

ANO 2019
NÚMERO
EXTRA

Faces de Eva

Estudos sobre a Mulher

g.

gênero
na arte

corpo
sexualidade
identidade
resistência



hnmus

Faces de Eva

Estudos sobre a Mulher



lúmus

FACES DE EVA
Revista de Estudos sobre a Mulher
N.º Extra – 2019

Primeira Directora: Zília Osório de Castro

Direcção: Zília Osório de Castro • Isabel Henriques de Jesus

Coordenação: Aida Recheda, Ana Lúcia Teixeira, Teresa Veiga Furtado, Manuel Lisboa, Paulo Simões Rodrigues

Assessora de Direcção: Natividade Monteiro

Secretária de Edição: Maria do Céu Borrêcho

Redacção: Alexandra Alves Luís, Ana Cristina Oliveira, Ana Ribeiro da Silva, Ana Rosa Mota, Catarina Inverno, Cristina L. Duarte, Elisabeth Évora Nunes, Ilda Soares de Abreu, Isabel Henriques de Jesus, João Esteves, Maria do Céu Borrêcho, Maria do Rosário Barardo, Maria José Remédios, Maria Reynolds de Souza (membro honorária), Natividade Monteiro, Regina Tavares da Silva (membro honorária), Rita Mira, Sandra Leandro, Susana Cámara Marín, Zília Osório de Castro.

Conselho Editorial: Ana Guil Bozal (Universidade de Sevilha), Ana Isabel Buescu (Universidade NOVA de Lisboa), Ana Pires Pessoa (Instituto Politécnico de Setúbal), Anne Cova (Universidade de Lisboa), Bernardo Vasconcelos e Sousa (Universidade NOVA de Lisboa), Carla Cibebe Figueiredo (Instituto Politécnico de Setúbal), Consuelo Flecha García (Universidade de Sevilha), Dalila Cerejo (Universidade NOVA de Lisboa), Deolinda Adão (Universidade da Califórnia - Berkeley), Esther Martínez Quinteiro (Universidade de Salamanca), Eugénia Vasques (Instituto Politécnico de Lisboa), Fernando Ribeiro (Universidade NOVA de Lisboa), Filipa Vicente (Universidade de Lisboa), Irene Vaquinhas (Universidade de Coimbra), José Luís García (Universidade de Lisboa), Krassimira Daskalova (Universidade de Sófia), Mara Montanaro (Universidade de Paris 8), Maria do Mar Pereira (Universidade de Warwick), Maria da Conceição Nogueira (Universidade do Porto), Maria Luísa Ribeiro Ferreira (Universidade de Lisboa), Maria de la Paz Pando Ballesteros (Universidade de Salamanca), Mary Garcia Castro (Universidade Federal da Bahia), Paula Gomes Ribeiro (Universidade NOVA de Lisboa), Paula Pinto Costa (Universidade do Porto), Paulo Ribeiro Baptista (Museu Nacional do Teatro e da Dança), Teresa Joaquim (Universidade Aberta), Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti (Universidade Católica do Salvador).

Direcção gráfica e capa: António Pedro

Design do logótipo género na arte: Paulo Maldonado

Referees: Aida Recheda (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Universidade de Évora), Ana Lúcia Teixeira (Universidade Nova de Lisboa), Ana Pérez-Quiroga (Universidade de Évora), António Fernando Cascais (Universidade Nova de Lisboa), Francesca Rayner (Universidade do Minho), Irene Vaquinhas (Universidade de Coimbra), Manuel Lisboa (Universidade Nova de Lisboa), Paulo Simões Rodrigues (Universidade de Évora), Rafael Alvarez (Universidade de Évora), Teresa Veiga Furtado (Universidade de Évora; Universidade Nova de Lisboa).

Edição: Húmus • Apartado 7081, 4764-908 Ribeirão – Vila Nova de Famalicão

Execução gráfica: Papelmunde

Sede: Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

Avenida de Berna, 26 C • 1069-061 Lisboa www.facesdeeva.fcsh.unl.pt • email: facesdeeva@fcsh.unl.pt

ISSN 0874-6885 Depósito legal n.º 145 434/99 Tiragem: 300 exemplares

Periodicidade semestral Preço por número: 10,60 € Assinatura (2 números): 21,00 €

Solicita-se permuta/ Exchange requested /On demande l'échange/Man bittet um Austausch

A revista *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher* está indexada na plataforma SciELO – Scientific Electronic Library Online (www.scielo.org), no Catálogo LATINDEX – Sistema Regional de Informação em Linha para Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal (www.latindex.org), no índice ERIH PLUS – European Reference Index for Humanities and Social Sciences (www.erihplus.nsd.no) e na Virtual Library Women's History (www.iisg.nl/w3vlwomenshistory). É membro da rede EIGE sobre a Igualdade de Género – EuroGender (www.eurogender.eige.europe.eu).

Apoios: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.

SUMÁRIO

- 5 NOTA DE ABERTURA
7 *Isabel Henriques de Jesus*
9 *Aida Recheda | Ana Lúcia Teixeira | Teresa Veiga Furtado | Manuel Lisboa*

ESTUDOS

- 19 Reflexão Prévia I
 Heloísa Buarque de Hollanda
23 Reflexão Prévia II: Arte e Género como tema de investigação
 Paulo Simões Rodrigues
25 Performatividade de género, performatividade *queer*
 e o *queering* como método: uma introdução
 António Fernando Cascais
37 História das mulheres e de género em Portugal:
 Horizontes temáticos e desafios atuais
 Irene Vaquinhas
57 *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porque não?:*
 Entrando de lado, ou o ‘gendering’ e o ‘blackening’
 de histórias coloniais, anti- e pós-coloniais na obra de
 Eurídice Kala aka Zaituna Kala
 Ana Balona de Oliveira
71 Análise da produção poética das artistas Letícia Parente, Regina
 José Galindo e Andressa Cantergiani acerca dos conflitos de género
 Louize Bueno de Moura
81 A necropolítica e as resistências no discurso pictórico-político
 de Adriana Varejão
 Atilio Butturi Junior
93 Intersecções de género, “raça” e nacionalidade:
 Corpo e performatividade em *Plantation memories* de Grada Kilomba
 Sónia Passos

107	Considerações sobre o arquivo em práticas artísticas pós-coloniais: Uma reflexão a partir da obra de Ângela Ferreira <i>Márcia Oliveira</i>
115	Arte e resistência: Género e performance contemporânea em Portugal <i>Francesca Rayner</i>
125	<i>Interweaving is like knitting</i> : Paula Rego's 'interior theatre' and the intricate pattern of her emotional and intellectual networking <i>Ana Gabriela Macedo</i>
147	Mulher Changana calada <i>Anésia Manjate</i>
161	Odeio ser gorda, come-me por favor! <i>Ana Pérez-Quiroga</i>
169	Máscaras da Venere <i>Luís Herberto</i>
181	Corpos-identidades-géneros (<i>all</i>) <i>ready-made</i> <i>Rafael Alvarez</i>
193	Para fazer uma obra de arte, é preciso construir uma casa? Algumas reflexões acerca da obra de Maria José Oliveira <i>Giulia Lamon</i>
207	Sobre as margens das periferias: Uma introdução às vozes femininas do rap feito em Portugal <i>Federica Lupati</i>
221	O cinema em Portugal tem sexo? <i>Ana Sofia Torres Pereira</i>
233	Estereótipos de género na Indústria Audiovisual: Mulheres cineastas engendram novos papeis modelo <i>Sandra de Souza Machado</i>
245	Género na Arte: dos museus à academia de belas-artes Estudos de caso de investigação artística <i>Aida Rechená e Teresa Veiga Furtado</i>
	LINHA EDITORIAL. NORMAS DE PUBLICAÇÃO
263	Procedimento de arbitragem/Peer reviewing process
265	Normas de publicação/Publication norms
271	Proposta de assinatura

Nota: A regra ortográfica de cada artigo respeita a opção de autoras e autores.

Nota de
abertura

ISABEL HENRIQUES DE JESUS*

A revista Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher tem como missão apresentar estudos de natureza académica e científica sobre mulheres, feminismo e género e destacar figuras femininas que, pelo seu percurso individual ou colectivo, contribuam para o reconhecimento do papel social das mulheres. Por isso, a revista comporta habitualmente duas secções, a primeira das quais se destina fundamentalmente a um público interessado no estudo das temáticas acima mencionadas e, a segunda, capta a atenção das pessoas que desejam compreender como tantas e tão diversas mulheres contribuíram, e contribuem, para a dinâmica das sociedades nos seus múltiplos aspectos.

O número que agora se dá à estampa constitui uma excepção à organização habitual da revista e aloja o resultado de uma Conferência que decorreu na NOVA FCSH sobre temáticas que se inserem no âmbito de Faces de Eva. É, por isso, com muita satisfação e orgulho que damos voz às e aos organizadores deste número extra, composto exclusivamente pela “Nota de Abertura” e pelo dossier “Estudos”, cuja introdução revela as reflexões teóricas e pessoais de Heloísa Buarque de Hollanda, aquando do seu encontro com as colegas portuguesas participantes na Conferência, assim como as de Paulo Simões Rodrigues.

Isabel Henriques de Jesus

* Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Faces de Eva - Estudos sobre a Mulher
misabeljesus@fcsb.unl.pt

AIDA RECHENA* | ANA LÚCIA TEIXEIRA**

TERESA VEIGA FURTADO*** | MANUEL LISBOA****

O *dossier* do presente número da revista *Faces de Eva*, coordenado por Aida Rechena, Ana Lúcia Teixeira, Teresa Veiga Furtado, Manuel Lisboa e Paulo Simões Rodrigues, integra os artigos que foram apresentados no âmbito da conferência internacional *Género na Arte de Países Lusófonos: Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência*, que decorreu na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), em Lisboa, nos dias 27 e 28 de Outubro de 2017^[1]. A conferência fez parte de um conjunto de eventos organizados pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, pelo Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora e pelo Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Este dossier propõe-se debater de um modo interdisciplinar as questões de género no panorama artístico e cultural de países lusófonos contemporâneos, do século XXI. De igual modo, é também objectivo deste número da revista dialogar de um modo crítico e transdisciplinar sobre a questão do género no foro da arte e da cultura contemporâneas, nomeadamente no cruzamento da arte com perspectivas feministas, LGBTI, *queer* e pós-colonialistas. Os textos aqui integrados consubstanciam uma relevante

.....

* (CHAIA-UÉ)

** (CICS.NOVA – NOVA FCSH)

*** (CHAIA-UÉ)

**** (CICS.NOVA – NOVA FCSH)

1. Veja-se http://www.generonaarte.uevora.pt/conversas_com_artistas.html.

contribuição para as áreas das artes e dos estudos de género ao desafiar os modelos tradicionais de produção de conhecimento do Norte Global (Santos & Meneses, 2009), através do debater destas questões por pessoas de diferentes contextos e proveniências como artistas, curadores, ativistas, entre outras. Tivemos como objectivo formar uma plataforma de troca de ideias, experiências, projetos de criação e de colaboração solidários. As artes visuais não existem num vácuo. Tal como outras áreas, refletem as dinâmicas institucionalizadas das sociedades patriarcais.

De igual modo interessou-nos as representações de corporalidades e performatividades que questionam as categorias fixas de sexo, género, identidade sexual e desejo, fazendo emergir novos discursos culturais identitários de subjetivação e autodeterminação, assertivos e autónomos. Entendemos o género enquanto dimensão fluida, dinâmica, de expressões múltiplas, algo que se faz, desfaz, constrói e reafirma na interacção social, como algo intrinsecamente ligado a outras dimensões, como a raça, a orientação sexual, a classe, a cultura, a idade, a (dis)capacidade e a educação, que conjuntamente produzem dinâmicas interaccionais específicas hierarquizadas (Butler, 1990).

Pensamos que, num mundo globalizado, a combinação, de modo diversificado e complexo, de múltiplos hábitos sexuais e regimes de género, vindos de pessoas com diferentes pertenças no que respeita à cultura, nação e religião, multiplicam as configurações e variações das dimensões de género em que é possível viver. Rejeitamos quaisquer perspectivas assentes na ideia do exótico e da objectificação, do outro não-ocidental (Spivak, 2010; Ribeiro, 2017).

Outro ponto de interesse foi o modo como os corpos das mulheres e das minorias discriminadas como os gays, as lésbicas, transgénero e transexuais, entre outros, são afectados pela desigualdade de género que os oculta.

Nesse sentido, destacámos as histórias de vida - *herstories* e *queers-tories* – em espaços e temporalidades concretas que mostram, por meio de múltiplos suportes artísticos, as suas vivências e discursos identitários, passando-as do silêncio à representação revelando o que anteriormente fora proibido, escondido e ignorado no campo do desejo e da sexualidade. Uma outra dimensão importante para este evento foi a abordagem do género na esfera íntima - nas relações, decisões e gestos da vida quotidiana - enquanto espaço onde se exerce o poder.

Salientamos igualmente os grupos culturais alternativos ligados ao apoio e divulgação de práticas artísticas centradas em identidades não heteronormativas, sublinhando e revelando as ficções, as construções sociais e relações de poder em torno das categorias de género binárias. Importou também trazer para este fórum, por um lado, os discursos que defendem a ‘naturalidade’ das identidades e sexualidades normativas e, por outro, o conceito de «devenir» beauvoiriano do género, no sentido de tornar-se, transformar-se, desvendando as estruturas e processos responsáveis pela própria formação do género.

Por fim, também nos interessou as *personae* e máscaras de género que rompem e questionam os discursos sociais, nomeadamente os dos meios de comunicação de massas, considerados responsáveis pela alienação, deturpação e criação de estereótipos de género, e pela percepção das sexualidades como meras mercadorias dessubjectivadoras. Se a repetição e identificação performativa servem os interesses da cultura conservadora, estabelecendo a heterossexualidade como regra obrigatória, podem também, em alternativa, resistir à significação cultural dominante, ao mesmo tempo que sublinham e revelam as suas ficções, as construções sociais e relações de poder em torno das suas categorias de género (Oliveira, Pena & Furtado, 2013).

O *dossier* abre com uma reflexão prévia de Heloísa Buarque de Hollanda, oradora principal da conferência, que explica a sua forte relação com o ativismo feminista brasileiro, desde os anos 1980 até ao presente. A autora refere as singularidades do feminismo brasileiro, distintas das do europeu, que nos anos 1960, no período em que o feminismo surge com vigor no panorama internacional, não teve possibilidade de florescer na medida em que o Brasil estava submerso na ditadura militar. De forma sucinta mas clara e convocando a linguagem do afecto, descreve a sua experiência na conferência e exposição como profundamente enriquecedoras, e do compartilhar da ideia que os espaços dos museus e das academias podem ser um espaço de debate crítico e impacto político sobre os regimes de poder institucionais.

No texto de António Fernando Cascais, o autor advoga que a teoria *queer* e os conceitos de performatividade de género, performatividade *queer* e “*queering*”, enquanto metodologia de análise que desestabiliza a equação sexo/género/desejo, aplicado às artes - performativas, plásticas e literárias -, é eficaz no modo como revela os processos de construção das dicotomias

e estereótipos de gênero em torno da masculinidade e feminilidade, e de exclusão das subjetividades sexuais que não se conformam a este modelo.

O artigo de Irene Vaquinhas apresenta-nos a entrada na historiografia portuguesa do século XXI dos estudos sobre as mulheres e estudos de gênero, referenciando acontecimentos e momentos-chave da evolução destes estudos, apontando os principais vectores de pesquisa, os seus pressupostos epistemológicos e enunciando as áreas temáticas ou em construção.

A autora Ana Balona de Oliveira convoca a obra da artista Eurídice Kala, negra, moçambicana, africana e migrante, para questionar as hegemonias eurocêtricas e masculinistas, recorrendo ao feminismo interseccional e salientando a importância do diálogo entre práticas artísticas e da história para uma descolonização epistémica e ético-política.

O texto de Louize Bueno de Moura foca-se na presença, na contemporaneidade, dos feminismos como ferramenta interdisciplinar de transgressão, resistência e contra-discurso ao machismo e racismo. A partir de um olhar cartográfico e afetivo sobre os corpos como territórios de domínio, a autora realiza análises de gênero, especificamente feministas, nas produções geopoéticas das artistas visuais Letícia Parente, Regina José Galindo e Andressa Cantergiani.

Atilio Butturi Junior traz-nos o estudo da série *Terra Incógnita* da artista brasileira Adriana Varejão, a partir das intersecções entre gênero, colonialidade e raça e dos dispositivos de poder e violência das instituições do governo, biopolítica, e necropolítica, e do conceito de heterotopologia. As obras da artista, ao representarem as corporalidades femininas e racializadas coloniais, carregam em si um potencial de resistência ao apontarem para a memória da modernidade colonial e o profundo racismo e sexismo associados a essa lógica de dominação e exclusão.

Sónia Passos analisa o trabalho de Grada Kilomba, *Plantation Memories*, onde gênero, “raça” e nacionalidade, como vetores analíticos vividos e experienciados, se interseitam, cruzando estudos de gênero, pós-coloniais com histórias de vidas de mulheres negras. Conceitos como capitalismo, colonialismo e patriarcado, entendidos como eixos de dominação, têm sido abordados por uma geração apostada em construir novas memórias do mundo e em pensar que os problemas da contemporaneidade não são apenas sociais, políticos ou económicos, mas são culturais e epistemológicos.

O artigo de Márcia Oliveira constitui uma reflexão em torno das diferentes aceções da ideia de arquivo e das possibilidades de interpretação que as mesmas abrem na análise de diversas práticas artísticas e de representação. Esta reflexão pode ser posicionada no âmbito dos novos discursos da crítica contemporânea, genderizados e descentralizados. Partindo de Gilles Deleuze, investiga-se a possibilidade de esboçar uma ideia de “arquivo perceptivo”, conceito que pode ser utilizado na análise de práticas artísticas contemporâneas e na revisão que estas têm operado nas representações e no eixo ético-político dos discursos feministas e pós/des-coloniais.

Francesca Rainer convida-nos a refletir sobre o paradoxo entre a presença das mulheres nas artes performativas e o seu afastamento das políticas feministas na medida em que as performances realizadas por mulheres constituem frequentemente reflexões críticas aos modelos de género e paradigmas neoliberais que privilegiam o sucesso individual. A autora convoca na sua análise duas performances em que as mulheres desempenham os papéis centrais, nomeadamente, *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* de Joana Craveiro, e *Fausta* de Patrícia Portela.

O artigo de Ana Gabriela Macedo constitui um diálogo entre o ensaio *Seis propostas para o próximo milénio*, 1990, de Italo Calvino, o conto *Le Chef d'Oeuvre Inconnu*, 1845, de Honoré de Balzac, e as obras de Paula Rego. As suas obras, segundo Macedo, encontram-se carregadas de narrativas intertextuais e interartísticas que desafiam e questionam as fronteiras disciplinares e chavões de género.

A artista Anésia Manjate apresenta uma análise da tradição changana moçambicana no que respeita a questões de género a partir da sua instalação “Mulher Changana calada”. Esta obra, que combina diferentes elementos da cultura moçambicana changana, representa uma reflexão crítica sobre os rituais e práticas machistas aos quais a mulher viúva changana é submetida na região sul de Moçambique tratando-as como objetos que não podem ter voz ativa em relação a si mesmas.

No texto de Ana Pérez-Quiroga a artista descreve a sua obra *Odeio ser gorda, come-me por favor!*, 2002, que revisita a representação do nu feminino na arte, adoptando um discurso crítico no respeitante aos estereótipos e paradigmas androcêntricos. As estratégias utilizadas pela artista vão desde a representação da beleza segundo os cânones convencionais até ao registo erótico aliado a jogos de palavras.

A partir da convocação da pintura de Tiziano *Venere di Urbino*, Luís Herberto traz os conceitos de nu e de nudez associados a um ideal de representação do corpo. A obra de Tiziano tem sido perpetuada em diversas obras e em diferentes períodos cronológicos, quase sempre em abordagens consideradas controversas, transpondo o imaginário erótico original, e servido como catalisadora formal e conceptual para artistas de diversas gerações, destacando o autor, os portugueses Acácia Maria Thiele e Gabriel Abrantes.

No artigo de Rafael Alvarez, o autor parte do enunciado lançado pela lógica duchampiana e analisa diferentes estratégias de construção de identidades de género e de corpo convocando os dispositivos de subjetividade e alteridade de um conjunto de quatro artistas – Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e Madonna –, problematizando sobre o *modus operandi* que parte das suas obras e discursos de auto-representação/auto-referencialidade corporalizam.

O artigo de Giulia Lamoni convoca a obra da artista Maria José Oliveira, que, a partir do final dos anos 1970, articula prática artística, materialidade e natureza recorrendo à utilização de materiais orgânicos e não orgânicos, para discutir a presença da ideia de “casa” em todo o trabalho da artista. A autora ancora a sua pesquisa sobretudo no pensamento feminista de autoras como Donna Haraway e Elizabeth Grosz, que interrogam e enunciam novas ligações entre o humano e o não humano.

O texto de Federica Lupati foca a cultura hip hop em geral, e o caso português em particular, como estando associada a movimentos que procuram dar voz à marginalização social mas que, no entanto, reproduzem frequentemente dicotomias de género. A autora salienta que as vozes femininas têm que lutar para a sua capacitação, legitimação e afirmação do seu contributo e papel dentro dessa cultura, desde a sua génese até ao presente.

O trabalho de Ana Sofia Torres Pereira advoga que o reduzido número de mulheres realizadoras e guionistas a trabalhar no cinema, a um nível mundial, influencia a cultura cinematográfica e o modo como a sociedade vê e constrói o género. De igual modo, defende que, em Portugal, o estudo do género está ainda pouco consolidado, contribuindo a sua análise numérica e percentual de mulheres realizadoras e guionistas portuguesas, entre 1961 e 2011, para reverter essa tendência.

Sandra de Souza Machado apresenta um estudo sobre as produções audiovisuais realizadas pelas novas gerações de cineastas mulheres

– diretoras, roteiristas, produtoras e atrizes – que têm marcado transformações necessárias e urgentes nas representações femininas e nos papéis modelo para as crianças e jovens mulheres, rompendo desse modo com as produções hegemônicas eurocêtricas que instigam e enraízam estereótipos arcaicos de gênero.

O texto de Aida Recheda e Teresa Veiga Furtado analisa a exposição “Gênero na Arte: Corpo, Identidade, Sexualidade e Resistência”, que visou apresentar formas e expressões contemporâneas de artistas nacionais, que fossem uma reflexão sobre as questões de gênero. De igual modo, salienta a importância para a mudança social dos estereótipos de gênero, da produção de investigação e práticas artísticas na área da arte e gênero, realizadas de um modo colaborativo e participativo, entre docentes e estudantes das academias de belas-artes, e comunidades envolventes.

O presente *dossier* reforça a relevância da investigação e da prática artística para os estudos de gênero, permitindo traçar percursos e diálogos muito diversificados entre estas áreas nos diversos países da lusofonia. Salienta-se que todos estes contributos têm em comum o emprego de teorias críticas feministas interseccionais que questionam radicalmente as ideologias de gênero hegemônicas, coloniais e patriarcais, resistindo à sua lógica de exclusão e dominação, contribuindo, deste modo, para uma maior abertura e entendimento do pensar e fazer o gênero.

BIBLIOGRAFIA

- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento.
- Santos, B. de S., & Meneses M. P. (Orgs.) (2009). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.
- Recheda, A., & Furtado, T. V. (2018). *Gênero na Arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência*. Lisboa: MNAC.
- Oliveira, J., Pena, C., & Furtado, T. V. (Eds.) (2013). Introdução: Políticas Feministas nas Artes Visuais e Performativas. *Ex aequo*, 27, 11-25.
- Spivak, G. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG.

Estudos

Reflexão prévia I

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA*

Sou uma professora brasileira que se descobriu feminista nos Estados Unidos. É importante referir esse fato, porque meu caso não é único. Pesquisas mostram que a maioria das feministas brasileiras das segunda e terceira ondas também se tornaram feministas em época de exílio ou estadias mais ou menos longas no exterior.

Em 1980, a academia começava a abrir-se para os estudos feministas, mais tarde estudos de gênero, e foi nesse momento relativamente tardio que comecei a lutar pelo “direito de interpretar”, depois do ativismo libertário e contundente dos anos 60 com o calor e a rebeldia típicos da insurreição jovem que marcou a década.

O ativismo feminista no Brasil traz algumas particularidades e marcas específicas. Nos anos 1960, época em que o feminismo desponta com força no panorama internacional, o Brasil estava submerso no que chamávamos de anos de chumbo: o período sombrio da ditadura militar, da repressão, da tortura e do recrudescimento da censura que atingiu diretamente as prioridades da agenda e da luta das mulheres no país.

.....

* Professora Emérita de Teoria Crítica da Cultura/Escola de Comunicação e Coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea/Faculdade de Letras, ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FL-UFRJ), Brasil, onde desenvolve o projeto “Universidade das Quebradas”, baseado no conceito de ecologia dos saberes.

Enquanto nos países da Europa e nos Estados Unidos, as principais bandeiras giravam em torno das políticas do corpo, da sexualidade e da descoberta de que “o pessoal é político”, no Brasil algumas estratégias foram adotadas face ao extremo conservadorismo daquele momento político e à profunda relação dos movimentos sociais com a Igreja, naquela hora uma das mais significativas forças da oposição ao regime ditatorial. Para não promover conflitos com a Igreja, aliada essencial dos movimentos que reagiam ao *status quo*, as feministas brasileiras abriram mão das reivindicações progressistas internacionais relativas ao direito ao corpo, ao aborto e à liberdade sexual e se concentraram na luta contra o regime, nas questões do trabalho, da saúde da mulher e demais temas importantes, mas que não comprometeriam sua aliança com a Igreja. Um pouco mais tarde, como pesquisadora da Universidade de Columbia, NY, me envolvi com os estudos de gênero e tornei-me leitora compulsiva das novas teóricas anglo-saxãs. Meu feminismo na academia tinha claro sotaque europeu e anglo-saxônico.

Tudo isso para dizer como me senti na primeira vez que me encontrei com as colegas portuguesas no ritual de uma conferência internacional intitulada *Gênero na Arte lusófona: Corpo, sexualidade, identidade e resistência no Século XXI*, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Era a primeira vez que eu participava de um debate sobre gênero em Portugal.

Estar em Lisboa, para uma brasileira, provoca um sentimento muito particular. Reconhece-se os sentidos dos sorrisos, a musicalidade do sotaque, a lógica das relações interpessoais e dá-se, quase instintivamente, o impulso do abraço. Qualquer brasileiro conhece a fundo o *ethos* português. Ou melhor, se reconhece profundamente no *ethos* português. Me senti a salvo naquela sala cheia, aguardando a abertura dos trabalhos.

Meu contato inicial havia sido com Aida Rechená e Teresa Furtado, ambas também curadoras da Exposição *Gênero na Arte: Corpo, sexualidade, identidade, resistência* no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, articulada à conferência.

Já na primeiras conversas, percebi que aquele encontro traria algo mais do que os seminários acadêmicos geralmente nos proporcionam. Dito e feito.

Para começar, a distribuição de palestrantes e temas era, ao mesmo tempo, confortável e instigante. Uma mistura lusófona de várias dicções e cores, impecável. Uma só língua, uma só empatia. Essa a impressão inicial

daquela sala, enquanto esperava Aida e Teresa, já sentidas como velhas amigas, mexendo com fios, microfones, projetores. Os dois dias passaram rápido. Em todos, a confirmação de um estado de injustiça epistemológica que nos perpassava e que impulsionava a toda(o)s na invenção urgente de novas perspectivas de análise, novas metodologias, novos desenhos para nossos objetos de pesquisa.

Lembro de ficar seduzida com a fala de Ana Gabriela que, ao falar de Paula Rego, falava de si, numa dinâmica autoreflexiva, distanciando-se e aproximando-se de seu objeto de pesquisa numa espécie de jogo que interpelava a ideia de objetividade analítica. De Francesca usando a performance como instrumento de desconstrução da heteronormatividade, assim como António Fernando usando o *queering* como método interpretativo. Não me esqueço da paixão de Sónia Passos pelo quase gênero *lecture-performance* com o qual Grada Kilomba constrói seu *Plantation memories*. Eu não havia lido Grada. Foi a primeira coisa que fiz ao retornar ao Brasil. Fiquei agradecida à Sónia por isso.

Ouvindo as falas, os gestos e os risos naquela sala, duas coisas se mostraram consensuais: o destaque da performance enquanto uma ferramenta fortíssima de criação, ativismo e interpelação e a função da experiência ou até mesmo da auto exposição como método de trabalho. Nesse sentido, as porcelanas, sedas e imagens de Ana Pérez-Quiroga gritando “Odeio ser gorda” é um exemplo expressivo. As falas abriam caminhos e caminhos a serem percorridos pelos estudos feministas. A atenção para novas historiografias, para os **temas de mulher** como dizia a poeta ícone brasileira Ana Cristina Cesar ao constatar a raridade desses temas em plena década de 1980 no Brasil. Dizia ela: Quem se preocupa com o que seria um “estilo” feminino nas artes e nas letras é, basicamente, a crítica masculina. Essa perspectiva promove uma forma crítica que “feminiza” a produção das mulheres e tentam bloquear a força dos “temas” de mulher, esses sim epistemologicamente perigosos. Naqueles dias do encontro essa barreira havia caído. Temas de mulher, dores de mulher, prazeres de mulher, gritos de mulher. Saí desses dois dias tão aquecida pelo afeto português quanto cheia de encantamento pelos caminhos que temos a seguir. O século XXI é nosso.

Mas isso tudo não foi suficiente. No dia seguinte, visitei, com as curadoras Aida e Teresa, a exposição que deu origem à conferência. Poucas vezes na vida vi um trabalho curatorial tão corajoso e radical como esta mostra que

foi exibida num Museu Nacional, portanto, inserida de forma ousada dentro do circuito oficial das artes. Tornou-se mais claro o sentido da conferência cujos trabalhos estão compondo este livro.

Num espaço fundamente institucional, aquela exposição mostrou com clareza que museus (e a academia) não são espaços neutros. Nem tampouco que se restringem à mostra de patrimônio culturais e artísticos mas que podem (e devem) ser potencializados com diz o catálogo, como espaço social, espaço de criação de conhecimento compartilhado. Que espaços institucionais podem ser, antes de tudo, um espaço de debate e impacto político imaginando a pluralidade de identidades possíveis, interpelando os regimes reguladores da sexualidade.

Conferência e exposição, a sintonia tão fina com meus colegas lusófonos me mostraram que além de teorias distantes, o pertencimento compartilhado pode ser um poderoso instrumento de análise.

Reflexão prévia II: Arte e Género como tema de investigação

PAULO SIMÕES RODRIGUES*

O conjunto de artigos que compõem o presente número de *Faces de Eva* é o resultado e a memória futura de uma conferência internacional decorrida nos dias 27 e 28 de Outubro de 2017, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, cuja organização contou com a participação do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora, do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (CICS-NOVA) e do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado.

Intitulada *Género na Arte de Países Lusófonos: Corpo, Sexualidade, Identidade e Resistência*, a conferência reuniu um largo conjunto de investigadores nacionais e internacionais (oriundos maioritariamente de países de língua portuguesa) com o objetivo de dar a conhecer e debater como a arte, na contemporaneidade, tem manifestado e interrogado a generalização da consciência da identidade de género enquanto construção social e política. A conferência foi também o ponto de partida para a constituição de um grupo de trabalho internacional especializado no estudo da interação entre a arte e

.....

* CHAIA/Universidade de Évora

os problemas de género, temática que no CHAIA tem vindo a ser inscrita no grupo de investigação em Artes Visuais e Design, na sub-linha temática de Arte e Género. Neste contexto, o CHAIA tem promovido o desenvolvimento de uma perspetiva crítica que aborda a arte (a sua produção, a sua teoria e a sua crítica) enquanto processo e discurso cultural de representação, enunciação e re-significação de identidades coletivas e individuais, isto é da sua performatividade. No caso específico das relações que estabelece entre Arte e Género, a primeira afirma-se como forma de conhecimento e prática reflexiva capaz de questionar discursos de autoridade e normativos acerca do corpo e da sexualidade, podendo ser, por isso, um instrumento de criação, recriação ou resistência de identidades, individuais ou coletivas. É das muitas dimensões que a arte pode assumir nesta ação de interrogar, reconfigurar ou construir identidades de género que este número da revista *Faces de Eva* trata.

Performatividade de género, performatividade *queer* e o *queering* como método: Uma introdução

ANTÓNIO FERNANDO CASCAIS*

Resumo. Os conceitos de performatividade de género e de performatividade *queer* encontram-se no núcleo duro da teoria *queer*, e o “*queering*” é a metodologia de análise que comprova a extraordinária produtividade desta no desestabilizar da equação sexo/género/desejo. A aplicação do projeto crítico desnaturalizador e desessencializador do *queering* às artes, das artes performativas às artes plásticas e à literatura, tem-se revelado imensamente frutífera para discernir os processos mediante os quais foram construídas a oposição binária entre masculinidade e feminilidade, os estereótipos identitários de género, ou as subjetividades sexuais abjetas.

Palavras-chave: performatividade; género; *queer*; *queering*.

Gender Performativity, Queer Performativity and Queering As Method: An Introduction. *The notions of gender performativity and queer performativity are at the core of queer theory and queering is the methodology of queer inquiry that testifies to its extraordinary productivity in what concerns the destabilizing of the*

.....

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências da Comunicação, Centro Interdisciplinar Ciências Sociais / Instituto de Comunicação, 1069-061, Lisboa, Portugal, afcascais1@gmail.com

sex/ gender/desire equation. The application of the critical denaturalizing and des-essentializing queering project to the arts, from the performative arts to the fine arts and literature has proved to be immensely productive in order to discern the processes through which have been construed the binary opposition between masculinity and femininity, identitary stereotypes of gender, or abject sexual subjectivities.

Keywords: *performativity, gender, queer, queering.*



A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E O QUEERING

Declaradamente devedora da tese seminal de Simone de Beauvoir, segundo a qual a mulher não nasce mulher, torna-se mulher, tese explorada na convergência da pragmática linguística, do desconstrucionismo derrideano e da arqueogenealogia foucauldiana, Butler define a performatividade de gênero no pressuposto segundo o qual “A linguagem não é um *meio* ou um *instrumento exterior* no qual eu verto um eu e a partir do qual vislumbro um reflexo desse eu” (2017, p. 283). O seu ponto de partida é o questionamento do sujeito “mulheres” nos movimentos feministas, em *Problemas de género* (2017), obra tida por seminal, mas que, de facto, ignora a via anteriormente aberta por Eve Kosofsky Sedgwick na sua *Epistemologia do armário* (1990) e que Butler só vem a acolher no posterior *Bodies that matter* (1993), onde clarifica as teses de *Problemas de género*. Nesta medida, todos estes três livros são igualmente fundadores da teoria *queer*.

Na sequência da denúncia das ficções fundacionalistas que sustentam a ideia de sujeito, Butler descreve o agenciamento próprio do processo de significação (ou de produção de sentido) que constrói performativamente a sua identidade inteligível e que é um processo de repetições estruturadas, em parte, segundo matrizes de hierarquia de gênero e de heterossexualidade compulsória:

Enquanto processo, a significação alberga em si aquilo que o discurso epistemológico refere como o ‘agência’. As regras que governam a identidade inteligível, isto é, que permitem e restringem a afirmação inteligível de um ‘eu’, regras que são parcialmente estruturadas em matrizes de hierarquias de gêneros e heterossexualidade obrigatória, operam através da *reiteração*. De facto, quando se diz que o sujeito é constituído, isso quer dizer somente que o sujeito é uma consequência de determinados discursos governados por regras que regem a invocação inteligível da identidade. O sujeito não é *determinado* pelas regras mediante as quais se gera, pois a significação *não é um acto fundador, mas um processo regulado de reiteração* que se dissimula e impõe as suas regras justamente pela produção de efeitos substancializadores. De certo modo, toda a significação ocorre na órbita da obrigação de repetir; a ‘agência’ localiza-se, pois, na possibilidade de variar essa reiteração. (...) só é possível subverter a identidade dentro das práticas de significação reiterada. O preceito de *ser* um género concreto produz fracassos necessários, um semi-número de configurações incoerentes que, na sua multiplicidade, excedem e desafiam o preceito por que se geram (2017, pp. 285-286).

A repetição que produz ou gera a identidade funciona pois como citação de uma matriz que equaciona um determinado sexo com um determinado género e este, por sua vez, com uma determinada identidade, de tal maneira que uma identidade socialmente inteligível e admissível é aquela em que o sentido cultural de “homem” interpreta em exclusivo corpos masculinos e “mulheres” em exclusivo corpos femininos e que a subjetividade sexual de cada um, regida pela heterossexualidade compulsória, obrigue a que homens apenas desejem mulheres e reciprocamente, numa oposição binária rígida e inamovível. A performatividade de género refere-se pois, antes de mais, em Butler, ao processo de produção de efeitos identitários:

Aquilo que é ‘forçado’ pelo simbólico, então, é uma citação da sua lei que reitera e consolida a astúcia da sua própria força. (...) O processo dessa sedimentação ou aquilo que poderíamos chamar a *materialização* será uma espécie de citacionalidade, a aquisição de ser através da citação do poder, uma citação que se estabelece como uma cumplicidade originária com o poder na formação do ‘Eu’ (1993, p. 15).

Eis porque

essas identidades correspondem a uma ilusão criada pelas sociedades misóginas e heterossexistas que estruturam e sustentam a ficção da existência concreta de homens e mulheres. Essa ficção, esse mito estruturante cria as condições para a emergência das expressões do gênero, tomadas e vivenciadas como identidades, estruturadas por via da diferença sexual, verdadeira ideologia reguladora das identidades (Oliveira, 201, p. 59).

