo do Portal Geledés. **Disponível aqui**.

QR CODE
(p. 140)

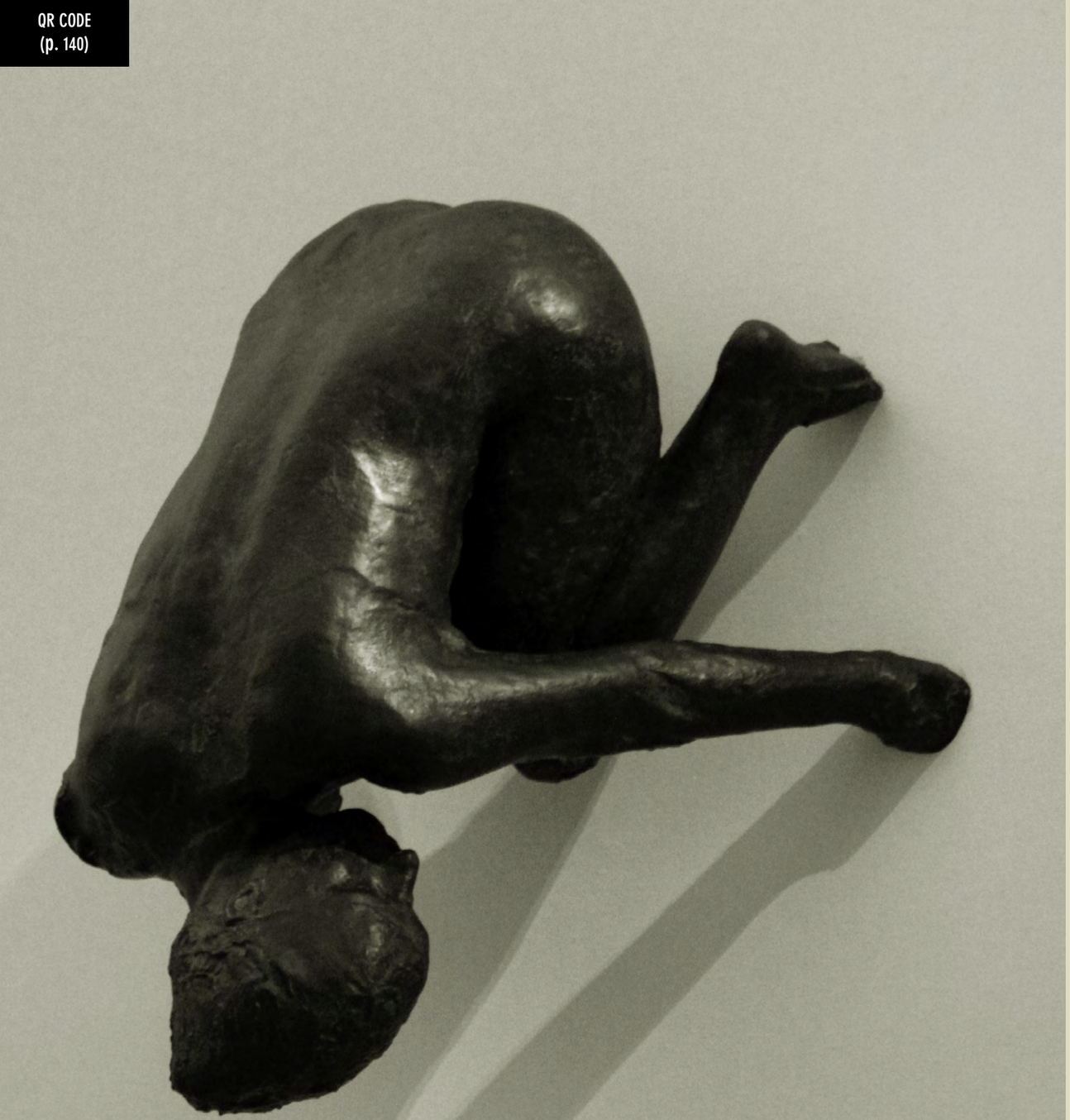


IMAGEM 161

Lilith (1994), da artista alemã (radicada nos EUA) **Kiki Smith** (1954-). Escultura em bronze, com olhos de vidro. Fonte: Acervo do Metropolitan Museum of Art, Nova York. Foto: Carol Piva, durante visitação em junho de 2018.

QR CODE
(p. 140)

ÀS AVESSAS | ficções (in)vistas

onze horas da manhã, cidade-metrópole. a entrada do prédio, como tudo aqui dentro, respira a — formas, cores, circulações, corpulências feitas de pilastras valiosíssimas, escadarias e colunas gregas e romanas. movimentos. pessoas entram e saem. muitas. outras, paradas, fotografam, sobem e descem, encontram melhores ângulos, transitam. olhares e sorrisos (e)m espera. o piso, lá dentro, lustroso, lisinho. placas-de-importância, em metal precioso, identificam monumentos-assim, a gente nunca esquece. um céu azul do lado de fora não reverbera ainda as texturas antagônicas que estarão do lado de dentro, quando comparadas com a vida-de-todos-os-dias — o azul é frescor diante de um conjunto imenso que parece ter vindo de muito longe. o passado, fico imaginando, também se sujeita. a dinâmicas de olhos que de forma ou outra... e a lembranças cibernéticas que hoje... e hoje, com materialidades outras, as imaginaturas que reverberam quando a gente entra no prédio são lindíssimas, por um lado do gosto, prazer estético, e, por outro, como assonâncias que tão só repimpam velhas consagrações. pés variando, mas andando, um depois do outro, andando, e então o topo da escadaria. vão ficando logo para trás as imagens conjeturadas sobre o que seria tudo aquilo, a vontade de estar dentro, olhar-e-olhar, passar de sala-em-sala, imaginar como-pode--tudo-aquilo, de-quem-era-aquilo, como-foi-feito, combinada com a vontade de participar, fotografar, não sair dali, enfim, toda essa justaposição de hipóteses-com-desejos-antecipados--e-até-uma-alguma-taquicardia-de-emocionamentos, quando a gente ali-a(dentro), se esvai, num zás. as visualidades-por-trás-das-imagens que a gente passa a ver de fato capturam a imaginação, causam assombro. num zás a gente passa a destoar de tudo, mesmo sem atinar, e feliz, feliz. nomes saltitam, aqueles de aqueles-e-aquelas com muito prestígio. períodos com traços e trejeitos distintos-aqui, parecidos-acolá. fraseologias, resquícios de épocas distantes que a gente aprende na escola, ou nada-na-cabeça ainda. nomenclaturas redemoinham. com um olho só não se vê (que) (tem) (que). linguagem, instrumento, expressão. faz uma vida que aprendemos ou nos descemos de um poder que titila suas importâncias, volúpias, seus milhares de milhões. talvez leve bem mais que isso para que essas imagens, que sempre imaginaram e ainda nos imaginam, façam suas aparições às pessoas-de-todos-os-dias. provável elas permanecerem *(in)vistas*? escuto, enfim, um homem dizendo atrás de mim: **“o mundo está às avessas, onde já se viu *isso* num lugar como *este*?”** ele se referia àquela “obra-arte”. mas também ao fato de ter sido feita por gente-vencida--na-vida. ele e aquela-boçalidade-dele... quando será que a arte vai deixar de ser espaço de homem-assim?