Muito ao contrário de uma relação determinista de causalidade que obriga a que um determinado sexo biológico corresponda um determinado gênero social que por sua vez só pode exprimir-se numa determinada identidade sexual, isso significa segundo Butler, que a categoria de sexo é aquilo que o poder produz por forma a ter um objeto de controle, como Foucault (1977) há muito tinha demonstrado: “(e)nquanto regime regulador, a sexualidade funciona basicamente *investindo os corpos com a categoria de sexo*, isto é, fazendo dos corpos *suportes de um princípio de identidade*” (Butler, 1995, p. 351). Igualmente na esteira da tese foucauldiana segundo a qual só a modernidade ocidental assiste à emergência histórica de identidades individuais integralmente definidos pela sexualidade, de que o exemplo máximo é a moderna categoria médica e psiquiátrica do homossexual, explica-se que “A especial centralidade da opressão homofóbica no século XX (...) resultou da sua inextricabilidade da questão do conhecimento e dos processos do saber na cultura ocidental moderna em geral” (Sedgwick, 1991, pp. 33-34). Deste modo, o gênero não se limita a constituir a inscrição cultural do sentido num sexo previamente dado, e faça antes parte do próprio aparato de produção por meio do qual os próprios sexos são estabelecidos:

Logo, o gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; o gênero é também o meio discursivo/cultural pelo qual a ‘natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ se produzem e estabelecem como ‘pré-discursivos’, anteriores à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual actua* a cultura (Butler, 2017, pp. 63-64).

Em *Bodies that matter* (1995), Butler clarifica que as normas reguladoras do “sexo” operam de forma performativa de modo a constituírem a

materialidade dos corpos e, mais concretamente, a materializarem o sexo do corpo, a materializarem a diferença sexual ao serviço da consolidação do imperativo heterossexual. Recorrendo à ideia de materialização, Butler sublinha que aquilo que constitui a fixidez do corpo é inteiramente material, mas a materialidade será então repensada como efeito de poder e o seu mais produtivo efeito; deste modo, compreendido na sua normatividade, o sexo não será simplesmente qualquer coisa que cada um tem, mas antes uma das normas nos tornamos viáveis enquanto corpo culturalmente inteligível pela vida toda:

Em causa em tal reformulação da materialidade dos corpos estará o seguinte: (1) a reconsideração da matéria dos corpos como efeito de uma dinâmica de poder, de maneira tal que a matéria dos corpos será indissociável das normas reguladoras que governam a sua materialização e a significação daqueles efeitos materiais; (2) o entendimento da performatividade, não como o acto pelo qual um sujeito traz à existência aquilo que nomeia, mas, antes, como o poder reiterativo do discurso de produzir os fenómenos que regula e constrange; (3) a construção do 'sexo' já não como um dado corpóreo sobre o qual se impõe artificialmente o construto do género, mas como uma norma cultural que comanda a materialização dos corpos; (4) um repensar do processo pelo qual é uma norma corpórea a ser assumida, apropriada, tomada, não como, estritamente falando, algo que é sofrido *por um sujeito*, mas antes o sujeito, o 'Eu' falante, que se forma em virtude de ter passado por esse processo de assumir um sexo; e (5) uma ligação deste processo de 'assumir' um sexo com a questão da *identificação* e com os meios discursivos mediante os quais o imperativo heterossexual torna possíveis certas identificações sexuais e exclui e/ou repudia outras identificações (1993, pp. 2-3).

Butler recorreu a esta ideia de materialização em *Bodies that matter* para deslindar uma confusão facilmente feita a partir de uma leitura simplista e apriorística da performatividade, tal como era formulada em *Problemas de género*, que a autora reconhece em todo o caso que era possível, e que deu nomeadamente azo a que alguém tão avisado quanto Pierre Bourdieu pudesse concluir que a performatividade referia e justificava um jogo algo

voluntarista e inconsequente com as identidades tidas como próteses ou máscaras adventícias ao sujeito. Esclarece então Butler:

Em resultado desta reformulação da performatividade, (a) a performatividade de género não pode ser teorizada à parte da prática forçada e reiterativa de regimes sexuais reguladores; (b) o registo do agenciamento condicionado por esses mesmos regimes de discurso/poder não é conciliável com o voluntarismo ou o individualismo, muito menos com o consumismo, e de modo nenhum pressupõe um sujeito que escolhe; (c) o regime da heterossexualidade labora no sentido de circunscrever e delimitar a ‘materialidade’ do sexo e essa ‘materialidade’ é formada e mantida por, e como, uma materialização de normas reguladoras que em parte são as da hegemonia heterossexual; (d) a materialização de normas requer aqueles processos identificativos mediante os quais as normas são assumidas ou apropriadas e essas identificações precede e possibilitam a formação de um sujeito, mas não são, estritamente falando, efetivadas [*performed* – N.T.] por um sujeito; e (e) os limites do construcionismo denunciam-se nessas fronteiras da vida corpórea onde os corpos abjetos ou deslegitimados não logram contar como ‘corpos’ (1993, p. 15).

Nesta conformidade, uma crítica *queer* empreenderá o *queering* como metodologia do seu projeto reflexivo ancorada no pressuposto básico segundo o qual,

(s)e o sexo e o género são totalmente distintos, daí não decorre que ser-se de um dado sexo é tornar-se num dado género; isto é, a ‘mulher’ não precisa de ser a construção cultural do corpo feminino, e o ‘homem’ não precisa de interpretar corpos masculinos. Esta formulação radical da distinção entre sexo e género sugere que os corpos sexuais podem ser a ocasião para um número de géneros diferentes, mais, que o género em si não precisa de se restringir aos dois géneros habituais. Se o sexo não limita o género, talvez haja então géneros, formas de interpretar culturalmente o corpo sexuado, que não são em absoluto restringidos pela aparente dualidade do sexo. Consideremos a consequência de que, se o género for algo em que alguém se torna – mas nunca pode ser, – então o género é em si uma espécie de transformação ou actividade (...) uma acção incessante e repetida de algum tipo. Se o género não está associado ao sexo, de forma nem causal nem expressiva, então o género é

uma espécie de acção que pode proliferar para lá dos limites binários impostos pelo binário aparente do sexo (Butler, 2017, pp. 230-231).

Esta binaridade é justamente aquilo que exclui quaisquer outras possibilidades alternativas (e nas quais a transcrição da matriz teria corrido mal ou teria sido mal citada, ou repetida de maneira deformada), isto é, todas

aquelas em que o género não é consequência do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não são ‘consequência’ nem do sexo, nem do género. (...) Contudo, a sua persistência e proliferação fornecem oportunidades críticas que expõem os limites e fins reguladores desse domínio de inteligibilidade e abrem, pois, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do género” (Butler, 2017, p. 80).

Como muito adequadamente resume Loxley a respeito de Butler, o que se deve deduzir é que: “A performatividade, para ela, é pois ao mesmo tempo a força frequentemente traumática de normalização e aquela que lhe resiste” (2006, p. 137). A proposta apresentada a este propósito por Butler, a exigir longa e minuciosa apresentação, encontramos-la por outro lado admiravelmente sintetizada entre nós por João Manuel Oliveira:

Como solução e ruptura do sistema, Butler (...) encara as performances subversivas de género, que desestabilizam a equação sexo/género/desejo. Nomeadamente performances em que o sexo não corresponda ao género e em que o sistema de heterossexualidade compulsiva seja contestado. Daí que Butler analise (...) os processos que emulam e parodiam o género, nomeadamente as performances *drag*. Nestas performances, a imitação de outro género possibilita uma analogia para a maneira como os processos de imitação do género funcionam. Assim, qualquer processo de assunção identitária de género corresponde a uma prática de *impersonation* para a qual não há original que possa ser imitado. O que permite avançar para a consideração do carácter paródico (para além de performático) dos processos de aquisição de expressões de género (e não de identidades) (2011, pp. 58-59).

Ora, um dos sentidos do *queering*, como método operante desde os ensaios teóricos às obras literárias e artísticas, refere-se precisamente à

exploração deliberada daquelas possibilidades críticas e subversivas que expõem a matriz de inteligibilidade que ao mesmo tempo naturalizam e, por essa via, dissimulam ou ocultam os processos de construção da masculinidade e da feminilidade, da homossexualidade e da heterossexualidade e das respectivas oposições binárias. O *queering* comporta um programa de desnaturalização e desessencialização que, ao tornar patente o gênero enquanto construção, desfamiliariza a familiaridade, possibilitando que o conhecido se nos afigure espontaneamente estranho e com que sintamos o suposto fundamento natural do normal tão “forçado”, discursiva e não-discursivamente, quanto o desvio, a exceção, a desconformidade com a norma. Põem-se assim à vista os processos, as vias, os meios, os artifícios, pelos quais aquilo que até aí percebíamos como originário, essencial e fundador se tornou naquilo que é, a saber, efeito de uma construção que processa performativamente o seu devir. Ou seja, e de forma muito simples e direta, o *queering* diz respeito à subversão crítica que põe a nu o caráter construído do masculino e do feminino, do ser homem e do ser mulher, e o caráter “normal” e “natural” da heterossexualidade, sem que tal implique que *queer* seja sinónimo de homossexual, como muito deploravelmente se persiste entre nós em perceber as obras e produções que em quaisquer áreas se empenham no *queering*. O *queering* comporta pois, e *ab initio*, uma política da performatividade de gênero: “Portanto, a política da performatividade de gênero, tal como Butler a encara, consistirá em dar a ver este processo, revelando a ubíqua performatividade que as nossas narrativas comuns da identidade não logram ver” (Loxley, 2006, p. 125).

Tanto deveria constituir um adquirido, mesmo até antes da teoria *queer* propriamente dita, e desde que Teresa De Lauretis (1991) pela primeira vez utilizou o termo *queer* (no seu célebre artigo “Queer theory: Lesbian and gay sexualities”, com a valência semântica que a teoria homónima haveria de acolher, apesar de a autora original o ter entretanto deixado, por assim dizer, cair.

O QUEERING E A PERFORMATIVIDADE QUEER

Se a identidade de gênero é um efeito performativo, como vimos com Butler, igualmente o são as subjetividades sexuais, designadamente aquela que

conhecemos vulgarmente por “homossexual” e que se costuma opôr de forma binária a heterossexual”, no equívoco pressuposto da sua simetria e da sua objetiva neutralidade, quando realmente o binarismo heterossexualidade/homossexualidade é assimétrico, hierárquico e (hetero)normativo. Com efeito, longe de ser um mero descritor neutro, o termo homossexual constitui um ideal regulador, forjado pela *scientia sexualis* moderna que, como bem mostrou a seu tempo Michel Foucault (1977, p. 48), se constitui como dispositivo que cria performativamente aquilo que põe em discurso, materializando-o no corpo do indivíduo, que desse modo é produzido como objeto e como sujeito no interior de relações de poder-saber. A produção do homossexual moderno é assim operada por aquilo que Foucault chamou de implantação perversa do dispositivo da sexualidade. Significa isto que o moderno homossexual muito deve por isso à *scientia sexualis* que criou (a possibilidade de) uma experiência da sexualidade, em geral, e da homossexualidade, em particular. Precisamente lá onde, noutras épocas e noutros lugares, nunca ninguém precisou de se sentir, ou de se saber, ou de ser socialmente percebido como homossexual para sentir e fazer tudo o que costumamos associar ao termo, de resto completamente desconhecido e ininteligível fora do Ocidente moderno. O dispositivo da sexualidade abre a possibilidade do devir homossexual a todo o indivíduo cujo relacionamento amoroso se dirigisse a uma pessoa do mesmo sexo, mas a que se assimilaram todos aqueles que de algum modo infringissem as fronteiras diferenciadoras das características de gênero, de tal maneira que a categoria da homossexualidade abrangeria originalmente um leque inteiro que muito mais tarde se diferenciaria internamente e se desmultiplicaria nas atuais identidades *gay*, *lésbica*, *trans-sexual*, *transgênero*, *bissexual*, *intersexual*, etc. A materialização biopolítica do corpo homossexual significa por isso que o princípio legitimador de qualquer projeto emancipatório concebido numa perspetiva crítica *queer* não é o ser-se homossexual no sentido de ser possuidor de uma identidade essencial ou “natural” – que teria sido historicamente vítima de todos os opróbios e perseguições, o que não deixa de ser verdade – mas antes o que lhe foi infligido a pretexto de o ser. E o que começou por lhe ser infligido na modernidade foi a produção performativa da identidade homossexual, empreendida sobretudo pela *scientia sexualis* médico-psiquiátrica e elaborada com a matéria-prima do estigma, da abjeção, da auto-refutação e da vergonha que, ao precipitarem o homossexual

para fora dos limites da tolerância social, o depõem por essa mesma via no limiar do não-humano. Acontece que, como assinala Eve Kosofsky Sedgwick,

(a)s formas que toma a vergonha não são partes ‘tóxicas’ isoladas da identidade de um grupo ou de um indivíduo passíveis de serem dele excisadas; são, ao invés, integrais aos processos pelos quais a própria identidade se forma, bem como seus excedentes. Elas encontram-se disponíveis para o trabalho de metamorfose, redefinição, refiguração, transfiguração, carga e deformação simbólica e afetiva, mas talvez sejam demasiado potentes para o trabalho de expurgo e término deontológico (2003, p. 63).

Ora, a vergonha é politicamente interessante, afirma Sedgwick,

porque gera e legitima o lugar da identidade – a questão da identidade – na origem do impulso para o performativo, mas fá-lo sem elevar o espaço dessa identidade ao estatuto de uma essência. Constitui-o como para-ser-constituído, que é o mesmo que dizer já aí para a (necessária, produtiva) desconstrução e desidentificação (2003, p. 63).

Nesta conformidade, “a ‘performatividade queer’ [que] é o nome de uma estratégia para a produção de sentido e de ser, relativamente à afeição da vergonha e ao posterior facto do estigma que com ela está relacionado” (Sedgwick, 2003, p. 61). A crítica *queer* começa assim por assumir-se como projeto de re-significação do próprio termo *queer*, de forma a pôr à mostra os mecanismos e processos de construção da injúria e da agressão discursiva (Butler, 1997) contra o seu sentido originário que produzia os efeitos performativos de estigmatização, abjeção, auto-refutação e vergonha para desse modo alicerçar uma subjetividade alternativa, positiva, re-constitutiva e *orgulhosa* (por oposição a negativa, destrutiva e *vergonhosa*):

Quando o termo era usado como uma calúnia paralisante, como a interpelação mundana da sexualidade patologizada, produzia o utilizador do termo como símbolo e veículo da normalização e a oportunidade de a proferir como a regulação discursiva dos limites da legitimidade sexual. Muito do mundo hetero precisou sempre dos queers que procurou repudiar por meio da força performativa do termo (Butler, 1993, p. 223).

E acrescenta:

O termo '*queer*' surge como uma interpelação que levanta a questão do estatuto da força e da oposição, da estabilidade e da variabilidade, no interior da *performatividade*. O termo '*queer*' funcionou como uma prática linguística cuja finalidade tem sido envergonhar o sujeito que nomeia ou, melhor, a produção de um sujeito *por meio* dessa interpelação envergonhadora. '*Queer*' retira a sua força precisamente da repetida invocação por intermédio da qual se ligou à acusação, à patologização, ao insulto. Esta é uma invocação pela qual ao longo do tempo se formou um laço social entre comunidades homofóbicas (1993, p. 226).

No entanto, se a performatividade se nota na produção de identidades deterioradas, ela também

descreve a relação que consiste em se estar implicado naquilo que a se opõe, o infletir o poder contra si próprio para produzir modalidades alternativas de poder, para estabelecer um tipo de contestação política que não é uma 'pura' oposição, uma 'transcendência das relações de poder contemporâneas, mas um difícil labor de forjar um futuro com recursos inevitavelmente impuros (Butler, 1993, p. 241).

Eis porque, se o *queering* designa um fazer, *queer* consiste naquilo que se faz, decerto que enquanto metodologia crítica, mas, por essa via, inegavelmente política. Com efeito, *queer* diz respeito à

matriz aberta das possibilidades, brechas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de sentido sempre que os elementos constituintes do gênero e da sexualidade de alguém não são (ou *não se consegue* que sejam) de molde a significar monoliticamente (Sedgwick, 1998, p. 115).

O *queering* consistirá então na exploração metódica daquela matriz, na abertura, sempre reiterada e reativada, de dissonâncias cognitivas que põem em causa a normalidade da norma, que interrogam a aquisição mediante a qual se chegou a qualquer adquirido, que precipitam o devir no seio daquilo mesmo que se apresenta como dado e inamovível à partida, que, enfim, mostram como se fez aquilo que "é", para o poder fazer *de outra maneira*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge.
- Butler, J. (1995). Sexual inversions. In D. C. Stanton (Ed.), *Discourses of sexuality* (pp. 344-361). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2017). *Problemas de género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Foucault, M. (1977). *A vontade de saber*. Lisboa: Edições António Ramos.
- de Lauretis, T. (1991). Queer theory: Lesbian and gay sexualities. *Differences: A journal of feminist studies*, 3(2), pp. III-XVIII.
- Loxley, J. (2006). *Performativity*. London and New York: Routledge.
- Oliveira, J. M. (2011). Fazer e desfazer o género: Performatividades, normas e epistemologias feministas. In S. Neves (Coord.), *Género e ciências sociais* (pp. 49-66). Maia: ISMAI.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Sedgwick, E. K. (1998). Construire des significations queer. In D. Eribon (Org.), *Les études gay et lesbiennes* (pp. 109-116). Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Durham and London: Duke University Press.

História das mulheres e de género em Portugal: Horizontes temáticos e desafios atuais

IRENE VAQUINHAS*

Resumo. Neste artigo traça-se o desenvolvimento dos estudos das mulheres e de género em Portugal, desde o início do século XXI à atualidade, identificando-se o seu contributo para a historiografia recente e para a renovação da ciência histórica. Tomando como elemento de análise a investigação produzida desde o ano de 2000, captada, sobretudo, a partir de bases de dados de repositórios científicos, apontam-se as principais linhas de pesquisa, os seus pressupostos epistemológicos e enunciam-se as áreas temáticas exploradas e/ou em construção.

Palavras-chave: história das mulheres e de género; Portugal; historiografia; feminismos; mulheres e ciência.

History of women and gender in Portugal from the beginning of the 21st century: Research lines and historiographical impact. *This article focuses on the development of women and gender studies in Portugal, from the beginning of the 21st century onwards, until the present moment. It also identifies their contribution*

.....

* Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Centro de História da Sociedade e da Cultura, 3004-530, Coimbra, Portugal, irenemcv@fl.uc.pt

to recent historiography and to the renovation of historical science. Considering as analysis element all the research produced since the year 2000, gathered mostly from the databases and scientific repositories of both universities and other sources, we show the several lines of research, their epistemological presuppositions, and we refer explored and/or undergoing thematic areas.

Keywords: *history of women and gender; Portugal; historiography; feminisms; women and science.*



1. SOBRE A “HISTÓRIA DAS MULHERES” E “HISTÓRIA DO GÊNERO” EM PORTUGAL: EMERGÊNCIA, DESENVOLVIMENTO E CONFLUÊNCIA

A área de estudos de história das mulheres teve o seu início, em Portugal, a partir dos anos 1970, não obstante algumas iniciativas esporádicas na década anterior, realizadas à margem dos meios académicos, no âmbito da oposição ao regime autoritário do Estado Novo (Vaquinhas, 2002). A partir da referida década começou a se questionar o lugar das mulheres no processo histórico, obrigando a rever-se a sua ausência e a conferir-lhes uma visibilidade que lhes permitiu aceder ao estatuto de sujeito e à cena da história (Vaquinhas, 2002).

Não me vou deter no desenvolvimento da cronologia dos estudos das mulheres até ao início do ano 2000, assunto já muito tratado, mas tão-só referenciar alguns acontecimentos ou momentos-chaves da evolução destes estudos: em primeiro lugar, o aumento do ingresso de mulheres nos cursos de humanidades, sobretudo em História, como discentes e docentes, o qual se afigura ter sido decisivo para o aumento da produção científica sobre a história das mulheres e para a própria acreditação dessa área de estudos; em segundo lugar: a entrada do conceito de género no discurso das ciências humanas e sociais (Amâncio & Oliveira, 2014), em estreita articulação com

perspetivas feministas, tendo contribuído para fazer avançar novas linhas de pesquisa. Partindo-se do pressuposto de que a diferença de sexos é uma construção cultural e histórica, questionavam-se as diferenças sexuais, a articulação entre as representações e as práticas sociais bem como os acontecimentos e os fenómenos históricos (Vaquinhas, 2005). Em terceiro lugar, o encontro dos estudos de género quer com pressupostos desconstrutivistas da teoria *queer*, quer com a história cultural, em especial com os estudos literários (Leite, 2015). No primeiro caso abriu novos campos de investigação na historiografia portuguesa⁽¹⁾, sobretudo no estudo da masculinidade, do corpo, do desejo e da sexualidade; no segundo caso trouxe para o centro do debate a importância da interdisciplinaridade, bem como a preocupação com a narrativa histórica, tendo conduzido à investigação sobre o contributo feminino na atividade literária desde o século XIX, no quadro de redes culturais entre o Brasil, Portugal e Espanha, assim como sobre a participação de mulheres nos debates políticos e ideológicos do tempo. Em quarto lugar, o esbatimento das fronteiras de género na escolha de matérias classificadas como história das mulheres, já que muitos homens escrevem na atualidade sobre o assunto. Em quinto lugar, a grande visibilidade da história das mulheres e do género na opinião pública. Neste momento, constitui uma área de estudos com os seus historiadores, redes temáticas, cursos, áreas de doutoramentos ou de mestrados, revistas, associações, centros de documentação, projetos de investigação, colóquios, prémios, beneficiando também de amparo internacional, sobretudo no âmbito da União Europeia, muito em particular, por se inserir nas agendas políticas de instituições públicas com responsabilidades na implementação de políticas para a igualdade (Pais, 2007).

Traçadas estas linhas sumárias, importa avançar no conhecimento dos principais vetores das pesquisas na atualidade, tomando como base de pesquisa as informações disponibilizadas nos repositórios científicos institucionais, entre os quais, o RCAAP.

1. Segundo a teoria *queer* a orientação sexual e a identidade sexual ou de género dos indivíduos são o resultado de uma construção social, não havendo, por conseguinte, papéis sexuais biologicamente inscritos na natureza humana, antes formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais. Para uma análise conceptual da teoria *queer*, em particular, o “modo en que se constiruyen las identidades y cómo se reproducen”, veja-se, entre outros, Martínez (2015).

2. PRINCIPAIS VETORES DAS PESQUISAS

Nos anos 1990, quando foi efetuado um levantamento sobre a produção científica nesta área de estudos, as grandes temáticas eram os seguintes: a mulher e a família; a condição social da mulher; a mulher e o trabalho; a mulher e a educação e a mulher e os movimentos sociais (Vaquinhas, 2000).

Nos dias de hoje, mantém-se o interesse por essas problemáticas, algumas das quais com novos desenvolvimentos, como é o caso da ideologia da domesticidade (Vaquinhas & Guimarães, 2011) ou a política feminina do Estado Novo (Pimentel, 2011).

Porém, o dado mais significativo é a ampliação do leque temático para novas abordagens: as mulheres no sistema colonial; prática, exercícios profissionais e contributos femininos para a construção histórica e epistemológica de saberes disciplinares; evolução histórica da cidadania feminina desde o liberalismo oitocentista à consolidação dos direitos de cidadania nos diferentes países membros da União Europeia; identidades sexuais; os antifeminismos, entre outros.

Na impossibilidade de cobrir toda a produção historiográfica portuguesa desde o início do século XXI, seleciono apenas algumas linhas de investigação, começando pelo associativismo e mobilização feminina, temática já com tradição historiográfica, em Portugal, e que tem sabido incorporar os contributos de outras disciplinas como a sociologia e a economia política.

2.1 – Associativismo e mobilização feminina. As pesquisas sobre este tema privilegiam duas vertentes: uma centrada em movimentos organizados, sobretudo feministas, com o objetivo de obtenção da cidadania e conquista de direitos cívicos e políticos; uma outra focada em manifestações informais e que se expressam sob diferentes formas de intervenção e de mobilização.

No primeiro caso, a análise dos movimentos feministas tanto da primeira vaga (na transição do século XIX para o século XX e no decurso da 1ª República) como da segunda vaga (anos 1970 e 1980) tem sido uma temática muito desenvolvida e ponto de partida para pesquisas sobre a história das mulheres, como é o caso de biografias ou de estudos sobre a evolução histórica da cidadania portuguesa.

A história dos movimentos feministas da I República (1910-1926), suas conquistas, expectativas e derrotas tem-se imposto como um campo muito dinâmico de pesquisa, pontificando nesta área os estudos de Zília Osório de Castro e dos seus colaboradores da revista *Faces de Eva: Estudos da mulher*, da Universidade Nova de Lisboa (Castro, 2011), em particular João Esteves (2011; 2014) e Natividade Monteiro (2011).

O ciclo comemorativo do centenário da implantação da República, em 2010, suscitou uma reflexão aprofundada sobre as várias formas de expressão pública das vozes femininas, seu empenhamento cívico e tomada de consciência como grupo, tendo contribuído para “dar centralidade às mulheres no processo da I República” (Pinto, 2010, pp. 12-13). A sua atuação como grupo não se restringiu, no entanto, a formas de militantismo progressista, de base republicana, participação na maçonaria ou em associações para-maçónicas (Ventura, 2016), tendo também incidido em manifestações da contraofensiva antirrepublicana protagonizadas por mulheres católicas e monárquicas, em particular no quadro da I Grande Guerra (Moura, 2011; Stone, 2011).

Tratou-se, pois, de uma ocasião ímpar para a construção de um conhecimento alargado em torno do eixo “mulheres e república”. Os quotidianos, os projetos de transformação da sociedade, as influências internacionais, as formas de participação na I Grande Guerra, a laicização e as leituras femininas, histórias de vida ou a caracterização política e ideológica do pensamento de autoras, republicanas ou de outras filiações partidárias, têm sido vetores de pesquisas, com reflexos na publicação de obras, artigos, entradas de dicionários (caso do *Dicionário de História da I República e do republicanismo*), entre outros (Moacho, 2003; Samara, 2007; Mariano, 2011; Lousada, 2011, 2013; Armada, 2011; Cova, 2015).

A evolução de associações femininas e/ou feministas após a República, principais protagonistas, sua caracterização tipológica, áreas de investimento, afinidades e diferenças relativamente a organizações similares (nacionais ou estrangeiras) tem proporcionado estudos de fôlego. É o caso, entre outros, da dissertação de mestrado de Célia Costa sobre o *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas* (Costa, 2007), organização criada em 1914 com propósitos internacionalistas e que se manteve até ao ano de 1944 quando foi proibida pelo Estado Novo, ou dos estudos de Manuela Tavares (2008, 2000) sobre a reconfiguração dos feminismos em Portugal a partir

dos anos 1940 e, mais especificamente, sobre os feminismos de segunda vaga (liberais, socialistas/marxistas e radicais). Enquadra-se também nesta linha de trabalhos, os estudos sobre os vários campos de intervenção da escritora, jornalista e membro da oposição política ao Estado Novo, Maria Lamas (1893-1983) (Prates, 2010). Partindo-se do princípio de que, como afirma Anne Cova, “Os feminismos precisam de uma memória histórica. Construir essa memória é um desafio político e historiográfico” (Sales, 2014, p. 5), tem-se investido na preservação da memória dos ativismos feministas através da recolha de testemunhos, entrevistas e histórias de vida. A internacionalização das perspetivas de análise, a inclusão de estudos nacionais em contextos transnacionais e a aposta numa história comparada das mulheres tem sido uma outra linha de pesquisa, muito dinamizada pela historiadora Anne Cova (2008), tanto no que respeita à problematização das fontes, metodologias, categorizações, questões teóricas, entre outros aspetos, como no estudo de temáticas específicas como os movimentos de mulheres e a pluralidade dos feminismos nos séculos XIX e XX nos países da Europa do Sul e no Brasil ou na reflexão do papel feminino nas origens dos estados providência, entre outros.

Já os estudos sobre o antifeminismo têm privilegiado a abordagem do riso e da sátira na imprensa periódica da transição do século XIX para o século XX (Marques, 2013, 2014; Vicente, 2009). Configurando-se o cómico como uma forma de violência simbólica, na expressão de Pierre Bourdieu, Gabriela Marques (2013, 2014) mostra-nos como através dos discursos satíricos ou das palavras espirituosas se constroem os papéis de género e se transmitem representações que visam a manutenção do *status quo*, ou seja, a inferioridade feminina.

Quanto a outras formas de mobilização feminina, destacam-se os estudos de Virgínia Baptista sobre a participação feminina no movimento associativo mutualista. As necessidades e os interesses das mulheres trabalhadoras bem como a pobreza feminina constituíram um eixo estratégico desse movimento, o que permitiu analisar as políticas sociais, sobretudo de âmbito materno-infantil, desde o final da monarquia ao Estado Novo (Baptista, 2012, 2012a, 2016).

As associações católicas têm sido um outro vetor de pesquisa. O desenvolvimento do catolicismo no decurso do século XX e, muito em especial, a renovação da noção de apostolado, após o termo da I República, conferiu

às mulheres novas responsabilidades, tanto na esfera cívica, como da vida cultural e social, com impacto na criação de organizações femininas.

A reconstituição desse movimento tem sido uma aposta de vários autores, quer sobre a *Obra de Protecção às Raparigas*, instituição direcionada para as criadas de servir (Sousa, 2006), quer sobre a União Noelista (Fontes, 2009), entre outras. De igual modo se tem procurado desvendar a singularidade do pensamento de algumas militantes católicas, como é o caso de Maria de Lourdes Pintasilgo, a primeira mulher a desempenhar funções de primeira ministra em Portugal (de Julho de 1979 a Janeiro de 1980), seja na evocação da sua ação na Juventude Universitária Católica Feminina e no modo de fazer dialogar cristianismo e modernidade (Amaral, 2009), seja na forma como encarou o papel das mulheres na sociedade e na cultura do século XX (Maria Coutinho, 2012).

As modalidades de resistência ao Estado Novo, seja no âmbito da clandestinidade de partidos políticos da oposição, seja nas lutas populares contra o regime salazarista também tem suscitado alguns estudos (Barradas, 2004; Freitas, 2012).

Relacionada com este grande vetor de pesquisas, é a questão da cidadania, tema com um peso cada vez maior na historiografia portuguesa, tendo-se, nos últimos anos, consolidado uma profícua linha de investigação em torno da cidadania e género⁽²⁾. De uma forma geral, os estudos disponíveis centram-se na análise do processo histórico da cidadania, vinculando-o com as transformações da sociedade burguesa e exigências feministas, bem como na sua posterior universalização em articulação com o aprofundamento da democracia (Lopes, 2007; Castro, 2003). Bastante inovadora foi a linha de pesquisa iniciada por Diego Palacio Cerezales (2011, 2012)⁽³⁾ a partir das petições coletivas assinadas por mulheres e dirigidas aos poderes executivos, municipais e distritais, durante a segunda metade do século XIX, sobretudo num momento de afirmação do sistema liberal. Sendo um direito consagrado constitucionalmente, a petição era considerada numa

2. Tanto no que respeita à história do género e da teoria feminista como das histórias política e social, da filosofia do direito ou da sociologia.

3. Entre as principais reivindicações presentes em petições assinadas por mulheres contam-se os seguintes assuntos: contra os impostos (1856); contra a introdução dos padres lazaristas e as irmãs de caridade francesas (1858); a favor do mesmo motivo e reforço de hospícios (Associação de N.^a Senhora Consoladora dos Aflitos presidida pela Condessa de Rio Maior, 1857); contra o projeto de matrimónio civil (protesto das senhoras, 1860).

“forma de fazer política” e de intervir nos assuntos públicos, incidindo o estudo em algumas das suas expressões coletivas formais e principais reivindicações femininas.

2.1 – Práticas, exercícios profissionais e contributos femininos para a construção histórica e epistemológica de saberes disciplinares. Nos últimos anos têm assumido um peso significativo os estudos que visam dar visibilidade ao contributo feminino na formalização e na institucionalização de campos disciplinares tanto das áreas das ciências humanas e sociais como das ciências exatas (Lousada, 2012). Abarcando um “perímetro científico” muito alargado que vai desde a geografia à matemática, passando pela engenharia ou pela arqueologia, entre outros, os estudos procuram recuperar não apenas as “pioneiras” mas também as modalidades de inserção ou as lógicas da inclusão ou de exclusão das mulheres nos espaços académicos das várias áreas do saber e avançar no conhecimento das suas formas de produção científica (Nunes, 2007).

As pesquisas têm feito sair do anonimato numerosas figuras que nos eram desconhecidas, como sejam as primeiras geógrafas e engenheiras (Ferreira, 2011; Coutinho, 2012), as estudantes ou as matemáticas licenciadas pela Universidade de Coimbra (Nunes, 2015), entre outros. A esse esforço de resgate convém associar o trabalho desenvolvido pela Associação Portuguesa de Mulheres Cientistas (AMONET) que está a proceder ao mapeamento das cientistas portuguesas.

Igualmente se tem prestado atenção à entrada das mulheres no mercado de trabalho, seja nas profissões tradicionalmente feminizadas, como o serviço doméstico, em particular como criadas de servir, a enfermagem e a docência (Brasão, 2012; Pires, 2012a, 2012b; Rodrigues, 2013; Mogarro, 2010), seja em sectores considerados masculinos, obrigando, em alguns casos, a reinterpretar as imagens e representações simbólicas do passado. Relativamente ao último caso, François Paymal (2012) analisou o processo de integração das mulheres na Escola Superior de Polícia, quer como alunas quer como agentes da corporação policial, especificando ainda os valores, as modalidades e as resistências à sua entrada. Por seu turno, Isabel Ventura (2007) deteve-se na emergência das primeiras repórteres, nos anos 1960 e 1970, e na receção ao seu ingresso nas redações dos jornais e dos *media*, em geral.

O acesso das mulheres à instrução, as oportunidades profissionais e os condicionalismos sociais ao ingresso no mercado de trabalho têm sido uma via explorada. É o caso, entre outros, de estudos sobre a formação profissional das mulheres no ensino industrial público (Pinto, 2008; Alves, 2015) ou sobre formas informais de aprendizagem do ensino artístico em *ateliers* de arte e/ou galerias de artistas do Porto nos finais do século XIX (Assunção, 2015).

Aliás, a atividade artística feminina, sobretudo a partir de meados do século XIX, tem-se revelado uma temática muito promissora, sendo de destacar os estudos de Sandra Leandro (2011) e de Filipa Vicente (2013, 2015), sobre a participação feminina no campo das artes plásticas, ou sobre algumas fotógrafas, como Margarida Relvas (Fonseca, 2015). A definição do estatuto da mulher artista, os pressupostos ideológicos da sua exclusão da história da arte, a sua associação com as “artes menores” e o estudo biográfico de algumas artistas que se impuseram no panorama artístico e cultural português são alguns dos vetores explorados.

2.1 – Outras linhas de pesquisa. A história do corpo e da sexualidade (masculina e feminina) tem sido objeto de algumas pesquisas, sobretudo no que respeita à construção das identidades sexuais, aos discursos médicos e disciplinadores e às questões da violência e da prostituição.

Se Paulo Guinote (2011) tem interrogado a masculinidade no século XIX e início do século XX, seus valores e atributos, já Ana Maria Brandão (2010), entre outros, problematiza, no mesmo período cronológico, as representações dominantes da feminilidade, em especial o homoerotismo feminino, no momento em que emerge a sexologia em Portugal. A relação da mulher com a violência, em particular como vítima, tem sido um tema desenvolvido no quadro de estudos mais alargados sobre a criminalidade e os comportamentos desviantes (Silva, 2014; Garnel, 2003).

A reconstituição dos quadros da prostituição tolerada (jurídicos, administrativos, sociológicos, perfis-tipos), a análise dos discursos normativos sobre o assunto, com destaque para o elaborado pelos médicos ou a relação da prostituição com as doenças sexualmente transmissíveis são alguns vetores da pesquisa que continua, no entanto, a ser lateralizada na investigação histórica (Garnel, 2002; Barbosa, 2011; Alves, 2009; Esteves, 2014).

Pontualmente, alguns estudos abordam percursos de vida de prostitutas (Dinis & Araújo, 2015).

A última linha temática a salientar nesta breve resenha tem por tema central o papel desempenhado pelas mulheres quer no sistema colonial português da 1ª metade do século XX quer na diáspora de Portugueses pelo mundo (Aguiar & Guedes, 2012)⁽⁴⁾. No primeiro caso, o tema tem suscitado trabalhos historiográficos que incidem nos mecanismos ideológicos que estruturaram a consciência colonial de mulheres portuguesas e no contributo das elites femininas para a difusão da “mística imperial” (Pinho, 2002; Santo, 2013, 2015) e, ainda, no fenómeno político-militar das madrinhas de guerra, mobilização feita no quadro do Movimento Nacional Feminino, organização criada no quadro do regime político e destinada a apoiar os soldados enviados para a guerra colonial (1961-1974) e respetivas famílias (Martins, 2011).

Já quanto ao fenómeno migratório feminino, as perspetivas de análise têm privilegiado o período da grande leva da emigração europeia, nos anos 1960-1970, as suas diferenças relativamente à emigração masculina, já que esta é feita, em grande parte, ao abrigo do reagrupamento familiar, bem como as modalidades de integração nos países de acolhimento, entre outros aspetos (Rodrigues, 2017).

3. IMPACTOS E USOS POLÍTICOS DA HISTÓRIA DAS MULHERES E DO GÉNERO

O reconhecimento público da importância das mulheres na história traduziu-se, entre outros aspetos, na sua incorporação na narrativa simbólica dos espaços públicos urbanos, seja pela renomeação de ruas, atribuindo-se-lhes nomes femininos, seja pela elaboração de guias com percursos ligados a atividades ou a personalidades femininas, sendo de destacar, neste âmbito o mapeamento da “toponímia no feminino” das cidades portuguesas, empreendida pela *Revista faces de Eva*. Destacam-se também atividades de teor comemoracionista, em grande parte por iniciativa de forças políticas,

4. Outras linhas de pesquisa não abordadas nesta breve resenha são as seguintes: as questões educativas; a imprensa feminina e feminista; as solidariedades e as alegorias femininas.

o que coloca a questão do risco de manipulação da memória em benefício do poder, no tempo presente.

Desde os anos 1990 que a história das mulheres e do género influenciou a museologia, fazendo desenvolver o conceito de “museologia de género”, sendo em número significativo, à escala mundial, os museus monográficos dedicados a temáticas femininas. Na sua maioria de carácter histórico, têm como principal missão a reescrita da história do respetivo país, região ou estado, incorporando a dimensão de género, assim como dar visibilidade ao protagonismo feminino nos vários campos da atividade social e cultural (Vaquinhas, 2015).

Em Portugal ainda não existem museus das mulheres e/ou do género ou memoriais femininos, embora tenham sido feitas exposições que incorporam essa dimensão. Porém, as museólogas portuguesas estão cada vez mais atentas à introdução da categoria de género nas exposições ou na função museológica de comunicação em espaço museal, como é o caso de Aida Rechená (2013) que foi uma pioneira pelas ações desenvolvidas no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, de Castelo Branco.

A difusão deste referencial teórico tem funcionado como elemento de ligação a outras áreas do conhecimento como é o caso da musicologia, área emergente na qual pontificam os estudos de Luísa Cymbron sobre os acervos da prática musical doméstica oitocentista (2009).

EM CONCLUSÃO:

“Para que serve a história?” – à interrogação colocada na sua lição inaugural no Collège de France em 17 de Dezembro de 2015, o historiador Patrick Boucheron respondeu da seguinte forma “a história nem sequer merece uma hora da nossa atenção se esta não tem como objetivo emancipar a humanidade” (2016, p. 18).

Mutatis mutantis para que serve a história das mulheres em Portugal? O conteúdo político e os propósitos ideológicos de muitos dos trabalhos realizados nesta área são claros: resgatar memórias, dar visibilidade à participação das mulheres na vida económica, social, política e cultural, no fundo, integrá-la no espaço público, com vista a ultrapassar descrições de género e a contribuir para uma sociedade mais justa e democrática, ou seja, estamos perante o que se pode chamar uma memória cidadã.

O entendimento da historiografia como uma forma de combate ao esquecimento vai ao encontro do pensamento da historiadora Christine Bard, para quem a história das mulheres e do gênero ajuda a preencher, nos dias de hoje, o deficit estrutural da memória coletiva feminina⁽⁵⁾, constituindo um meio privilegiado de acesso ao conhecimento do passado e a um patrimônio memorial.

Sob este ponto de vista, a historiografia abre um caminho para a recuperação da memória histórica das “vítimas dos silêncios dos documentos” ao dar visibilidade às mulheres e às relações sociais de gênero no processo histórico, um resgate não inteiramente alheio a uma certa intenção “justiçeira” (Catroga, 2011, p. 10).

Sem dúvida que, em Portugal, a cultura memorial em torno da história das mulheres e do gênero tem adotado um largo espectro de formas de expressão sendo, nos dias de hoje, sobretudo, sinónimo de memória da intervenção das mulheres no espaço público: seja, nos anos 1970-1980, pela via dos movimentos feministas e outras formas de intervenção e de associações femininas; seja, na atualidade, pela via da sua inclusão nas várias áreas do conhecimento científico e pelas práticas de exercícios profissionais.

Nessa medida constitui, igualmente, um elemento de comunicação política, ao apelar aos poderes públicos no sentido de integração de lugares da memória do feminino no espaço simbólico urbano, ao nível da evocação e da celebração memorial, como forma de reparação do esquecimento. Do silenciamento passou-se ao reconhecimento oficial, tendo temáticas relativas à história das mulheres e do gênero, se convertido, em determinados contextos precisos, em assuntos politicamente convenientes.

Todavia, os objetivos políticos, humanitários, memoriais e historiográficos que caracterizam o campo das memórias históricas femininas, causam, igualmente, dúvidas ou perplexidades aos historiadores, divididos entre os imperativos éticos da profissão e as exigências próprias da construção de um saber que se deve pautar pela análise complexa da sociedade.

As finalidades referidas não deixam, contudo, de terem alguns efeitos perversos: deixam na sombra vertentes significativas da história/memória femininas e que precisam de ser estudadas, como é o caso das funções das

5. Bard, Cristine, “Les usages politiques de l’histoire des femmes”, Source: <http://www.archivesdu-feminisme.fr/ressources-en-ligne/articles-et-comptes-rendus/articles-historiques/bard-c-les-usages-politiques-de-lhistoire-des-femmes/> (12-09-2016; 16.45).

mulheres na vida privada como mãe, filha, irmã, avó; as questões geracionais; o papel das mulheres como prestadora de serviços no quadro familiar ou os avanços do conceito de maternidade em articulação com o discurso médico, a puericultura e os projetos reformadores da sociedade. Igualmente pouco ou nada se sabe sobre o ensino não oficial feminino, as chamadas “mestras” particulares ou sobre as mulheres nos setores da pesca, em particular como armadoras, entre outras matérias.

Podemo-nos, por isso, perguntar se não estamos também a assistir, nos dias de hoje, a um incontestável e irrevogável processo de esquecimento ou, pelo menos, de retração de certas formas de memória...

Creio, no entanto, que o nosso presente democrático fará avançar o conhecimento nestes e outros campos, seja por questões de legitimidade, seja pela necessidade de enraizamento histórico de realidades centenárias, seja pela própria evolução do saber histórico. Não é por acaso que a entrada da história das mulheres e do género na historiografia é considerado como uma das mutações mais profundas da historiografia ocidental desde os anos 1950.... Sem dúvida que o continuará a ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, M. M., & Guedes, M. G. S. (Org.) (2012). *Encontro mundial de mulheres portuguesas na diáspora*. Espinho: Mulher Migrante: Cooperativa Gráfica de Espinho.
- Alves, A. M. (2009). *Percursos de vida: A prostituição no Porto na década de 60/70*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Dissertação de mestrado). Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/13228/2/tese-mestpercursosevidao000070504.pdf>.
- Alves, L. A. (2015). Primeira República: Espaço para a mulher no ensino técnico em Portugal. *Em tempo de histórias*, 25, pp. 35-57.
- Amâncio, L., & Oliveira, J. M. (2014). Ambivalências e desenvolvimentos dos estudos de género em Portugal. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 32, pp. 23-42.
- Amaral, A. F. (2009). *Maria de Lourdes Pintasilgo: Os anos da Juventude Universitária Católica (1952-1956)*. Coimbra: Almedina.
- Armada, F. (2011). *Republicanas quase desconhecidas: Mulheres republicanas de trinta e três concelhos*. Lisboa: Temas e Debates.

- Assunção, M. M. (2015). *Os pintores e os públicos: Naturalismo, tardo-naturalismo do final do século XIX (1880) à 1ª República (1910)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Tese de doutoramento).
- Baptista, V. (2012a). A assistência materno-infantil em Portugal e os direitos das mães trabalhadoras (1880-1943). Disponível em http://aphes32.cehc.iscte-iul.pt/docs/s27_1_pap.pdf.
- Baptista, V. (2012b). A participação feminina no movimento mutualista: Do final da monarquia ao Estado Novo. *Ler história*, 62, pp. 31-51.
- Baptista, V. (2016). *Proteção e direitos das mulheres trabalhadoras em Portugal 1880-1943*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Barbosa, S. (2011). *As toleradas de Penafiel (1915-1933): Do invisível ao visível – de meretriz a tolerada*. Porto: FLUP (Dissertação de mestrado).
- Bard, C. (2003). Les usages politiques de l'histoire des femmes. Disponível em <http://www.archivesdufeminisme.fr/ressources-en-ligne/articles-et-comptes-rendus/articles-historiques/bard-c-les-usages-politiques-de-lhistoire-des-femmes/>.
- Barradas, A. (2004). *As clandestinas*. Lisboa: Ela por Ela.
- Boucheron, P., & Fournier, M. (2016). À quoi sert l'histoire?. *Sciences humaines*, 279(3), pp. 18-21.
- Brandão, A. M. (2010). Da sodomita à lésbica: O género nas representações do homo-erotismo feminino. *Análise social*, XLV(195), pp. 307-327.
- Brasão, I. (2012). *O tempo das criadas: A condição servil em Portugal (1940-1970)*. Lisboa: Tinta da China.
- Castro, Z. O. (Dir.), Sousa, A. F., & Favinha, M. (Coord.) (2003). *Falar de mulheres: Da igualdade à paridade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Castro, Z. O., Esteves, J., & Monteiro, N. (Coord.) (2011). *Mulheres na I República: Percursos, conquistas e derrotas*. Lisboa: Colibri.
- Catroga, F. (2011). Prefácio. In Z. O. Castro, J. Esteves, & N. Monteiro (Coord.) *Mulheres na I República: Percursos, conquistas e derrotas* (pp. 9-12). Lisboa: Colibri.
- Costa, C. (2007). *O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947): Uma organização feminista*. Lisboa: Universidade Aberta. (Dissertação de Mestrado).
- Coutinho, J. (2012). Mulheres pioneiras em engenharia. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 27, pp. 51-67.
- Coutinho, M. A. (2012). As mulheres no pensamento de Maria de Lourdes Pintasilgo. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 27, pp. 9-25.
- Cova, A. (Dir.) (2008). *História comparada das mulheres: Novas abordagens*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Cova, A. (2015). As mulheres foram ativistas na guerra, depois voltaram ao lar. In M. B. Jerónimo (Org.), *Portugal e a Grande Guerra: Contextos e protagonistas* (pp. 95-102). Lisboa: Edições 70.
- Cymbbron, L. (2009). "Algumas modinhas de bom gosto e duetos italianos para meninas": A música e a educação de uma família micaelense do início do século XIX. *Arquipélago: História*, XIII, pp. 87-118.
- Dinis, C., & Araújo, F. (2015). Henriqueta Emília da Conceição: Dualidades históricas e literárias de uma meretriz (1845-1874). *CEM Cultura, espaço e memória*, 6, pp. 109-124.
- Esteves, A. (2014). Entre o sanitarismo e a assistência: O serviço de inspeção e tratamento de toleradas do Dispensário de Higiene Social de Lisboa nos inícios do século XX. *Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas*. Disponível em http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400111397_ARQUIVO_artigoversaocortadaFINAL.pdf.
- Esteves, J. (2014). Produção, transmissão e reequadramento do conhecimento por via da história das mulheres: O caso da 1.^a República. *Ex aequo*, 30, pp. 39-53.
- Ferreira, M. J. (2011). Mulheres geógrafas na história da geografia moderna. In I. Tomé, M. E. Stone, & M. T. Santos (Eds.), *Olhares sobre as mulheres: Homenagem a Zília Osório de Castro* (pp. 291-303). Lisboa: Cesnova / FCSN – UNL.
- Fonseca, C. (2015). *Uma família de fotógrafos: Carlos e Margarida Relvas*. Lisboa: Chiado Editora.
- Fontes, P. (2009). A União Noelista Portuguesa, um movimento católico de mulheres. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 22, pp. 105-123.
- Freitas, J. A. (2012). As mulheres na revolta do leite (Madeira: 1936). *Islenha*, 50, pp. 109-118.
- Garnel, M. R. (2002). A loucura da prostituição. *Themis*, 5, pp. 139-158.
- Garnel, M. R. (2003). Mulher e violência: Das imagens e da realidade na Lisboa de 1912. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 10, pp. 73-95.
- Guinote, P. (2011). As faces de Adão: A construção da masculinidade no Portugal contemporâneo. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 26, pp. 53-82.
- Leandro, S. (2011). Boa figura, má figura, sem figura: Mulheres artistas no tempo da 1.^a República. In Z. O. Castro, J. Esteves, & N. Monteiro (Coord.), *Mulheres na I República: Percursos, conquistas e derrotas* (pp. 271-318). Lisboa: Edições Colibri.
- Leite, E. (2015). História cultural / (Nova) História cultural. In A. M. Colling, & L. A. Tedeschi (Org.). *Dicionário crítico de gênero* (pp. 323-328). Dourados: Editora da Universidade Federal da Grande Dourados/MS (UFGD).

- Lopes, A. M. (2007). A luta das mulheres oitocentistas por uma política de igualdade. In J. M. Sardica, & J. F. Lourenço (Org.), *Culturas da cidadania: Conflitos epistemológicos* (pp. 27-42). Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Lousada, I. (2011). Imprensa: amplificador da voz feminina. In Z. O. Castro, J. Esteves, & N. Monteiro (Coord.), *Mulheres na I República: Percursos, conquistas e derrotas* (pp. 41-48). Lisboa: Edições Colibri.
- Lousada, I. (2012). Elos de progresso social e científico: Contributo para a História das mulheres cientistas em Portugal. In I. Lousada, & M. J. Gonçalves (Eds.), *Women, science and globalization: What's up?* (pp. 57-85). Lisboa: Amonet.
- Lousada, I. (2013). Geração de republicanas feministas: Dos tempos da propaganda aos tempos da República. *Actas do 3.º Encontro de História do Alentejo Litoral*, pp. 9-22. Disponível em [http://run.unl.pt/bitstream/10362/10682/1/3encHistorialSa beLousada.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/10682/1/3encHistorialSa%20beLousada.pdf).
- Mariano, F. (2011). *As mulheres e a I República*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Marques, M. G. (2013). *Demónios aperfeiçoados: Ideias e manifestações antifeministas na imprensa portuguesa (1895-1914)*. Coimbra: FLUC (Tese de doutoramento).
- Marques, M. G. (2014). A maior humorista de todos os tempos: A sátira antifeminista na imprensa portuguesa 1885-1914. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 32, pp. 93-113.
- Martinez, A. (2015). Queer, teoria. In A. M. Colling, & L. A. Tedeschi (Org.), *Dicionário crítico de gênero* (pp. 560-564). Dourados: Editora da Universidade Federal da Grande Dourados/MS (UFGD).
- Martins, F. (2011). Amor em tempo de guerra: As “madrinhas de guerra” no contexto da guerra colonial portuguesa (1961-1974). *Historiae: Rio Grande*, 2(2), pp. 75-88.
- Moacho, D. (2003). *Ana de Castro Osório e as origens do feminismo em Portugal*. Lisboa: ISCTE (Dissertação de mestrado).
- Mogarro, M. J. (2010). Ser professora em Portugal nos anos sessenta: Representações e discursos femininos na imprensa pedagógica. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 24, pp. 53-76.
- Moura, M. L. (2011). Resistências femininas ao laicismo republicano. In Z. O. Castro, J. Esteves, & N. Monteiro (Coord.), *Mulheres na I República: Percursos, conquistas e derrotas* (pp. 145-178). Lisboa: Colibri.
- Nunes, J. L. (2015). As primeiras mulheres assistentes e doutoradas na secção de Ciências Matemáticas da Universidade de Coimbra (1961 a 1986). *Boletim da Sociedade Portuguesa de Matemática*, 72, pp. 53-74.

- Nunes, M. F. (2007). Carolina Michaelis de Vasconcelos: Construção científica nas ciências humanas. In V. Condé, L. Mongelli, & Y. Vieira (Orgs.), *Género, diversidade e cidadania* (pp. 65-74). Lisboa: Edições Colibri/CIDEUS-UL.
- Pais, E. (2007). Abertura. In F. Henriques (Coord.), *Género, diversidade e cidadania* (pp. 7-8). Lisboa: Colibri / CIDEHUS / UE.
- Palacios Cerezales, D. (2011). Embodying public opinion: From petitions to mass meetings in nineteenth-century Portugal. *e-Journal of Portuguese History*, 9(1), pp. 1-19.
- Palacios Cerezales, D. (2012). “Assinem assinem, que a alma não tem sexo!”: Petição coletiva e cidadania feminina no Portugal constitucional (1820-1910). *Análise social*, 47(205), pp. 740-765.
- Paymal, J.-M. (2012). *La formation et l’intégration de la femme dans l’univers de la police urbaine portugaise: A Polícia de Segurança Pública*. Lisboa: Instituto de Educação, da Universidade de Lisboa (Tese de doutoramento).
- Pimentel, I. F. (2011). *A cada um o seu lugar: A política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- Pinho, M. E. (2002). *Na retaguarda da Guerra: O Movimento Nacional Feminino de S. João da Madeira (1963-1974)*. Coimbra: FLUC (Dissertação de Mestrado).
- Pinto, M. T. (2008). *A formação profissional das mulheres no ensino industrial público (1884-1910)*. Lisboa: Universidade Aberta (Tese de doutoramento).
- Pinto, T. (2010). Percursos, conquistas e derrotas das mulheres na 1ª República: Um lugar de memória. In T. Pinto (Coord.), *Percursos, conquistas e derrotas das mulheres na 1ª República* (pp. 9-13). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Pires, A. M. (2012a). “A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e a enfermagem no século XX: Leituras na imprensa feminista”. *Revista de enfermagem*, 8, pp. 171-178.
- Pires, A. M. (2012b). *Ser enfermeira em Portugal: Da 1ª República à instauração do Estado Novo (1910-1933): Leituras na imprensa generalista*. Lisboa: Instituto de Ciências da Saúde (Tese de doutoramento).
- Prates, M. L. (2010). *Maria Lamas (1893-1983): Uma participante na história da mentalidade feminina*. Lisboa: FCSH / UNL (Tese de doutoramento).
- Rechena, A. (2013). Contributos para a visibilidade das mulheres em exposições museológicas. In C. S. Pinheiro, A. M. Emonts, M. G. Franco, & M. J. Beja (Coord.), *Mulheres: Feminino, plural* (pp. 369-380). Funchal: Nova Delphi.
- Rodrigues, A. P. (2013). Da assistência aos pobres aos cuidados de saúde primários em Portugal: O papel da enfermagem 1926-2002. Lisboa: Escola Nacional de saúde Pública / Universidade Nova de Lisboa (Tese de doutoramento).

- Rodrigues, M. (2017). *Emigração feminina do concelho da Figueira da Foz com destino a França (1960-1975)*. Figueira da Foz: Casino Figueira.
- Sales, T. (Coord.) (2014). *Desocultando quotidianos de mulheres: Projeto memória e feminismos*. Lisboa: UMAR.
- Samara, M. A. (2007). *Operárias e burguesas: As mulheres no tempo da República*. Lisboa: A esfera dos livros.
- Santo, S. E. (2013). *Adeus até ao meu regresso: O Movimento Nacional Feminino na Guerra Colonial (1961-1974)*. Lisboa: Horizonte.
- Santo, S. E. (2015). Representações femininas do império na 1ª metade do século XX. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 34, pp. 89-104.
- Silva, S. S. (2014). As mulheres enquanto vítimas da violência: O caso de São Miguel no século XIX. In R. M. Simas (Coord.). *A vez e a voz da mulher: Relações e migrações* (pp. 231-244). Lisboa: Colibri.
- Sousa, A. F. (2006). A Obra de Protecção às Raparigas e a educação das criadas de servir, 1914-1945. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 15, pp. 59-82.
- Stone, M. E. (2011). Vivências monárquicas. In Z. O. Castro, J. Esteves, & N. Monteiro (Coord.), *Mulheres na I República: Percursos, conquistas e derrotas* (pp. 125-144). Lisboa: Colibri.
- Tavares, M. (2000). *Movimentos de mulheres em Portugal: Décadas de 70 e 80*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Tavares, M. (2008). *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. Lisboa: Universidade Aberta (Tese de doutoramento).
- Vaquinhas, I. (2000). Breve reflexão historiográfica sobre a história das mulheres em Portugal: O século XIX». *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 3, pp. 81-101.
- Vaquinhas, I. (2002). Linhas de investigação para a história das mulheres nos séculos XIX e XX: Breve esboço. *Revista da Faculdade de Letras: História*, 3, pp. 201-221.
- Vaquinhas, I. (2005). *Nem gatas borralheiras, nem bonecas de luxo: As mulheres portuguesas sob o olhar da História (Séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Vaquinhas, I. (2015). Museus das mulheres na actualidade: Criação, objectivos e o contributo da história. *RITUR-Revista iberoamericana de turismo*, 5, pp. 5-26.
- Vaquinhas, I., Guimarães, M. A. (2011). Economia doméstica e governo do lar: Os saberes domésticos e as funções da dona de casa”. In J. Mattoso (Dir.), & I. Vaquinhas (Coord.), *História da vida privada em Portugal, a época contemporânea* (pp. 194-221). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ventura, A. (2016). *Silêncio e ventura: Uma História da maçonaria feminina em Portugal*. Lisboa: Temas e Debates.

- Ventura, I. (2007). *A emergência das mulheres repórteres nas décadas de 60 e 70*. Lisboa: Universidade Aberta (Dissertação de mestrado).
- Vicente, A. (2009). Antifeminismo: A resistência ao evidente. In A. Marujo, & J. E. Franco (Eds.), *Dança dos demónios: Intolerância em Portugal* (pp. 431-483). Lisboa: Temas e Debates.
- Vicente, F. (2015). Fora dos cânones: Mulheres artistas e escritoras no Portugal dos princípios do século XX. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, 33, pp. 37-51.
- Vicente, F. (2013). *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (séc. XIX-XX)*. Lisboa: Athena.

Supõe que a verdade fosse uma mulher...

E porque não?:

Entrando de lado,
ou o 'gendering' e
o 'blackening' de
histórias coloniais,
anti- e pós-coloniais
na obra de Eurídice
Kala aka Zaituna Kala

ANA BALONA DE OLIVEIRA*

Resumo. A partir de *Entre de lado, Measuring blackness and a guide to many other industries* e *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porque não?*, examino de que forma a obra de Eurídice Kala (Maputo, 1987) questiona hegemonias eurocêntricas e masculinistas. Argumento no sentido de se reconhecer a relevância da sua prática para a desconstrução de versões 'branqueadoras' da história – incluindo o masculinismo de muitas narrativas anti-coloniais – e para a afirmação de um

.....

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História de Arte, 1069-061, Lisboa, Portugal. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas, 1600-214, Lisboa, Portugal, anabalonoliveira@yahoo.com

feminismo interseccional. A esta reflexão subjaz o reconhecimento da importância do diálogo entre práticas artísticas e historiográficas, com impacto ao nível duma descolonização epistémica.

Palavras-chave: Eurídice Kala aka Zaituna Kala; o arquivo colonial, anti- e pós-colonial na arte contemporânea; fotografia, vídeo, performance e instalação; feminismo interseccional; descolonização epistémica.

Imagine if truth was a woman... And why not? Entering sideways, or the gendering and the blackening of colonial, anti- and post-colonial histories in the work of Eurídice Kala aka Zaituna Kala. Drawing on Entre de lado, Measuring blackness and a guide to many other industries, and Imagine if truth was a woman... And why not?, I examine the ways in which the work of Eurídice Kala (Maputo, 1987) questions eurocentric and masculinist hegemonies. I argue that her practice is relevant for the deconstruction of 'whitening' versions of history – including the masculinism of many anti-colonial narratives – and the affirmation of an intersectional feminism. The analysis is underlined by the acknowledgement that the dialogue between artistic and historiographical practices can be productive, notably at the level of an epistemic decolonization.

Keywords: Eurídice Kala aka Zaituna Kala; the colonial, anti- and post-colonial archive in contemporary art; photography, video, performance and installation; intersectional feminism; epistemic decolonization.



Neste ensaio examino de que forma a obra da artista Eurídice Kala AKA Zaituna Kala (Maputo, 1987) contribui para o questionamento de hegemonias eurocêntricas e masculinistas da história e da história de arte. Olharei nomeadamente para *Entre-de-lado* (2012-2017) (fig. 1), uma obra que, desenvolvida em várias fases, culminou no vídeo *Measuring blackness*

and a guide to many other industries (2016) (fig. 2) e na instalação *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porquê não? / Imagine if truth was a woman... And why not?* (2016), apresentada na 12ª edição da Dak'Art, a Bial de Arte Contemporânea Africana de Dakar, no Senegal, em 2016 (fig. 3)⁽¹⁾. Analisarei igualmente os momentos, nestas obras, em que a sua personagem *That [BLCK] Dress* surge performativamente. A partir destes estudos de caso, argumentarei no sentido de se reconhecer a relevância da prática de Kala para a desconstrução de versões 'branqueadoras' da história – incluindo o masculinismo de muitas narrativas anti-coloniais – e para a afirmação da necessidade de um feminismo interseccional. Examinarei estes aspectos da sua obra tendo em conta o contexto mais alargado das circulações históricas e contemporâneas (incluindo artísticas) entre África, Ásia, Europa e América – com particular ênfase na África Austral – através dos espaços marcadamente políticos dos oceanos, cujo foco tendencialmente mais atlântico se pretende abrir para incluir o Índico. A esta reflexão subjaz o reconhecimento da importância do diálogo entre práticas artísticas e historiográficas, com impacto ao nível duma descolonização epistémica e ético-política do (e no) presente.

Para além do recurso constante a arquivos públicos, e sem que possuam um pendor excessivamente biográfico, as investigações de Kala partem normalmente do arquivo privado tanto da sua própria experiência pessoal como mulher negra, moçambicana, africana e migrante, como, numa perspectiva transgeracional, da sua experiência familiar. A forma como assina a sua produção artística – Euridice Kala aka ('also known as') Zaituna Kala – contém esta mesma densidade transgeracional, familiar e pessoal, uma vez que constitui um gesto, não só afectivo mas também político, de homenagem à figura da sua avó Zaituna. A sua prática investigativa, concretizada esteticamente através do recurso a vários meios artísticos, da performance ao vídeo, da fotografia à

1. Entre 23 de Novembro de 2017 e 31 de Janeiro de 2018, Kala apresentou *Entre-de-lado/As Queen Victoria* (2012-2017) na exposição colectiva *Being Her(e)*, comissariada por Paula Nascimento (Angola) e Violet Nantume (Uganda) na Galeria do Banco Económico em Luanda. Este foi um projecto itinerante da plataforma !KAURU – Contemporary Art from Africa (África do Sul), em parceria com a galeria angolana *This Is Not a White Cube* (TINAWC) e *Beyond Entropy Africa* (Angola), entre outros parceiros. Nesta exposição, Kala expandiu a série fotográfica *Entre-de-lado* sob a forma da instalação mixed-media, recorrendo à performance para fotografia, à fotografia, ao vidro e à madeira. Sobre esta e outras exposições em Luanda e Lisboa neste período, conferir Balona de Oliveira (2018).

instalação, do texto ao som, assume um carácter ético-político assumidamente feminista, na linha de uma interseccionalidade onde questões de género e de sexualidade surgem como inseparáveis de questões de raça e de classe.

Entre-de-lado começou como uma reflexão histórica e crítica em torno da introdução do casamento e do vestido de noiva ocidentais nas práticas culturais moçambicanas durante o período colonial. Kala examina de forma poética as implicações psíquicas, sociais e políticas desta apropriação a partir da sua história pessoal, i.e., da sua vivência passada enquanto noiva e mulher casada, e de uma percepção mais vasta do grau problemático, particularmente para as mulheres, de internalização, de naturalização e de implantação social de práticas culturais e religiosas de origem ocidental. Esta percepção não significa que não haja outras formas de opressão patriarcal nos contextos moçambicano, em particular, e africano, em geral, nomeadamente no que a práticas tradicionais e outras de raiz islâmica diz respeito, mas, nesta obra em concreto, e porque a sua própria experiência foi a do casamento de matriz europeia e cristã, é esta a prática cultural examinada.

A partir de trabalho de arquivo em Moçambique e Portugal, Kala investigou o impacto da cultura material e visual centrada na representação do casamento ocidental e do vestido de noiva na disseminação de certos ideais brancos de beleza e de respeitabilidade femininas em espaços não-ocidentais desde o século XIX. Analisou, em particular, a circulação das imagens fotográficas do famoso casamento da Rainha Vitória de Inglaterra com o Príncipe Alberto a 10 de Fevereiro de 1840. A cerimónia foi representada pictoricamente e terá circulado como gravura, mas a sua documentação fotográfica – datada de 1854 e correspondendo, por isso, a uma reencenação do casamento por parte do casal – disseminou-se de tal forma pela Europa e pelos territórios colonizados que foi progressivamente popularizando e generalizando o vestido de noiva branco. Não esqueçamos que o reinado da Rainha Vitória correspondeu a um período de expansão do império colonial britânico e que, embora sob domínio colonial português, Moçambique foi sempre muito permeável à influência cultural britânica através da vizinha África do Sul.⁽²⁾ Não esqueçamos igualmente que Vitória se tornou numa

2. Moçambique pertence tanto à Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), como à Commonwealth. Para além da África do Sul, partilha as suas fronteiras com a Suazilândia, o Zimbábue, a Zâmbia, o Malawi e a Tânzania, países que também foram colónias britânicas.

espécie de modelo de moralidade e sociabilidade femininas, que foi exportado através das forças assimiladoras da colonização e da sua suposta missão civilizadora. Apaixonada por Alberto, após a morte deste, ficou de luto até à sua própria morte, usando regularmente o seu véu de noiva, com o qual desejou ser sepultada.

Para além da figura da noiva vestida de branco, Kala tem dado atenção a uma espécie de correlato subsequente, a uma ‘pós-noiva branca’: a viúva vestida de negro, uma figura que considera proeminente ainda hoje no contexto social e num certo imaginário portugueses, associada a ideias de fragilidade e de resignação femininas, e que foi igualmente disseminada através dos processos de colonização⁽³⁾. A esta negritude branca e patriarcal, Kala tem contraposto a figura, performada por si própria, de uma outra noção de *blackness* – *That [BLCK] Dress* –, em que o negro, o vestir negro, se torna símbolo de resistência e de luta anti-racista e feminista (Balona de Oliveira, 2017)⁽⁴⁾.

As reflexões da artista em torno da cultura material associada à mulher negra e africana também têm incluído os usos e as circulações da capulana. Chamou a atenção para a história transnacional – de origem asiática e índica, pré-colonial, mas também colonial e pós-colonial – deste tecido, que se foi tornando num símbolo identitário das mulheres moçambicanas, inclusivamente em contexto diaspórico e, mais especificamente, no contexto sul-africano para onde elas viajam regularmente (contrariamente ao

3. A figura da viúva vestida de negro surge, por exemplo, em algumas fases da obra *Sea (E)scapes* (2015-2018), nomeadamente na que foi desenvolvida em Lisboa. Esta é uma obra em processo que examina conexões entre Lisboa, Maputo, Ilha de Moçambique, Cidade do Cabo e São Luís do Maranhão, a partir da história do São José - Pacote de África, um navio negreiro português que viajava entre Moçambique e o Brasil quando naufragou ao largo da Cidade do Cabo em 1794. A artista moçambicana Anésia Manjate também aborda a temática da viúva vestida de negro, enquanto resultado da influência colonial. Em *Mulher changana calada I* e *Mulher changana calada II*, examina criticamente algumas tradições da etnia changana (no sul de Moçambique), nomeadamente no que concerne os rituais de viuvez feminina e de casamento da mulher viúva. Em *Mulher changana calada* (2006), conjuga vários objectos associados à condição da mulher changana, como a esteira onde normalmente se senta, as capulanas coloridas que normalmente veste, assim como búzios, um terço cristão e o véu preto da viuvez.
4. Para além da sua aparição no vídeo *Measuring blackness and a guide to many other industries* (2016) – que faz parte da instalação *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porquê não?* (2016) e que examino adiante –, *That [BLCK] Dress* surge também em obras como *Telling time: From compound to city* (2014) e *Will see you in December...Tomorrow* (2015). Sobre esta última, ver Balona de Oliveira (2017).

período colonial, quando a migração moçambicana para a África do Sul se destinava maioritariamente às minas e era, por isso, quase exclusivamente masculina) (Balona de Oliveira, 2017; Harries, 1994).

Para a penetração de práticas culturais ocidentais e dos valores morais e sociais a elas associados em territórios colonizados contribuíram o desenvolvimento e a circulação da fotografia, que, maioritariamente na e pela mão de brancos, teve uma forte presença em contexto colonial. A fotografia foi um poderoso instrumento, entre outros, ao serviço do desejo ocidental de conhecer para dominar⁽⁵⁾. Lembremo-nos do seu papel ao substituir progressivamente o desenho, a pintura e a gravura numa mais eficiente recolha e catalogação de informação, no contexto das missões científicas e pseudo-científicas levadas a cabo por antropólogos, botanistas, geógrafos, etc., com o intuito de obter um melhor conhecimento dos recursos naturais e humanos disponíveis para a exploração económica e o controlo político e militar das colónias e das suas populações (Pinney, 2011; Lowndes Vicente, 2014; Smith, Brown, & Jacobi, 2015). A fotografia (juntamente com o cinema e outros meios) esteve igualmente ao serviço de uma dominação cultural, ideológica e propagandística por parte do colonizador (Lowndes Vicente, 2014; Pires Martins, 2014)⁽⁶⁾ – e viria a ter também um papel determinante na luta anti-colonial e anti-apartheid (Enwezor & Bester, 2013). Na clandestinidade, no exílio e nas zonas libertadas durante as guerras de libertação, ou seja, ainda antes das independências, e apesar da escassez de meios, as tecnologias de reprodução mecânica como a fotografia, o cinema e a imprensa cedo foram reconhecidas pelos movimentos de libertação (Enwezor, 2001; Diawara, 1992; Andrade-Watkins, 1995; Gray & Eshun, 2011; Piçarra & António, 2014, 2015), e com especial diligência pela FRELIMO no contexto moçambicano (Mondlane, 1995; Machel, 1985; Gray, 2007, 2011; Covents, 2011; Forjaz, 2015; Thomson, 2018), como instrumentos fundamentais de libertação cultural, considerada uma das bases para a libertação política e económica, na linha do pensamento de Frantz Fanon (2001, 1980) e Amílcar Cabral (1976).

5. A noção de conhecer para dominar tem sido elaborada por vários autores que, recorrendo à ideia Foucaultiana de 'power/knowledge', a aplicaram a situações coloniais (algo que o próprio Foucault, surpreendentemente, nunca chegou a fazer) (Foucault, 1980; Mudimbe, 1988; Young, 1995). .

6. Em relação ao cinema de propaganda colonial no contexto angolano, conferir Piçarra (2015).

A obra de Kala reflecte uma perspectiva não só transnacional, mas também feminista e descolonizadora da história da fotografia e da cultura visual ao longo dos séculos XIX e XX. Tal perspectiva é considerada necessária para a compreensão rigorosa das múltiplas valências da fotografia e das consequências da sua circulação em contextos coloniais e anti-coloniais. Com efeito, a pesquisa da artista em torno da construção de noções de branquitude e pureza, nomeadamente femininas, e da forma como concepções herdadas da presença colonial perduraram no continente africano após as independências (ainda que algumas delas tenham ficado mais ou menos adormecidas durante os períodos revolucionários) incluiu igualmente a consideração do momento, em meados do século XIX, em que a paixão do Príncipe Alberto por esse novo meio que era a fotografia culminou no desenvolvimento de uma importante colecção fotográfica e na fundação, em Londres em 1852, na sequência da Grande Exposição de 1851, daquele que se tornaria um dos mais importantes museus britânicos e um dos maiores do mundo – o Victoria and Albert Museum. A formação de instituições museológicas na Europa (e posteriormente nos Estados Unidos), dedicadas ao conhecimento das chamadas culturas não-ocidentais, em estreita relação com as chamadas grandes exposições, é inextricável da empresa colonial e das suas expedições científicas, como sabemos, e tornar-se-á decisiva nos desenvolvimentos modernistas da história de arte ocidental, como também se sabe, mas poucas vezes se lembra de forma suficientemente rigorosa, em termos de implicações ético-políticas, económicas, sociais e culturais (Foster, 1985; Clifford, 1988, 1997; Pratt, 1992; Coombes, 1994; Oguibe, 2004).

A pesquisa de Kala contribui para tornar visíveis as conexões íntimas, mas frequentemente escondidas, entre estes eventos. O seu olhar é transnacional e transhistórico. É político e pessoal. Por isso, em *A conversation I* (2013) (fig. 1), uma de várias imagens realizadas em Joanesburgo para a série *Entre-de-lado* (2012-2017), vemos a própria artista em performance para a câmara fotográfica, envergando e interagindo com o seu próprio vestido de noiva branco diante de uma parede branca. Tudo nesta imagem surge significativamente descentrado, *de lado*. A artista está sentada numa cadeira colocada em primeiro plano, mas não no centro da imagem. Ela surge de um lado, lançando um possível convite para que um outro sujeito *entre de lado* – do outro lado da imagem – na sua conversa. O vazio da cadeira ao lado pode indiciar também a experiência pessoal do fim do casamento, e o



Fig. 1. Euridice Kala aka Zaituna Kala, *A conversation I*, 2013, da série *Entre-de-lado*, 2012-2016. Fotografia. Cortesia da artista.

gesto de colocar-se a si mesma em primeiro plano. A sua conversa é, por isso, também consigo mesma, com a sua história pessoal e com a compreensão política desta, a partir de um olhar histórico, social, colectivo. Ou seja, a sua conversa a solo surge aqui como inescapavelmente dialógica.

Mas *Entre-de-lado* expandiu-se para incluir outras conexões históricas e materiais, através das quais Kala aprofundou o seu trabalho de desconstrução de ideais de branquitude. É o que podemos ver no vídeo performativo *Measuring blackness and a guide to Many other industries* (fig. 2), realizado em Maputo em 2016. O vestido de noiva volta a surgir, mas já não no corpo da artista, que é agora *That [BLCK] Dress*. O vestido branco, convencionalmente considerado como um símbolo de pureza, torna-se numa espécie de medida-padrão, a partir da qual se pesam numa balança materiais de côr branca, associados à história de exploração, opressão e violência que foi a da ocupação colonial europeia e do tráfico de pessoas negras escravizadas através do Índico e do Atlântico⁽⁷⁾.

7. Esta e outras obras de Kala – como a já referida *Sea (E)scapes* (2015-2018) – contribuem para a abertura de teorias em torno do Atlântico Negro (Gilroy, 1993, 2010) e do Atlântico Negro lusófono (Naro, Sansi-Roca, & Treece, 2007; Vale de Almeida, 2004), no sentido de uma maior inclusão do Índico na história do tráfico transatlântico de pessoas negras escravizadas e das culturas atlânticas negras daí resultantes. Conferir Harries (2016) e Balona de Oliveira (2017).



Fig. 2. Euridice Kala aka Zaituna Kala, *Measuring blackness and a guide to many other industries*, 2016. Video still. Cortesia da artista.

Assim, ao lado do vestido de noiva e com a sua quantidade determinada pelo peso deste, a artista vai colocando sucessivamente no outro prato da balança algumas das principais matérias-primas africanas comercializadas pelos europeus: marfim – ‘too scarce to be filmed’ (demasiado raro para ser filmado), avisa-nos a artista através de palavras escritas numa folha de papel colada na parede atrás de si, e por isso simbolicamente representado sob a forma de papel –, sal, osso, côco, algodão e pó branco. A disseminação de ideais civilizacionais europeus é desmontada pela relação, tornada visual, material e performativamente explícita, entre tais supostos ideais e a violência da mercantilização e do genocídio das vidas humanas negras e outras, no contexto da exploração económica e das progressivas ocupações militares e políticas na Ásia, em África e na América por parte da Europa, assim como do epistemicídio cultural que foi acompanhando estas acções. Esta análise crítica da branquitude é cromaticamente intensificada pelo facto de todo o espaço onde decorre a performance estar pintado de branco, incluindo a parede, a mesa, a balança onde a artista determina a quantidade das matérias-primas, a partir do peso do vestido de noiva, e as luvas com que as manuseia (como se tivesse decidido não tocar directamente neste tipo de branquitude, protegendo-se), fazendo, assim, destacar a negritude

do seu próprio corpo, vestido de negro. Aqui, a pela negra não internaliza, nem se deixa invisibilizar pelas máscaras brancas (Fanon, 2008; Mama, 1995). No contexto da sua apresentação na Bienal de Dakar em 2016, este vídeo performativo foi acompanhado pelos nomes dos seis materiais de cor branca a partir dos quais *That [BLCK] Dress* desvelou a natureza necropolítica da exploração capitalista e colonial e da opressão racial que a acompanhou – e, sob roupagens neo-coloniais, continua a acompanhar (Mbembe, 2001, 2003; Ferguson, 2006).