QR CODE
(p. 303)

DO-LADO-DE-CÁ DA EXPERIÊNCIA

e(m) uma **tão-nossa** condição-de-fronteira

A primeira carta que escrevi na vida foi para a minha professora da pré-escola. Estava com seis anos de idade, não lembro se em começo ou fim de período letivo, só que tinha acabado de perder a minha mãe (para um câncer de mama metastático-devastador) — coisa de poucos meses, talvez, entre eu ter me dado conta da sua morte, passar a morar de vez com a avó-mãe-do-pai e mudar de escola, de pessoas-em-volta, de casa, de canto-de-ver-o-mundo, hábitos, mundo-virando-ponta-cabeça praticamente em tudo. Também não faço ideia, hoje, do estilo da escrita, das razões que me fizeram cogitar uma carta — em vez de um diário-só-para-mim, por exemplo — nem se demorei duas horas ou duas dezenas de semanas para escrevê-la. A carta, aquela minha primeira-carta. Não consigo esquecer, todavia, algumas principais reverberações que ela teve na época. Porque, pelo menos, de uma hora para outra, muita gente — da escola e de fora dela — ficou sabendo que uma menina de seis anos de idade, completa desconhecida até então, tinha escrito uma carta de muitas páginas à sua professora do pré-primário.

"Tia Cláudia", como quase todas as pessoas-ali a chamavam, por algum motivo deve ter sido especial na minha vida-daqueles-tempos. Não recordo as razões-de-fato, mas há algumas imagens que me fazem lembrar dela com ternura. Por exemplo: tenho recordações muito vagas do que eu, em criança, desdesenhava — objetos sem muito contorno, com cores-trapalhadas, talvez. Consigo, por outro lado, lembrar com bastante energia um episódio recorrente, que se contrapôs no ano seguinte a um outro, e que a partir daí se repetiu algumas vezes em sala de aula: no ano que precedeu a pré-escola, outrora "jardim de infância", havia uma professora, de cujo nome nem-nada-dela me recordo, que sempre dizia que os meus desenhos eram malfeitos ou, então, "mal coloridos". E havia punições para isso, é lógico; que iam desde a imagem da gente circular na sala como "a incapaz", "a inapta", "a que não sabe desenhar", até a má vontade da professora para acolher pedidos-nossos-para-ir-ao-banheiro. O contrário disso foi no ano seguinte, quando a outra-professora, a Tia Cláudia, me explicou que eu podia fazer contornos se preferisse, como se diz, só "imaginar a imagem", ou colorir o céu, a árvore, a graminha-ambiente, fosse-lá-o-que-fosse, da cor que eu bem-quisesse, não importava; que eu só não podia deixar de fazê-los, os desenhos. Lembro-bem.

QR CODE
(p. 303)

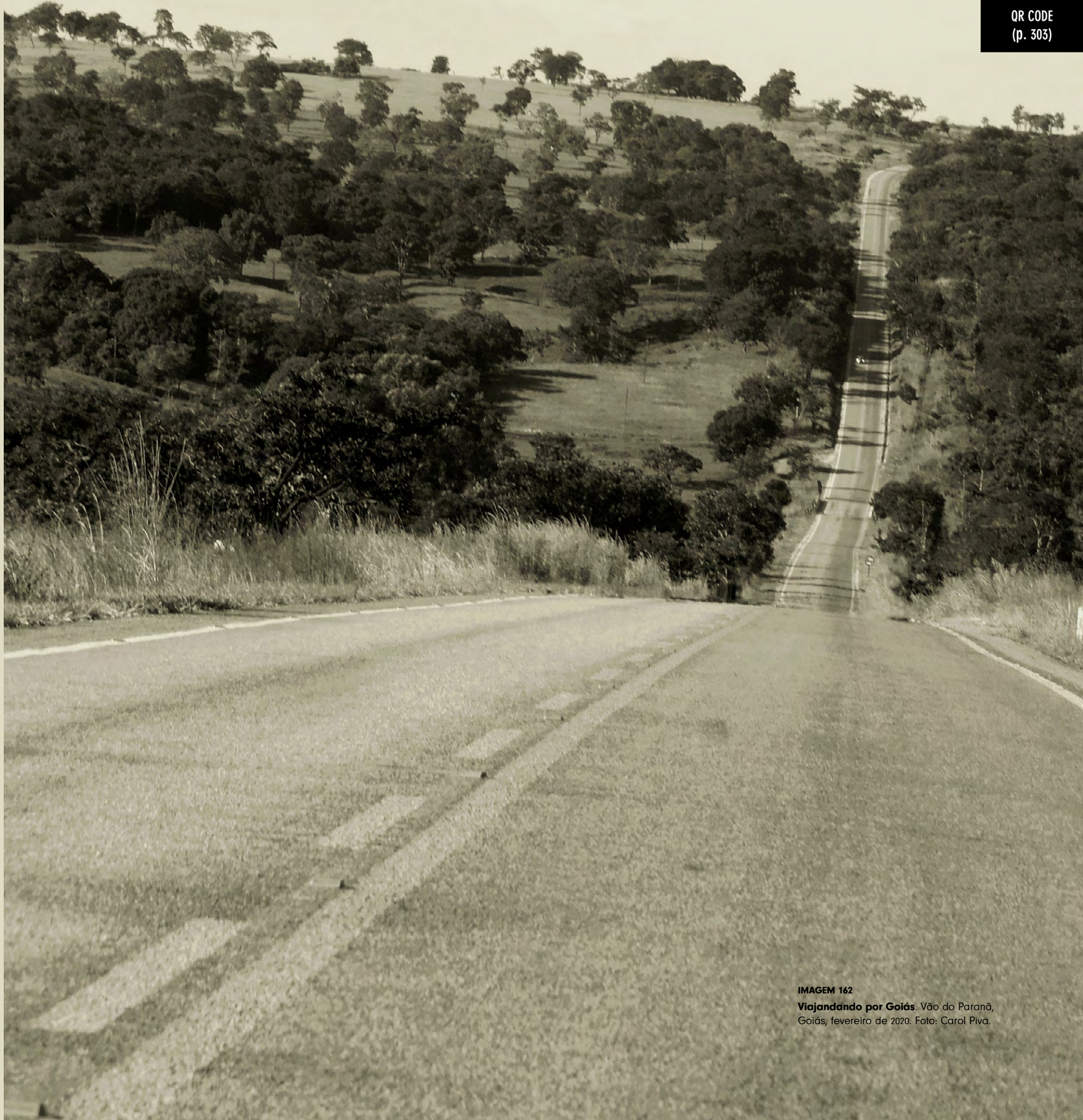


IMAGEM 162
Viajandando por Goiás. Vão do Paranã, Goiás, fevereiro de 2020. Foto: Carol Piva.