Fig. 3. Euridice Kala aka Zaituna Kala, *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porque não? / Imagine if truth was a woman... And why not?*, 2016. Vista de instalação, 12ª Dak'Art, Bienal de Arte Contemporânea Africana de Dakar, Senegal, 2016. Cortesia da artista.

Mas Kala não silencia o masculinismo dos próprios movimentos de libertação e dos governos africanos do período da pós-independência. Também a história anti-colonial e a história revolucionária da construção da nação e do chamado ‘homem novo’ foi, muitas vezes, uma história feita, contada, escrita, desenhada, pintada, tecida, esculpida, representada, fotografada e filmada no masculino, o que contribuiu para a heroificação dos líderes anti-coloniais, salvo raras exceções femininas, como é o caso de Josina Machel em Moçambique, de Deolinda Rodrigues em Angola, de Amélia Araújo na Guiné Bissau, e de Alda Espírito Santo em São Tomé e Príncipe⁽⁸⁾. Kala convida-nos a considerar a diversidade dos sujeitos da história pan-africana das lutas de libertação através de um outro trabalho videográfico e textual que, juntamente com *Entre-de-lado (A conversation I)* e *Measuring blackness*, compõe a instalação *Supõe que a verdade fosse uma*

8. No que concerne o papel das mulheres na luta de libertação e na guerra civil em Angola, conferir Paredes (2015).

mulher... E porque não? (2016) (fig. 3). Aqui coloca o écran onde surge uma lista com os nomes dos principais líderes dos movimentos anti-coloniais e das independências no continente *ao lado* de um outro, onde nos é dada a ver uma outra série: aquela onde figuram os nomes de mulheres envolvidas nestas lutas, muitas delas companheiras daqueles. Através de um exercício de memória e de abertura do arquivo anti-colonial, elas são convidadas a entrar – *de lado*, ao lado, em pé de igualdade – na conversa.

Significativamente, a noção de ‘verdade’ proposta no título da instalação de Kala implica o gesto decisivo de conferir visibilidade a sujeitos reais, mas esquecidos, porque desvalorizados nas e pelas narrativas hegemónicas. A expressão *Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porque não?* / *Imagine if truth was a woman... And why not?* é inspirada no início de *Além do bem e do mal* (*Beyond good and evil*) de Friedrich Nietzsche (1998 [1886]).⁹ Nesta obra, a figura da verdade-mulher permite a Nietzsche sugerir aos seus pares masculinos (e presumivelmente heterossexuais) – os filósofos enquanto sujeitos em busca da verdade como objecto de apreensão epistemológica – uma concepção não moral e não platónica de verdade, abrindo caminho para o seu perspectivismo. Nesta configuração, a mulher enquanto verdade a ser alcançada pelos filósofos, a quem Nietzsche se dirige, mantém um estatuto objectificado e uma incapacidade de se tornar sujeito de conhecimento filosófico; ou seja, Nietzsche revela-se aqui, afinal, bem devedor do masculinismo platónico (e de outros masculinismos filosóficos).

As reflexões que a instalação de Kala partilha com os seus espectadores revelam, pelo contrário, que a verdade histórica é aquela que inclui as mulheres – com destaque para as mulheres africanas e negras – como sujeitos plenos de pensamento e de acção emancipatórios, tanto teóricos quanto práticos, tanto filosóficos quanto político-militares, entre outros. Kala faz, assim, uma leitura feminista da expressão Nietzscheana, desconstruindo-a. Aquilo que mais proveitosamente retém dessa expressão, para além da sugestão de uma noção alargada de verdade, é a concepção de verdade enquanto interpelação dirigida ao interlocutor de uma conversa – uma posição que a artista atribui ao espectador/a – e que, poder-se-ia dizer, o próprio Nietzsche (1999 [1872]) roubara já, mas transformando, à tradição dialógica de Platão e, acima de tudo, ao teatro grego e, no âmbito deste, à

9. Conferir o website da artista em <http://euridicekala.blogspot.pt/p/works.html>.

tragédia de pendor dionisiaco. A verdade proposta assim por Kala torna-se um convite à possibilidade de, individual e colectivamente, de forma aberta e dialógica, imaginarmos e contarmos histórias passadas, presentes e futuras mais rigorosas e justas.

Kala lança-nos estas questões sobre a política da história e a ética (ao invés da moral) da memória – no sentido de pensar o presente e o futuro – através da prática artística. Isto significa que as narrativas contra-hegemónicas a que confere vários tipos de visibilidade na sua instalação – fotográfica, videográfica e performativa –, e que condensa, não sem ironia, na indagação hipotética do seu título, não se esgotam na procura de conclusões e, ao mesmo tempo, não abdicam destas, pois frequentam o terreno poético e político das perguntas certas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade-Watkins, C. (1995). Portuguese African cinema: Historical and contemporary perspectives 1969-1993. *Écrans d'Afrique*, 13-14, pp. 109-124.
- Balona de Oliveira, A. (2017). A decolonizing impulse: Artists in the colonial and post-colonial archive, or the boxes of departing settlers between Maputo, Luanda and Lisbon. In M. C. Piçarra & T. Castro (Eds.), *Liberation struggles, the 'falling of the empire' and the birth [through images] of African nations* (pp. 185-204). Oxford: Peter Lang.
- Balona de Oliveira, A. (2018). Elas aqui, os cinquenta anos, o renascimento, os senhores do vento e o James Brown, ou cinco impressões de Luanda (Uma das quais em Lisboa). *Artecapital*. Disponível em: <https://www.artecapital.net/perspetiva-205-ana-balona-de-oliveira-elas-aqui-os-cinquenta-anos-o-renascimento-os-senhores-do-vento-e-o-james-brown-ou-cinco-impressoes-de-luanda-uma-das-quaes-em-lisboa->. Acesso em 20 de Fevereiro de 2018.
- Cabral, A. (1976). *A arma da teoria: Unidade e luta I*. Lisboa: Seara Nova.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Coombes, A. (1994). *Reinventing Africa: Museums, material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England*. New Haven: Yale University Press.

- Covents, G. (2011). *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: Uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival.
- Diawara, M. (1992). *African cinema: Politics and culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Enwezor, O. (Ed.) (2001). *The short century: Independence and liberation movements in Africa 1945-1994*. Munich: Prestel.
- Enwezor, O., & Bester, R. (Eds.) (2013). *Rise and fall of apartheid: Photography and the bureaucracy of everyday life*. Munich: Prestel.
- Fanon, F. (1980). *Toward the African revolution*. London: Writers and Readers.
- Fanon, F. (2001). *The wretched of the earth*. London: Penguin.
- Fanon, F. (2008). *Black skin, white masks*. London: Pluto Press.
- Ferguson, J. (2006). *Global shadows: Africa in the neoliberal world order*. Durham: Duke University Press.
- Forjaz, M. (2015). *Mozambique 1975-1985*. Johannesburg: Jacana.
- Foster, H. (1985). The “primitive” unconscious of modern art. *October*, 34, pp. 45-70.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books.
- Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. London: Verso.
- Gilroy, P. (2010). *Darker than blue: On the moral economics of black Atlantic culture*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gray, R. (2007). *Ambitions of cinema: Revolution, event, screen*. PhD Dissertation. Goldsmiths College, University of London.
- Gray, R. (2011). Cinema on the cultural front: Film-making and the Mozambican revolution. *Journal of African cinemas*, 3(2), pp. 139-160.
- Gray, R., & Eshun, K. (2011). The militant image: A ciné geography. *Third text*, 25(1), pp. 1-12.
- Harries, P. (1994). *Work, culture, and identity: Migrant laborers in Mozambique and South Africa, c.1860-1910*. Portsmouth: Heinemann and Currey.
- Harries, P. (2016). Mozambique Island, Cape Town and the organisation of the slave trade in the south-west Indian Ocean, c. 1797-1807. *Journal of southern African studies*, 42(3), pp. 409-427.
- Lowndes Vicente, F. (2014). *O império da visão: A fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.
- Machel, S. (1985). *Selected speeches and writings*. London: Zed Press.
- Mama, A. (1995). *Beyond the masks: Race, gender and subjectivity*. London & New York: Routledge.

- Mbembe, A. (2001). *On the postcolony*. Berkeley, London: University of California Press.
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public culture*, 15(1), pp. 11-40.
- Mondlane, E. (1995). *Lutar por Moçambique*. Maputo: Centro de Estudos Africanos.
- Mudimbe, V. Y. (1988). *The invention of Africa: Gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.
- Naro, N. P., Sansi-Roca, R., Treece, D. H. (Eds.) (2007). *Cultures of the lusophone black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nietzsche, F. (1999 [1872]). *A origem da tragédia*. Lisboa: Lisboa Editora.
- Nietzsche, F. (1998 [1886]). *Beyond good and evil: Prelude to a philosophy of the future*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Oguibe, O. (2004). *The culture game*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Paredes, M. (2015). *Combater duas vezes: Mulheres na luta armada em Angola*. Lisboa: Verso da História.
- Pires Martins, L. (2014). *Um império de papel: Imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos: Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Piçarra, M. C., & António, J. (Org.) (2013). *Angola, o nascimento de uma nação: Vol. 1: O cinema do império*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Piçarra, M. C., & António, J. (Org.) (2014). *Angola, o nascimento de uma nação: Vol. 2: O cinema da libertação*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Piçarra, M. C., & António, J. (Org.) (2015). *Angola, o nascimento de uma nação: Vol. 3: O cinema da independência*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Pinney, C. (2011). *Photography and anthropology*. London: Reaktion.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. London: Routledge.
- Smith, A., Brown, D. B., & Jacobi, C. (Eds.) (2015). *Artist and empire: Facing Britain's imperial past*. London: Tate.
- Thompson, D. (2018). Untitled futures from history's edge by José Cabral. *Visual studies*, 33(1), pp.70-83.
- Vale de Almeida, M. (2004). *An earth-colored sea: 'Race', culture, and the politics of identity in the post-colonial Portuguese-speaking world*. New York & Oxford: Berghahn Books.
- Young, R. J. C. (1995). Foucault on race and colonialism. *New formations*, 25, pp. 57-65.

Análise da produção poética das artistas Letícia Parente, Regina José Galindo e Andressa Cantergiani acerca dos conflitos de gênero

LOUIZE BUENO DE MOURA*

Resumo. Esta pesquisa objetiva analisar os desdobramentos de e sobre mulheres na contemporaneidade nos contextos político-sociais a partir da obra de três artistas visuais: Letícia Parente; Regina José Galindo e Andressa Cantergiani. Através da ótica cartográfica e afetiva sobre os corpos como territórios de domínio, são realizadas análises sob paradigma feminista das produções geopoéticas das artistas citadas e suas colaborações subjetivas acerca dos conflitos de gênero e construção identitária feminina no campo da história e da teoria da arte. A análise das produções poéticas das artistas permitiu identificar suas corpografias enquanto territórios existenciais expressos em seus trabalhos e as relações desses territórios com os conflitos de gênero.

Palavras-chave: crítica da arte; relações de gênero; feminismo; corpografia.

.....

* Universidade Federal do Rio Grande, Instituto de Letras e Artes, 96201-900, Rio Grande, Brasil, louizeartivsimofem@gmail.com

Analysis of the poetic production of Letícia Parente, Regina José Galindo, and Andressa Cantergiani on gender conflicts. *This research aims at analyzing the women unfoldings in the contemporaneity socio-political context from the work of three visual artists: Letícia Parente, Regina José Galindo, and Andressa Cantergiani. Through the cartographic and affective view of bodies as territorial domain, under a feminist paradigm, an analysis of the geopoetic art productions of these artists and their subjective collaborations on the discussion about gender conflicts and feminine identity construction in the field of history and theory of art is carried out. The analysis of the poetic productions of the artists allowed to identify their corpographies as existential territories expressed in their works and the relations of these territories with gender related conflicts.*

Keywords: *art critic; gender conflicts; feminism; corpography.*



1. INTRODUÇÃO

Quando ingressei ao curso de bacharelado em Artes Visuais, comecei a refletir sobre determinados sujeitos – mulheres, negros e LGBTTTI's (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Intersexuais) – que estavam inseridos na instituição, e como as suas identidades, histórias e relações com “o outro” (branco e heteronormativo) eram estudadas nas poéticas visuais e na história da arte.

Necessitava de outro olhar para aquela mesma história, um que se desterritorialize. Esta pesquisa surgiu destes questionamentos, pois tentava buscar as identidades em que me sentia representada, as quais observei pouco inseridas naqueles territórios.

Na condição de mulher cisgênero, latina, feminista, da periferia, filha de mãe empregada doméstica/dona de casa e pai pedreiro, trilhei uma cartografia afetiva ao longo de minha formação com a produção de alguns trabalhos poéticos, acompanhando intersecções entre a história passada

e contemporânea e com os feminismos com que tive afinidade durante a militância feminista e LGBTTI na universidade.

Desta forma, abordo o corpo como um território poético em um processo com diversas nuances, um corpo-território que pode ser individual ou coletivo, e se assemelha às fronteiras de um país. Neste caso, trata-se de um corpo que pode ser invadido, violado e se tornar pertencente a outro alguém ou a um sistema, que se denomina proprietário daquele corpo-espaço.

Frente às reflexões apresentadas e sob a ótica feminista decolonial analisarei as obras das artistas visuais: Letícia Parente, professora de química e artista brasileira, com a poética “Série casa” (1975); a guatemalteca Regina José Galindo, com a videoperformance “Tierra” (2013), e a artista performer brasileira Andressa Cantergiani, com a fotoperformance “Aterro” (2015).

Ao lançar o meu olhar afetivo sobre os seus trabalhos, traço uma cartografia política social acerca dos conflitos de gênero e dos territórios condicionados à mulher, tais como a dominação, a desumanização, as realocações nos territórios, a perda de identidade, a diáspora, o preconceito racial, a tortura/abuso e o feminicídio e, por meio de análises feministas sobre os trabalhos de e sobre mulheres nas artes visuais, realizo a identificação das Corpografias (Macedo, 2017, p. 93), que pode definir-se como estratégias de mulheres artistas em diálogo com os feminismos contemporâneos na representação do corpo como um mapeamento no mundo contemporâneo (Macedo, 2017, p. 93). Essas estratégias corpográficas estão apresentadas em três tópicos no desenvolvimento deste trabalho, cada tópico buscando desenvolver um mapa de conflitos desenhados pelas artistas trabalhadas e suas intersecções com o campo das artes visuais.

Procurei observar, em cada uma das artistas, o seu pioneirismo e a potência das suas produções subjetivas, suas estratégias de evidenciar por meio da arte os conflitos de gênero e os territórios condicionados ao qual as mulheres, num contexto latino e coletivo, se encontram. Além disso, quanto artista visual, resalto também a necessidade de pautar e compartilhar o olhar das vivências e da afetividade de uma sujeita que estava à margem, e que hoje por estar em espaços institucionais, tem como dever e ato político visibilizar as artistas referenciadas e na esperança futura de ver mais mulheres sendo mapeadas em seus fazeres artísticos, nas demais epistemologias da história da arte.

2. LETÍCIA PARENTE E O “CORPO-CASA”

As relações do corpo se hibridizam com a divisão sexual do trabalho, construindo-o como extensões da casa, dessa forma, esse corpo pode ser então percebido como “corpo-casa” quanto mais é relacionado com o território condicionado ao feminino, que é o doméstico.

Diante dos móveis, quartos e rotinas, a artista Letícia Parente - mulher, nordestina, mãe, professora de química por formação e artista visual por libertação - compreendia e vivia os conflitos do cotidiano doméstico, transitando em jornadas de múltiplas identidades. Em seus trabalhos Letícia pretendia expor os embates experimentados por ela ao falar sobre a condição da mulher na sociedade brasileira das décadas de 1970 e 80. Em especial a “Série casas” (1975), é uma das produções da artista que representa esse território condicionado ao gênero feminino como parte constituinte da construção do espaço territorial do corpo da artista.

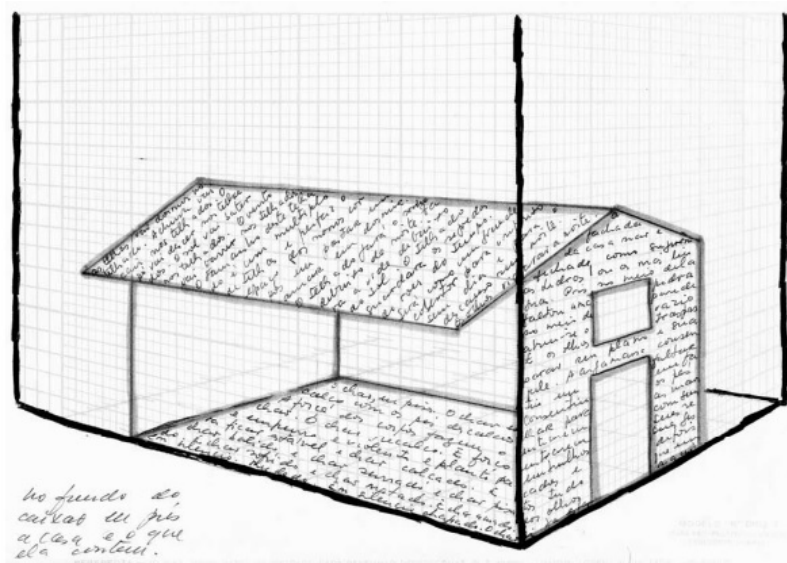


Figura 1: Um recorte da “Série casa” (1975) por Letícia Parente.

Fonte: Parente e Maciel (2011).

André Parente, seu filho, também artista visual e pesquisador, diz que “não se tratava (...) para ela de representar a realidade preexistente, mas de usar as imagens para produzir um efeito de realidade.” (2007, p. 31). Realidade esta que a artista, que transitava pela arte conceitual e relacionava à produção subjetiva do corpo até onde os hábitos e desejos a conseguiam libertar e aprisionar nestes territórios naturalizados, visto que a partir de happenings e performances nos anos 1960, o corpo passou a ser protagonista das ações dos artistas, revelando as estratégias e processos de produções dos desejos e de suas subjetividades (Rolnik, 2006; Parente, 2011).

Pode-se afirmar que, diante desta realidade, o corpo da mulher-performer e da artista performer tornaram-se dispositivos político-poéticos e que se relacionam com as mudanças sociopolíticas da época.

Especificamente sobre a artista-performer, seu corpo é utilizado como ferramenta para trazer uma nova ótica sobre mídias para arte ao trazer consigo ações performáticas em vídeo, uma plataforma amplamente difundida e bem recebida na atualidade, de forma a permitir que a artista esteja mais perto do olhar afetivo do espectador. Assim, é possível traçar outros paradigmas conceituais de como o artista está inserido na sociedade.

A artista, através dos seus poemas confessionais e visuais, buscava um diálogo mais próximo com o público comum e assim chegava mais próximo da Outra: a mulher e as condições domésticas de sua espectadora. Com tamanha interatividade, atingindo a sensibilização sobre os territórios que este corpo habita e transita.

3. REGINA JOSÉ GALINDO E AS INTERMITÊNCIAS SOBRE O CORPO-TERRA

Na segunda corpografia, trilhei relações entre a terra e a mulher e, discorro sobre os genocídios e corpos violados na América Latina - sobretudo na Guatemala, país que viveu uma ditadura (assim como o Brasil, porém por 36 anos) cuja política de Estado era exterminar o povo Maya, as suas mulheres, homens e crianças, conflito retratado na poética da vídeoperformance “Tierra”, até as relações dos testemunhos mudos no corpo de Regina José Galindo em confronto com o patriarcado capitalista que ceifou a vida de milhares de pessoas.

Diante do seu corpo nu, a violência da retroescavadeira que retira mecanicamente ao seu redor a terra, em uma representação de valas comuns enormes, trás consigo a referência à guerra civil guatemalteca, um genocídio no qual estima-se que mais de 200.000 pessoas tenham sido mortas, dentre elas estudantes, ativistas políticos e sobretudo indígenas da etnia Maya.



Figura 2: Um frame do corpo coletivo em “Tierra” apresentado por Regina José Galindo. Fonte: Solomon (2014).

A arte, assim como a cultura de um modo geral, obedece atualmente a uma tendência de afinar-se cada vez mais a uma expressividade transnacional. Quando falamos de uma poética ligada à memória coletiva de uma nação, aos choques e catástrofes vividas dentro de um espaço geográfico específico, e toda a posterior reverberação desses traumas através de sua necessária e controversa representação, nos vemos impossibilitados de escapar do lugar desde onde a fala injeta seu espaço no mundo.

Diz Andreas Huyssen: “(...) ainda é importante enfatizar que, a despeito de sua codificação amiúde transnacional ou até universalizada, os discursos sobre as lembranças traumáticas também continuam ligados à história de um Estado ou uma nação específicos” (2014, p. 168).

A latinidade impressa no corpo de Regina José Galindo, artista política e poetisa das causas emergenciais, dos silêncios dos genocídios, trouxeram uma carga emblemática a esta pesquisa sobre violências que não podemos esquecer: não podemos esquecer que houve ditaduras, houve mortos e desaparecidos e que as mulheres foram as maiores vítimas. É como minha mãe sempre diz: “Se mata o mal pela raiz!”. Mas, neste caso, o mal estava/ está matando o bem pela raiz.

4. O CORPO E A IDENTIDADE SOTERRADA APRESENTADOS POR ANDRESSA CANTERGIANI

E na última corpografia, Andressa Cantergiani, que retrata a temática do soterramento às identidades das mulheres com forma de aterrar o corpo como elemento desviante. A performance, nesse nuance, é ferramenta para desterritorializar e resistir. O aterro identitário, de forma aterrorizante, também pode ser relacionado ao aterro real dos corpos femininos resultantes do feminicídio.



Figura 3: O aterro/enterro das identidades das mulheres diante da cultura do feminicídio.

Fonte: Recorte de “Em dia internacional de luta pela saúde da mulher, é lançado o Ponto de Cultura Feminista”, Cantergiani (2015).

Um direito à cidade e também o direito de reivindicar por melhorias sociais e políticas a partir da ocupação do espaço público, o qual muitas vezes é também espaço de violência. A artista coloca-se de forma a utilizar o corpo feminino como ferramenta e plataforma que traz consigo uma carga poética das cidades.

O espaço urbano também é um lugar que nos violenta de diferentes formas, que nossa terra a circunstâncias de medo e de conflitos com as relações que temos com a espacialidade urbana.

A cidade, por si só, deveria ser um espaço de acolhida, principalmente no que diz respeito ao espaço público que, como espaço de acolhida coletiva, independentemente de fatores como classe, raça/etnia, idade, gênero, sexualidade, condições físicas ou mentais, seria um território para todos. Porém, ela – a cidade – nos aterra em relações que nos colocam como animais presos e encaixotados em prédios, em casas e na falsa segurança do lar, enquanto outras pessoas são marginalizadas, impedidas de estar e ocupar determinados espaços, havendo uma grande segregação social.

A mulher está sempre em conflito com este território, ou com a falta dele, pois em um sistema patriarcal que está vigente há séculos, não temos o direito aos deslocamentos pela “nossa” cidade de forma segura, pois nosso corpo não é bem-vindo ou é alvo das violências promovidas por este sistema que enterra diariamente milhares.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As artistas referenciadas na monografia utilizam o corpo como um dispositivo político estratégico e artístico que se cruza entre as fronteiras da realidade e trazem representações coletivas de problemáticas em torno de si, dando voz e imagem às demais mulheres que ainda permanecem caladas em seus territórios.

Procurei assim, através desta investigação, subverter a cânone da arte ocidental para um olhar crítico feminista e afetivo sobre algumas das invisibilizações coletivas das mulheres de nosso continente, tendo em vista que esta pesquisa está voltada para experiências de resignificação de territórios de condicionamento historicamente impostos a elas.

O corpo é um receptáculo de agenciamentos sensíveis, que subvertem nosso olhar e os nossos sentidos para testemunhos que, por séculos de colonialismo, foram silenciados e que talvez tenham ficado estrategicamente calados, deslocando sua energia para outros modos de resistência ao patriarcado, como as artes visuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cantergiani, A. (2015). Performance “Aterro”, em dia internacional de luta pela saúde da mulher: Ponto de Cultura Feminista. Ponto de Cultura Feminista: corpo, arte e expressão. Disponível em: <https://pontodeculturaefeminista.wordpress.com/tag/andressa-cantergiani/>
- Macedo, A. G. (2017). Who will make me real? Mulheres, arte e feminismos: Modos dever diferentemente. *Vista: Revista de cultura visual*, 1, pp. 93-107.
- Machado, A. (Org.) (2007). *Made in Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Parente, A., & Maciel, K. (2011). Xerox e arte postal / Xerox and mail art. In A. Parente & K. Maciel (Orgs.), *Letícia Parente, arqueologia do cotidiano: Objetos de uso* (pp. 161-184). Rio de Janeiro: +2 Editora.
- Rolnik, S. (2014). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS.
- Solomon, R. (2014). Video-performance “Tierra” vídeo digital colorido, com som, 33 min., 30 seg, New York: Guggenheim UBS MAP Purchase Fund, Collection Online - Regina José Galindo. Disponível em <https://www.guggenheim.org/artwork/33096>

A necropolítica e as resistências no discurso pictórico-político de Adriana Varejão

ATILIO BUTTURI JUNIOR*

Resumo. Este trabalho tem como objetivo analisar as intersecções entre gênero, colonialidade e raça no discurso pictórico da artista brasileira Adriana Varejão. O *corpus* é composto de imagens da série *Terra incógnita*, problematizadas segundo a ordem da biopolítica e da necropolítica, dispositivos que se produzem sob a égide do governo, das disciplinas e da violência. A hipótese é que Varejão inaugura uma heterotopologia estético-política, ancorada em estratégias de canibalismo e resistência que colocam em xeque, de uma perspectiva diaspórica, as corporalidades femininas e racializadas coloniais.

Palavras-chave: necropolítica, Adriana Varejão, colonialidade, gênero, racismo.

The necropolitics and as resistances in the pictorial-political Adriana Varejão's discourse. *This work aims to analyze the intersections between gender, coloniality, and race in the pictorial discourse of the Brazilian artist Adriana Varejão. The corpus comprises images from the Terra incógnita series, problematized*

.....

* Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Linguística, 88040-900, Santa Catarina, Brasil, atilio.butturi@ufsc.br

according to the order of biopolitics and necropolitics, apparatuses that are produced under the aegis of government, disciplines and violence. The hypothesis is that Varejão inaugurates an aesthetic-political heterotopology, anchored in strategies of cannibalism and resistance that challenge, from a diasporic perspective, the colonial feminine and racialized corporalities.

Keywords: *necropolitics, Adriana Varejão, coloniality, gender, racism.*



1. INTRODUÇÃO

Em *O corpo utópico*, Michel Foucault discorre sobre a corporalidade como *topia* implacável, lugar de produção de todas as utopias possíveis (de um apagamento dos corpos, de uma transcendência da corporalidade). O corpo funcionaria como embreante primeiro e condição de toda linguagem, mas ganharia outras densidades diante da alteridade e no amor: “[...] fora da utopia, com toda a densidade, entre as mãos do outro” (Foucault, 2013, p. 16). É **justamente** na desordem das heterotopias rondando a topologia que a resistência e o perigo do fora-da-norma e do fim da linguagem espreitam. O sonho utópico, então, passa a ser a ambiguidade de um *aqui*, mas somente na condição de recriação de outros espaços, de uma *heterotopologia* no interior dos dispositivos e segundo uma relação agonística no interior dos regimes de verdade.

Neste artigo, parto do conceito de heterotopologia – como possibilidade de resistência e segundo a ordem da ambiguidade e da hibridização – para relacioná-lo às problematizações acerca da modernidade e da colonialidade. Dessa potência de transformações e de sua positividade, volto-me para sua materialização no artefato artístico. Dessa perspectiva, apresento o objeto deste escrito, a saber: a série *Terra incógnita*, produzida pela artista plástica brasileira contemporânea Adriana Varejão a partir da década de noventa do século XX. Meu objetivo é traçar uma análise dos

discursos de Varejão, observando seu funcionamento sob a égide de uma leitura necropolítica (Mbembe, 2011), atendendo para as relações possíveis entre colonialidade, racismo e gênero.

2. COLONIALIDADE, RACISMOS E GÊNERO

Início a discussão com os vértices existentes entre governo, biopolítica e racismo, fundamentais para este artigo. Cabe retomar, inicialmente, o problema da governamentalidade. Foucault (2010) ensina que entre os séculos XVI e XVIII a Europa passava por um processo de assunção das “artes de governo”. Teria sido o problema da população um dos responsáveis pelo que o francês chama de “desbloqueio” da problemática do governo. Ela permite não apenas a modificação do foco – a família passa a ser lida a partir da população –, mas exige que todas as ações tenham por fim a vida da população. Para Foucault (2010), a Economia Política passaria a existir justamente como um dispositivo de saber-poder cujos saberes e cálculos estariam voltados para essa população. Uma governamentalização do Estado, portanto, que atende aos desígnios da biopolítica, entendida como um conjunto de discursos, estratégias e práticas que se voltam tanto para o *corpo individual*, em formas disciplinares, quanto para o *corpo social*, em forma de regulamentação da população (Foucault, 2010).

Este governo sobre a espécie, baseado no cálculo e na estatística, é um *poder sobre a vida*. Conforme Foucault, a governamentalização do Estado estaria intimamente relacionada à desqualificação da morte, expulsa dos limites do poder. Se o poder soberano era caracterizado por sua capacidade de fazer morrer, o Estado biopolítico e suas técnicas de governo reúnem dispositivos de segurança, cuja função é fazer viver. No interior dessas modificações, a saúde e a doença vão ter seus sentidos recompostos. Todavia, o problema da morte permanecerá em aberto: como permanecer excluindo tirando a vida numa sociedade em que a morte aparece como um limite? Para Foucault (2010), a resposta reside nos racismos de Estado, na produção de certas formas de subjetividade “matáveis”: anormais, perigosos, degenerados. Em nome da segurança da população, novas tecnologias de manutenção da saúde e da expulsão – “[...] a morte política, a expulsão, a rejeição, etc” (Foucault, 2010, p. 216, grifos nossos) – da vida “biologicamente inferior”.

O que Foucault chama de “cesura biológica”, no interior dos dispositivos biopolíticos de governo, é o que se entende pelo racismo e pelo adensamento da problemática da raça nos séculos XVIII e XIX: “A raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização” (2010, p. 215). É esta nova característica que, justamente, é retomada por Agamben e sua leitura da biopolítica segundo o paradigma do campo – “o espaço desta absoluta impossibilidade de decidir entre fato e direito, entre norma e aplicação, entre exceção e regra” (Foucault, 2010, p. 169) –, cuja genealogia remonta à Antiguidade. A partir de Michel Foucault, o italiano faz notar que o biopoder elege o homem vivente como o sujeito político. Na contemporaneidade, porém, se adensa a separação entre as modalidades de vida. Assim, se os gregos postulavam uma diferença entre a *zoé* e a *bíos*, o paradigma do campo captura o vivente em *zoé* (a vida natural), vida nua e *homo sacer*, numa exclusão que passa a incluir aqueles sujeitos cujo estatuto de cidadania poderia lograr o espaço da *bíos* (a vida própria do cidadão).

Se a modernidade, para Agamben (2010), é marcada pelo paradigma do campo como definidora do político, a vida biológica, nos moldes da *zoé* grega, torna-se um assunto estratégico para o governo e para os Estados. Disciplinar os corpos individuais e regular o corpo da população são táticas que dizem respeito à produção dos dispositivos de segurança e, no limite, à anfíbolia da problemática do “povo”, que aparece como questão fundamental. Agamben (2010) observa que é justamente no povo a ser protegido que reside a ambiguidade fulcral: uma exclusão de certas modalidades de vida biológica (dir-se-ia, uma racialização) e uma assunção de certos grupos. Como “fratura fundamental”, o povo guarda no bojo tanto a exceção da vida nua quanto a promessa da cidadania e da pertença à ordem da *bíos*.

Ora, é justamente desta fratura que partem Mbembe, em seu *Necropolítica*, quando estabelece um diálogo com a tradição de Michel Foucault e Hannah Arendt. Mbembe (2011) estabelece um debate entre o terror biopolítico ocidental e as técnicas de extermínio anteriores, que dizem respeito à colonialidade. Dessa perspectiva, o autor pretende ampliar o escopo do terror, marcando a centralidade do par modernidade-colonialidade na própria genealogia do Estado de exceção. Ele observa que para a filosofia ocidental, “la colonia representa el lugar em el que la soberanía consiste fundamentalmente em el ejercicio de un poder al margen de la

ley” (Mbembe, 2011, p. 37). O Estado colonial não precisa de regras para operar, bastando-lhe as tecnologias de separação e de morte: o outro deve ser civilizado, disciplinado, governado como uma vida biológica, *zoé*.

No mundo contemporâneo, Mbembe (2011) aponta um deslocamento da capacidade de matar do Estado. Para o autor, há uma nova geopolítica, cuja marca é um deslocamento da governamentalização que consiste na “gestión de multitudes” (Mbembe, 2011, p. 61). Diante da governamentalidade colonial, as técnicas do terror surgem mais móveis e mais ubíquas em sua decisão sobre que corpos devem viver e quais podem morrer – daí a série de massacres a que se assiste, por exemplo, no continente africano. Essa *necropolítica*, destarte, se configura como um adensamento radical da política de morte e, a reboque, das capacidades de resistência possíveis. Mbembe (2011), por fim, defende a hipótese de que é justamente a criação de um “mundo de morte” que caracterizaria o governo biopolítico de exceção contemporâneo de produção excludente de “mortos-vivos”⁽¹⁾.

Por fim, gostaria de trazer à tona a relação entre a biopolítica e a precariedade de gênero – a ser utilizada na seção seguinte. Para tanto, remeto-me à Judith Butler, mais detidamente ao problema da precariedade, que relaciona a ontologia ao corpo. A filósofa norte-americana interroga a produção normativa da ontologia, cujo resultado é uma separação entre espécies de vida e modalidades de sujeito: “há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (Butler, 2016, p. 17). Apontando que o reconhecimento é uma prática normativa, Butler (2016) descreve a condição contingente e precária dos sujeitos no mundo e, a partir daí, advoga a respeito da produção de diferenças no interior da contingência: há vidas, generificadas e racializadas, sobre as quais incide uma maximização da precariedade como estratégia de governo e de violência. A autora faz emergir

1. Há um debate sobre o caráter eurocêntrico da biopolítica de Foucault e de Agamben. Castro-Gómez (2007), defende que é possível relacionar as duas enunciações. Primeiro, porque Foucault coloca em discussão uma teoria de racialização e a relaciona à colonização. Depois, não obstante a negação do discurso difusionista, a biopolítica exige que se pense em diferentes urgências históricas para cada modalidade de racismo. Finalmente, porque em cursos como *Segurança, Território, População*, o francês ensina que uma das condições da seguridade é a instalação de mecanismos globais de poder, que caracterizam a modernidade e redundam num Estado em constante conflito com outras nações. Ainda que concorde que a problematização de Foucault sobre a colonialidade está centrada num problema europeu, Castro-Gómez (2007) defende que a analítica do poder que ele oferece não é eurocêntrica e aparece como metodologia potente para pensar as relações coloniais.

o problema da Guantánamo, das imagens de tortura em Abu Ghraib, das pessoas que vivem com VIH e da discussão sobre parentalidade homossexual para dar a conhecer a série de cisões que permitem a existência de vidas passíveis de luto e outras que normativamente são excluídas – do debate público, das normas de reconhecimento. Neste caso, cabe o questionamento: qual a distribuição da precariedade no interior dos dispositivos de gênero e de raça com que, atualmente, ainda nos deparamos?

É esta produção normativa de cisões ontológicas ainda em curso, fundamental para inteligir as relações entre a colonialidade, o racismo e a contemporaneidade no que trazem de dispositivos *necropolíticos* – e que, de forma um tanto distinta, aparece em Foucault, Agamben, Mbembe e Butler – que pautará a análise das imagens de Adriana Varejão, a ser realizada na seção seguinte.

3. DISCURSOS TRANS-MESTIÇOS-BARROCOS E RESISTÊNCIAS

Antes de partir para os discursos de Adriana Varejão, é mister indicar a sua relação com a problematização decolonial e pós-colonial⁽²⁾. Como aponta Lilia Schwarcz, o discurso de Varejão se vale de uma espécie de tradição antropofágica, um *canibalismo* que a coloca na intersecção entre dispositivos múltiplos. Assim, se a artista carioca evoca a colonização em muitos de seus trabalhos, acaba por tensioná-la, colocando em xeque uma dramática cultural e racializada e re-narrativizando as práticas culturais, os dispositivos e os discursos com os quais se depara (Schwarcz & Varejão, 2014). Nos moldes propostos por Deleuze (2011), o *trabalho* efetivo sobre os arquivos e sobre a história – e a *istória*, marcada corporalmente, como se verá – produz um

2. A partir do “pensamento fronteiro” da subalternidade colonial descrito por Mignolo (2003), entendemos aqui a relação entre o pós-colonial e o decolonial. Se ambos são saberes e práticas de discussão da colonialidade e da modernidade, o primeiro se inscreve diretamente numa tradição teórica pós-estruturalista, pelo qual será muitas vezes criticado pelo segundo, cuja genealogia corresponde aos movimentos de luta política e social e à negação do caráter elitista e etnocêntrico de que ainda se ressentiriam os saberes pós-coloniais. Dado que a polémica é extensa e não pode ser devidamente tratada no presente texto, entenderemos ambos os conceitos em seu tensionamento com os discursos da modernidade colonial e segundo a ordem da produção estratégica de resistências e formas de subjetividade táticas. Para uma descrição do debate entre pós-colonial e decolonial, ver Ballestrin (2013).

diagrama. Como *diagrama*, o discurso pictórico de Varejão desorganiza a ordem linear da figuração e exige que nos voltemos, atentamente, para as hifenizações e as resistências de sua enunciação.

A produção de *diagramas* em Varejão pode ser lida, portanto, na qualidade de um inquirir acerca das memórias do Brasil colonial, interrogando os limites da representação e da organização dos relatos culturais. Neste caso, avento a possibilidade de aproximá-la de uma leitura decolonial, naquilo que opera agonisticamente diante da necropolítica moderna e contemporânea. Dessa perspectiva, assumo com Mignolo (2003) uma virada epistemológica e hermenêutica que diz respeito aos modos de produção e circulação contemporâneos, marcados por outras topologias enunciativas. Neste caso, é importante ressaltar que não se trata de notar um pós-modernismo em Varejão, porque a crítica à modernidade estabelecida desde o debate pós-colonial e/ou decolonial exige um descentramento em relação à tradição europeia/norte-americana e uma assunção dos discursos coloniais como constitutivos da modernidade. Tal ruptura coloca em suspenso, de forma crítica, o caráter civilizatório e racializador dos dispositivos da colonialidade e guarda similaridades com o feminismo e os estudos de gênero, quando estes redefinem os critérios de aceitabilidade e de validade dos saberes e do conhecimento. Contra a missão civilizadora eurocêntrica da modernidade, as resistências vão de encontro às metafísicas universalizantes, dando voz a narrativas híbridas e localizadas daqueles que, racializados pelo dispositivo da colonialidade, foram esquadrihados como inferiores, incapazes e, no limite, matáveis (Quijano, 2005).

No esforço de dar voz a outras formas de subjetividade e segundo a ordem de um tensionamento das narrativas da colonialidade, no que trazem de racialização e de violência de gênero, a pintura de Adriana Varejão pode ser aproximada dessa perspectiva pós/decolonial. Em sua heterotopologia, a artista carioca põe em funcionamento uma rede de discursos que, devidamente relidos e colocados em perspectiva, sugerem tanto a presença obsedante da necropolítica quanto a possibilidade de profanação dos dispositivos sobre os quais a enunciação artística é postulada. Em Varejão, as narrativas excêntricas contam a *istória* marcada nos corpos de mulheres e homens subalternos, apostando num hibridismo para criar uma espécie de poética diaspórica (Gilroy, 2001): sem a pretensão de uma topologia originária – e transcendental –, mas de acordo com um espaço ainda em construção, de

trocas e de hifenização pelos quais os corpos e as subjetividades devem passar e nos quais podem resistir e se reconstruir. Como afirma a própria artista, uma enunciação mestiça e trans-barroca, cuja função-autoria requer que se extrapolem os limites do binarismo.

Tomemos aqui dois recortes, parte da série *Terra incógnita*, iniciada em 1992. O título, como já se pode notar, indica o caráter ambíguo e difuso: ora a terra desconhecida a ser “descoberta” na invenção de tradições ultramarinas modernas; ora a terra ainda imprecisa, interrogação e fermento em aberto. Nas imagens dessa *Incógnita*, cruzam-se enunciados cartográficos, enunciados de racialização, enunciados pictóricos e enunciados de gênero. A série é marcada por um deslocamento da genealogia colonial e pela assunção de uma modalidade de enunciação que se estabelece justamente na fronteira e de acordo com uma subjetividade subalterna que toma a cena de forma positiva e segundo a ordem das resistências, em diversas telas. Vejamos:



Imagem 1. Mapa de Lopo Homem II.

Fonte: Varejão (2017).

Schwarcz (2014) já observou a metáfora da carne viva que invade o discurso nacionalista cartográfico – a imagem atribuída a Lopo Homem, *Terra Brasilis* (1519). Aqui, por oportuno, destaco a técnica autotética moderna – a série *Conceito espacial*, de Lúcio Fontana, e justamente o movimento de deslocamento erigido por Varejão. Como Fontana e suas pesquisas que burlavam a bidimensionalidade do quadro (naquilo que se conhece como o *Spazialismo* modernos que o argentino radicado na Itália perseguiu entre as décadas de 30 e 60 do século XX), o gesto de Varejão coloca em suspenso o espaço da tela e do cavalete, convidando o espectador à produção de outras relações com o artefato artístico. Assim, ao materializar a cisão da cartografia colonial pelo corte à Fontana, ao que parece, ela aponta para os efeitos necropolíticos de uma sutura jamais levada a cabo: os países do sul da América e de África permanecem como corpos submetidos ao terror e ao domínio das narrativas e dos saberes da colonização.

Na problematização estético-política que empreende, *Terra incógnita* dá destaque à genealogia dessa necropolítica, cuja memória genérico-racializada é posta em discussão. Assim, em *Filho bastardo* (1997), o discurso subverte a mitologia de uma miscigenação à brasileira e evoca os sentidos da violência e do terror. Invertendo o olhar, a tela apresenta uma cena supostamente privada, tornada pública em seu caráter de dominação e de disposição dos corpos. Na alcova, a cisão novamente marcada pela ferida ensanguentada, também se materializa nas diversas antinomias: modalidades de vida distintas (brancos, negras e indígenas), nas relações de atividade e passividade (homens que sujeitam corpos de mulheres e crianças), corpos que se submetem ao olhar disciplinador e regulador e olhares coloniais que espreitam, impassíveis, a produção da dominação colonial.

Novamente, Varejão se coloca num trabalho de retomada da invenção da tradição nacional, pautada nos olhares eurocêtricos: as cores, as formas e a disposição dos corpos recorrem à topologia inscrita na memória colonial e em suas relações de dominação dos corpos generificados e racializados. Imediatamente, quadros como os de Debret em sua suposta “apresentação” do Brasil do dezenove vem à tona. Porém, o deslocamento proposto por Varejão incorre numa paródia e, mais profundamente, numa suspeição estético-política das relações de morte pelas quais a nacionalidade e a colonialidade inventam as origens dos mitos brasileiros e das corporalidades que nele ganham destaque: negras e indígenas cujos corpos estão à disposição



Imagem 2. *Filho Bastardo* (1997).

Fonte: Varejão (2017).

do homem europeu não inauguram uma mestiçagem pacífica, mas convocam ao pensamento heterotopológico de disjunção em relação à lógica de dominação, de exclusão e de matabilidade. Seu discurso imagético insiste em retomar e reler os arquivos de gênero e de raça coloniais, invertendo o funcionamento enunciativo: em Varejão, é uma mulher, uma mestiça e brasileira que se volta para a memória colonial e nela aponta o corte, a rasura e, no limite, a necrópolítica. O dispositivo colonial, dito de outro modo, aparece relido segundo o olhar da *mestiza* e aponta para a valência positiva da ambiguidade e de certa “inquietude psíquica” que a aproxima de Anzaldúa (2005): uma pertença e uma distensão, o espaço da fronteira em que a mulher pode enunciar outros saberes, resistindo e profanando as narrativas de civilização da colonialidade *necropolítica*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste breve artigo, o objetivo foi dar uma leitura necropolítica do discurso pictórico da artista brasileira Adriana Varejão. Não me pretendi exaustivo, dada a rede de discursos e práticas que podem ser levantadas para pensar as relações entre a estética, a biopolítica e os enunciados de gênero e de raça. De todo modo, ao eleger dois quadros da série *Terra incógnita*, defendi a hipótese de que o funcionamento dos diagramas de Varejão, que materializam um corte e uma inscrição *istológicos*, carregam no bojo uma potência de resistência, ao apontar para uma enunciação que nos interroga sobre uma memória da modernidade colonial e de uma dramática de exclusão e, no limite, de matabilidade racial e de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2010). *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Anzaldúa, G. (2005). La conciencia de la mestiza: Rumo a uma nova consciência. *Revista estudos feministas*, 13(3), pp. 704-719. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300015>.
- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, 11, pp. 89-117. <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>.
- Butler, J. (2016). *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Castro-Gómez, S. (2007). Michel Foucault y la colonialidad del poder. *Tabula rasa*, 6, pp. 153-172.
- Deleuze, G. (2011). *Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Foucault, M. (2010). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France, 1975-1976*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições.
- Gilroy, P. (2001). *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes / Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Madrid: Melusina.

- Mignolo, W. (2003). *Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In E. Landder (Ed.), *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas* (pp. 87-95). Buenos Aires: CLACSO.
- Varejão, A. (2017). *Terra incógnita*. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/home>
- Schwarcz, L. M., & Varejão, A. (2014). *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. São Paulo: Companhia das Letras.

Intersecções de género, “raça” e nacionalidade:

Corpo e performatividade em *Plantation memories* de Grada Kilomba

SÓNIA PASSOS*

Resumo. Género, “raça” e nacionalidade, como vectores analíticos vividos e experienciados, intersectam-se no trabalho de Grada Kilomba, cruzando estudos de género, pós-coloniais com histórias de vidas de mulheres negras. *Plantation memories* reúne episódios de racismo quotidiano, colocando num mesmo plano temporal da História passado e presente, expondo feridas, procurando a sua desconstrução, potenciando leituras alternativas. O livro é mote de uma *lecture-performance*, na qual cinco actores *tomam* o palco e as palavras assumem toda a força, dominando os corpos que as ressignificam. Tomando os conceitos de corpo e performatividade em *Plantation memories* procura-se alargar o campo da reflexão sobre intersecções de género, “raça” e nacionalidade.

Palavras-Chave: intersecções género/raça/nação; corpo; performatividade; criação artística; descolonização do conhecimento.

.....

* Politécnico do Porto, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, Departamento de Teatro, 4000-045, Porto, Portugal, soniapassos@esmae.ipp.pt

Intersections of gender, “race” and nationality: Body and performance in *Plantation memories* of Grada Kilomba. *Gender, race, and nationality, as lived and experienced analytical vectors, intersect in the work of Grada Kilomba, crossing gender and postcolonial studies with stories of the lives of black women. Plantation memories brings together episodes of everyday racism, putting in the same temporal plane past and present history, exposing wounds, seeking their deconstruction, fostering alternative readings. The book is a motto of a lecture-performance, in which five actors take the stage and the words assume all the force, dominating the bodies that resignify them. Taking the concepts of body and performativity in Plantation memories seeks to broaden the field of reflection about intersections of gender, “race” and nationality.*

Keywords: *intersections gender/race/nation; body; performativity; artistic creation; decolonization of knowledge.*



ARTE, CORPO E EPISTEMOLOGIA

A criação artística tem-se revelado espaço privilegiado de questionamento de temáticas evitadas pela discussão pública: racismo, violência de gênero, transsexualidade, identidades plurinacionais. Enquanto eixos de dominação identificados pelas epistemologias do Sul (Santos, 2016), capitalismo, colonialismo e patriarcado têm sido abordados por uma geração apostada em construir novas memórias do mundo e em pensar que os problemas da contemporaneidade não são apenas sociais, políticos ou económicos, são também culturais e epistemológicos.

Grada Kilomba (GK) (1969) mulher, negra, luso-africana nascida e criada em Lisboa, residente em Berlim, é artista, professora e investigadora. Na sua prática, cruza estudos de gênero, estudos pós-coloniais e histórias de vidas conhecedoras/experimentadas de actos de discriminação, e propõem-nos idêntico exercício em *Plantation memories* (PM), defendendo que

importa considerar as experiências individuais e subjectivas de racismo quotidiano de modo a compreender a memória histórica e colectiva.

O trabalho de GK convoca arte e conhecimento num jogo dialéctico que compromete estética e política, e que abala o conformismo das sociedades ocidentais, acomodadas a uma ideia de mundo pautada por normas e regras estritas, raras vezes questionada, ou questionada, não raro, por razões de ordem sectária.

A História, tal como nos é contada na infância pelas instituições legitimadas para a tarefa da instrução, é uma história parcelar, parcial, incompleta, feita de *bons* e de *maus*, donde sobressaem homens fortes e valentes, brancos e esbeltos, empunhando bandeiras que demarcam posses territoriais.

A construção da memória colectiva tende a reproduzir um ideal de história única (Adichie, 2009).

O perigo dessa narrativa pode ser acautelado com o exercício de des-familiarização (Santos, 2016) que é o de abrir uma janela para a experiência cognitiva do mundo, pois a experiência e a diversidade de conhecimentos é infinita. Podemos então começar esse processo de colocar em causa, de questionar as coisas que até aqui aceitávamos como óbvias. O objectivo segue o sentido da mudança.

Género, “raça” e nacionalidade actuam como vectores propositivos e analíticos, que se interseccionam no trabalho artístico e académico de GK. O seu discurso dissolve e desconstrói construções binárias, jogando com linguagens de diferentes campos do fazer da arte, o que permite defini-la como artista transdisciplinar.

A sua metodologia de trabalho é de difícil classificação na estreiteza dos modelos de verdade disponibilizados pelo Norte global, pois assume todos os sujeitos como sujeitos da história e defende que, só existindo acesso emocional ao conhecimento, pode existir transformação política.

DESCOLONIZAÇÃO DO PENSAMENTO E PERFORMATIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

Porque o mundo é plural, e porque verdade não se escreve no singular, GK dá rosto e voz a histórias onde se percebem ecos de Anastácia - mulher negra, feita escrava, a quem colocaram uma máscara para que travasse as

palavras que o homem branco não queria ouvir. A máscara protegia o sujeito branco de reconhecer o conhecimento do “Outro”, e recria esse projecto de silenciamento, controlando a possibilidade do sujeito negro ser escutado e consequentemente pertencer *a*, fazer parte.

O acto de falar, de usar o verbo, é um processo de negociação entre aqueles que falam e aqueles que escutam. Só se pode falar quando a sua voz é escutada. Escutar é assim um acto de autorização sobre o que fala. Deste modo, os que são escutados são aqueles que pertencem, e os que não são escutados são os que não pertencem. É também espaço de resistência porque face a uma opressão, mas que alimenta a possibilidade de reinvenção, pela consciencialização das estruturas de dominação e da auto-afirmação como sujeitos e não como objectos da História.

Por isso, ou também por isso, a palavra, e a compreensão do seu poder, é um elemento central no trabalho da artista/investigadora convocando-a para desmontar discursos hegemónicos e de dominação, girando-lhes a face e apresentando outras possibilidades de leitura, as leituras de quem está nas margens.

Estar na margem é fazer parte do todo, mas fora do corpo principal (Kilomba, 2008), equivalente a ser “*outsider within*” (Collins, in Griffin, 2012). É desde esse lugar que se desenvolvem formas diferentes de ver a realidade, nesse espaço simultaneamente dentro e fora, que alimenta a capacidade para resistir e para imaginar novos mundos e novos discursos.

Partindo do gesto duplo de descolonização do pensamento e de performatização do conhecimento, GK passa do texto à performance e dá corpo, voz e imagem à sua escrita, promovendo uma *arena* híbrida entre conhecimento académico e prática artística.

A descolonização do pensamento/conhecimento é para GK parte do seu processo de criação:

(...) quando eu trabalho, sou a favor de criar novas questões e não necessariamente de encontrar as respostas. Às vezes, estamos à espera de fazer perguntas muito divinas que ninguém pode responder, fazemos perguntas que são muito absolutas à espera de uma receita, de uma resposta absoluta. E isso é uma contradição do processo. Eu acho que o próprio processo de descolonização é fazer novas questões que nos ajudam a dismantelar o colonialismo (in Ribeiro, 2016).

O corpo inscreve e actualiza identidades, é contentor de saberes e acciona memórias e histórias enquanto participa da performatividade das rotinas diárias, como se verifica na *lecture-performance* de *Plantation memories*.

PLANTATION MEMORIES: GÉNERO, “RAÇA” E NACIONALIDADE

Plantation memories (2008), segundo livro da artista/performer/teórica/escritora, reúne episódios de racismo quotidiano, colocando, num mesmo plano temporal da História, passado e presente, expondo/apontando feridas/traumas, procurando a sua desconstrução, potenciando leituras alternativas, opondo-se a um lugar de “alteridade”, desejando re-inventar tudo. Nele se percorre uma espécie de caminho psicanalítico que passa por cinco momentos distintos: negação, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação.

O livro é também *lecture-performance*: cinco actores/performers tomam o palco e, como força de trabalho produtiva nos campos de cacau, açúcar ou café, a memória torna-se presente. O poder pertence agora às palavras que dominam os corpos e que as ressignificam.

O texto de Grada, entre o catártico e o emancipatório, trata o racismo do ponto de vista político e histórico, mas é o ponto de vista pessoal, psicológico, que o torna singular, porque empresta às ideias espaços de vida vivida, dá-lhes um corpo, um rosto, uma biografia, uma existência com que cada um se pode identificar, e que se materializa plenamente na escuta activa que é o acto da leitura. A autora/criadora assume que:

(...) Quando eu decidi escrever, quis fazer um livro que eu nunca tinha lido. Nunca se falam das pessoas e o que o racismo faz com elas. Quando falamos sobre racismo, geralmente adoptamos uma perspectiva que é macropolítica. Realidades, pensamentos, sentimentos e experiências das pessoas negras são ignorados. Isso é exactamente o que eu queria ter no centro deste livro, o nosso mundo subjetivo. Quando escrevi *Plantations memories*, estava interessada em olhar para as minhas feridas e para as feridas de muita gente. Dar ênfase a uma dimensão traumática do racismo, a uma violência diária que reencena um trauma colonial e que nos emudece. Para mim, era muito importante

recolher histórias do dia a dia, que ninguém parece levar a sério, mas que são violentas e que levam ao silêncio (...) (in Rezende, 2017).

Alicia, afro-alemã, e Kathleen, afro-americana, são duas mulheres residentes na Alemanha que cedem alguns episódios dos seus quotidianos como testemunhos para melhor compreender a racialização da sociedade alemã. GK trá-las para a narrativa de PM na primeira pessoa, dá-lhes a palavra, num registo entre o biográfico e o etnográfico, tal como faz consigo própria ao longo de todo livro.

É nesse deambular do exercício de viver todos os dias que se encontram as ambiguidades, as tensões e os paradoxos identitários individuais e colectivos. Pessoas e nações tendem a perpetuar a ideia de unidade cultural e de um tipo representativo de nação, negando o racismo. De acordo com Müller (2011), o que se seguiu ao holocausto na Europa foi uma atmosfera de negação e silenciamento no que diz respeito à “raça”. A “raça” era um embaraço que urgia eliminar do discurso público como forma de afastamento do passado fascista e nazi.

Alicia e Kathleen vêm mostrar a Europa que recusa aceitar o racismo como um legado europeu.

Destacando alguns dos episódios relatados e dramatizados, de grande intensidade porque apresentados tão impiedosa quanto generosamente pela racionalidade e pela emotividade, designadamente as relações amizade/amor, o cabelo e a apresentação de si, e a identidade nacional, e articulando citações adaptadas de *lecture-performance*, convocam-se as leituras que podem decorrer do cruzamento das questões de género, “raça” e nacionalidade.

“EU ATÉ ME ESQUEÇO QUE ÉS NEGRA”

Uma vez tive esta conversa com uma amiga de infância,
Sobre pessoas negras,
E contei-lhe como é ser negro aqui,
E que não é fácil para mim ser sempre a única pessoa negra.
Ela ouviu com atenção enquanto eu falava
E depois disse:
“Mas, para mim, tu não és negra.
Eu não acho que tu sejas negra”.
E ela disse aquilo como se... me estivesse a fazer um favor.
(Kilomba, 2016a).

Num estudo conduzido a dois grupos de mulheres alemãs brancas politicamente alinhadas à esquerda, quando questionadas sobre o que significava para cada uma “ser alemã”, Müller (2011) usa o conceito de racialização, enquanto conjunto de significados raciais alicerçados nas noções de nação, etnicidade e diferenças culturais, práticas ideológicas através das quais é dado significado à “raça” e a processos ou situações culturais e políticas em que a “raça” é evocada como explicação ou forma de compreensão.

A investigadora defende a necessidade de evitar análises redutoras sobre o racismo, baseadas na ideia de que o racismo é um fenómeno absoluto ou totalizante. Com efeito, conclui que, para as mulheres entrevistadas (todas brancas), a “branquitude” é a consciência desse privilégio e não a ideia de ser racista, o que lhe permite argumentar que na Alemanha o carácter local da “branquitude” se manifesta como uma identidade cultural racializada.

Tome-se o caso da amiga para quem a amiga *não é* negra, porque é *sua* amiga, como se a amizade de uma branca fosse um favor, e se devesse agradecer a negação rática. “Tu, não acho que sejas negra”, ou “mas tu só és metade negra”, “para mim não és negra”. “Quando as pessoas gostam de mim dizem que não sou negra, quando não gostam de mim dizem que não é por eu ser negra”.

“CONTA, CONTA!”

Eu e o meu namorado costumávamos ir a cafés
E ter longas, longas conversas.
Costumávamos passar muito tempo lá.
Tínhamos todo tipo de conversas sobre nada em especial...
Ele era músico de jazz
E eu lembro-me de um dia ele me dizer
que tipo de anedotas ele e os seus amigos músicos costumavam contar.
E eu pedi-lhe: “conta-me uma!”
E ele disse que não podia.
E eu disse: “Ah, vá lá, conta-me!”
E depois ele explicou-me que sabia uma anedota,
Mas não podia mesmo contar e eu insisti:
“Vá lá, conta-me, conta-me!”
Então pegou num pedaço de papel e desenhou
Um círculo com dois triângulos lá dentro,
E perguntou-me:
“O que é isto?”
“Parece um sinal da cruz vermelha, que foi apagado.”
“Não, são dois membros do Ku Klux Klan que estão a olhar para baixo,
Para o homem negro que foi atirado para o buraco.”
Comecei a sentir uma dor no meu corpo,
Uma dor nas minhas mãos, e nos meus dedos, doía.
O meu corpo inteiro estava em dor.
Eu também fui colocada debaixo dos seus pés brancos.
(Kilomba, 2016a)

Piadas racistas de um namorado branco, músico de jazz, que só as conta quando está com os amigos brancos, excepto quando a namorada insiste. É então que ela percebe que o amigo das longas conversas de café se ri de anedotas em que o Ku Klux Klan é herói quando trata mal o negro, como se ele próprio procedesse a um linchamento do homem negro, cuja música toca e a mulher possui.

O movimento feminista negro insistiu e insiste na importância e na urgência do conhecimento e da consciencialização (Norwood, 2017), na

afirmação da identidade individual. O imperialismo e o colonialismo não foram apenas a incorporação política e económica, para os povos subjugados, a colonização foi e é uma manipulação, uma violação e uma destruição, a ocupação da mente, do corpo, do espírito e da consciência.

“COMO É QUE LAVAS O CABELO?”

Detesto quando as pessoas tocam no meu cabelo
Como é que eu lavo o cabelo?
Com água e champô!
Ele cheirou o meu cabelo e cantou aquela canção
Sobre macacos
Sim, eu penteio-me!
(Kilomba, 2016b)

O cabelo crespo, a cabeleira larga, farta e encaracolada, que por não ser liso e escorrido, qualquer pessoa se entende na liberdade de tocar e de questionar, qual curiosidade pífida: “Como é que lavas o teu cabelo? Penteias-te?” O cabelo natural constitui uma afirmação feminista negra e significa resistir às mensagens de opressão que definem depreciativamente a estética feminina negra como pouco atraente, pouco profissional e/ou indesejável.

Para Norwood (2017) significa reivindicar saúde e auto-determinação. Tornar-se natural é um processo de descolonização da mente e do corpo. É um processo físico, mas também emocional que exige coragem e força mental.

Para muitas mulheres negras, as mensagens que degradam a sua estética de beleza natural são aprendidas na infância nas suas próprias casas e dentro de redes sociais de parentesco e amizade. Foram essas construções sobre o ridículo, o indecoroso e o provocatório do cabelo crespo que alimentaram o seu violento alisamento, o seu disfarce, o apagamento de uma imagem que é parte de um *self* que, por vezes, se sentiu obrigado a esconder. A história do cabelo crespo, como Djaimilia Almeida (2015) conta, é uma também a história do empoderamento pessoal, do crescimento intelectual e da consciencialização identitária da mulher negra.

“DE ONDE VENS? NÃO ÉS DAQUI, POIS NÃO?”

As pessoas sempre me perguntaram de onde eu venho,
Desde que eu era criança.
Elas vêem-te, e a primeira coisa que lhes passa pela cabeça é conferir:
“De onde é que ela será?”
Elas simplesmente perguntam, sem te conhecerem.
Não interessa onde estás: no autocarro, numa festa, na rua,
Num jantar ou até mesmo no supermercado.
Eu sou questionada, antes de tudo, porque sou categorizada com uma
“raça” que não pertence.
E se eu respondo, e digo que sou alemã,
Eles olham confusos, param por um momento a pensar:
“alemã?” ou começam a rir, como se eu tivesse entendido mal a pergunta
Ou dado a resposta errada.
E depois dizem: “Não, não, não! Mas tu não podes ser alemã!
Tu não pareces alemã!”, apontando para a minha pele.
Uma pessoa é negra ou alemão, não alemã e negra.
Parece que uma pessoa só pode existir através da imagem alienada de si própria.
A pergunta contém a fantasia colonial de que
Alemão significa branco e que negro significa
“ausländer” [estrangeiro/estranho].
(adap. Kilomba, 2016b)

“De onde vens?, Não és daqui pois não?” são questões que acompanham estas mulheres, como se, olhando apenas, se assumisse que não pertencem àquele lugar. Os “outros” perguntam, sem conhecerem; categorizam pessoas como “raça” que não corresponde à nacionalidade que se espera: “não podes ser alemã, não pareces alemã”. Só se pode ser negra ou alemã, não negra e alemã; uma pessoa só pode existir pela imagem alienada de si próprio: alemã é branca, negra é estrangeira.

No acto de interrogar “De onde são os teus pais?” procura-se não conhecer, não escutar, mas antes o *voyeurismo*, o prazer de perceber o outro, no qual se procura uma história exótica onde as suas fantasias coloniais sobre o “outro” remoto são revividas.

“Raça” e nação são colocados lado a lado na estrutura discursiva sobre a “branquitude” alemã. Negritude e germanidade não se apresentam como compatíveis. Michael Herzfeld (in Müller, 2011) discute a ideia de Estado-nação como um assunto de significado profundo que acontece diariamente nos actos individuais de cada um. Para o autor, o Estado não é apenas uma estrutura impessoal, monolítica, autónoma, mas é reificada, interpretada, reinterpretada e reproduzida pelas pessoas comuns diariamente em todos os sítios.

Müller (2011) conta o caso de Ayse, uma mulher curda-alemã, que se define como filha de imigrantes, apesar de ter cidadania alemã; a sua auto-definição liga-se a uma consciência política baseada na cultura, na etnia e na nacionalidade. Refere-se muitas vezes às políticas de exclusão a que se sente exposta: a sua aparência converte-a imediatamente em “outra”, logo, não alemã, aos olhos da maioria. Pele escura, cabelo preto, sobrancelhas fartas e olhos castanhos: o alemão é loiro e de olhos azuis, ela nega a ideia de germanidade, pelo que a sua exclusão da categoria é algo tomado como garantido, apesar de partilhar das mesmas dimensões de vida e das mesmas experiências de mundo, pelo que se sente negada e em disputa - “não posso ser alemã”.

DA AFIRMAÇÃO DA ARTE À ARTE DA AFIRMAÇÃO

Vive-se sob uma institucionalização simbólica “não oficial” do racismo que aceita que existe discriminação porque há diferença. A afirmação parece até pouco dada a questionamentos, porque se incorporou física e psicologicamente um conjunto de ideias tidas como verdade que moldam formas de estar e de viver o mundo e que aceitam a declaração enquanto absoluto. Porém, a realidade é mais complexa do que o jogo de falsos e verdadeiros, de certos e errados; a diferença é o *resultado/efeito* da discriminação, e não a sua *causa*.

A arte tem a particularidade de chegar aos territórios do inefável e a níveis de profundidade que outras formas de expressão dificilmente conseguem alcançar com sucesso. Cada um é convocado a ser parte destas histórias. O espelhamento das práticas diárias de cada indivíduo na observação das práticas de outros promove o exercício da auto-reflexão e do

auto-questionamento. A desfamiliarização e seu consequente desconforto podem, no entanto, construir, contestar e transformar novas concepções do mundo, pois, se os agentes sociais podem promover a essencialização, podem também resistir ao fenómeno. Os actos de resistência permitem mudanças na distribuição de poder, constituem formas de luta da condição hegemónica (Müller, 2011).

Através das artes consegue formular, sem impor, uma plataforma em que o público levanta questões que não estavam lá antes. (...) Para mim, arte é isso: quando ela consegue entrar dentro de ti emocionalmente e fisicamente, e transformar-te (GK in Duarte, 2017).

Nas histórias encenadas de Alicia e Kathleen percebe-se a complexidade da opressão, e o modo como se intersectam dimensões que a reforçam – género, “raça” e nacionalidade. A referencialidade e a pertença são continuamente colocadas em questão, impedindo *estar* e *existir*; como que obrigando cada indivíduo à sua anulação, por só poder existir dentro de uma ideia de “raça”, corpo e território.

É de violência que cada uma destas mulheres fala, mas isso não faz delas vítimas porque isso seria dar espaço à acção do opressor, pelo contrário, torna-as mulheres da resistência que lutam por uma transformação, assumindo-se como sujeitas da história e não como seus objectos. Esta passagem de objecto a sujeito torna a escrita e a arte actos políticos, e, para GK, não basta ser oposição, é necessário tornar-se sujeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, C. N. (2009). *O perigo da história única*. [Video web]. Disponível em https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt.
- Almeida, D. P. (2015). *Esse cabelo*. Alfragide: Teorema.
- Duarte, M. (2017, Agosto 18). Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir. *Público: Ipsilon*. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/08/18/culturaipsilon/noticia/grada-kilomba-e-a-artista-que-portugal-precisa-de-ouvir-1782377>

- Griffin, R. A. (2012). I AM an angry black woman: Black feminist autoethnography, voice, and resistance. *Women's studies in communication*, 35(2), pp. 138-157. DOI: 10.1080/0749109.2012.724524.
- Kilomba, G. (2008). *Plantation memories: Episodes of everyday racism*. (2nd ed.). Münster: UNRAST Verlag.
- Kilomba, G. [Grada Kilomba] (2016a). *Plantation memories: Part I*. [Video youtube]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ftRjL7E5Y94>.
- Kilomba, G. [Grada Kilomba] (2016b). *Plantation memories: Part II*. [Video youtube]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SzUoTQxLnZs>.
- Müller, U. A. (2011). Far away so close: Race, whiteness, and German identity. *Identities: Global studies in culture and power*, 18(6), pp. 620-645. DOI: 10.1080/1070289X.20110672863.
- Norwood, C. R. (2017). Decolonizing my hair, unshackling my curls: An autoethnography on what makes my natural hair journey a black feminist statement. *International feminist journal of politics*, 20(1), pp. 69-84. DOI: 10.1080/14616742.2017.1369890.
- Rezende, E. (2017, Janeiro 09). “O Brasil ainda é extremamente colonial”. Consultado em Setembro de 2017, disponível em <http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1829494-o-brasil-ainda-e-extremamente-colonial>.
- Ribeiro, D. (2016, Abril 03). “O racismo é uma problemática branca”, diz Grada Kilomba. Consultado em Setembro de 2017, disponível em <https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problematika-branca201d-uma-conversa-com-grada-kilomba>.
- Santos, B. S. (2016). Epistemologies of the south and the future. *From the European south: A transdisciplinary journal of postcolonial humanities*, 1, pp. 17-29.

Considerações sobre o arquivo em práticas artísticas pós-coloniais:

Uma reflexão a partir
da obra de Ângela
Ferreira

MÁRCIA OLIVEIRA*

Resumo. Neste breve ensaio proponho fazer uma reflexão em torno das diferentes aceções da ideia de arquivo e das possibilidades de interpretação que as mesmas abrem na análise de diversas práticas artísticas e de representação, podendo ser posicionada no âmbito dos novos discursos da crítica contemporânea, genderizados e descentralizados. Partindo de uma perspectiva perceptiva (Gilles Deleuze), pretendo investigar a possibilidade de esboçar uma ideia de “arquivo perceptivo”, conceito que pode ser utilizado na análise de práticas artísticas contemporâneas e na revisão que estas têm operado nas representações e no eixo ético-político dos discursos feministas e pós/des-coloniais.

Palavras-chave: Ângela Ferreira; arquivo perceptivo; feminismo; pós-colonial.

.....

* Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 4710-057, Braga, Portugal, marciacoliveira@ilch.uminho.pt

Considerations on the archive in post-colonial artistic practices: A reflection from the work of Ângela Ferreira. *In this short paper I propose a reflection around different perspectives on the idea of the archive and the interpretative possibilities it might open in terms of analyzing different types of artistic and representation practices, thus being placed in the context of contemporary critical discourses, that are both gendered and decentralized. Departing from a 'perceptive' perspective (Gilles Deleuze), I intend to draw on the idea of a 'perceptive archive', a concept that can be used in the analysis of contemporary artistic practices and in the revision that such practices have been producing in the representations and the ethical and political axis of feminist and post/de-colonial discourses.*

Keywords: Ângela Ferreira; perceptive archive; feminism; post-colonial.



Perante o desafio de pensar as relações entre género na arte de países lusófonos, proponho-me fazer uma reflexão em torno de uma diferente aceção da ideia de arquivo e das possibilidades de interpretação que a mesma abre na análise de diversas práticas de representação no contexto de revisões de discursos unos e hegemónicos como a pós-colonialidade e o feminismo que nos permita a possibilidade de abrir o campo conceptual a partir do qual estas relações se encetam. Não se tratando de uma análise à obra de Ângela Ferreira *tout court*, a mesma servir-me-á de mote para proceder a esta pequena reflexão exploratória acerca de formas através das quais o arquivo pode passar de construtivo e prescritivo a disruptivo, reorganizando simbologias, sentimentos e relações de poder. Parto, assim, de uma perspectiva percetiva, isto é, pensando o arquivo em termos de perceptos, ou o “conjunto de perceções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente” (Bouatang, 1996, s/p). Pretendo investigar a possibilidade de esboçar uma ideia de “arquivo percetivo”, que servirá de base para introduzir as potencialidades do uso deste conceito em práticas artísticas contemporâneas e na revisão que estas têm operado nas representações e no eixo ético-político dos discursos pós-coloniais mas também dos discursos feministas. Este contributo far-se-á convocando as séries *For Mozambique*

(2008-2011) e *Study for monuments to Jean Rouch's Super 8 film workshop in Mozambique* (nº 1, 2 e 3; 2011), da autoria de Ângela Ferreira (Maputo, 1958). A primeira série compõe-se de três instalações que integram elementos esculturais, vídeo e texto: *Model nº 1 for screen-tribune-kiosk*, *Model Nº 2 for screen-orator-kiosk* e *Model Nº 3 for propaganda stand, Screen and loudspeaker platform*. Em *Model nº 1 of screen-tribune-kiosk celebrating a post-independence utopia* (2008), diversos elementos são utilizados nas instalações, como fotografias e fragmentos de filmes que foram associados a outras referências da história da arte, mais concretamente as estruturas construtivistas *agitprop* de Gustav Klutss (Eslovénia, 1895-1938) e o *Model for monument to the third international* (1920), da autoria do russo Vladimir Talin. Segundo Ana Balona de Oliveira, todas as três variações do tema “celebram a utopia pós-independência” (2016, p. 132), porém, para lá de celebratória, a investigação artística de Ângela Ferreira usa diferentes tipos de memórias, pessoais e afetivas, imagéticas, textuais, filmicas, escultóricas e arquiteturais para construir um espaço percetivo marcado pela “interseção de linguagens, estilos e histórias (culturais e pessoais)” (Oliveira, 2006, p. 13) mas também por uma “memória da história do medium e a sua relação com as condições de representação” (Lapa, 2003, p. 31).

Em 2010, Ângela Ferreira levou a cabo uma investigação em Maputo em torno dos workshops de filme super 8 conduzidos por Jean Rouch nos anos pós independência. A pesquisa resultou também na série escultórica *Study for monuments to Jean Rouch's Super 8 film workshop in Mozambique*, inspirada, como nota ainda Balona de Oliveira, na ideia de “câmara política” e do projeto cinema direto descritos por Jacques d'Artuys num artigo publicado no jornal *Le monde diplomatique* em 1980. Este é, pois, um processo que não é apenas criativo, mas de investigação, pois, como diz a própria Ângela Ferreira, “eu não conheço outra maneira de trabalhar. Radicalizo-me nesta posição de artista, pensadora, investigadora, com uma prática artística investigativa. E isso para mim é uma posição política” (Vahia, n.d.). A este processo de pesquisa, verdadeiro ato arqueológico⁽¹⁾, associa-se um processo de montagem

1. No texto ‘A viagem como metáfora’, Pedro Lapa insere a obra de Ângela Ferreira numa perspetiva etnográfica, na senda de teóricos como James Clifford. Diz Lapa que, “este apelo que os preceitos etnográficos constituíram para muitos artistas, como David Hammons, Jimmie Durham, Alan Sekula, Susan Hiller, Mark Dion, Renée Green, Gabriel Orozco ou Ângela Ferreira, situados em posições periféricas ou semi-periféricas, teriam contiguidade e influência decisiva nos procedimentos das suas práticas artísticas, que partilhavam uma descrença relativamente à noção de cultura cumulativa

de fragmentos ou resquícios do passado assim reconfigurados enquanto “suscita[m] o aparecimento (...) de certas «relações íntimas e secretas» de certas «correspondências» capazes de propiciar um conhecimento *transversal* dessa inesgotável complexidade histórica”, para usar a feliz fórmula de Georges Did-Huberman (2013, p. 19) quando reflete sobre o Atlas de Aby Warburg. Neste tipo de reconfigurações dos discursos presentes através da utilização de resquícios do passado, há uma movimentação temporal e geográfica permanente que não cessa com a produção da obra, mas antes se reproduz de múltiplas formas a cada leitura – as referências migram e transfiguram-se porque a estas se agrupam outras referências e outras memórias afetivas que assim formam novo percepto, isto é, uma nova síntese entre percepções e sensações, sendo que as percepções, podemos dizê-lo, são históricas, temporais; as sensações, materiais, localizadas. E é desta interseção que emerge a ideia de um arquivo perceptivo, que torna as percepções independentes do sujeito que percecione⁽²⁾, e cuja existência põe em causa a noção clássica de arquivo, consequentemente, pondo em marcha as suas potencialidades críticas e disruptivas.