Ela era uma pessoa nem alta nem baixa. E se fosse para pensarmos em termos de dimensões para os corpos naqueles anos (porque criança também pensa, sim, em estereótipos tais), diríamos "pouco magricela, mais ou menos pesada". O cabelo, ela o tinha sempre preso. Acho que também algumas alergias no rosto. Usava camisetas (não eram roupas apertadas nem elegantosas, eram camisetas), e só. É como eu me lembro dela. E foi para essa pessoa que eu escrevi a minha primeira carta.

Não lembro direito a reação da minha avó, com quem eu e meu irmão-mais-novo já morávamos na época, mas tenho a impressão bem-nítida não ter sido de reprovação. Em casa, apesar das muitas vozes-e-palpites que recordo ter ouvido de tios, tias, primos, primas, e por aí em diante, sobre a gente, meu irmão e eu — porque uma criança que não tem mãe e é criada pela avó de alguma forma precisa aprender a conviver com essa vozearia sobre si mesma e sobreviver a ela —, não houve comentários, pelo menos não dos quais eu me lembre ou que consiga hoje reproduzir.*

Seria desonesto da minha parte dizer que tenho recordação bem-viva do que escrevi naquela carta à professora. Imagino algumas evidências, apenas. Com base nas reverberações que guardei na memória. Elas são como uma **experiência de-três-pontas**, que agora resolvo desmembrar-conceituando-assim: **experiência do-lado-de-lá**, **experiência do-lado-de-cá** e **experiência em-curso**. Equivalem — estas três pontas — mais ou menos ao que **Marina Garcés (2013)** definiu como *potência da situação*, "uma exigência que nos faz pensar, que nos coloca em uma situação que necessita ser pensada. Pensar não é apenas elaborar teorias. Pensar é respirar. É viver, vivendo. É ser, sendo". Assim deixamos de *contemplar* o mundo, começando a *vê-lo*".** Com a experiência.

A pensação mais certa que tenho da carta-da-infância é, portanto, que comecei a escrevê-la como relato de algumas situações-limite, incompreensíveis àquela altura dentro dos espectros de realidade que eu vivia. A morte (da mãe), a mudança (de casa), a sobrevivência (necessária diante disso). Ora, mesmo quando escreve ou apenas imagina-querendo-escrever, criança conta as coisas de forma imprevisível, e a construção-mais-rica-de-visualidades na vida-da-gente começa daí. Lembro que as tias, naquela época, me vestiam com roupas de que eu não gostava e que houve um episódio em que eu me queixei à avó — esta, em cumplicidade, deixava sempre que eu dissesse que não gostava e não queria. Outra coisa foram os meses que antecederam a morte da mãe: meus dois avôs tinham morrido pouquíssimo tempo (de-criança-achando-pouco-tempo) antes; a avó mãe-da-mãe, eu não fazia ideia de como lidava com a perda; e a mãe-do-pai, que depois foi quem criou a gente, lembro apenas de eu ser levada, ali pelos cinco anos de idade, a dormir com ela nos fins de semana, minha mãe ainda não se tinha descoberto doente, e era quando eu sentia saudade de ficar em casa, na minha casa, na casa-com-a-mãe, mas também lamentava antes de dormir que ficava com dó da avó, sozinha-lá, só tendo a minha companhia com que contar, de modo que, ao voltar para casa, era a vez de sentir saudade da avó, de dormir com ela. Uma zonzeira. Pois-foi-assim, esta inicial danação-de-criança: quando eu já não tinha mais mãe, lembro ter pensado muitas vezes "que tempo importante eu perdi", "se soubesse que moraria com a avó de forma ou outra, podia ter aproveitado mais a mãe...". Isso era eu, pensorresolutando, de muito miúda ainda... coisas que dali a pouco, por algum motivo, eu poria em carta-escrita.***

Que eu lembre, era certo que eu não gostava nada também quando algumas outras crianças da escola zombavam do lanche que levávamos de casa, coisa preparada pela avó — havendo, era pão com manteiga e leite, diferente do que elas comiam na hora do recreio (salgadinhos com refrigerante). Eu vinha de uma família muito simples, a delas parecia mais abastada, e isso criança também sabe demonstrar mesmo de pequeninha. Mas o que eu mais detestei mesmo foi quando a "Tia Cláudia", abruptamente, e sem nenhuma explicação convencedora, me trocou de lugar na sala de aula. A tal carta tinha, assim, o seu principal-motivo.

Sentávamos em duplas naquela época. Por afinidade, e desde que não bagunçássemos o coreto a ponto de ser preciso mudar de lugar, tínhamos o direito de escolher nosso par. Eu, com o Clayton, meu único amigo, e eu, a única dele. Não atrapalhávamos a aula, era como demandava a regra, nem púnhamos em conta de não a seguir. Fazíamos todas as tarefas na escola mesmo, gostávamos de estudar, até competíamos. Razão nenhuma, portanto, para interferirem na nossa escolha sobre o lugar-de-sentar. Éramos a terceira ou quarta dupla da fileira que ficava na parede-da-janela. Um dia, entro na sala e vejo o Clayton sentado com um menino qualquer. "A tia trocou a gente" — foi a explicação do meu parceiro-de-dupla, tão só. E eu, estabelecida segundo uma mesma deslógica, para fazer par com uma menina. Suponho que eu tenha ao menos perguntado à professora o porquê daquilo-sem-sentido, daquela troca de lugares. Ou não; não sei. Só sei que: ou no dia imediatamente posterior à entrega da minha carta a ela, ou vários tempos depois, eu estava de volta como par do Clayton. Não lembro como se deu a re-transição de lugares nem quanto tempo ficamos em lugares desjuntos. Tampouco se contei a alguém sobre isso. Pus na carta. É o fato. Quando a professora foi nos voltar para os nossos lugares-de-par, a única coisa que lembro-bem foi ela ter dito algo-assim: que as pessoas (colegas de sala e pais e mães) vinham reparando que éramos a única (a querer sentar com menino, e não com menina) e o único (a preferir menina como par, e não menino), mas que aquilo agora já era assunto encerrado, e podíamos ficar como quiséssemos; afinal de contas, que mal havia?

* Muitas e muitos com quem eu convivia ficaram espantados que uma criança pudesse escrever, e escrever tanto, sendo tão... criança. Impressionamentos que logo tomavam o rumo de outras conjeturas quando alguém-conhecido ou eu mesma respondia que tinha aprendido a ler, com-o-meu-pai-ajudando, aos dois anos de idade e que, desde então, gostava, como se diz, de ter aquela "facilidade com as palavras". Sei que daí a escrevê-las, de muito criança ainda, se vai uma avenida longa de motivação, prática e destreza; mas estava feita a coisa, sem invencionices, eu tinha mesmo escrito a tal-carta.