A construção de um arquivo implica certos atributos: trata-se de uma recolha de itens que são arrumados num espaço específico, comum, pondo em relação passado e presente e apresentando questões de memória, repetição, reprodução e poder nos interstícios entre representação e realidade. Segundo a definição avançada por Jacques Derrida em *Archive fever*, “não há poder político sem controlo do arquivo, senão mesmo da própria memória. A democratização efetiva pode sempre ser medida segundo esse critério essencial que é o acesso ao arquivo e a participação nele, na sua constituição e na sua interpretação” (1998, p. 4). O arquivo perceptivo, diferentemente, e fazendo uso de memórias afetivas, descontrola, baralha as cartas do poder e dá de novo, de formas absolutamente imprevisíveis; põe em movimento um conjunto de relações tempo/espaço que podem ser, simultaneamente, construtivas e destrutivas. O arquivo pode assim passar de construtivo e prescritivo a disruptivo, reorganizando simbologias,

produzida pelos centros das vanguardas e das neo-vanguardas” (2003, p. 33). Opto por associar o processo criativo de Ferreira a ‘ato arqueológico’ devido ao facto de esta disciplina implicar precisamente a análise de vestígios materiais do passado, o que se coaduna com a reflexão que aqui proponho. Obviamente, esta perspetiva é devedora desse texto foucauldiano fundamental, *A arqueologia do saber* e, mais concretamente, o capítulo 3.5, ‘O a priori histórico e o arquivo’. Aí atribui Foucault o “título de *arqueologia*” às investigações baseadas no arquivo, sejam elas “formações discursivas, a análise das positivities, a determinação do campo enunciativo”. Assim, conclui, “a arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (2014, pp. 180-181).

2. “O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 149).

sentimentos e relações de poder. É pois este o sentido com que diversos artefactos visuais estão sendo convocados em práticas artísticas contemporâneas como a de Ângela Ferreira. Possíveis espaços de controlo (através da seleção ou do esquecimento no ato de compor o arquivo) são assim transformados em espaços de engajamento crítico, potenciando a formação de novos discursos em torno da configuração das identidades em territórios marcados pelo colonialismo. Como refere Hal Foster quando reflete sobre diversas estratégias de arquivo na arte contemporânea, “menos preocupados com origens absolutas e mais interessados em traços obscuros (talvez impulso arquivístico seja uma frase mais apropriada aqui), estes artistas são frequentemente atraídos por começos não cumpridos ou por projetos incompletos - na arte e na história da arte – que novamente possam oferecer pontos de partida” (2006, p. 144). Estes funcionam não só como testemunho de afetos e de percepções que ficaram por abordar na narrativa linear da história, mas também como matéria da arte em si para formar esculturas, filmes e instalações que agrupam pedaços, resquícios enterrados de um passado que é formativo do nosso presente (normativo) e do nosso futuro (disruptivo).

O potencial ético-político do arquivo perceptivo materializa-se de forma muito especial em suportes múltiplos como filme, mas também no livro – que pode ser pensado em termos similares aos do filme, uma vez que põem em jogo uma experiência que se pode dizer cinemática, em movimento e, de certa forma, colaborativa –, outrora inovações técnicas que anteviam o futuro e agora funcionam como arquivos, arquivos que não são fechados, que mantêm aberta uma porta de entrada. Isto se pode certamente dizer de peças como as de Ângela Ferreira, que integram imagem, texto e objeto escultórico, recuperando a ruína do arquivo para convocar precisamente um conjunto de percepções e sensações que atravessam o tempo e se reconfiguram de forma crítica e com potencial transformador de dogmas, abrindo assim o campo da obra de arte. Mas o que caracteriza esse arquivo perceptivo e como é que as suas potencialidades são postas em jogo, ou em movimento? Partindo então do exemplo citado da obra de Ângela Ferreira, podemos identificar três dimensões desse arquivo perceptivo, que configuram o método através do qual a artista extrai com a obra um “bloco de sensações”⁽³⁾: a dimensão material e estética (relacionada com as particula-

3. “O objetivo da arte, com os meios do material, é o de arrancar o percepto às percepções de objecto e aos estados de um sujeito de percepção, o de arrancar o afeto às afeções como passagem de um estado ao outro. Extrair um bloco de sensações” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 147).

ridades do meio e com o diálogo encetado entre escrita e imagética, imagem estática e imagem em movimento); a dimensão temporal e espacial, que implica um deslocamento no espaço e no tempo dos materiais e processos resgatados a um ‘arquivo esquecido’ que é posteriormente reconfigurado; a dimensão pessoal/individual que se estende ao coletivo, não apenas por simples estratégia de identificação, mas por via da ativação de circuitos que se podem dizer críticos. Partimos aqui do princípio de que, como acreditava Deleuze no seu estudo sobre cinema, “o próprio modo cinemático alterou as possibilidades de pensar e de imaginar” (Colebrook, 2002, p. 30), e assim chegamos à importância que a materialidade da obra adquire na expressão de algo que não está “localizado num sujeito” (Colebrook, 2002, p. 29), isto é, um percepto. O percepto transforma o arquivo, e esta reinvenção do arquivo, e consequentemente da própria comunicação da obra com o seu espectador, tornado ativo, tem vindo a revelar-se como seminal nas interseções dos estudos e das práticas pós-coloniais com as artes. O arquivo perceptivo, verdadeira força política, entrelaçando as dimensões anteriormente referidas, permite uma reinvenção do hoje a partir de um passado que não é estático, de uma história que se revela multimodal a cada olhar. Novos olhares e novas formas que preenchem os espaços deixados vazios pela história, os seus interstícios. Assim se pode dizer um arquivo perceptivo, o qual pode ser visto como algo de subjacente a um vasto conjunto de práticas artísticas da contemporaneidade que operam uma revisão, ou uma reconceptualização, das representações que marcam o eixo ético-político dos estudos pós-coloniais e, também, dos discursos feministas⁽⁴⁾. Isto porque olhar o arquivo implica procurar, insistir, estar atento, inclusivamente até ao ponto da fadiga, como nota Renée Green (2006). A artista salienta ainda que esta característica que define e condiciona profundamente o contacto com o arquivo pode levar a um ponto de negações e a um efeito de anulação: “Aquilo que designo como efeito de anulação pode ser pensado em termos de ausências, lacunas, buracos que ocorrem quer no meio de uma grande densidade de informação, quer no meio da sua ausência” (Green, 2006,

4. Se Ferreira opera uma reorganização do arquivo pós-colonial e das práticas modernistas a partir de uma perspectiva pós-colonial, no feminismo o arquivo é reorganizado a partir do corpo e da subjetividade das mulheres, sendo que frequentemente várias periferias – geográfica, cultural, étnica, de género – confluem numa mesma obra. Podemos citar, a título de exemplo, a obra de Anna Bella Geiger, artista brasileira que põe em movimento o percepto a partir de um arquivo imagético indígena e da exploração de um método cartográfico.

p. 49). Esta perspectiva leva-nos a considerar a dicotomia entre presença e ausência que marca e define qualquer material que se diga 'histórico', isto é, arquivo e memória de uma realidade que é sempre consequência de um conjunto de circunstâncias ideológicas que determinam a medida da sua visibilidade e aquilo que 'sobrevive'⁽⁵⁾, seja através daquilo que é guardado (protegido, mas também posto de parte ou ocultado), seja através daquilo que é recuperado. E é precisamente neste ato de recuperar, de trazer à luz através de práticas marcadas por uma subjetividade outra, que nos indica que o arquivo encerra esse potencial (ou dimensão) ético e político de preencher as lacunas das narrativas prevaletentes, servindo para reorganizar estruturas de valor, de poder, etc.

O movimento histórico das imagens e processos assim recuperados não é pois um movimento linear, evolutivo ou normativo; é um movimento produtivo, crítico, que junta materiais do passado com percepções e afeções do presente; também com projeções de futuro. É, pois, trans-temporal e, de certa forma, também trans-geográfico porque permite que escritas e leituras de diferentes localizações – localizações geográficas, mas também localizações conceituais e ideológicas – confluem num único espaço, que é o da obra e da sua apreensão. É um sistema de apreensão do lugar e do olhar do outro que irrompe em cada um de nós. O que Deleuze nos mostra é que “a imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens” (2003, p. 78), pelo que há necessariamente também uma relação entre imagens reais, óticas, e imagens mentais – imagens criadas, construídas. Uma relação entre real e imaginário que se constrói como uma dimensão outra – cria-se imagem virtual. A experiência composta pelas novas sequências de espaço e de tempo torna-se assim mais do que uma mera lembrança ou memória de um momento coletivo da história; ela, a experiência da obra, torna-se um ato crítico sem nunca deixar de ser ato expressivo, quer na intenção do autor, quer na relação com o espectador. Neste sentido, a ligação entre a história da arte ocidental e a história política e social de África que Ângela Ferreira opera nestes trabalhos é efetuada não apenas através de mera citação mas através de criação de movimentos espaciais e temporais que conjugam o presente com a recuperação do passado, mas também um sentir coletivo com um sentir individual. Recuperando não só imagens, mas processos

5. Ver Agamben, 1999.

criativos, cívicos, revolucionários dos escombros da história, Ferreira produz um arquivo outro, livre dos constrangimentos do baú dos livros de história, mostra-nos “coisas a entrever ou prever. (...) [isso é], ver sob o ponto de vista das “relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias” (Didi-Huberman, 2013, p. 43).

REREFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (1999). *Remnants of Auschwitz. Witness and the archive* (D. Heller-Roazen, Trans.). Brooklyn: Zone Books.
- Bouatang, P.-A. (1996). *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Montparnasse. DVD.
- Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. New York: Routledge.
- Deleuze, G. (2003). *Conversações*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?*. Lisboa: Editorial Presença.
- Derrida, J. (1998). *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.
- Foucault, M. (2014). *A arqueologia do saber*. Lisboa: Edições 70.
- Foster, H. (2006). An archival impulse. In C. Merewether (Ed.), *The archive* (pp. 143-148). London: Whitechapel Gallery.
- Green, R. (2006). Survival: Ruminations on archival lacunae. In C. Merewether (Ed.), *The archive* (pp. 49-55). London: Whitechapel Gallery.
- Lapa, P. (2003). Viagem como metáfora. In P. Lapa & A. Renton (Eds.), *Em sítio algum* (pp. 11-60). Lisboa: Museu de Arte Contemporânea do Chiado.
- Oliveira, A. B. (2016). Archival past futures of revolution and decolonisation in contemporary artistic practice from, and about, 'lusophone' Africa. In M. Nash (Ed.), *Red Africa: Affective communities and the Cold War* (pp. 131-143). Londres: black dog publishing.
- Oliveira, F. (2006). O (re)volver do espaço e das coisas. In F. Oliveira e A. Renton (ed.), *(re)volver* (pp. 10-21). Lisboa: Plataforma Revólver.
- Vahia, L. (n.d.). Entrevista a Ângela Ferreira. *Arte capital*. Disponível em <http://www.artecapital.net/entrevista-167-angela-ferreira>. Consultado a 24/07/2018.

Arte e resistência: Género e performance contemporânea em Portugal

FRANCESCA RAYNER*

Resumo. Este artigo explora a contradição entre a presença mais central das mulheres nas artes performativas e o seu distanciamento do feminismo. Analisa duas performances portuguesas com mulheres em papéis principais: *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* de Joana Craveiro e *Fausta* de Patrícia Portela. Conclui que estas performances oferecem alternativas significativas às normas de construção de género e modelos neoliberais de sucesso individual.

Palavras-chave: género; performance; Portugal; memória; neoliberalismo.

Art and resistance: Gender and contemporary performance in Portugal. *This article begins by outlining the contradiction whereby women increasingly occupy central positions in the performing arts while distancing themselves from feminism. It analyses two Portuguese performances where women are central: A living museum of small, forgotten memories by Joana Craveiro, and Fausta by Patricia Portela. It concludes that these performances offer significant*

.....

* Universidade do Minho, Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Centro de Estudos Humanísticos, 4710-057, Braga, Portugal, frayner@ilch.uminho.pt

alternatives to normative constructions of gender and neoliberal models of individual success.

Keywords: *gender; performance; Portugal; memory; neoliberalism.*



No seu artigo “Geração sem fronteiras”, Gustavo Vicente (2012) analisa a trajetória dos/das *performers* nascidos por volta do 25 de Abril que começaram a trabalhar no novo milénio. Para este artigo, Vicente entrevistou Tiago Rodrigues, atual diretor artístico do Teatro Nacional Dona Maria II em Lisboa, Joana Craveiro do Teatro do Vestido, Pedro Penim do Teatro Praga e Patrícia Portela. A partir desta amostra, uma das características desta geração parece ser a paridade de género, pois, na definição de uma geração, está presente igual número de homens e mulheres. E esta presença parece banal. Nenhum/a dos/das artistas considera, nos seus comentários, questões de género e só Pedro Penim aponta para a influência de uma geração anterior de mulheres artistas, neste caso de Lúcia Sigalho. Para reforçar esta aparente insignificância do género, Joana Craveiro, quando questionada, numa entrevista de 2008, se o seu trabalho poderia ser visto como sendo de “teatro de género”, rejeitou explicitamente essa designação, com o argumento de que essa ideia “não tem fundamento” e acrescentou: “[e]stamos sempre à procura de colar às pessoas uma ideia qualquer” (*apud* Costa, 2008, p. 11). Craveiro clarificou que queria viver “num mundo onde as pessoas não sejam sexistas, onde são valorizadas pelo que são, seja homens ou mulheres, artistas ou sapateiros”. Ainda assim, também declarou que “não quero ser valorizada por ser mulher”.

Este distanciamento das questões de género por mulheres artistas tem sido comum na performance portuguesa. Anda muitas vezes a par de um distanciamento da categoria de feminista e da mobilização de alguns estereótipos bastante acríticos do feminismo, sobretudo que só se interessam por questões de vitimização. Invariavelmente, este distanciamento ocorre por se sentir que ser-se catalogado com a palavra *fas* vai confinar a um gueto performativo e limitar-lhes as carreiras, os colaboradores e os públicos.

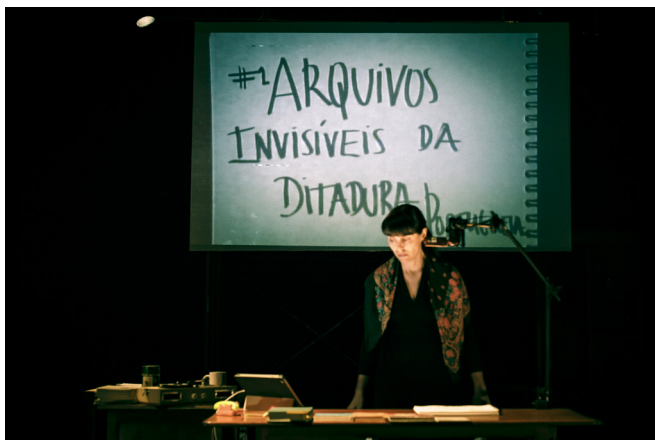
Definirem-se como feministas é visto como condenar o seu trabalho à periferia do que já é uma área periférica da prática cultural, sem fazer jus ao impacto mais amplo da sua obra. Além disso, produzir obras feministas parece ter pouco que ver com questões mais imediatas, como encontrar um espaço, definir uma estética, garantir financiamento e público.

E, ainda assim, defenderei que a obra de Craveiro e Portela pode ser vista como feminista no sentido em que as suas práticas performativas promovem perspetivas alternativas sobre construções de género. A aparente igualdade de género no trabalho de artistas desta geração existe sobretudo ao nível individual. É moldada por um contexto neoliberal de direitos individuais em vez de coletivos, onde o neoliberalismo é entendido como a elevação do mercado a princípio organizador do Estado e da sociedade, promovendo a imposição do predomínio das formas mercantis sobre o conjunto das relações sociais. Neste contexto, Craveiro e Portela criam figuras femininas contemporâneas que interrogam representações mais limitativas da mulher. Nenhuma delas encara as mulheres como ocupando uma esfera separada dos homens e estão tão conscientes das diferenças entre mulheres como do que possam ter em comum. Nenhuma delas veicula ideias de características femininas essenciais ou práticas performativas comuns entre as artistas. E, portanto, ambas constroem representações que são emblemáticas do ser-se mulher como processo de se tornar sujeito de contradições e conflitos. Como tal, o seu trabalho propõe alternativas feministas mesmo se não se referem explicitamente a estes trabalhos como feministas⁽¹⁾.

A ARQUIVISTA DE JOANA CRAVEIRO

Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas (2014-), performance a solo já icónica de Joana Craveiro, ocupa um papel central no seu processo criativo e no repertório do Teatro do Vestido.

1. Depois de lhe enviar uma primeira versão deste artigo, Joana Craveiro respondeu que estava a preparar uma próxima palestra performativa sobre o papel das mulheres na Revolução: *Elas também estiveram lá: Quotidianos de resistência e de revolução de mulheres*. Esta iniciativa ilustra como mulheres artistas, mesmo não identificando explicitamente o seu trabalho como feminista, interrogam questões de género na sua prática artística.



Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas de Joana Craveiro. Fotografia de João Tuna, 2010.

Nesta performance, Craveiro alia as memórias pessoais e o registo histórico numa série de palestras performativas que confrontam a transmissão da memória política antes, durante e depois da Revolução de 1974. A performance da memória contrasta com as memórias da Revolução organizadas pelo Estado, com a sua homogeneização das experiências da Revolução e ausência de vozes de dissensão. Pelo contrário, a performance de Craveiro privilegia uma visão das memórias como sendo, nas palavras de Maria José Contreras Lorenzini, “afetos que começam e acabam em circulação, que ganham vida quando mobilizados” (2017, p. 241).

Como muitas artistas da sua geração, Joana Craveiro trabalha com personas em vez de personagens. Para unir os diferentes elementos de *Um museu vivo*, criou a figura da Arquivista, que combina os papéis de narradora, curadora e documentarista (Craveiro, 2016, p. 44). A sua principal referência para esta persona, que guia o público pelos materiais da performance, foi a obra influente de Diana Taylor, *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Nela, Taylor define a memória arquivística como “documentos, mapas, textos literários, cartas, vestígios arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CD, todos os objectos que se assumem resistentes à mudança” (2003, p. 19). Contrapõe a estes materiais duráveis as práticas mais efémeras e corporizadas do repertório “na dança, na canção, no ritual, no testemunho, nas práticas curativas, nos caminhos da memória e em muitas outras formas de comportamento que podem ser repetidos como algo que

não pode ser alojado ou contido no arquivo” (Taylor, 2003, p. 37). O que é notável na Arquivista de Craveiro é não se situar nos espaços convencionalmente associados com o arquivo, mas no espaço da performance e do repertório. Como a própria afirma, encontra-se no âmago de uma performance que representa “a interpelação do arquivo pelo repertório e vice-versa, é a própria transmutação do arquivo em repertório” (Craveiro, 2016, p. 44).

Ao criar uma arquivista no domínio do repertório, Craveiro confunde as distinções binárias entre escrita e oralidade, mente e corpo, história e memória que tendem a associar o primeiro destes termos ao masculino e valorizá-lo em relação ao seu oposto, associado mais ao feminino. Esta arquivista é uma figura híbrida, uma artista-investigadora que desafia separações entre o fazer e o pensar, e o fixo e o efêmero. Ocupa um lugar de destaque e autoridade na performance como mulher, enquanto se distancia da noção do trabalho da mulher nas artes performativas como intrinsecamente mais ligado ao corpo, à oralidade e a memória.

Craveiro introduz a primeira palestra da performance, “Pequenos actos de resistência”, com estas palavras: “Tudo começou para mim quando eu me perguntei como é que uma ditadura podia ter durado tanto tempo, e me fiz a pergunta mesmo concreta: mas de onde é que eu venho afinal? Era como perguntar, quem sou eu? O que é que disto resta em mim?”. Estas perguntas conduzem a uma exploração multidirecional da relação entre o pessoal e o político onde a esfera pública e a esfera privada se entrecruzam. A performance enfatiza as várias formas em que a história molda os indivíduos, bem como as formas pelas quais os indivíduos moldam a sua história. Esta conceção materialista da identidade oferece uma alternativa clara ao isolamento individual neoliberal e do essencialismo biológico da mulher, valorizando uma política do coletivo e da diferença. Deste modo, operacionaliza a possibilidade de uma análise materialista e interseccional das diferenças entre as mulheres, tendo em conta questões não só de género, como também de sexualidade, classe social e colonialismo.

Nas negociações sobre o registo histórico que a performance promove, pede-se às mulheres que desempenhem um papel ativo, à medida que as suas memórias se tornam parte de uma história desenvolvida pelo coletivo. Neste sentido, como sugere Contreras Lorenzini, “a performance não transmite memórias como se fossem fixas e cristalizadas, mobiliza-as, o que permite um intercâmbio multidirecional de versões e vozes do passado” (2017, p. 247).

Estas versões e vozes são registadas nas práticas corporais da performance e, pelos livros que a companhia produz, no arquivo escrito.⁽²⁾ A sua presença no interior do arquivo escrito contraria a invisibilidade das histórias da performance portuguesa a que as mulheres tradicionalmente estão sujeitas, sem deixar de preservar traços do repertório na qual têm origem.

FAUSTA DE PATRÍCIA PORTELA

O banquete, livro de 2012 da autoria de Patrícia Portela, fez nascer duas performances, uma antes e outra depois da publicação do livro. Na segunda performance, *Fausta*, à semelhança da performance anterior, vida e morte são temas centrais. Porém, nesta versão, para os atores Tónan Quito e Pedro Gil, o livro foi condensado numa narrativa sobre uma bióloga molecular de muito sucesso que dá por si subitamente incapaz de sair de casa. Esta performance, complexa e ambiciosa, alia abordagens científicas, poéticas e mitológicas à vida e à procura da imortalidade.



Fausta de
Patrícia Portela.
Fotografia
do Centro
Cultural Vila
Flor, 2014.

2. Os dois livros são *Até comprava o teu amor mas não sei em que moeda se faz esta transacção* (2015), baseado numa das performances do grupo, e *E agora já tinham passado 10 anos* (2012), uma retrospectiva do trabalho da companhia até à data.

Em entrevista com Fernando Matos Oliveira e Thiago Arrais, Portela explica a sua prática de reescrita de histórias como forma de as abrir a interpretações novas: “Penso ser neste momento mais importante reescrever uma série de histórias e não rever — é importante contar uma nova história da mesma história —, é importante ter uma posição perante a história que nos é contada e perante a herança que nos é oferecida como se fosse a única” (2017, p. 21). Ao contrário do *Fausto* de Goethe e de Marlowe, em que as mulheres são personagens femininas acessórias e convencionais, neste texto o ser humano que está disposto a trocar a vida pelo conhecimento é uma Fausta feminina.⁽³⁾ É bióloga molecular, área hoje com uma presença crescente de mulheres, ainda que nem sempre em posições de relevo⁽⁴⁾. No entanto, a ideia de uma categorização fixa e estável do feminino é logo subvertida pela própria performance, onde dois atores masculinos dão voz à história da protagonista.

A *Fausta* de Portela interroga as atitudes relativamente à vida e à morte e ao conhecimento, num contexto contemporâneo de códigos genéticos e meios de comunicação globais. Porém, estes dilemas existenciais e epistemológicos são também declinados por questões de género. A protagonista apresenta-se assim:

Há oito meses atrás eu era uma mulher bem-sucedida, ambiciosa, com algum sentido de humor e um corte de cabelo curto e selvagem que me conferia seriedade mas também um estilo moderno. Tinha a profissão perfeita, o carro perfeito que nunca usava, a casa perfeita que ninguém pode comprar sem se endividar para o resto dos seus dias, os fatos perfeitos, impecavelmente cortados pela melhor modista do país, e uma imensa coleção de lenços e acessórios que me permitiam sair de casa sempre a condizer (Portela, 2014, p. 6)⁽⁵⁾.

-
3. Uma prática feminista de reescrita pode também ser vista numa obra anterior, *Odília ou a história das musas confusas do cérebro* de Patrícia Portela (2007), onde, em vez de servirem de inspiração para os outros, as musas confusas reivindicam a sua própria agência e procuram as suas próprias fontes de inspiração.
 4. A diretora do Instituto de Medicina Molecular da Universidade de Lisboa, Maria do Carmo Fonseca, a primeira mulher cientista a receber o Prémio Pessoa em 2010, é uma notável exceção.
 5. Do guião da performance. Agradeço a Patrícia Portela a gentileza de mo ter fornecido. Todos os números de páginas são indicados entre parênteses, no final da citação.

A repetição de “perfeito/a” traduz um dos temas preferidos de Portela: o papel central das aparências no século XXI neoliberal e hipermediatizado. Ilustra, por um lado, a cooptação de mulheres de classe média num regime neoliberal de sucesso individual e, por outro, as limitações inerentes a estas promessas de inclusão. A construção de uma vida “perfeita” implica muitas vezes que se confunda por completo a realidade e a aparência e obriga as mulheres a escolher entre relações pessoais e profissionais, ou a acumular o dobro do trabalho. Esta Fausta é solteira e tem pouco interesse em relações familiares ou românticas. Empenha-se na investigação e mantém “a imagem de uma mulher que dedica a sua vida ao trabalho porque quer e não porque não tem mais nada ou ninguém” (Portela, 2014, p. 7). No entanto, a internalização da visão neoliberal de sucesso individual (de)forma a sua noção de liberdade: “Vivia com relativa facilidade e com a certeza de viver no momento certo, no sítio certo. Eu era a imagem de uma mulher exemplar, emancipada, independente e moldada ao seu século” (Portela, 2014, p. 9).

A ironia que subjaz a esta afirmação introduz uma distância entre a vida perfeita que uma mulher do século XXI deve viver e o reconhecimento de que esta vida perfeita é uma idealização encadeada por uma sociedade consumista. Deste modo, *Fausta* problematiza a diferença entre sucesso individual e coletivo para as mulheres e os custos pessoais do mesmo. Neste caso particular, as dúvidas e receios que são desencadeados pela distância entre realidade e idealização levam à situação em que Fausta se encontra, incapaz de sair de casa numa crise tanto existencial como política.

Um período inicial de clausura no espaço doméstico dá lugar à clausura profissional na Lisboa subterrânea, pois Fausta disseca o cadáver de uma jovem noiva fechada num sarcófago cujas células sobreviveram depois da morte. Num acordo mefistofélico para saber mais sobre o segredo da vida, ela viola os códigos profissionais que manteriam este corpo intacto. A partir daí, inaugura uma série de episódios fantásticos onde sonho e realidade, vida e morte são constantemente confundidos e em que corpos e palavras se misturam numa evocação sensual de diferentes tempos e lugares. A busca do mistério da vida formula-se como espaço utópico de transformação ou, na concepção de Ana Bigotte Vieira (2017), como heterotopia foucaultiana. Neste espaço ficcional, os homens transformam-se em mulheres e as mulheres em homens, pois os corpos vivem em mais de um século e as distinções entre o eu e o outro são permanentemente subvertidas. É um espaço de

descoberta isento do moralismo do *Fausto* de Marlowe ou de Goethe, mas que levanta questões de ética pessoal e profissional quanto à transparência dos processos científicos. Sugere que a presença de mais mulheres na ciência ao nível individual não garante que os processos científicos se tornam por isso mais abertos e que recorrem menos à experimentação nos corpos de mulheres mais socialmente vulneráveis.

A sugestão de um espaço transformador estende-se para o domínio da performance num paralelo entre a busca proteica da protagonista por conhecimento e experiência do que constitui uma vida e o espaço intermedial da performance onde a distância entre a protagonista feminina da ficção e os dois atores que narram a sua história sugere entrecruzamentos entre géneros em vez de separações absolutas. O espaço ficcional e o espaço performativo são ambos lugares de transformação que experimentam alternativas ao que já é conhecido, incluindo as normas da construção de género. Assim, numa oposição aos discursos redutores do determinismo genético atual, a biologia, neste espaço de possibilidades criativas, não é definitivamente o destino. A experimentação performativa cria a visão de um futuro possível onde o fascínio da descoberta, tanto científica como performativa, é uma peça fundamental, mas em que a noção do indivíduo com parte de uma sociedade é igualmente importante.

A Arquivista de Joana Craveiro e a Fausta de Patrícia Portela podem ser abordadas como poderosas metáforas para a posição central, hoje, das mulheres nas artes performativas em Portugal. Craveiro interessa-se por localizar as mulheres como coletivo na sociedade e na história e recuperar os seus contributos em todos os domínios do trabalho e do ativismo, incluindo a performance. Portela interessa-se pela performance como espaço de transformação no qual se podem questionar as normas de género e modelar práticas alternativas a essas normas. As duas artistas exploram possibilidades feministas que não se restringem à substituição de indivíduos masculinos que detêm o poder por mulheres a título individual, mas que promovem a necessidade de substituir o domínio do mercado e as suas lógicas de concorrência e responsabilização individual por lógicas colaborativas de cooperação, responsabilidade social e transformação política. Através da recuperação de histórias raramente contadas no caso de Joana Craveiro ou ironização de idealizações consumistas e reescrita de textos canónicos no caso de Patrícia Portela, ambas as artistas abrem espaço a

narrativas alternativas de gênero que sublinham a multiplicidade de vozes do feminismo contemporâneo e os seus posicionamentos perante o poder patriarcal. Embora estas artistas não se assumam como feministas, são figuras centrais no empoderamento das mulheres nas artes performativas e na criação de representações mais diversificadas do que representa ser-se mulher e mulher artista no século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bigotte Vieira, A. (2017). Uma personagem que sai para fora de um livro, uma plateia que lê e um homem que se abraça a uma pilha de livros: Patrícia Portela, Miguel Castro Caldas e Rui Catalão. In R. Pina Coelho (Ed.), *Teatro português contemporâneo: Experimentalismo, política e utopia* (pp. 173-187). Lisboa: Bicho do Mato.
- Costa, T. B. (2008). Joana Craveiro: Discurso directo. *Obscena*, 9, p. 21.
- Contreras Lorenzini, M. J. (2017). A woman artist in the neoliberal Chilean jungle. In E. Diamond, D. Varney, & C. Amich (Eds.), *Performance, feminism and affect in neoliberal times* (pp. 239-252). London: Palgrave MacMillan.
- Craveiro, J. (2016). Que teatro é este? Pensamento e processo de *Um museu vivo de memórias pequenas*. *Sinais de cena*, II(1), pp. 27-48.
- Matos Oliveira, F. & Arrais, T (2017). Ruminações na primeira pessoa. In F. Matos Oliveira & T. Arrais (Eds.), *Ensaaios ruminantes: Sobre a obra performativa de Patrícia Portela* (pp. 11-26). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Portela, P. (2014). *Fausta*. Guião da performance. Não publicado.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.
- Vicente, G. (2012). Geração sem fronteiras. *Sinais de cena*, 17, pp. 70-78.

Interweaving is like knitting:

Paula Rego's 'interior theatre' and the intricate pattern of her emotional and intellectual networking

ANA GABRIELA MACEDO*

Abstract. This paper establishes a dialogue amongst visual and literary narratives, drawing on Paula Rego's intricate series of art compositions which she has been fearlessly creating over the years in a constant "interweaving" process with fellow artists and writers, classic and contemporary, Portuguese or British. Italo Calvino's essay on "Visibility" (*Six memos for the next millenium*, 1988) will provide a structural guideline to our analysis and Balzac's tale "Le chef d'oeuvre inconnu" (1845), will be comparatively discussed as an intriguing reflection on the nature of the work of art, the search for aesthetic perfection and the *irrepresentability* of the sublime, through the allegory of the feminine.

Keywords: visual narrative; interweaving; femininity; gender; sublime.

.....

* Universidade do Minho, 4704-553, Braga, Portugal, gabrielam@ilch.uminho.pt

Entrelaçar é como fazer tricot: O ‘teatro interior’ de Paula Rego e a estrutura em rede das suas relações afetivas e intelectuais. *Este texto pretende estabelecer um diálogo entre narrativas visuais e literárias, focando a obra construída ao longo dos anos por Paula Rego, plena de “entrelaçamentos” e diálogos intertextuais e interartísticos. Pretende-se evidenciar que o “teatro interior” de Paula Rego é povoado de vozes, discursos e narrativas polifônicas desfiando fronteiras disciplinares e permanentemente questionando representações estereotipadas de género. O ensaio de Italo Calvino sobre a “Visibilidade” (Seis propostas para o próximo milénio, 1990) será um leitmotif desta análise comparativa, assim como o conto de Honoré de Balzac “Le chef d’oeuvre inconnu” (1845).*

Palavras-chave: narrativa visual; entrelaçamento; feminino; género; sublime.



‘This is how I always work – drawing on my own life and dreams and feelings [...]. Interweaving is like knitting’
(Rego *apud* McEwen, 1997 [1992]).

‘[...] the only thing I knew was that there was a visual image at the source of all my stories’
(Calvino, 1996 [1988]).

‘You are looking for a picture, and you see a woman before you.’
(Balzac, 2016 [1845]).

As I’ve mentioned before, one of the features of Paula Rego’s work that most fascinates me is its deliberate exposure of networks, cross-references and, in her own words, ‘interweavings’⁽¹⁾. With some distance now, I understand that my passion for this trace in Rego’s art is also a reflection of my own

1. See Macedo (2010).

personality and trajectory, as largely our critical endeavours and our biographies are, if not mirror images, impossible to tell apart from each other. Thus, on a personal note, I dare to follow some of my own interweavings in this paper, as I pursue Paula's. At the same time we will be, surely not checking, but allowing ourselves to be seduced by the labyrinth of Rego's 'interior theatre' and following the summon of its multiple innuendos and challenges. Nevertheless, it is not solace that we can expect to meet at the end of the tunnel, but an overall *intranquility* substantiated in her 'power of vision', which is inextricable from her critical and political commitment and an aesthetics of feminine empowerment.

|

To start at the beginning ... In the late nineties, the tip of the thread that first led me to Paula Rego⁽²⁾ was my fascination with Angela Carter's storytelling wonders, her wild imaginary, her prodigious language and her open commitment to a gendered aesthetics. The first essay I wrote on Rego's work (her illustrations of *The nursery rhymes* [1989]) links the poetics, visual and literary, of both artists (Macedo, 1999, pp. 245-254). Not long after that I found the third key element in this *gynesis* and network of women artists, Marina Warner, writer, critic and mediaevalist scholar – the three artists similarly engaged in the "demythologising business" proclaimed by Carter.⁽³⁾ Warner wrote the Introduction to Carter's second volume of *Fairy tales*, published after her untimely death in 1992, claiming that it was as 'a tribute to her potency that while she was alive people felt discomfited by her, that her wit and witchiness and subversiveness made her hard to handle' (1993, p. xvi). In 1994 coincidentally Warner wrote the Introduction to Rego's *Nursery rhymes*, marking the onset of a long professional collaboration and an affectionate complicity between both artists (eg. the Introduction to Rego's *Jane Eyre* in 2003, numberless articles on Rego's work).

2. As always I am deeply indebted to the artist Paula Rego for giving me permission to reproduce in my work her paintings and drawings and to Marlborough Fine Arts Gallery, London.

3. "I'm in the demythologising business. I'm interested in myths (...) just because they are extraordinary lies designed to make people unfree" (Carter, 1983, p. 71).

In the process of the research I have been developing on Rego's work and its 'interweaving' with other art forms, namely the pervasive link with literature, I believe it is yet to be designed the full mapping of her affinities, both aesthetic and emotional, with the Portuguese artists, painters and writers, and largely with the Portuguese culture and history which she so adamantly inscribes in her art.⁽⁴⁾

In a previous essay I focused on the role of two artists with close ties with Rego, the painter Menez (Maria Inês Ribeiro da Fonseca) and the poet Alberto de Lacerda⁽⁵⁾. Both were crucial figures around whom one can feel the centripetal force that firmly pulls Rego to her culture of origin, her blood roots, her emotional geography. Very briefly I want to evoke those two artists as, despite their grandeur, both have become rather spectral and underrated figures in the Portuguese cultural constellation⁽⁶⁾.

I'll start with an anecdote. In one of my early interviews with Paula Rego, later on published in my book (Macedo, 2010), when I asked her to name the artists whose work she felt closer to, she promptly answered: the Portuguese ceramist Bordalo Pinheiro, the Belgian painter James Ensor, Goya and all the XVIII century caricaturists. 'What about women artists?' I asked her. And she replied: 'Suzanne Valadon, Mary Cassatt, Berthe Morrißot, and amongst the Portuguese, Menez, whom I was very fond of and whose work I admired immensely. I used to spend a lot of time with her whenever I went to Lisbon, and when I would come back to London I brought it all with me and copied it. Only we are very different. She used to tell me: "You come here, you see my work, then you go back to London and you make it much better"' (Macedo, 2010, p. 49).

-
4. See in this context two pioneering critical works: Maria Manuel Lisboa's, *Paula Rego: Map of memory: National and sexual politics* (2003), which main objective is, as claimed by the author, the understanding of 'the complex political and ideological palette into which she [Rego], has been dipping her brush for over forty years' (Lisboa, 2003, p. 6) and Ruth Rosengarten's *Love and authority in the work of Paula Rego: Narrating the family romance* (2010), a critical appraisal of Rego's aesthetics in a dialogue with its Portuguese political and colonial History.
 5. See Macedo (2015).
 6. Menez's exhibition in 2006 at Centro de Arte Manuel de Brito, Algés, was the first retrospective of her work after the 1994 exhibition at Galeria 111, in Lisbon and the Calouste Gulbenkian retrospective in 1990.



1990 Menez e Paula Rego

Fig. 1 - Photo Paula Rego and Menez, 1990

In 1990 she was awarded the Prémio Pessoa in recognition for her 'enlightened' work, as signaled by Hélder Macedo (1998, p. 10). Poets such as Sophia de Mello Breyner Andresen, Salette Tavares, António Ramos Rosa, Hélder Macedo, João Miguel Fernandes Jorge, among others wrote inspired essays on her work⁽⁷⁾. From 1965-69 she lived in London and became part of the group of artists and expats amongst whom were Alberto de Lacerda, Paula Rego, Vic Willing, Mário Césariny, Hélder Macedo and João Vieira.

Lacerda, who had been introduced to Paula Rego by Menez, on his turn introduced the couple Rego-Willing to John McEwen, the critic who would become a figure of paramount importance in the promotion of Rego's career both in the UK and in Portugal⁽⁸⁾. The Mozambican born poet who had adopted London as his new 'homeland' since 1951 (Portugal then submerged in Salazar's dictatorship), lived in a close circle of writers, artists and intellectuals, and he had played a central role in Paula's career since her first

7. Vide in this context one of Menez's rare interviews, 'Os lugares (in)comuns de Menez', by Ana Paula Dias (Dias, 1990). Also a special issue of *Colóquio artes*, 50 (September 1981), presents an important dossier on Menez.