** Livremente-aqui-traduzido, eis o trecho original, em espanhol: "**La potencia de una situación** se levanta como una exigencia que nos hace pensar, que nos pone en una situación que necesita ser pensada. Pensar no sólo es elaborar teorías. Pensar es respirar, vivir viviendo, ser siendo. Para ello hay que dejar de contemplar el mundo para reaprender a **verlo**."

MARINA GARCÉS
Un mundo común. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

*** Afinal de contas: é a **subjetividade** da experiência que a posiciona, lógico que de maneira cambiante, como parte da nossa história de vida, em constituição. Pelo seu **caráter reflexivo**, ela também se constitui em um movimento de ida e vinda – primeiro, porque pressupõe exteriorização, saída de mim mesma, para ir ao encontro do acontecimento; e, então, em percurso de volta, é o acontecimento que já terá produzido efeitos em mim, no que eu sou, no que eu penso, no que eu sinto, no que eu sei, no que eu quero. Pois-desse-jeito, a experiência não só me forma como me **transforma**, pelo lado-de-cá, meu-próprio, particular-singular, sensível, subjetivo. Acredito-assim.

Reencontrar agora essa narrativa não pressupõe vasculhar a memória à procura de alguma imagem-fixidez ou nostalgia, como se a recordação fosse apenas a presença do passado. O que está em cena, acima de tudo, são os registros de uma experiência carregada de sentidos — e hoje com sons-já-tão-menos-delicados — que esteve de alguma forma guardada e com a qual posso rearticular os lugares de onde eu falo e as visões-versões de mundo que me foram habitando de lá até aqui. Eis uma possibilidade, também, de me lembrar de ser *outras*, menos capturadas por compassos, metodologias, dispositivos de controle do pensamento para, em lugar disso, me voltar mais às fraturas e rasuras que suscitam perguntas, reconfigurações e maneiras de continuar viva.

É por meio dessa operação ativa, em que a subjetividade atua temporalmente, que uma pessoa, ao *narrar-se*, não diz só de si mesma, mas também daquilo-muito, quase-tudo, que conserva ter visto de si. Diz, portanto, de *outras*. Fazer as tarefas de casa, gostar de estudar; ver na escola uma fresta de pertencimento; habitar as imagens, escrever a primeira carta, adentrar o universo das reivindicações e disputas; começar a escrever, tornar-me escritora e a própria escrita — essas-todas são transiências que vieram de lá para cá. E podem ser revistas em proximidade-agora com as **imaginaturas**, minhas-próprias, outras de mim, bem como das mulheres-com-quem-compartilho-a-pesquisa e que estão vinculadas ao universo das suas intervenções-tantas, também fazedoras de sentidos.

⋆ ⋆ ⋆

Pois-bem. Há, ainda, algumas explicações sobre amalgamar-assim a narrativa de uma primeira carta escrita — e as narrativas de-dentro-dela — com as noções de *leitura* da filósofa espanhola **Lola Luna (1996)**, conforme eu vinha contando antes, com as constelações de experiências que compõem também esta-aqui-pesquisa, e mais-outras-ainda. É que ali, naquele tempo, tempo de criança, mesmo inadvertidamente, comecei a estabelecer um **lugar de fala**, que hoje, como pesquisadora, defino como **lugar social de fronteira e ocupação**.

Compreendo **fronteira** como situação de ambivalência experimentada pelas pessoas que se movem constantemente para fora das formações cristalizadas e cuja energia provém de um movimento criativo contínuo, para lá e para cá, de intimidade e distanciamento, na impossibilidade-mesma de apagar por completo — mas nem por isso aceitando como certas e invioláveis — as estruturas de poder sob as quais se fundam as subjetividades e se instauram as legitimações. Essa percepção de fronteira encontra raízes nas formulações da escritora chicana (mexicana-estadunidense) **Gloria Anzaldúa (2005)**, quando ela fala da *consciencia de la mestiza*, com seu movimento transeunte, cambiante por entre culturas,

LOLA LUNA

Leyendo como una mujer la imagem de la Mujer. Barcelona: Anthropos; Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer: Junta de andalúcia, 1996.

GLORIA ANZALDÚA

Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édna de Marco. **Estudos feministas**, v. 8, n. 1, 2000. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/download/9880/9106. Acesso em: 31.05.2019.

QR CODE
(p. 303)

derivado de uma espécie de morfogênese — estrutura dissipável cujas substâncias desencadeiam, na interação com outras, o nascimento de novas estruturas, tanto mais complexas e imprevisíveis, estruturas que, para mim, afinal, também estão no cerne das noções-todas de **amalgamação** que defendo-aqui, no corpo-inteiro-da-tese.

Apesar de a autora utilizar o termo "híbrida" para se referir à ambiguidade que circunscreve a condição de fronteira, esta é concebida menos como justaposição de pedaços partidos ou separados (tendo em vista que, na região fronteiriça, é impossível o equilíbrio de forças opostas) e mais como um não lugar, criado na transiência de narrativas e habitado pelo interdito. Daí entendermos-bem quando ela fala em **clandestinidade** como uma das forças estabilizadoras possíveis na fronteira, equivalente que é, como já demonstrou a pesquisadora **Fidelainy Sousa Silva (2018)**, a um locus de passagem no qual se entrelaçam diferentes tipos de conhecimento e expressões individuais e coletivas. Lugar que, para Gloria Anzaldúa, é um lugar social de enunciação, ocupado por aquelas e aqueles que, a exemplo das *mestizas*, representam as diferenças, as outras, outros e outres deixadas/os/es de fora das "histórias oficiais".

Estar na fronteira (do conhecimento, dos processos culturais, das epistemologias, dos sistemas de arte e da visibilidade-de-estar-no-mundo-pela-linguagem) é também se reconhecer em uma **posição movediça e desestabilizadora** das "confortáveis imagens estereotipadas" que se fabricam sobre a/o outra/o, a/o estrangeira/o, a/o diferente, pretendendo-a/o subalterna/o e inferior.

Quando, em outro texto, direciona sua "carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo", Gloria Anzaldúa conecta sua experiência pessoal e visão de mundo com a realidade, no entremeio-mesmo da sua própria história com as outras narrativas que escuta no concreto dos dias. É isso que a valida como pessoa humana e escritora. O seu lugar de enunciação — como mulher racializada e escritora terceiro-mundista — é, portanto, e sobretudo, um lugar de resistência. "Audre [Lorde] — ela cita Kathy Kendall, em carta de 10 de março de 1980 — disse que precisamos falar. Falar alto, dizer coisas sem ordem (coisas que podem ser perigosas) e mandar que se fodam, pro inferno, deixar sair e fazer todo mundo ouvir, quer queiram ou não" **(ANZALDÚA, 2000 [1981], pp. 234-235)**.