8. John McEwen became indeed a pivotal figure in the making of this Portuguese-British network of artists and cultures 'in transit'. In 1981, after Rego's first solo exhibition in London at the Arts Council sponsored by the AIR Gallery he publishes in *Colóquio artes* an important 'Letter from London' praising Rego 'as a star of the English, as well as the Portuguese and international, art scene' (McEwen, 1981, pp. 58-59). In 1992 he publishes with Phaidon a monograph of Rego's work with interviews and detailed biographical data of the artist which remains to this date a major scholarly contribution to the study and contextualization of her work (Ewan, 1997 [1992]).

exhibition at the Gulbenkian Foundation (1961). After her first solo exhibition at the National Society of Fine Arts [SNBA] in Lisbon (1965), Lacerda famously interviewed Paula for the *Diário de Notícias*, calling the young artist, then 29 years old, ‘an exceptional artist whose desperate vision came to enrich our collective imagination’ (1965, p. 3). The text of this interview has one of the most ever quoted lines of Rego: when Lacerda asks her the standard question ‘Why do you paint?’ Paula answers, ‘I’ve been asked that before and my answer was: “To give fear a face”, but also because I cannot help painting’ (1965, p. 4).

A lot could be said about this crucial interweaving in Paula’s career and the meanders of the London-Lisbon connection in this generation of expatriate artists and writers, having the poet Alberto de Lacerda as their friendly mentor and one could say, their *impresario* (in the sense Pound uses the term to describe his own role among modernist poets in England)⁽⁹⁾, but that is not the objective of this essay. To finalize my excursion into this network of affection and positive contamination, an intricate pattern of lives and cultures ‘in transit’, constituted by expats and émigrés in London, (the city the poet called ‘Paradise of human dignity’⁽¹⁰⁾) I will quote from Lacerda’s vivid description of Paula in his essay ‘Paula Rego and London’:

To talk about Paula Rego is, amongst other difficult things, to talk about a number of contradictions; mysteriously unified contradictions. This woman – eternally young, eternally beautiful – maybe more beautiful today than twenty five years ago when I met her – found herself, found her hub as a child, and

9. Lacerda’s extraordinary archive, composed of prints, photos, paintings, texts, letters and other priceless memorabilia offered by the artists who were his close circle of friends was the object of two major exhibitions: the earlier one (‘Alberto de Lacerda: O mundo de um poeta’), at Gulbenkian Foundation, Lisbon, (AAVV, 1987), the second one at Fundação Mário Soares, Lisbon, 2009 (‘Coleção Alberto de Lacerda: Um olhar’) (AAVV, 2009). Recently, from October 2017 to April 2018, the Biblioteca Nacional Portuguesa, in Lisbon, organized a new display of the archive, which has been entitled ‘Oh, vida, sê bela! Alberto de Lacerda (1928-2007)’. Shortly after the poet’s death John McEwen wrote an inspired obituary of the poet (‘Retrato do poeta’) for *Jornal de letras* (McEwan, 2008). Luís Amorim de Sousa, as holder of Lacerda’s legacy, has given himself the major task of preserving and organizing the archive.
10. ‘Esta terra/Paraíso da humana dignidade/É a ditosa pátria minha amada/Enquanto a outra/Disser à luz ao amor à liberdade/Que não’ (‘Londres reencontrada’ – 1963’ in Lacerda, 1984, p. 413). [‘This land/Paradise of human dignity/ Will be my beloved homeland/ While the other/ Denies light love liberty’]. My translation. Lacerda’s *Obra poética* was published in five volumes by the Imprensa Nacional-Casa da Moeda: *Oferenda*, vols. I and II, *Átrio*, *Horizonte*, *Elegias de Londres*.

since then never left it. [...] Paula is always at ease, always free – nothing, never, no one has ever chained her – even when she seems shy or embarrassed. ‘Oh Alberto! What a shame to exhibit these things’ [...]. She was to me, since the very moment I knew the work and the creature – a paragon of freedom, ‘free freedom’ as the Other would have said it; and this happened in the horrendous years of the dictatorship that some – even those! – are now suggesting neither were they that terrible, nor was there ever a dictatorship (1989, p. 18)⁽¹¹⁾.

||

1. Moving on to other aspects of Rego’s interwoven poetics, I want now to follow another thread and focus on the nature of the images in her work, their ‘narrativity’, *vis a vis* the ‘visibility’ of narratives themselves, as proposed by the Cuban born Italian writer Italo Calvino.

In the fourth of his lectures from *Six memos for the next millenium* (1996), to be read in Harvard within the prestigious Charles Eliot Norton Poetry Lectures (1985-1986)⁽¹²⁾, Calvino chose ‘Visibility’ as one of the ‘values, qualities or peculiarities of literature’ which he held ‘closer to his heart’ and which granted him ‘confidence in the future of literature’ in the wake of the new millennium, a time when, he claimed, ‘we frequently wonder what will happen to literature and books in the so-called postindustrial era of technology’ (1996, p. 1). The writer significantly adds that he will try to situate these *Six memos* ‘within the perspective of the new millennium’.

In the course of his lecture on ‘Visibility’, Calvino claims: ‘When I began to write fantastic stories, I did not yet consider theoretical questions; the only thing I knew was that there was a *visual image* at the source of all my stories’ (1996, p. 88 [my emphasis]).

I propose that we revert this statement, which concerns the narrative and textual image, and say it in the context of Rego’s pictorial oeuvre. And I quote the artist when commenting on ‘The ambassador of Jesus’, one of her *Father Amaro’s* pastels (1997): ‘The images in this picture go together.

11. My translation.

12. In this celebrated volume Calvino enumerated the following five ‘values’ of literature: Lightness, Quickness, Exactitude, Visibility, Multiplicity. His sixth ‘Memo’ remained unfinished due to his untimely death.

They engage with each other, lock with each other in a visual drama. I put things in instinctively. The novel is only a starting point, a trigger, then the images take over, like a box of secrets, like Russian dolls'.



Fig. 2 - Amaro ("The Company of Women"), 1997. Copyright Paula Rego, Courtesy Marlborough Fine Art

And she further adds commenting on the composition 'Mother', from the same series: 'Visual things, formal elements, create what I call a story'⁽¹³⁾.

Rego's painting lives through stories, is fed by stories which she *reads* in between the lines, turns upside down, dis-figures and re-figures, enhancing their estrangement, transgressing their limits, exposing their inner tensions, staging the gestures and emotions of their protagonists, while immersing herself wholly in this performative process, close to children's play, a kind of hide-and-seek some have called *unheimlich*.⁽¹⁴⁾

'The stories go with the picture... I mean *the stories make the picture*. You do it with images. To know what images to put in there, you have some sort of story'⁽¹⁵⁾, she says regarding her composition *Celestina's house* (2000-01) which celebrates the carnivalesque ambivalence of a popular female image, a 'courtesan' of her own kind, who is 'more than just a tart', she says, 'a woman that restores broken hymens', a 'subversive character' (Rego, 2001, p. 13).

-
13. Rego's comments on her compositions from the catalogue of the exhibition *Father Amaro / O crime do Padre Amaro* (Rego, 1998), unnumbered.
 14. Marina Warner in her Introduction to Rego's illustrations of the *Nursery rhymes* (1994) associates the artist's technique with the Freudian notion of the uncanny, the *unheimlich*, and she sustains in a reference to Rego's disquieting imagery in this series, despite its title: 'To be uncanny – *unheimlich* – there has to be an idea of home – *heimlich* – in the first place – but a home that's become odd, prickly with desire, and echoing with someone's laughter' (1994, p. 7).
 15. Paula Rego interviewed by Edward King, February 2001, in the catalogue of the exhibition *Celestina's house* (Rego, 2001, pp. 8-13).

A complex network of contaminations, one would say, which has Rego and Brontë as godmothers, visual and textual imagery densely intertwined. As argued by the artist in the previously cited interview apropos 'Celestina's house', the images and the figures succeed each other as they take shape on paper, and they 'not only make a whole scene by their movement, they also bring their own stories', for 'a composition is a visual equivalent to emotions', she claims (Rego, 2001, p. 10).

The fact that Rego is a "visual storyteller", incessantly engaged in her pleasurable 'rumination of narratives' of a wide spectrum, from her early *Nursery rhymes* (1994) to the recent *Stone soup* (2014), her *re-visions* of Brontë, Dickens, Rhys, Martin McDonagh as well as Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, the traditional tales of Consiglieri Pedroso, Perrault, Grimm, Andersen, alongside newspaper cuts, Walt Disney movies and the satirical imaginary of the ceramist Bordalo Pinheiro proves that her palette is voracious and that she takes to the heart the 'art of the storyteller'⁽¹⁷⁾.

Walter Benjamin famously identified storytelling as a storehouse of memory, the art of preserving a treasure that seemed 'inalienable to us, the securest among our possessions, [...] the ability to exchange experiences' (1979, p. 83). Benjamin describes the oral tradition of storytelling as a 'slow piling one on top of the other of thin, transparent layers', since the perfect narrative, he says, is composed of a 'variety of retellings' (1979, p. 93).

Paula Rego belongs to this mythical category of storyteller, excelling in the construction and deconstruction of narratives, permanently de-framing and re-framing the many layers of her visual stories, interweaving History, the past rendered present, the theme of domination, the sacred and the profane, through a disquieting vision issued from her 'interior theatre'. As she confided to her critic and friend John McEwen: 'Painting is practical but it's magical as well. Being in this studio *is like being inside my own theatre*' (McEwen, 1988, p. 48 [my emphasis]).

Undeniably, Rego's visual stories create an imagery that is 'complex and often, very personal', as Vic Willing, her late husband contends (1971,

17. Vide *The pillowman*, a play by Martin McDonagh (2003) which inspired a visual composition by Paula Rego, a triptych under the same title (2004). I analyse this visual and performative dialogue in 'A "arte do contador de histórias" e o "dever do contador de histórias"', a chapter of my book, *Paula Rego e o poder da visão* (2010), pp. 130-144.

p. 43). The painter Vic Willing, at the same time her most astute and lyrical critic (as Ruth Rosengarten reminds us) (1988, p. 18), in a poignant essay titled 'Inevitable prohibitions'⁽¹⁸⁾, emphasizes Paula's early "immersion" in stories since childhood. Willing makes a strong remark worth considering in this context:

'Regarding humour, she disappointed some admirers who wanted more, when she decided that some things are not a laughing matter. Wit handles serious matters with a light touch (...) even so, to insist always on finding reasons to laugh would betray embarrassment about life's dark side. *She has none*' (1988, p. 7).

It is worthwhile taking this comment into consideration when one looks back into her systematic confrontation of authority, censorship, humiliation, secrecy, human and female exploitation, in particular. Since her early collages from the 60s, blaring satires in reds and yellows of Salazar's dictatorship ['Salazar vomita a pátria' (1960), 'Os cães de Barcelona' (1961)]; her innumerable series and compositions where abomination and revulsion are central issues [i.e., 'First mass in Brazil' (1993), the 'Untitled' pastels on clandestine abortion (1998-9), the 'Interrogator's garden' (2000), 'War' (2000), 'Life of Mary' (2002), 'Human cargo' (2007), 'Female genital mutilation' (2008), to name just a few], Rego has not ceased from, to paraphrase Vic Willing, 'snatching chestnuts from the fire' and 'defying the pain' (1988, p. 8). At the same time that she delicately intertwines present and past memories, stories and History, 'keeping the pattern, as though she was knitting' (McEwen, 1997, p. 127). And in all this, 'she manages to be convulsive and fluent, dream-like and ferocious', as corroborated by Alberto de Lacerda (*apud* McEwen, 1997, p. 83).

2. But let us return to Calvino. In a further section of his essay on 'Visibility', the writer claims:

If I have included visibility in my list of values to be saved, it is to give warning of the danger we run in losing a basic human faculty: the power of bringing

18. Willing dies that same year, 1988.

visions into focus with our eyes shut, of bringing forth forms and colors from the lines of black letters on a white page, and in fact of *thinking* in terms of images' (Calvino, 1996, p. 92. [Emphasis in the original]).

'Thinking in terms of images'. Bearing this claim in mind, I want now to call attention to the visionary quality of Rego's work. A faculty she has been consistently exercising in her work. During her artistic residence at the National Gallery in 1990, endowed with the prestigious responsibility of creating new compositions which 'reflected' upon the classical works of the Gallery's collection, she described this tremendous task of appropriation, assimilation and *re-vision*, in the following terms, akin to a postmodern *Alice*:

I was very scared and a bit daunted! But to find one's way anywhere one has to find one's own door, just like Alice, you see. You take too much of one thing and you get too big, then you take too much of another and you get too small. You've got to find your own doorway into things (...) and I thought the only way you can get into things is, so to speak, through the basement (...) which is exactly where my studio is, in the basement! So I can creep upstairs and snatch at things, and bring them down with me to the basement, *where I can munch away at them.* (...) *I'm a sort of poacher here, really, that's what I am.* (Wiggins, 1991, p. 21 [my emphasis]).

And this poaching, munching and ruminating gave the light to *Crivelli's garden* (1990-91), the magnificent triptych that is now in the walls of the Sainsbury aisle of the National Gallery (painted after Carlo Crivelli's *Madonna della Rondine*). 'It's a picture all about stories, but also about how stories and learning are passed from generation to generation' (Rego *apud* McEwen, 1997, p. 268), she says. But also the white and blue cobalt Renaissance garden, reminiscent of the artist's own childhood garden at Ericeira and the traditional Portuguese tiles, is entirely peopled by women saints for, she claims: 'I preferred to paint women; and it was also a homage to them, their steadfastness and courage - the way they never gave up Faith despite being put to the rack or whatever' (*Ibid.* p. 255).

Years later, when Rego is engaged in her re-visitation of *Jane Eyre* it is the visionary young woman and her 'power of vision' that most fascinates her.



Fig.4 - Jane Eyre ("Come to me"), 2002. Copyright Paula Rego,
Courtesy Marlborough Fine Art

It is her restlessness, her independence of mind and her anger that trigger the exhilarating images she creates. In Rego's images unmistakably resonate Jane Eyre's words:

'Anybody may blame me who likes, (...) – that then I longed for a power of vision which might overpass that limit; (...) Who blames me? Many, no doubt; and I shall be called discontented. I could not help it; the restlessness was in my nature' (Brontë, 1984 [1847], pp. 140-1).

The visionary power of Rego's work, her 'thinking in images', is thus center stage in her work, as is her vindication of a re-vision of History and her 'sabotage'⁽¹⁹⁾ of tradition, past and present interwoven, based on women's agency, through rupture, insurrection and excess. As she openly claims:

My pictures are pictures that are done by a woman artist. The stories I tell are the stories that women tell. If art becomes genderless, what is it? – a neuter? That's no good, is it? No, you've got to have everything at your disposal to be in touch with everything; that includes sex as well. You've got to have a woman's sex, you know; it's quite different from the men. My responses towards working from the model would be different from that of a man working from the model. It's an advantage, you know, because there are stories to be told that are never told. It has to do with such deep things that haven't been touched on – women's experience (Roberts, 1997, p. 85).

3. In the final section of his essay, Calvino asks us (and himself) the following question: 'Will the literature of the fantastic be possible in the twenty-first century, with the growing inflation of prefabricated images?' (1996, p. 95). This leads him to reflect upon Balzac's fantastic tale/ philosophic essay 'Le chef d'oeuvre inconnu' (1831-37) ("The unknown masterpiece"), which has been commented upon as a parable of modern art, but which can also be read, he argues, as a 'parable of literature' – 'about the unbridgeable gulf between linguistic expression and sense experience, and the elusiveness of the visual imagination' (Calvino, 1996, pp. 96-97). Balzac's tale also leads us

19. For a wider discussion of this topic see my essay 'Paula Rego's sabotage of tradition: "Visions" of femininity' (Macedo, 2008).

to our final section as it inspired two of Rego's recent compositions, titled 'The Balzac story' (2011) and 'Painting him out' (2011).



Fig. 5 - The Balzac Story, 2011. Copyright Paula Rego, Courtesy Marlborough Fine Art

Likewise Calvino, we ask ourselves when faced with Rego's pictorial version of Balzac's tale, her transgressive appropriation of a classical 'chef d'oeuvre', her parodic inversion of the gender roles between male artist as creator and female as 'inspiration muse', or simply object of the male gaze, even if apparently sanctified, but surely disembodied and disempowered. Is such a subversion of this 'tableau', such a clear mise-en-abîme of the traditional 'male artist-female model' frame, the 'unframing' and exposure before the viewers' eyes of its limits and coercions – aesthetic, ideological,



Fig. 6 - Painting Him Out, 2011. Copyright Paula Rego, Courtesy Marlborough Fine Art

social, sexual – , is such a transgressive gesture plausible and consistent in this day and age, as a utopian/visionary artistic practice? And what is its impact? Those are some of the questions we are faced with when pausing to reflect upon this apparently innocuous compositions Rego ironically chose to name ‘Balzac’s stories’⁽²⁰⁾. And it is worthwhile reminding oneself that these are recent compositions created when the artist was close to her eighties. ‘Snatching chestnuts from the fire’, as Vic Willing would put it.

As Calvino writes in his essay, ‘the layers of words that accumulate on the page, like the layers of colors on the canvas, are yet another world, also infinite but more easily controlled, less refractory to formulation’ (1996, p. 97). Balzac names that space of creativity without borders the ‘undefinable’, which Calvino appropriates as a perfect definition of the fantastic genre, as ‘everything that eludes the limited perceptions of our spirit’ (*Ibid.*) and renames the ‘undecidable’ in art, a refusal of aesthetic reification, be it ‘verbal matter’ or ‘polymorphic vision’. He writes: ‘The artist’s imagination is a world of

20. Paula Rego’s exhibition *Balzac and other stories* took place at Marlborough Fine Art, 29 May–30 June (Rego, 2012).

potentialities that no work will succeed in realizing', it is thus in the 'ambiguity' of Balzac's tale that 'its deepest truth resides', Calvino claims (*Ibid.*). The tale is a kind of postmodern essay *avant-la-lettre*, which has inspired innumerable philosophical reflections, rewritings and adaptations. Calvino's dialogue with it within the fourth of his *Memos for the next millenium*, assigned to 'Visibility', is in praise of the 'polymorphic visions of the eyes and the spirit (...) representing the many-colored spectacle of the world on a surface that is always the same and always different, like dunes shifted by the desert wind' (1996, p. 99). Balzac's tale is at one time a pictorial allegory of the aesthetic sublime and of the 'eternal feminine', as well as a claim on the visionary power of the artist that remains opaque to his contemporaries, less able with the 'power of vision', or with the 'infinity of the imagination', in Calvino's words.

'Aha!' he cried, 'you did not expect to see such perfection! You are looking for a picture, and you see a woman before you. There is such depth in that canvas, the atmosphere is so true that you cannot distinguish it from the air that surrounds us'. Exclaims Frenhofer, the elderly painter, before his astonished young colleagues Porbus and Nicolas Poussin, when he unveils his 'masterpiece' to them: 'It is the form of a living girl that you see before you. Have I not caught the very hues of life, the spirit of the living line that defines the figure?', says the elderly artist. And he unveils a formless canvas covered in 'confused masses of color and a multitude of fantastical lines', where at long last they distinguish a visible image: 'In a corner of the canvas, as they came nearer, they distinguished a bare foot emerging from the chaos of color, half-tints and vague shadows that made up a dim, formless fog'. "'There is a woman beneath", exclaimed Porbus. "'He is even more of a poet than a painter," Poussin answered. 'What joys lie there on this piece of canvas!' exclaimed Porbus (Balzac, 2016 [1845])⁽²¹⁾.

Paula Rego, drawing on Balzac's tale, its polymorphous symbology and its questioning of the irrepresentability of the aesthetic sublime creates her own version of 'Balzac's story', inverting/subverting the traditional roles of male artist/female object of representation, empowering the agency of the woman artist in her defiant manner. Through Rego's palette the act of creation

21. All quotes from Balzac's essay are from the previously referred to Project Gutenberg EBook of *The unknown masterpiece* (1845). (Chapter II- Catherine Lescault), unnumbered.

is symbolically transfigured, staged ‘inside out’, invested with a new power: that of the female artist – at one time disquieting, ironical and fearless. Rego’s two pastels, ‘Painting him out’ (2011) and ‘The Balzac story’ (2011) give us her ‘reading’ of Balzac’s tale; both ‘narratives’ not that dissimilar in the end, but visionary, utopian and radical each in their own way. Moreover, as often is the case in Rego’s work, there is a palimpsestic intratextual dialogue between these compositions and some of her earlier works, thus restaging or recasting them anew – namely two powerful composition created in 1990 during her residency at the National Gallery, ‘The artist in her studio’ and ‘Joseph’s dream’. Similarly to ‘Balzac’s stories’ both compositions are transgressive re-visions of Art History and visionary creations of female empowerment.

CONCLUDING REMARKS

My conclusion is suspended, a lot remains unsaid. I will end my text with the artist’s own words, always surprising, always bewildering, and a few *impromptu* photographs from her Camden town studio, the material location of her ‘interior theatre’, as she often called it: ‘Painting is practical, but it’s magical as well. Being in this studio is like being inside my own theatre’ (McEwen, 1988, p. 48).

In the occasion of her 80th anniversary, in one of her interviews, Rego wittily claimed: ‘I’m not 25 anymore, or even 50, more’s the pity. Working makes me feel better. When I’m drawing, I forget I’m tired or in pain. (...) It is not true that fear is my muse – but I do feel fear: I’m not brave in real life but I’m not frightened of doing anything in my work’ (Kellaway, 2015).

It is almost uncanny to hear the reverberations of this claim in a text written fifty years earlier by Alberto de Lacerda, *Poema-manifesto* [Poem-manifesto], printed for Rego’s SNBA exhibition in 1965:

A tua revolta deita-se na cama, não para desistir. Mas para amar. Depois levanta-se. E és um canto – erecto, decidido, áspero. E com uma ternura misteriosíssima.⁽²²⁾

22. The uncensored version of this ‘Poema-manifesto’ is printed in Ruth Rosengarten’s *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas* (2004, p. 8) [My translation].

[Your rebellion lies down, on the bed. Not to relinquish. But to love. And then it rises. And you are a song – erect, determined, harsh. And you possess the most mysterious tenderness.]

Finally, and intentionally so, I wish us to remain with Vic Willing's premonitory words on Paula Rego, from his last text earlier on quoted "Inevitable prohibitions": 'A lifetime of courting disaster turned around at the last moment – snatching chestnuts from the fire – produces a note of hilarious triumph. It defies the pain.' (1988, p. 8).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV (1987). *Alberto de Lacerda: O mundo de um poeta*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna.
- AA.VV (2009). *Colecção Alberto de Lacerda: Um olhar*. Lisbon: Assírio & Alvim.
- Balzac, H. (2016 [1845]). The Project Gutenberg. EBook of *The unknown masterpiece*. In Widger, D. (Prod.), EBook #23060. [Release Date: 17.10.2007. Last Updated: 23.11.2016].
- Benjamin, W. (1979 [1970]). The storyteller. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 83-109). Glasgow: Fontana/Collins.
- Brontë, C. (1984 [1847]). *Jane Eyre*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Carter, A. (1983). Notes from the frontline. In M. Wandor (Ed.), *On gender and writing* (pp. 69-77). London: Pandora.
- Calvino, I. (1996 [1988]). *Six memos for the next millennium*. London: Vintage.
- Dias, A. P. (1990). Os lugares (in)comuns de Menez. *Jornal de letras*, 18 December, pp. 24-25.
- Kellaway, K. (2015). Paula Rego, 80: 'Painting is not a career. It's an inspiration' (Seven ages of an artist). *The guardian*, 15 November 2015. [Paula Rego interviewed by Kate Kellaway].
- Lacerda, A. (1965). Paula Rego nas Belas Artes. *Diário de notícias*, 25 December, pp. 3-4.
- Lacerda, A. (1984). *Oferenda I*. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lacerda, A. (1989). Paula Rego e Londres. *Colóquio artes*, December, pp. 18-23.
- Lisboa, M. M. (2003). *Paula Rego's map of memory: National and sexual politics*. England: Ashgate.

- Macedo, A. G. (1999). From the interior: Storytelling, myth and representation: The work of Paula Rego and Angela Carter. In *Literatura e pluralidade cultural: Actas 3.º congresso da APLC* (pp. 245-254). Lisboa: Colibri.
- Macedo, A. G. (2008). Paula Rego's sabotage of tradition: 'Visions' of femininity. *Luso-Brazilian review*, 45(1), pp. 163-181.
- Macedo, A. G. (2010). *Paula Rego e o poder da visão: A minha pintura é como uma história interior*. Lisboa: Cotovia.
- Macedo, A. G. (2015). Performative identities and interwoven art practices: Paula Rego, Menez and Alberto de Lacerda. In R. Bueno, M. Pacheco, & S. Ramos Pinto (Eds.), *How peripheral is the periphery? Translating Portugal back and forth* (pp. 297-315). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Macedo, H. (1998). Menez ou das presenças ausentes. In *Menez: Exhibition catalogue, Galeria 111* (p. 10). Lisbon: Quetzal Editores.
- McEwen, J. (1981). Letter from London. *Colóquio artes 50* (September), pp. 58-59.
- McEwen, J. (1988). Paula Rego in conversation with John McEwen. In *Paula Rego, exhibition catalogue*, 15 Out. – 20 Nov. (pp. 41-48). London: Serpentine Gallery.
- McEwen, J. (1997 [1992]). *Paula Rego*. London: Phaidon.
- McEwen, J. (2008). Retrato do poeta. *Jornal de letras*, 2 January, pp. 14-16.
- Rego, P. (1994 [1989]). *Nursery rhymes*. London: Thames and Hudson.
- Rego, P. (1998). *Paula Rego: Father Amaro*. London: Dulwich Picture Gallery. [O crime do Padre Amaro. Lisbon: Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão / F.C. Gulbenkian].
- Rego, P. (2001). *Celestina's house*. Kendal: Abbot Hall Art Gallery.
- Rego, P. (2012). *Balzac and other stories*. London: Marlborough Fine Arts.
- Rhys, J. (1993 [1966]). *Wide sargasso sea*. London: Penguin Books.
- Roberts, M. (1997). Eight British artists – Cross generational talk. In Lloyd F. (Ed.), *From the interior: Female perspectives on figuration* (pp. 77-89). London: Kingston UP.
- Roberts, M. (1997). Paula Rego in interview with Melanie Roberts. In Lloyd F. (Ed.), *From the interior: Female perspectives on figuration* (p. 85). London: Kingston UP.
- Rosengarten, R. (1988). La règle du jeu. In *Paula Rego, exhibition catalogue*, pp. 17-23). London: Serpentine Gallery.
- Rosengarten, R. (2004). Alberto de Lacerda: Poema (em prosa) intitulado 'Paula Rego'. In R. Rosengarten (Ed.), *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas* (p. 8). Porto: Fundação de Serralves.
- Rosengarten, R. (2010). *Love and authority in the work of Paula Rego: Narrating the family romance*. Manchester: Manchester UP.

- Warner, M. (1993). Introduction. In Carter, A. (Ed.), *The second virago book of fairy tales* (pp. ix-xvi). London: Virago.
- Warner, M. (1994). Mother goose and Paula Rego (Introduction). In P. Rego, *Paula Rego Nursery rhymes* (pp. 7-10). London: Thames and Hudson.
- Wiggins, C. (1991). *Tales from the National Gallery*. London: National Gallery.
- Willing, V. (1971). The imagiconography of Paula Rego. *Colóquio artes* 2nd series (April), pp. 43-48.
- Willing, V. (1988). Inevitable prohibitions. In *Paula Rego*, exhibition catalogue (pp. 7-8). London: Serpentine Gallery.

Mulher Changana calada

ANÉSIA MANJATE*

Resumo. Este artigo descreve e analisa a minha instalação “Mulher Changana calada”, que faz parte de um conjunto de obras que tenho vindo a desenvolver e a expor em diversos espaços públicos, com o propósito de divulgar a tradição e cultura moçambicanas na arte contemporânea. A obra apresenta uma reflexão crítica sobre os rituais Changana, que combinam a tradição e a religião, aos quais a mulher viúva Changana é submetida na região sul de Moçambique. A carga simbólica destas práticas encontra-se presente na minha obra através de diferentes elementos da tradição Changana. De igual modo, esta pesquisa destaca o papel da mulher artista moçambicana no panorama artístico e enquanto professora de artes visuais no sistema de ensino moçambicano.

Palavras-chave: tradição Changana; mulheres; artes visuais; crítica social; sistema de ensino.

Changana silent woman: Mulher Changana calada. *This article describes and analyzes my installation “Mulher Changana calada”, which is part of a set of*

.....

* Universidade Pedagógica, Delegação de Gaza, Centro de Estudos da Vulnerabilidade e Adaptação a Riscos Ambientais, Xai-Xai, Gaza, Moçambique, manjateanesia@gmail.com

works that I have been developing and exhibiting in various public spaces, with the purpose of disseminating the Mozambican tradition and culture in contemporary art. The art work presents a critical reflection on the Changana rituals, which combine tradition and religion, to which the Changana widow woman is subjected in the southern region of Mozambique. The symbolic charge of these practices is present in my work through different elements of the Changana tradition. Similarly, this research highlights the role of Mozambican women artists in the artistic panorama and as a teacher of visual arts in the Mozambican teaching system.

Keywords: *Changana tradition; women; visual arts; social criticism; educational system.*



INTRODUÇÃO

A tradição moçambicana tem vindo a influenciar desde há uma década a produção das minhas obras. No trabalho “Mulher Changana calada” trato da mulher Changana e dos seus problemas, como forma de dar voz ao seu sofrimento. O meu interesse pela mulher Changana deve-se ao facto de eu pertencer a esta etnia e ter observado de perto o comportamento das mulheres Changana na sociedade, considerando ser importante debater a situação destas mulheres e contribuir para a libertação do seu papel de submissão e possibilitar a sua afirmação, capacitação e alargar o seu campo social de acção.

O trabalho “Mulher Changana calada” reflecte os hábitos, costumes culturais e rituais tradicionais, exercidos em nome da religião, sobre as mulheres Changanas viúvas sem que estas tenham qualquer escolha própria. As mulheres loboladas ou casadas na etnia Changana são tratadas como objectos adquiridos, ou até comprados, aos quais não é permitido ter voz activa em relação aos assuntos que dizem respeito a si mesmas e às suas famílias. Segundo Bagnol, “O ato de lobolo significa dar bens à família da

noiva para realizar uma união reconhecida permitindo estabelecer uma comunicação entre os vivos e os seus antepassados e a criação ou o restabelecimento da harmonia social” (2008, pp. 251-252). Nesse sentido, a forma como é tratada a mulher lobolada nesta etnia pode ser comparada a uma mera compra de bois. Estes animais têm que obedecer aos seus donos, e reproduzir-se para aumentar o seu gado, e quando o dono morre, são herdados pela família dele. O mesmo sucede à mulher Changana quando o seu marido morre, na medida em que passa a ser de imediato propriedade de um dos irmãos do falecido. Deste modo, a mulher transforma-se numa mera herança, perdendo o casamento todo o seu significado harmonioso enquanto união de duas pessoas que se amam. Nesse sentido, podemos afirmar que as mulheres nesta etnia têm uma total falta de liberdade de expressão e escolha, resultante da sua submissão a aspectos religiosos e tradicionais da etnia Changana. De acordo com Chiziane, “A igreja e os sistemas gritaram heresias contra estas práticas, para destruir um saber que nem eles tinham, analiso a minha vida, fui atirada ao casamento sem preparação nenhuma” (2004, p. 44). A tradição Changana que assenta nos rituais, hábitos e costumes influencia profundamente as mulheres Changana e tem como finalidade torná-las submissas e obedientes.

A religião como o magistério pacificador e gestor de almas onde tudo se faz em nome dos espíritos da família provoca, deste modo, segundo Boutchich (2016), uma crise no espaço feminino reduzindo as mulheres que o habitam a uma situação de marginalização silenciosa que consome o seu interior. Sob o manto da religião, as mulheres viúvas são submetidas a um ritual de purificação de viuvez, denominado “Kutxinga”, que as obriga a terem relações sexuais com o irmão do falecido marido, com o objectivo de as purificar e proteger a família do mau-olhado (Silva, 2014). Estes rituais, supostamente de purificação, ignoram o corpo da mulher que se encontra mergulhada na dor pela perda do seu marido e colocam-na em risco de contrair doenças como HIV/SIDA, sífilis, entre outras doenças venéreas, levando-as muitas vezes à morte, deixando os seus filhos à deriva e sem protecção dos seus progenitores.

Desta forma, pretendo, através da minha arte, criar um momento de reflexão em volta destes rituais tradicionais Changana aos quais as mulheres viúvas são submetidas e dar visibilidade à cultura moçambicana. De acordo com a minha investigação, a tradição tem influenciado profundamente a

arte contemporânea moçambicana. Para a realização da minha instalação “Mulher Changana calada” recorri a diversos elementos indicadores desta cultura, descontextualizando-os do seu meio habitual, como abaixo descrevo.

CRIAÇÃO DA OBRA E INSPIRAÇÃO

a) Mulher Changana calada. A criação desta obra inspira-se em três conceitos, a saber: a mulher, a tradição, e a religião, buscando elementos indicadores da cultura Changana descontextualizados do seu meio habitual, de forma a criar um discurso artístico que reflecta sobre o modo como os hábitos e costumes colocam as mulheres à margem retirando-lhes os seus direitos. Para Cesário, “O corpo é o meio pelo qual se estabelece a comunicação e os relacionamentos com o outro recorrendo-se à palavra, à memória, à tradição e aos sentidos, os quais são elementos que também podem ser demonstrados pelo relato biográfico” (2008, pp. 82-83). Nestes rituais, o corpo da mulher suporta a dor silenciosamente na medida em que é calada pelo conselho de anciãos em nome da religião.

A representação da tradição na instalação “Mulher Changana calada” é feita recorrendo a elementos e conceitos de rituais como o lobolo e o kutxinga, descritos anteriormente, e ainda pela cerimónia Kupahla que consiste numa prática religiosa de evocação dos espíritos. Os conceitos e princípios aqui apresentados são os que inspiraram a criação desta instalação procurando estabelecer uma relação espectador-obra assente num contexto social e cultural moçambicano, focado nas mulheres viúvas da etnia Changana.

b) Análise da obra Mulher Changana calada. A instalação Mulher Changana calada surge do meu interesse em desenvolver pesquisas sobre a influência da tradição na criação artística contemporânea, procurando entender até que ponto as raízes tradicionais influenciam a minha própria criação.

Com base nas minhas observações e vivências sobre os rituais a que são submetidas as mulheres na etnia Changana, identifiquei os três conceitos

anteriormente mencionados que reflectem os hábitos e costumes desta etnia. A apropriação e uso de elementos indicadores da tradição constituem uma das características da minha criação artística, que pretendem dar voz à cultura moçambicana e mostrar como a tradição tem influenciado a arte contemporânea em Moçambique. Através da combinação de conceitos e elementos tradicionais concebi a instalação “Mulher Changana calada”, com a finalidade de dar a conhecer uma parte dos hábitos e costumes desta tradição assim como dar a conhecer a posição social das mulheres viúvas na cultura Changana, e do seu comportamento em resposta a decisões alheias a elas, e à falta de liberdade de escolha em relação às decisões tomadas pela família e comunidade em relação às suas vidas.

Segundo Silva (2014), a organização social assenta na família alargada que coloca o controlo e a herança da propriedade nos homens mais velhos que gerem a propriedade comunal, razão pela qual as mulheres são controladas pelos irmãos, para assegurarem que a propriedade não é transferida para outra família.

Citando Chiziane, “Generosas mães, oferecem-nos aquilo que têm, coroas de fel e espinhos na passagem de testemunho, rainhas cessantes, entronando a nova geração, coroam-nos de rainha de obediência, Miss submissão, damas de temor” (2004, p. 156). As mulheres na comunidade Changana, depois de terem sido loboladas ou casadas, tornam-se propriedade da família, deixando de usufruir dos seus direitos e passando a cumprir apenas deveres que lhe são impingidos pela comunidade, ficando obrigadas à obediência e submissão aos rituais de viuvez, como forma de evitar que elas e os outros membros da família sejam amaldiçoados.

A referida instalação é composta por bolas forradas de trapos de capulanas que foram doadas pelas mulheres Changanas, representando simbolicamente os corpos das mulheres que passaram por estes rituais. Associei e resumi os contornos do corpo feminino a uma forma esférica ou bola que é utilizada no jogo de futebol obedecendo aos movimentos e às regras próprias do campo de jogo.

A capulana, enquanto objecto pessoal da mulher, é um dos elementos tradicionais usados no ato de lobolo da mulher e/ou noiva, sendo oferecida à mãe e às avós da noiva por terem sido quem cuidou da sua educação ao longo da sua vida. Esta ganha especial destaque no meu trabalho por ter uma relação muito forte com as mulheres. O colar de missangas e o terço

representam a religião e o quadro pintado a azul o lado espiritual das mulheres onde elas encontram a paz e forças para suportar a dor que os seus corpos carregam por toda a vida. A bola colada na tela representa um espaço que simboliza a liberdade ansiada pelas mulheres.

O véu preto que cobre o conjunto de bolas representa simbolicamente um lamaçal em forma de manto, que as impede e inibe de avançarem na direcção da sua liberdade e as obriga a mergulharem na escuridão no âmbito de circunstâncias muito difíceis das suas vidas. A esteira é a base que suporta as bolas e pretende representar as mulheres que passaram por estes rituais sentados em reunião.

Nesse sentido, a instalação “Mulher Changana calada” é constituída por elementos tradicionais moçambicanos, conjugados de forma a transmitir um cenário visual apelativo, mas que é ao mesmo tempo opressivo, carregado de significados simbólicos ligados aos códigos culturais Changana e ao ritual de purificação das viúvas, e tem como finalidade a interacção do espectador com a obra, de um modo reflexivo e crítico, no respeitante à cultura Changana, como mostram as figuras 1 e 2 abaixo apresentadas.



Fig.1: Anésia Manjate. *Mulher Changana calada*, 2006. Moçambique. Técnica mista, dimensões variáveis.



Fig. 2: Pormenor da instalação “Mulher Changana calada”.