Vejo hoje imaginaturas desta carta naquela primeira que escrevi de pequenininha por ela ter inaugurado a minha posição de fala, o meu lugar de enunciação. Que vem sendo, por escolha, um lugar-de-resistência. *Estar nesta condição de fronteira* desde criança significa pensar-hoje que qualquer diferença (de história de vida, posicionamento, estilo, condições materiais, preferência-qualquer ou orientação sexual) rasurava, como

FIDELAINY SOUSA SILVA

A língua, o território e a fronteira: ressignificações culturais de Gloria Anzaldúa. **Revista Recorte**, v. 15, n. 2, 2000. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/download/4615/pdf_132. Acesso em: 31.05.2019.

GLORIA ANZALDÚA

Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édna de Marco. **Estudos feministas**, v. 8, n. 1, 2000. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/download/9880/9106. Acesso em: 31.05.2019.

QR CODE
(p. 303)

rasura ainda hoje, os imaginários de outras crianças e das pessoas-adultas-em-torno-delas. Daí-que: foi na escrita epistolar-em-criança que pude perceber o que "mais [me] liga[va] à vida, à sensação do corpo, à imagem vista, [a]os momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos" **(ANZALDÚA, 2000 [1981], p. 235)**, escancarando, desde-ali, a minha não-reconciliação-com-forças-opressoras.

Além de um lugar de fala, minha carta delineou, também, um meu-primeiro-lugar-de-ocupação: a escola. Talvez-sobretudo como espaço de "movimentos criativos contínuos", era onde eu me sentia mais confortável para sentir que as experiências individuais são socialmente localizadas e, nessa condição, constituem formas socializadas de ver, ser vista e dar a ver. Então-que, muito semelhante ao que conta **bell hooks**, também para mim,

> Naquela época, ir à escola era pura alegria. Eu adorava ser aluna, adorava aprender. A escola era o lugar do êxtase — do prazer e do perigo. Ser transformada por novas ideias era puro prazer. Mas [criar] ideias que contrariavam os valores e crenças aprendidos em casa era correr um risco, entrar na zona de perigo. Minha casa era o lugar onde eu era obrigada a me conformar à noção de outra pessoa acerca de quem e o que eu deveria ser. A escola era o lugar onde eu podia esquecer essa noção e me reinventar através das ideias. **(HOOKS, 2013 [1994], p. 11)**

Uma das únicas coisas que lembro ter ouvido da minha professora da pré-escola, ao me agradecer, em particular, pela carta recebida, foi algo-assim: "Sua carta parece um desenho, e você hoje em dia vem fazendo desenhos já muitos bonitos". Não recordo se me ocorreu, à época, ter pensado neste dito-dela como um incentivo para eu desenhar-sempre, ou continuar-desenhando, diante da história dos desdesenhos rechaçados pela professora do ano anterior, se eu já tinha contado isso em algum momento; ou se eu contava mesmo era na própria carta — sobre as imagens "com defeito" que eu produzia no jardim-de-infância, criticadas pela então-professora. Provável que sim, que eu tenha compreendido como estímulo-incentivo. Ou talvez fosse apenas uma referência-resposta dela a possíveis desenhos que eu tenha feito na carta...

Não há mais como saber. E isso, na verdade, nem é o que de fato importa hoje em dia. Senão-que: as mediações pedagógicas podem atuar como articuladoras das resistências diante da complexidade das construções de sentidos, discursos, atividades, imagens, paisagens e linguagens que atravessam a nossa vivência. E, dessa forma, também como **lugar de ocupação**, pelas pessoas, é ali-onde, em via-de-mão-dupla, elas conseguem restituir o que **Daniela Xavier (2017)** evidencia como "humanidades negadas".

GLORIA ANZALDÚA
Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édna de Marco. **Estudos feministas**, v. 8, n. 1, 2000. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/download/9880/9106. Acesso em: 31.05.2019.

BELL HOOKS
Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla, São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DANIELA XAVIER
Feminismo: direitos autorais de uma prática linda e preta. **Folha de S. Paulo**, 19.07.2017. Disponível em: https://agoraequesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta. Acesso em: 31.05.2019.

QR CODE
(p. 303)

Não apenas as dimensões territoriais, mas também as tomadas de decisão e insurgências político-econômicas, as referências epistemológicas e artísticas, a experiência cultural e as práticas pedagógicas, propriamente, devem ser consideradas hoje como de fronteira. De certo, só bem mais tarde eu me dei conta da criança-em-condição-de-fronteira que eu era. Os processos e fluxos constitutivos-de-identidade e colaborativos-de-subjetividades que fui alcançando e que me alcançaram no correr dos anos foram e vêm sendo inúmeros. De um incipiente-ainda lugar de fala, como pessoa-em-trânsito e pessoa-sem — sem mãe, sem lugar, sem condições materiais para participar de narrativas vencedoras, sem o poder da discursividade —, foi dali que, inicialmente, eu vi na voz, mesmo que na-voz-de-mais-quietude-da-escrita, a possibilidade de me posicionar de alguma forma: contra sem fim de coisas, é óbvio, que imagino terem constado da minha carta à professora; mas, em especial, contra a performance que tinham estabelecido para mim e contra o ato performativo que me compeliam a assumir em virtude da(s) sexualidade(s) que de fato as pessoas imaginam para nós.

(Lembremos, de breve, um exemplo-bem-próximo-da-gente, hórrido, lancinante: as inúmeras declarações da atual ministra brasileira da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, Damares Alves, sobre a posição binária a ser ocupada pelas pessoas na nossa múltipla e multifacetada vida social — **"meninos de azul e meninas de rosa"** é apenas um dentre os vários ângulos de uma perversidade enunciativa e prática.)

Escrevi, depois daquela primeira, inúmeras outras cartas na vida. Aprecio escrevê-las até hoje, por sem fim de razões. Mas, se há uma que eu de fato gostaria de ter escrito, que daria muitas palavras já ditas ou imagens imaginadas só para ter escrito, é justamente essa carta de Gloria Anzaldúa às mulheres a quem ela se dirige. E então eu talvez fosse dizer o que ouvi de muitas outras pessoas sobre a escrita, a prática artística, os nossos espaços, ainda que exíguos, de fala e resistência; ou sobre os fluxos culturais que devemos ocupar, as ações-mediações-transformações que podemos operar, formal ou informalmente, de dentro e fora das instituições de ensino. Isso é, no entanto, o que eu escuto. O que eu me proponho a escutar-aqui delas, das mulheres-artistas de Goiás por cujo olhar **me deixo afetar nesta pesquisa**. Há-mesmo-muito. Muito mais. O que ouvir.

lista de imagens-aqui-na-tese

IMAGEM 1 **Sem título** (2019), de Madalena Sacramento **[p. 16 e 17]**

IMAGEM 2 **Mãos-com-arte-para-fazer-na-mão** (2020), por Carol Piva **[p. 18]**

IMAGEM 3 **Uma-esquina-ali-de-Jussara** (2018), de Carol Piva **[p. 23]**

IMAGEM 4 **Mapa das microrregiões de Goiás** **[p. 24 e 25]**

IMAGEM 5 **Banca das artistas Hilda Freire e Walda Gomes** (2018), por Carol Piva **[p. 26]**

IMAGEM 6 **A Outra** (2019), de Carol Piva **[p. 36]**

IMAGEM 7 **Close Quote** (2017), de Mequitta Ahuja **[p. 42]**

IMAGEM 8 **Observações da Oficina Experimental de Poesia** (2015), de Gaya Rachel **[p. 43]**

IMAGEM 9 **In these shoes I can't run** (2007), de Karlien de Villiers **[p. 44]**

IMAGEM 10 **Casa da Maria Selvina, uma história e seus bordados** (2020), de Carol Piva **[p. 47]**

IMAGEM 11 **A fazedora Neide e suas andanças** (2018), por Carol Piva **[p. 48]**

IMAGEM 12 **Sem título** (2019), de Madalena Sacramento **[p. 49]**

IMAGEM 13 **A fazedora Karina em sua casa-imagens** (2020), por Carol Piva **[p. 51]**

IMAGEM 14 **Artefatos-da-Simône-em-prática** (2018), por Carol Piva **[p. 54]**

IMAGEM 15 **Recanto** (2020), por Carol Piva **[p. 57]**

IMAGEM 16 **Caminhamanhecendo em Iaciara I** (2020), de Carol Piva **[p. 59]**

IMAGEM 17 **Caminhamanhecendo em Iaciara II** (2020), de Carol Piva **[p. 60]**

IMAGEM 18 **Detalhe de uma das esculturas de Di Mendonça** (2020), de Carol Piva **[p. 62]**

IMAGEM 19 **Mapa da microrregião Meia Ponte, Goiás** **[p. 66 e 67]**

IMAGEM 20 **De madeira ou de tudo** (2018), por Carol Piva **[p. 68 e 69]**

IMAGEM 21 **A fazedora Maria Aparecida Pires** (2018), de Carol Piva **[p. 71]**

IMAGEM 22 **[Coroar]** (2018), de Maria Aparecida Pires **[p. 72]**

IMAGEM 23 **[A natureza (en)forma]** (2018), de Maria Aparecida Pires **[p. 72]**

IMAGEM 24 **[Aninhar]** (s.d.), de Maria Aparecida Pires **[p. 72]**

IMAGEM 25 **[Lembranças-para-o-olhar I]** (s.d.), de Maria Aparecida Pires **[p. 74]**

IMAGEM 26 **[Lembranças-para-o-olhar II]** (s.d.), de Maria Aparecida Pires **[p. 74]**

IMAGEM 27 **Quintal de casa** (2018), por Carol Piva **[p. 77]**

IMAGEM 28 **Bananas da terra** (1982), de Yêdamaria **[p. 79]**

IMAGEM 29 **Que eu tenho** (2020), por Carol Piva **[p. 80]**

IMAGEM 30 **Mapa da microrregião Entorno de Brasília, Goiás** **[p. 82 e 83]**

IMAGEM 31 **A artista Walda Gomes** (2018), por Carol Piva **[p. 84]**

IMAGEM 32 **[Mulher que cria, em casa, com homem do lado]** (2018), de Walda Gomes **[p. 86]**

IMAGEM 33 **[Fridinhas e outras]** (2018), de Walda Gomes **[p. 90 e 91]**

IMAGEM 34 **[Serventia I]** (2017), de Hilda Freire **[p. 92]**

IMAGEM 35 **[Costureira]** (2018), de Hilda Freire **[p. 96]**

IMAGEM 36 **[Juntas]** (s.d), de Hilda Freire **[p. 99]**

IMAGEM 37 **[A leitora]** (2015), de Hilda Freire **[p. 100 e 101]**

IMAGEM 38 **[Mãos-trabalhando I]** (2015), de Hilda Freire **[p. 100 e 101]**

IMAGEM 39 **[Mãos-trabalhando II]** (2015), de Hilda Freire **[p. 100 e 101]**

IMAGEM 40 **Frida** (2017), de Hilda Freire **[p. 102]**

IMAGEM 41 **[Na labuta]** (2015), de Hilda Freire **[p. 105]**

IMAGEM 42 **Sem título** (déc. 1960), de Elza de Oliveira Sousa **[p. 106 e 107]**

IMAGEM 43 **Da série *Holding on to a sound*** (2019), de Suzanne Jackson **[p. 108]**

IMAGEM 44 **Mapa da microrregião de Porangatu, Goiás** **[p. 112 e 113]**

IMAGEM 45 **Em estado bruto** (2020), de Carol Piva **[p. 114 e 115]**

IMAGEM 46 **Sem título** (s.d.), de Socorro Costa **[p. 118]**

IMAGEM 47 **[Nas urgências da vida I]** (2020), de Carol Piva **[p. 120 e 121]**

IMAGEM 48 **[Nas urgências da vida II]** (2020), de Carol Piva **[p. 122]**

IMAGEM 49 **Sem título** (2019), de Socorro Costa **[p. 126]**

IMAGEM 50 **Sem título** (2019), de Socorro Costa **[p. 127]**

IMAGEM 51 **Lago azul** (2020), de Socorro Costa **[p. 128]**

IMAGEM 52 **Sem título** (2020), de Socorro Costa **[p. 129]**

IMAGEM 53 **Coreto** (2020), de Socorro Costa **[p. 130]**

IMAGEM 54 **[Que não tem mais]** (2020), de Socorro Costa **[p. 131]**

IMAGEM 55 **Housetop quilt** (1963), de Loretta Pettway **[p. 134]**

IMAGEM 56 **Bricklayer quilt** (1970), de Linda Diane Bennett **[p. 135]**

IMAGEM 57 **Lazy Gal Bars quilt** (1965), de Loretta Pettway **[p. 136]**

IMAGEM 58 **Blocks and Strips work-clothes quilt** (1959), de Lucy Mingo **[p. 137]**

IMAGEM 59 **Housetop and Bricklayers with Bars quilt** (1955), de Lucy T. Pettway **[p. 138]**

IMAGEM 60 **Eight-Block Housetop quilt** (1975), de Lola Pettway **[p. 139]**

IMAGEM 61 **Nuevo mundo #6A** (1998-1999), de Tatiana Parcero **[p. 143]**

IMAGEM 62 **No words** (2018), de Patrícia Ferreira **[p. 144]**

IMAGEM 63 **Mapa da microrregião Vão do Paranã, Goiás** **[p. 146 e 147]**

IMAGEM 64 **Casa-obra, casa-ateliê de Karina Vasconcelos** (2020), por Carol Piva **[p. 148 e 149]**

IMAGEM 65 **Onde a arte-da-Karina dela se habita** (2020), por Carol Piva **[p. 150 e 151]**

IMAGEM 66 **A artista Karina Vasconcelos em sua casa-ateliê** (2020), por Carol Piva **[p. 152]**

IMAGEM 67 **[Sapa-presa-no-seu-quadrado]** (2020), de Karina Vasconcelos **[p. 156]**

IMAGEM 68 **Sala-de-costura** (2020), por Carol Piva **[p. 158]**

IMAGEM 69 **I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I'd forgotten you. I was dreaming** (2017), de Dana Awartani **[p. 160 e 161]**

IMAGEM 70 **Detalhe de *I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I'd forgotten you. I was dreaming*** (2017), de Dana Awartani **[p. 162]**

IMAGEM 71 **Cidade colorida — Realidades** (2019), de Dani Vitório **[p. 166 e 167]**

IMAGEM 72 **Detalhe de *Racine de Culture (Roots of Culture)*** (2018), de Sheila Hicks **[p. 170 e 171]**

IMAGEM 73 **Mapa da microrregião de Porangatu, Goiás** **[p. 172 e 173]**

IMAGEM 74 **Criação I** (2020), de Maria Selvina **[p. 174]**

IMAGEM 75 **Criação II** (2020), de Maria Selvina **[p. 175]**

IMAGEM 76 **[Mesa posta]** (2020), de Maria Selvina **[p. 178]**

IMAGEM 77 **[Tríptico]** (2020), de Maria Selvina **[p. 179]**

IMAGEM 78 **[De casa]** (2020), de Maria Selvina **[p. 181]**

IMAGEM 79 **Frutos** (s.d.), de Madalena dos Santos Reinbolt **[p. 184 e 185]**

IMAGEM 80 **Sem título** (s.d.), de Madalena dos Santos Reinbolt **[p. 186]**

IMAGEM 81 **Imersão** (2020), de Jess Vieira **[p. 191]**

IMAGEM 82 **Costureira** (1951), de Djanira da Motta e Silva **[p. 195]**

IMAGEM 83 **Mulher olhando da janela** (1950), de Djanira da Motta e Silva **[p. 196]**

IMAGEM 84 **Onírico** (1950), de Djanira da Motta e Silva **[p. 197]**

IMAGEM 85 **Mapa da microrregião Rio Vermelho, Goiás** **[p. 198 e 199]**

IMAGEM 86 **Imagem adaptada das imagens do livro *Imperial*** (2020), de Carol Piva **[p. 200]**

IMAGEM 87 **A escritora e artista visual Emilly Cristina** (2020), por Carol Piva **[p. 202]**

IMAGEM 88 **what you gonna do when it all cracks up?** (2018), de Patrícia Ferreira **[p. 206 e 207]**

IMAGEM 89 **Mapa da microrregião do Vão do Paranã, Goiás** **[p. 212 e 213]**

IMAGEM 90 **Imagens que abraça**m (2020), por Carol Piva **[p. 214]**

IMAGEM 91 **Sem título [Olhar, território contestado I]** (s.d.), de Madalena Sacramento **[p. 217]**

IMAGEM 92 **Sem título [Olhar, território contestado II]** (s.d.), de Madalena Sacramento **[p. 218]**

IMAGEM 93 **Madalena Sacramento** (2020), por Carol Piva **[p. 220]**

IMAGEM 94 **Sem título** (2019), de Madalena Sacramento **[p. 222]**

IMAGEM 95 **Sem título** (2019), de Madalena Sacramento **[p. 223]**

IMAGEM 96 **Sem título** (2019), de Madalena Sacramento **[p. 224]**

IMAGEM 97 **Sem título** (2019), de Madalena Sacramento **[p. 225]**

IMAGEM 98 **Sem título [E acalentas e ris]** (2019), de Madalena Sacramento **[p. 227]**

IMAGEM 99 **Sem título** (s.d.), de Madalena Sacramento **[p. 228]**

IMAGEM 100 **Sem título** (s.d.), de Madalena Sacramento **[p. 230]**

IMAGEM 101 **Sem título [Estar em festa]** (s.d.), de Madalena Sacramento **[p. 231]**

IMAGEM 102 **Sem título [Esperança raiou]** (s.d.) de Madalena Sacramento **[p. 233]**

IMAGEM 103 **Colagem da zine *Elogio do umbigo*** (2019), de Alda Alexandre **[p. 236]**

IMAGEM 104 **De-bicicleta** (2020), por Carol Piva **[p. 240]**

IMAGEM 105 **Mapa da microrregião de Porangatu, Goiás** **[p. 242 e 243]**

IMAGEM 106 **A artista Di Mendonça, em casa, criações-à-mesa** (2020), por Carol Piva **[p. 244]**

IMAGEM 107 **Esculturas de Di Mendonça, sobre a mesa da cozinha** (2020), por Carol Piva **[p. 245]**

IMAGEM 108 **A escultora Di Mendonça, detalhe de suas mãos** (2020), por Carol Piva **[p. 249]**

IMAGEM 109 **Musa paradisíaca** (2018), de Rosana Paulino **[p. 250]**

IMAGEM 110 **Presença, pelas ruas de Mara Rosa** (2020), de Carol Piva **[p. 252 e 253]**

IMAGEM 111 **Mapa da microrregião do Rio Vermelho, Goiás** **[p. 256 e 257]**

IMAGEM 112 **A artista Denise Siqueira, em destaque** (2020), por Carol Piva **[p. 258]**

IMAGEM 113 **Entranças e outras composições de Denise Siqueira** (2020), por Carol Piva **[p. 263]**

IMAGEM 114 **Claridade. Em destaque, a artista Denise Siqueira** (2020), por Carol Piva **[p. 265]**

IMAGEM 115 **Small Studies of an Everyday Practice IX** (2014) , de Izziyana Suhaimi **[p. 266]**

IMAGEM 116 **Da série *Fetos*** (2016), de Lidia Lisbôa **[p. 267]**

IMAGEM 117 **Mapa da microrregião do Vale do Rio dos Bois, Goiás** **[p. 268 e 269]**

IMAGEM 118 **A artista Simône Maria Silva Aguiária** (2018), por Carol Piva **[p. 270]**

IMAGEM 119 **[Luxo]** (2018), de Simône Aguiária e Márcia Malaquias, por Carol Piva **[p. 273]**

IMAGEM 120 **A artista Márcia Lemes Malaquias** (2018), por Carol Piva **[p. 274]**

IMAGEM 121 **A artista Neide Cristina dos Santos Guimarães** (2018), por Carol Piva **[p. 277]**

IMAGEM 122 **Cena do espetáculo *Desculpem-nos pelo transtorno*** (1998) **[p. 278 e 279]**

IMAGEM 123 **Friends III** (2020), de Leda Catunda **[p. 280]**

IMAGEM 124 **Agombenero/Ancestrais** (2018), de Hariel Revignet **[p. 282 e 283]**

IMAGEM 125 **Mapa da microrregião Vão do Paranã, Goiás** **[p. 284 e 285]**

IMAGEM 126 **Porta-de-olhar-dentro, casa da Dete** (2020), por Carol Piva **[p. 287]**

IMAGEM 127 **A artista Dete Teixeira, em sua casa** (2020), por Carol Piva **[p. 288]**

IMAGEM 128 **Casarão** (s.d.), de Dete Teixeira **[p. 290]**

IMAGEM 129 **Sem título** (s.d.), de Dete Teixeira **[p. 291]**

IMAGEM 130 **Quintal-de-artista, casa da fazedora Dete Teixeira** (2020), por Carol Piva **[p. 292]**

IMAGEM 131 **A artista Dete Teixeira** (2020), por Carol Piva **[p. 295]**

IMAGEM 132 **Instalação *Anfêmero*** (2018), de Maria Macêdo **[p. 298]**

IMAGEM 133 **Instalação *Anfêmero*** (2018), de Maria Macêdo **[p. 298]**

IMAGEM 134 **Detalhe da instalação *Varal Suave Coisa [Nenhuma]*** (2017), de Ana Dinniz e Cristina Carvalho **[p. 300]**

IMAGEM 135 **Lunar** (2014), de Gaya Rachel **[p. 302]**

IMAGEM 136 **Festa da morte** (2019), da série "Deriva e Liberdade", de Juliana Lapa **[p. 304]**

IMAGEM 137 **Intervenção *Costurando Secretos*** (2017), de Itandehuy Castañeda **[p. 305]**

IMAGEM 138 **Ex-voto Maria Firmina dos Reis** (2019), de Renata Felinto **[p. 306 e 307]**

IMAGEM 139 **Ex-voto Tereza de Benguela** (2019), de Renata Felinto **[p. 306 e 307]**

IMAGEM 140 **Ex-voto Aqualtune, da exposição** (2019), de Renata Felinto **[p. 306 e 307]**

IMAGEM 141 **Ex-voto Tia Simoa** (2019), de Renata Felinto **[p. 306 e 307]**

IMAGEM 142 **Ex-voto Tia Ciata** (2019), de Renata Felinto **[p. 306 e 307]**

IMAGEM 143 **Ex-voto Esperança Garcia** (2019), de Renata Felinto **[p. 306 e 307]**

IMAGEM 144 **Ex-voto Luísa Mahin** (2019), de Renata Felinto **[p. 306 e 307]**

IMAGEM 145 **Ex-voto Dandara** (2019), de Renata Felinto **[p. 306 e 307]**

IMAGEM 145 **Ex-voto Tia Simoa** (2019), de Renata Felinto **[p. 306 e 307]**

IMAGEM 146 **Vista frontal da instalação *As que me habitam*** (2019), de Renata Felinto **[p. 307]**

IMAGEM 147 **Recipiente I**, da série "Mulheres Recipientes" (2002), de Flavia Leme **[p. 310]**

IMAGEM 148 **Recipiente II**, da série "Mulheres Recipientes" (2002), de Flavia Leme **[p. 310]**

IMAGEM 149 **Mapa da microrregião de Porangatu, Goiás** **[p. 312 e 313]**

IMAGEM 150 **Artista. Em desfoque, Nicolly Costa** (2020), por Carol Piva **[p. 315]**

IMAGEM 151 **A artista Nicolly Costa falando de arte** (2020), por Carol Piva **[p. 316]**

IMAGEM 152 **Sem título** (2020), de Nicolly Costa **[p. 320]**

IMAGEM 153 **Sem título** (2020), de Nicolly Costa **[p. 321]**

IMAGEM 154 **Sobre ritos de passagem** (2017-2018), de Catarina Laz Camargo **[p. 322 e 323]**

IMAGEM 155 **Sem título** (2018), série ***Raízes***, de Sonia Gomes **[p. 324]**

IMAGEM 156 **Correnteza** (2018), série ***Raízes***, de Sonia Gomes **[p. 327]**

IMAGEM 157 **[Eu não preciso nem abrir a boca para falar para você que eu gosto de arte]** (s.d.), de Socorro Costa **[p. 328 e 329]**

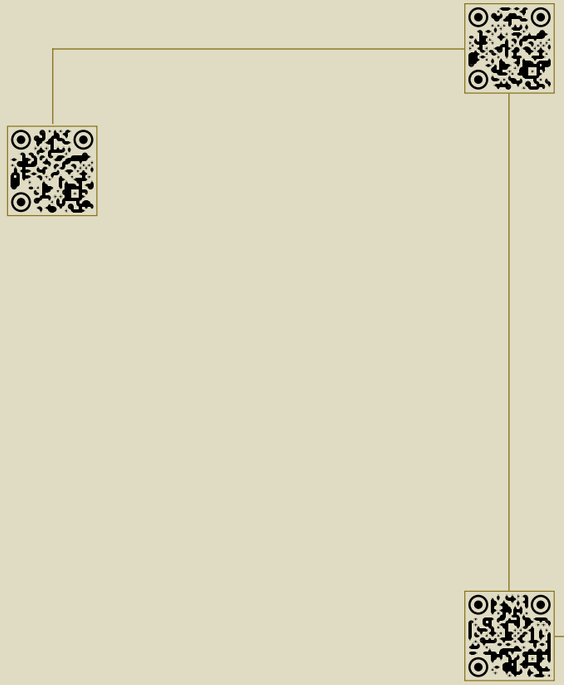
IMAGEM 158 **De-dentro-da-casa-da-Dete** (2020), por Carol Piva **[p. 364]**

IMAGEM 159 **Mãe preta amamentando menino branco** (1988), de Judith Bacci **[p. 366]**

IMAGEM 160 **Cena do filme *Que horas ela volta?*** (2016) **[p. 370]**

IMAGEM 161 **Lilith** (1994), de Kiki Smith **[p. 373]**

IMAGEM 162 **Viajandando pelo Vão do Paranã, Goiás** (2020), de Carol Piva **[p. 374]**



a pesquisa-amor, imaginaturas, sonoridades...
e deliciúra-assim-tanta vem de poesia-sempre:

Além de um kit de sobrevivência, este foi um trabalho-processo de criação e restituição. E é quando a gente se dá conta, em alegrias-além, de que a pesquisa-da-gente é viva, respira mãos-dadas conosco. Como é extraordinária quando-assim! De-então-que: as composições deste volume, assim como a documentária que também integra esta tese, foram totalmente idealizadas, projetadas e postas-em-prática por mim, incluindo: escrita, normalização, traduções e revisões finais; projeto gráfico e editoração eletrônica; captação, tratamento e edição de imagens (fixas e em movimento); além das demais-outras-tantas desenhações imaginantes por aqui que gostei-demais-de-fazer...

Tipografias da tese: Plantin e Neuzeit
Papel: couchê fosco 150 g/m²