Tal como refere Heloísa Buarque de Hollanda, “O processo de reciclagem de acervos materiais e simbólicos e as formas de refuncionalização de sentidos e resignificação de ícones modernos parecem ser os procedimentos centrais desta nova estética. Temas pesados e extremamente violentos são tratados através da utilização de materiais frágeis e tradicionalmente domésticos (...)” (2017, p. 5).

c) Descrição da carga simbólica dos elementos usados. Nesta secção faz-se uma breve descrição dos elementos usados na instalação por representarem uma carga simbólica na cultura Changana. Deste modo, a capulana é um pano usado no lobolo das noivas, tendo particular destaque como objecto de troca ou compra da noiva aos seus pais. O código cultural a que esta se associa é o dos laços familiares, ao lugar de berço das mulheres, fazendo parte do conjunto de elementos presentes na troca simbólica entre

as famílias dos noivos que, através destes actos simbólicos, estabelecem laços entre ambas as famílias.

A esteira é ainda símbolo do lugar onde acontece o acto sexual do casal, representando o lugar e ou cama onde acontece o ritual kutxinga, além de ser um objecto usado para as mulheres se sentarem em reuniões de conselho de anciãs.

As missangas são elementos usados para a produção de colares e pulseiras e possuem o poder de manter os espíritos dos antepassados por perto, com a finalidade de dar e manter a sorte, protegendo do mau-olhado e das doenças, entre outros males.

Os búzios integrados no colar são elementos usados na “kupalha”, cerimónia tradicional de evocação dos espíritos e também para decorar objectos de práticas tradicionais religiosas, como forma de mostrar o seu poder simbólico e mágico na tradição Changana. Os sangomas, conhecidos na cultura Changana como curandeiros, usam colares e chapéus feitos de búzios.

d) Contribuição da obra para o entendimento da arte moçambicana contemporânea. Na minha opinião, esta instalação, ao recorrer à cultura tradicional Changana, transporta-a para a arte contemporânea moçambicana dando-lhe visibilidade e destaque. Esta presença da tradição na instalação é conseguida através da apropriação de objectos que descontextualizei do seu meio habitual, de modo a criar um discurso artístico pertinente no que respeita à divulgação da identidade cultural moçambicana. Pretendo proporcionar ao espectador um momento de reflexão crítica sobre a cultura Changana, e o modo como a sua tradição e a religião influenciam a minha criação artística.

O diálogo entre a tradição e contemporaneidade ocorre através da integração e composição de elementos indicadores da cultura Changana no âmbito de uma linguagem artística actual, que subsidiam deste modo as minhas linhas de pesquisa ligadas à tradição, cultura e religião, bem como uma crítica em relação às práticas desenvolvidas pela etnia Changana para com as mulheres viúvas.

A MULHER MOÇAMBICANA NA ARTE

Moçambique é um dos países africanos com maior diversidade cultural. Neste país, bem como noutros países do mundo, nas artes plásticas foram destacados sistematicamente os artistas do género masculino, e só posteriormente as mulheres.

A história mostra que durante séculos as mulheres foram usadas como modelos, em diferentes linguagens e géneros artísticos, não sendo reconhecidas como artistas nem lhe tendo sido oferecidas oportunidades para se educarem e desenvolverem como autoras e criadoras de arte. Olhando para a história da arte do passado, vários estudos mostram a ausência de artistas do género feminino. Em Moçambique, Bertina Lopes (1924-2012) e Teresa de Oliveira (n. 1945) expuseram os seus trabalhos respectivamente a partir de 1956 a 1962 nas cidades de Maputo e Beira tendo, no entanto, participado pouco nas exposições nacionais.

De facto, existem apenas algumas obras de Bertina na colecção do Museu Nacional de Artes de Maputo. Como refere Costa, “Chissano e Malangatana foram até aos anos 80, no dizer de Bertina Lopes, ‘o espelho das artes plásticas’ moçambicanas. As mulheres moçambicanas sempre fizeram arte, mas virada para o design e o artesanato” (2012, p. 1).

A participação regular das mulheres artistas moçambicanas em exposições de artes plásticas é retomada nos anos 1980 através do Núcleo de Arte e da Escola Nacional de Artes Visuais, que desenvolveram várias actividades de formação e promoção das artes. No entanto, apesar destas intervenções, as mulheres continuaram a apresentar-se em menor número em comparação com os artistas do género masculino.

Segundo Leal, citando Rubim e Calabre, “precisamos de políticas públicas que incorporem as mulheres artistas de forma igualitária aos homens artistas no cenário cultural, e assim ampliar a pluralidade de interesses e visões na sociedade” (2012, p. 9). Estas políticas seriam de grande valia para o desenvolvimento e inclusão das mulheres artistas pois criar-se-iam condições de incentivo do seu aparecimento no mundo artístico actual, assim como a proposta de actividades de profissionalização das mulheres artistas moçambicanas de modo a sentirem-se motivadas a desenvolver e a expor os seus trabalhos artísticos.

Por volta dos anos 2000, o Museu Nacional de Artes de Maputo e o Banco Comercial de Investimentos (BCI) promoveram exposições orientadas para as mulheres designadas por “Arte no feminino”, com o propósito de promover as artes e as mulheres artistas, em paralelo com a comemoração do dia da mulher moçambicana que ocorre a 7 de Abril. Estas instituições realizavam tais exposições uma vez por ano, o que não constituía um contributo relevante para a promoção artística das mulheres, devido à sua irregularidade. Por conseguinte, Moçambique tem ainda um longo percurso a fazer no respeitante à criação de condições que possibilitem e promovam o desenvolvimento das mulheres artistas de forma a romper a desigualdade de género no cerne das artes plásticas moçambicanas.

Até 2016, podemos registar em Moçambique a actividade de 247 artistas plásticos dos quais apenas 40 são mulheres. Outros dados indicam, igualmente, que a actividade artística desenvolvida até cerca dos anos 1980, era mais executada por homens. Neste período, a sociedade moçambicana associava, em grande medida, esta profissão à marginalidade, sendo por este motivo as mulheres orientadas sobretudo para actividades laborais ligadas ao ensino, design e artesanato.

A partir desta data, nos anos 1990, as mulheres artistas moçambicanas começaram a aparecer regularmente nas exposições colectivas e individuais realizadas em Moçambique, destacando-se, por exemplo, as artistas Reinata Sadimba, Carmen Muianga, Vânia Lemos, e eu própria, entre outras. No entanto, as artistas apresentavam os seus trabalhos em exposições de forma irregular uma vez que a maioria delas se encontrava ligadas às actividades de ensino e aprendizagem das artes.

e) Contribuição da mulher artista na arte moçambicana. Hoje, a mulher artista moçambicana faz parte dos movimentos e associações artísticos contribuindo em várias frentes para o desenvolvimento das artes visuais moçambicanas, destacando-se na área do ensino das artes, design, artesanato e artes plásticas, e enriquecendo deste modo a cultura artística moçambicana.

As suas obras têm sido referência nos manuais escolares, museus, catálogos e em pesquisas científicas, contribuindo desta forma com materiais que potenciam a percepção estética e teórica da arte contemporânea.

Assumindo o papel de artista e activista social, eu recorro à arte para ampliar o entendimento e a actuação das organizações competentes diante dos problemas que estão presentes na sociedade Changana.

A obra “Mulher Changana calada” é apresentada em diferentes versões, mas recorrendo a uma mesma linguagem artística, interpretando com profundidade a situação cultural e de submissão da mulher moçambicana. A versão que abaixo se apresenta foi exposta no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (MNAC- MC), em Lisboa, Portugal, entre 19 de Outubro a 26 de Novembro de 2017, no âmbito da minha participação na exposição colectiva intitulada “Género na arte: Corpo, sexualidade, identidade, resistência”.



Fig.3: Anésia Manjate. *Mulher Changana calada II*, 2017. MNAC- Museu do Chiado, Lisboa. Cerâmica e canetas de pau-preto, dimensões variáveis.

A minha participação com este trabalho na exposição referida anteriormente visou contribuir para a divulgação das injustiças praticadas contra as mulheres da etnia Changana. Na actualidade, ainda se verificam casos de purificação de viúvas sobretudo em regiões rurais moçambicanas onde estas práticas lamentavelmente ainda se encontram muito activas numa altura em que as doenças de transmissão sexual estão a ceifar vidas no nosso país.

f) A relação entre a arte, género e as teorias feministas negras.

A arte é uma linguagem extremamente libertadora, com um elevado potencial estético e conceptual para a mudança de comportamentos relacionados com as desigualdades de género, dando oportunidade aos artistas de unir esforços para quebrar estereótipos impostos às mulheres. De igual modo, a arte proporciona uma oportunidade de autoquestionamento do mundo que nos rodeia, constituindo as teorias feministas negras uma importante fonte inspiradora no referente à representação artística da condição da mulher no contexto social africano. A questão de género é importante em qualquer canto do mundo na medida em que continuam a imperar grandes desigualdades entre os homens e as mulheres. Segundo Chimamanda Ngozi Adichie (2014), é importante que comecemos a planejar e sonhar um mundo diferente. Um mundo mais justo. A relação entre as questões de género, os feminismos africanos e a arte contemporânea expressa-se através dos elementos usados por diversas artistas nas suas obras inspiradas pelos problemas sociais que afectam directamente as mulheres africanas. De acordo com Luana Saturnino Tvardovskas, “a arte desfaz sentidos e práticas culturais naturalizadas, desconstruindo as imagens estáticas dos papéis de género, rituais, e sexualidades convidando a uma maior percepção e compreensão de nós mesmos. Essas reflexões conectam-se a inúmeros desdobramentos política e eticamente relevantes na actualidade, e indicam novos campos de investigação relativos à história das mulheres artistas em países como Brasil e Argentina que têm sido recentemente explorados” (2013, p. 14). Esta ideia é complementada por Bell Hooks que defende que “Quando comunidades negras diversas enfocarem os problemas de género e o trabalho de estudiosas for lido e/ou discutido mais amplamente nesses lugares as intelectuais negras não apenas terão maior reconhecimento e visibilidade haverá também maior estímulo para que as jovens estudantes escolham caminhos intelectuais” (1995, p. 476). Neste sentido, o comportamento mudará nestas comunidades e será replicado entre as outras comunidades que as circunvizinham. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, “Uma artista mulher, operando no registro da feminilidade, dispõe de uma potência e de um destemor que a tornam capaz de estender o acto criativo sempre um pouco mais longe na direção do irrepresentável” (2017, p. 5), promovendo a reflexão e entendimento das vidas das mulheres de raça negra. Estes

discursos artísticos contemporâneos visam contribuir para a mudança dos hábitos culturais tradicionais que condicionam negativamente as mulheres. A obra “Mulher Changana calada” mostra o quão a produção artística contemporânea pode contribuir para a crítica de práticas culturais que desfavorecem as mulheres como o ritual de purificação de viúvas. Em paralelo, recorre ao pensamento feminista africano na medida em que este oferece elementos para o aprofundar da relação entre as linguagens artísticas contemporâneas e as questões de género.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão desta análise posso afirmar que a obra “Mulher Changana calada” é um exemplo de como a tradição influencia a arte contemporânea moçambicana, na medida em que recorre a elementos indicadores da tradição descontextualizados do seu meio habitual que ganham forma estética e conceptual na instalação contribuindo deste modo para a presença da cultura moçambicana no panorama artístico contemporâneo.

Esta instalação apresenta um carácter activista e de crítica social na medida em que reflecte sobre a tradição da etnia Changana que coloca os sentimentos das mulheres em segundo plano, obrigando-as a submeterem-se a rituais tradicionais e silenciando-as em nome da religião.

As mulheres artistas moçambicanas aparecem em número menor na actividade artística em relação aos homens, contudo, os seus trabalhos constituem referências em pesquisas científicas, sítios na Internet, manuais escolares, catálogos e Museus como por exemplo o Museu Nacional de Arte de Moçambique.

As mulheres artistas moçambicanas contribuem grandemente para o processo de ensino e de aprendizagem no âmbito das artes visuais, nos diferentes níveis de ensino moçambicano.

A obra “Mulher Changana calada” pode inserir-se no campo de intersecção da criação artística contemporânea e dos estudos de género ao criticar a prática cultural de purificação das viúvas, e ao inspirar-se no pensamento feminista africano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, C. N. (2014). *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bagnol, B. (2008). Lovolo e espíritos no sul de Moçambique. *Análise social*, 187, pp. 251-272.
- Boutchich, S. (2016). *A imagem da mulher e a construção da identidade feminina na narrativa de Paulina Chiziane: Balada de amor ao vento e Niketche: Uma história de poligamia*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. Dissertação de Mestrado.
- Cesário, I. L. (2008). *Niketche: A dança da recriação do amor poligâmico*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Dissertação de Mestrado.
- Chiziane, P. (2004). *Niketche: Uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Costa, A. (2012). Arte e artistas em Moçambique: Falam diferentes gerações e modernidades (Parte 1). *Buala*. Versão electrónica, consultada a 02-09-2017, em <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-1>
- Hollanda, H. B. (2017). *Feminismos contemporâneos: Introdução*. Versão electrónica, consultada a 06-08-2018, em <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/feminismos-contemporaneos-introducao/>.
- Hooks, B. (1995). Intelectuais negras. *Revista estudos feministas*, 3(2), pp. 464-478.
- Leal, P. C. (2012). Mulheres artistas: Há desigualdade de género no mercado das artes plásticas do século XXI?. *VIII Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador Bahia, Brasil. Versão electrónica, consultada a 04-08-2018, em <http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Mulheres-Artistas-revisado-2.pdf>
- Silva, M. B. (2014). Moçambique por Madalena Batista da Silva. *Capazes*. Versão electrónica, consultada a 26-07-2017, em <http://capazes.pt/cronicas/vidasreais/mocambique/view-all/>
- Tvardovskas, L. S. (2013). Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. *Artelogie*, 5. Versão electrónica, consultada a 04-08-2018, em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article246>

Odeio ser gorda, come-me por favor!

ANA PÉREZ-QUIROGA*

Resumo. Obra composta por travessas de porcelana montadas sobre um tecido vermelho adamascado. Cada travessa é diferenciada, tendo como elemento decorativo uma fotografia a sépia do corpo nu da artista em poses variadas e a frase/legenda impressa em quatro línguas (português, inglês, francês e alemão) *Odeio ser gorda, come-me por favor!* Num exercício de revisitar a representação do nu feminino na arte, estas poses encenam posturas diversas num discurso que vai desde a representação de uma beleza convencional até uma carga assumidamente erótica, aliado ao jogo de palavras que deixa entrever uma crítica aos estereótipos de um discurso androcêntrico.

Palavras-chave: nu feminino; estereótipos; quotidiano; doméstico; androcentrismo.

I hate being fat, eat me please! Work composed by porcelain platters mounted on a red damask cloth. Each platter is unique, decorated with a sepia photograph

.....

* Universidade de Évora, Centro de História da Arte e Investigação Artística, 7000-809, Évora, Portugal, apq@uevora.pt

of the artist's naked body in different poses, and with the sentence (written in Portuguese, English, French, and German) I hate being fat, please eat me!

Revisiting the representation of the feminine nude in art and adding to a word game that hints at a critique of the stereotypes of an androcentric society, these poses stage different postures in a discourse that ranges from the representation of a conventional beauty to an assumedly erotic intention.

Keywords: *female nude; stereotypes; daily life; domestic; androcentrism.*



Odeio ser gorda, come-me por favor! #2, 2002

35 fotografias a preto e branco, impressão a jato de tinta sobre 35 travessas de porcelana (17 travessas, 21x29 cm; 18 travessas 24.5x34.5 cm), tecido adamascado vermelho. Assinado e datado no verso de cada elemento: Ana Pérez-Quiroga, 2002. Dimensões variáveis.



Odeio ser gorda, come-me por favor! #2, 2002
Detalhe da peça

Este artigo pretende ser um contributo interpretativo de uma artista sobre o seu processo criativo, partindo da própria experiência de criação artística, feita de saltos conceptuais e de muitas epifanias. Espero desta forma poder dar algumas pistas para uma reflexão crítica sobre a obra e estar a contribuir para que os discursos artísticos sejam vistos a partir de outros posicionamentos reflexivos por parte da academia.

A instalação *Odeio ser gorda, come-me por favor! #2* joga com as expectativas e formatações sociais sobre a mulher, na linha de “One is not born, but rather becomes a woman” (Beauvoir, 2011, p. 330). Evidencia o papel da mulher nos domínios social, doméstico e sexual numa sociedade cuja diretriz estrutural é falocêntrica. Esta peça é feita a partir da minha posição feminista de que “o pessoal é político” (Hanisch, 1969) e da posição em que o género é uma construção social baseada em atos performativos (Butler, 2017). Contudo um aviso, partilho da ideia de Sontag segundo a qual: “Hoje é uma

dessas épocas em que a atitude interpretativa é em grande medida reacionária, asfixiante. [...] É a vingança do intelecto contra o mundo. Interpretar é empobrecer [...]” (1996, p. c30).

A instalação é composta por trinta e cinco travessas de porcelana da Spal, de dimensões variáveis, com impressão de fotografias em poses diferentes, de um ato performativo meu, sobre uma mesa de grandes dimensões.

As travessas evocam uma dimensão doméstica, de protocolos sociais onde a melhor “porcelana” é colocada em exposição para apresentar aos convidados da casa, como uma afirmação de estatuto social. Esta peça é montada numa parede coberta por um tecido adamascado com representações florais estilizadas, semelhante ao tecido usado no século XIX, ao gosto vitoriano. A referência a esta época é crucial pela atribuição de características muito claras quanto à posição da mulher no domínio público e pela sua representação no ambiente doméstico.

A esse aspeto acresce o uso de porcelanas de uma marca corrente, por oposição ao contexto original onde a melhor porcelana era para apresentação da como afirmação de estatuto social. É nessa esfera doméstica e familiar que a travessa se torna *pièce de resistance*: que se exhibe numa parede pelo seu valor de exceção enquanto recordação ou herança de família ou que se leva à mesa para servir o prato principal. Pretendo assim, subverter um universo tradicionalmente identificado com o espaço feminino, povoado por objetos do quotidiano e onde a travessa assume um lugar privilegiado.

As fotografias inseridas nas travessas são o resultado de uma investigação sobre as imagens das mulheres e a sua representação pictórica, num contexto erótico e licencioso, tanto na pintura como no desenho, observáveis em museus internacionais. A partir delas elaborei um arquivo que recria de modo crítico e interpretativo aquelas poses e posturas. É uma perspectiva que traduz o meu posicionamento sobre essas poses eróticas e que se afasta da cartografia do pré-estabelecido pela prática social.

A execução das minhas poses consistiu numa performance integrada, levando esta instalação para o campo expandido da arte e tendo como ponto de partida o que, enquanto *performer*, procuro: “Avaliar a experiência artística no quotidiano” (Goldberg, 2012, p. 8).

Esta performance foi efetuada com recurso a uma grande mesa de madeira de pinho, recuperada de uma outra performance do artista chinês Ma Liuming, que foi apresentada na inauguração da Galeria Filomena Soares, em 1999.

A performance foi conceptualizada para a câmara fotográfica, adquirindo o estatuto de performance-fotográfica, na medida em que não ocorreria sem a fotografia. A mediação com a máquina fotográfica foi efetuada por dois artistas: Teresa Cavalheiro e Vasco Araújo.

O corpo nu surge, não como um autorretrato, mas como uma performance de intimidade, onde a construção cultural do corpo-próprio como um campo do íntimo, é desmontada. O corpo desnudo exposto é remetido para uma posição secundária na relação proporcional que estabelece com as dimensões exageradas da mesa; é agora um corpo social, desprovido de intimidade e em confronto com a visão sexualizada.

A gravação das trinta e cinco fotografias nas travessas, em sépia, todas diferentes, foi efetuada recorrendo a uma técnica de *transfer* com os respetivos processos de execução de imagens de contexto funerário, de retratos para disposição em lápides. Também a este nível, faço uma negação do erotismo neste caso recorrendo à imagética da morte.

A mesma fase “Odeio ser gorda, come-me por favor!” está traduzida em quatro línguas (inglês “I hate being fat, eat me please!; francês “Je déteste être grasse, mange moi s’il vous plait!” e alemão “Ich hasse es dick zu sein, ess mich bitte!”), dispostas em sequência, envolvendo cada uma das trinta e cinco imagens.

As travessas estão dispostas numa grelha, orientada diagonalmente, de modo a criar uma perturbação na leitura das formas orientadas pela horizontalidade – verticalidade, numa estratégia disruptiva de criação de “ruído” do percurso habitual do olhar.

O título, fator sempre presente e vital na minha produção artística, explora a dimensão provocatória da sexualidade e da imagem da mulher. “Odeio ser gorda, come-me por favor!” remete, no primeiro momento, para a determinação impositiva de um ideal feminino de beleza onde ser magra é fundamental, numa rejeição da mulher com formas *rubenescas*. Num segundo momento, essa afirmação prende-se com a metáfora sexual associada ao ato de comer.

Esta instalação é uma constelação de referências críticas ao papel e, sobretudo, à imagem da mulher na sociedade, em jogos de recontextualização e ligações de imagens do quotidiano subvertidos e dotados de ironia, o que confere um carácter subversivo a esta instalação performativa-fotográfica. À visão do feminino contrapõe-se a ironia que se encerra, por um lado,

na revolta face à representação encenada dos ideais de beleza e, por outro lado, num quase desafio antropofágico aliado ao jogo de palavras, de sentido erótico implícito, tão ao gosto dos olhares e do discurso androcêntricos.

Esta instalação pretende criar um discurso de empoderamento para um grupo de mulheres, que partilha da afirmação de Carolee Schneemann: “Não aceito os conselhos dos homens, eles falam apenas para si próprios”, que encontramos na sua peça *From tape no. 2 for “Kitch’s last meal*, de 1973, (Robison, 2001, p. 33).

Por outro lado à questão que as Guerrilla Girls, levantam, “As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu?” (1985), respondo, com alguma ironia: Ainda sim! E foi assim que esta instalação foi exibida em cinco museus nacionais e internacionais e pertenceu à coleção de Isabel Vaz Lopes que esteve em depósito no Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea até 2017. Foi mostrada pelos seguintes curadores nas exposições, com menção de data, local e referência a catálogo, por ordem cronológica: Corbeira, Darío (2002). *Comer o no comer*, CASA - Centro de Arte de Salamanca, Salamanca (cat.); Tavares, Emília (2004). *1980 - 2004 Actualidade artística nas colecções do Museu do Chiado*, Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco (cat.); Prata, Rui (2009). *Fronteiras do género: Do feminismo ao feminino, encontros da imagem*, Mosteiro de Tibães, Braga (cat.); Tavares, Emília (2010). *Arte portuguesa do século XX 1960 - 2010*, Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Lisboa; Santos, Rui Afonso (2016). *Vanguardas e neo-vanguardas na arte portuguesa séculos XX e XXI*, Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa.

A esta instalação está também associada uma série de quatro fotografias, com poses diferentes, *Odeio ser gorda, come-me por favor! #1, #3, #4 e #5*, 2002, efetuadas em conformidade com o mesmo protocolo da foto-performance que integra *Odeio ser gorda, come-me por favor! #2*. A cada uma destas quatro fotografias corresponde um idioma distinto.

O conjunto das obras *Odeio ser gorda, come-me por favor! #2* pode ser vista enquanto uma declaração de princípios que sumariza algumas questões fundadoras do meu trabalho artístico (Pérez-Quiroga, 2017), tais como: as problemáticas de género, as questões de identidade, as questões do corpo feminino e a luta por um posicionamento artístico numa área que continua dominada por homens.

Quero sobretudo que esta obra seja um agente de mudança, reafirmando que as reivindicações das mulheres ainda não foram, na sua maioria, atendidas. Penso que há diversas perguntas que a obra pode colocar ao espectador permitindo-lhe questionar a sociedade em que vivemos. É nesse sentido que trabalho, para lançar questões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beauvoir, S. (2011). *The second sex*. New York: Vintage Books.
- Butler, J. (2017). *Problemas de género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Corbeira, D. (2002). *Comer o no comer*, CASA - Centro de Arte de Salamanca, Salamanca.
- Goldberg, R. (2012). *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- GUERRILLAGIRLS. Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/projects/> [Acesso 18 dez 2017].
- Hanisch, C. (1969). *The personal is political*. Disponível em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalisPol.pdf> [Acesso 18 dez 2017].
- Pérez-Quiroga, A. (2017). *Breviário do quotidiano #8: Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*. Tese de doutoramento defendida na Universidade Coimbra – Colégio das Artes, não publicada.
- Prata, R. (2019) *Fronteiras do género: Do feminismo ao feminino: Encontros da Imagem*, Braga.
- Robinson, H. (2001). *Feminism-at-theory: An anthology 1968-2000*. Oxford: Blackwell.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- Tavares, E. (2004). *1980 – 2004: Actualidade artística nas colecções do Museu do Chiado*, Castelo Branco.

Máscaras da Venere

LUÍS HERBERTO*

Resumo. Este artigo é estruturado em pertinentes citações visuais da pintura de Tiziano, *Venere di Urbino*, obra icónica do imaginário erótico renascentista que se revelou um catalisador formal e conceptual para artistas de gerações futuras, destacando aqui os portugueses Acácia Maria Thiele e Gabriel Abrantes, entre outras referências obrigatórias no palco artístico europeu. As suas obras são aqui interpretadas numa esfera de raiz activista, quer na objectificação do corpo feminino, quer na camuflagem social que igualmente propõem, apesar de algumas inevitáveis interferências, resultantes de conceitos e abordagens menos consensuais.

Palavras-chave: género; máscara; *venere*; sexualidade; activismo.

The Venere masks. *This article is structured in relevant visual quotations from the painting by Titian, Venere di Urbino, an iconic work of the Renaissance erotic imagery, which has proved to be a formal and conceptual catalyst for artists of future generations, especially the Portuguese Acácia Maria Thiele and Gabriel Abrantes, among others references on the European artistic stage. Their works are here interpreted in an activist root sphere, both in the objectification of the female body and in the social camouflage that they propose, despite some inevitable interferences, resulting from less consensual concepts and approaches.*

Keywords: gender; mask; *venere*; sexuality; activism.

.....

* Universidade da Beira Interior, LabCom.IFP, 6201-001, Covilhã, Portugal, lh@ubi.pt

REFERENTE | INCORPORAÇÃO

A *Venere di Urbino* de Tiziano (1488-1576), pintada entre 1534 e 1536, tem sido perpetuada em diversas obras e em diferentes períodos cronológicos, quase sempre em abordagens consideradas controversas, transpondo o imaginário erótico original, que evita deliberadamente penetrar no obsceno, para um modelo de representação artística de contornos socio-políticos bem definidos, com destaque para o século XX, sugerindo um contexto tangencialmente pornográfico, paródia ou crítica feminista.

A sua dimensão conceptual permite múltiplas interpretações, com apoio literário em autores como Pietro Aretino (1492-1556), ou Sperone Speroni (1500-1588), revelando-se como uma evidência textual e visual da emergente *erotica* deste período e que Tiziano tinha já demonstrado noutras obras igualmente sedutoras (Pardo, 1993, p. 60), sendo considerada uma das mais essenciais pinturas nesta temática (Fig. 1).

Assumiu-se enquanto código para a beleza feminina, cujas proporções a situam na categoria de idealização celestial, muito próprio do gosto da época, no recurso ao pretexto mitológico para a apresentação e enfatização do nu artístico, contornando assim o rol de regras morais dirigidas à representação de temas religiosos, definidas pelo Concílio de Trento e que por exclusão, orientavam a agenda temática para as representações visuais (Council of Trent, 1848, pp. 148-149).

Estas reservas à representação do nu, cujo enquadramento simbólico rejeita categoricamente a ideia de nudez (Bologne, 1986, p. 360), são determinadas na atribuição de diferentes significados para estas palavras, que permitem interpretações aparentemente muito próximas na sua utilização comum. Os conceitos de nu e de nudez são talvez das contribuições mais importantes do repertório da Antiguidade Clássica grega, sendo um facto profundamente consciente nas suas sociedades, em que o nu está associado a um ideal de representação do corpo que não é necessariamente o corpo comum. Por seu lado, a nudez contrasta ostensivamente no que propõe, ao estar directamente subordinada às estruturas sociais mais baixas, na vergonha, na pobreza, vulnerabilidade ou humilhação (Bonfante, 1989, p. 558).



Fig. 1 - Tiziano, *Venere di Urbino*, 1534-36

Contudo, a *Venere* não se encaixa formalmente no programa de referências mitológicas clássicas e mesmo o título, tão construtor, só mais tarde lhe foi atribuído. Representa, na sua composição e de modo notável a sensualidade e beleza femininas, para além da suficiente carga provocativa acumulada e pela qual desafiou os limites da época, sobretudo na construção de uma relação espontânea com o seu espectador/ *voyeur*, através da inesperada representação do olhar directo da modelo, contrastando com outras obras similares da época, que se apresentavam de olhos cerrados, como a *Venere dormiente* ou *Venere di Dresda* (c. 1510), de Giorgione (1477-1510), da qual emerge, e uma forte referência para outras obras que adoptaram um programa temático semelhante, como *La grande odalisque* (1814), de Ingres, estruturada sobre desenhos de Giorgione e Tiziano, ou igualmente na composição do *Portrait de madame Récamier* (1800), de Jacques Louis David (1748-1825).



Fig. 2 - Edouard Manet, *Olympia*, 1863

Sem obviamente diminuir a importância de outras citações à *Venere*, é sobretudo na irreverente *Olympia* (1863), de Edouard Manet (1832-1883), que encontramos um modelo provocativo de referência para gerações futuras (Fig. 2). Exposta no famoso *Salon des refusés*, em 1865 e no que poderia ser o mais improvável dos locais, dada a natureza peculiar deste *Salon*, é alvo de uma indignação sem precedentes, com a exigência para a sua retirada imediata. Apesar da sua consciência masculina, em que apresenta claramente uma visão da carne e do prazer, é paradoxalmente, uma obra subversiva que sustenta ser incorporada na denúncia do esconder uma actividade tão pública e tão marginal como a prostituição. Na sua composição, existem alguns adereços reconhecidos do imaginário pornográfico, como a orquídea no cabelo ou o laço à volta do pescoço, acentuando a nudez e a sexualidade, e como a *Venere*, o olhar directo para o espectador é o seu atributo provocatório mais mencionado.

Assume-se como o referente visual directo para o cartaz da exposição de Cosey Fanni Tutti, alter-ego de Christine Carol Newby, (n.1951), que a renova polemicamente em *Prostitution* (1976), no *Institute of Contemporary Arts*, em Londres (Fig. 3). É uma proposta performativa que lida directamente

com a discussão pública, apropriando-se das críticas e da censura, inclusive da oposição feminista que a situava nos pressupostos tradicionais da utilização sexualmente explícita. Cosey actua aqui na exploração aberta da reversão dos papéis entre masculino e feminino, recorrendo igualmente a diálogos sobre sexo e prostituição, convidando artistas, público e mulheres que trabalharam na pornografia comercial.

Prostitution, coum transmission, consistia na exposição de imagens retiradas do circuito comercial pornográfico, em que Cosey participou, em conjunto com objectos pessoais, acrescida ainda dos recortes de imprensa, adicionados à medida da sua publicação (Jones, 2014, p. 137). Com propósitos clarificados no que representam na objectificação da mulher, é sobretudo na incerteza da interpretação que ainda se pode classificar este projecto, dadas as muitas discordâncias que provocam (Lamoni, 2012, p. 302).

Prostitution provocou alguma histeria nos *media* ingleses, revelando alguma dificuldade no entendimento do alcance político e social das intenções feministas de Cosey, que rejeita a fusão entre o carácter pornográfico e artístico destas obras, mantendo os pressupostos feministas na sua leitura. Contudo, a associação ao circuito comercial pornográfico é um filtro demasiado presente para os públicos mais conservadores, mesmo os incluídos na agenda feminista da época, que assumem a pornografia heterossexual como um discurso discriminatório para as mulheres, em contraste com posições mais radicais e liberais, direccionadas para a liberdade de expressão. De qualquer modo, neste contexto de rejeição a conteúdos declaradamente sexuais, denota-se um território emergente na representação sexualmente explícita que torna visível o obsceno e o interdito, mesmo em activismos politicamente dirigidos por movimentos feministas expressivos (Reckitt, 2006).

O seu propósito é demasiado arriscado numa sociedade que ainda determina que às mulheres artistas é esperado que actuem em áreas que simbolizem a sua dependência e suposta incapacidade intelectual, numa ‘hierarquia do género’, que vem já do século XVII e que se estrutura no tratado *Della pittura* (1435), de Alberti (1404-1472), muito utilizado futuramente como um modelo nas academias e que define limites bastante claros na produção pictórica consentida às mulheres, quer pelo acesso à formação artística, quer nas soluções temáticas permitidas (King, 1999, pp. 61-85).

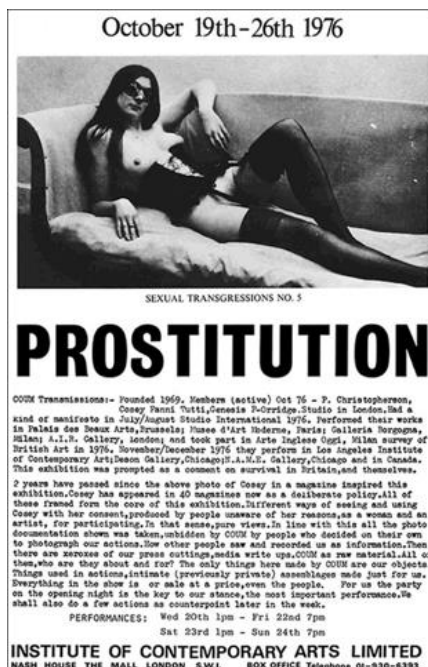


Fig. 3 - Cosey Fanni Tutti, Cartaz de *Prostitution*, 1976

Este enquadramento reforça o papel central do corpo feminino na representação artística, na evidência de que há uma arte erótica figurativa renascentista, de dimensão considerável, dado o contexto social e religioso dominante, para consumo maioritariamente masculino, com características que se prolongam até ao presente, destacada na também já imortalizada e repetida imagem da *pin-up*. Esta leitura altera-se apenas como uma consequência natural dos mercados e no ajuste aos novos contornos sociais e novos públicos, especificamente nos circuitos LGBTQ e em alguma pornografia realizada por mulheres e para públicos heterossexuais (Wicke, 1994, pp. 62-80).

É igualmente determinante para algumas acepções que estruturam no gosto artístico, o recurso ao corpo feminino como referente primário, alargando-se à linguagem publicitária, que perpetua a objectificação do corpo da mulher, mantendo a leitura de que o nu feminino se apresenta como um dos mais importantes temas da história da arte ocidental dos últimos dois séculos, segundo argumentações acerca do desejo e fantasias

no masculino heterossexual, que ocupa as convenções históricas para a Pintura e para a recepção da imagem feminina (Perry, 1999, p. 27). Nesta linha, o final do século XX mostra-nos um aparente esconder do nu feminino na arte contemporânea, precisamente como um manifesto feminista, mais visível nos grandes centros artísticos.

Mesmo com toda a mudança de paradigma que se desenvolve a partir das revoluções sociais da década de 1960, com uma exclusão gradual dos valores patriarcais e na promoção de mudanças significativas no estatuto social das mulheres, o afastamento dos códigos visuais aos padrões subordinados não é suficiente para desvios expressivos e numa escala considerável, em comparação com outros mais consensuais e de acordo com agendas sociopolíticas em exercício.

No mapa cronológico entre o século XVI e o presente, foram muito reduzidas as manifestações visuais com características mais radicais, apesar de efectivas. E mesmo neste início do século XXI, com toda a carga histórica e comunicação global, a envolvimento moral é ainda demasiado catalisadora na relação entre obra e público, como recentemente se assistiu nos *media* internacionais, numa aparentemente anacrónica polémica relativa à aferição de parafilia na pintura *Thérèse dreaming*, de Balthus (Balthasar Klossowski, 1908-2001), exposta no *Metropolitan Museum of Art*, NY em simultâneo com um clima internacional de denúncia ao assédio sexual.

DECLARAÇÃO | REACÇÃO

O conjunto de obras que perpetuam a agenda erótica da *Venere* é substancialmente notável e provocatório, dada a variedade cronológica dos contextos sociais, morais e religiosos e respectivas molduras de poder, sobretudo até ao início do século XX. São actualmente obras detentoras de uma exposição pública considerável, em espaços museológicos institucionais, isentas de crítica ou juízo morais, sendo a referência renascentista uma garantia para a sua pertinência na integração e importância nos contextos originais.

Estas pinturas garantem eficazmente o seu papel sedutor para a construção dos seus públicos preferidos: *voyeurs* masculinos e fiéis seguidores da lógica patriarcal, assistindo-se apenas a algumas mudanças significativas a partir das revoluções sociais da década de 1960. Com todos os seus

momentos assinaláveis, estes activismos que recorrem ao corpo nu e representações emergentes da sexualidade, multiplicam-se na década seguinte em artistas como Lynda Benglis (n.1941), Robert Mapplethorpe (1946-1989), Carolee Schneeman (n.1939), entre outros, ao se apresentarem numa linha desafiadora dos costumes morais dominantes. Consolidam-se nas décadas de 1980 e 90, tornando visíveis novas perspectivas relativamente à imagem sexualmente explícita, com claras consequências nos registos visuais e de igual modo, nas teorizações e interpretações feministas, alterando não apenas os pressupostos conservadores relativos à violência sobre a mulher e consequente vitimização, mas também como algumas mulheres assumem discursos visuais assertivos nas suas propostas, visível nos *Digital diaries* (2000), imagens *pay-per-view* de Natacha Merritt (n.1977), na obra plástica de Ghada Amer (n.1963) e Tracey Emin (n.1963), enquanto ‘inegável metáfora feminista’ (Lamoni, 2011, p. 177), ou mesmo na paradoxal reconstrução do género, visível na obra fotográfica de Del LaGrace Volcano (n.1957).

É precisamente no seguimento deste contexto, no espaço português e num tempo muito actual, que encontramos pelo menos duas referências obrigatórias que prosseguem a agenda provocatória da *Venere*, com propósitos bem clarificados: Acácia Maria Thiele, (n.1964), com uma obra visivelmente de raiz feminista, apesar de algumas objecções da autora a este nível, e posteriormente, Gabriel Abrantes (n.1984) e Katie Widlowski (n.1986), com uma divertida parábola à volta da obra de Manet.

Thiele recorre à citação indirecta da *Venere*, na sua provocadora *Maya yo* (1995), associada formalmente à pintura *La maja desnuda* (c. 1797-1800), de Francisco de Goya (1746-1828), obra igualmente polémica na sua época.

Acácia Thiele actua em subtis jogos de desconstrução dos padrões sociais e do papel subordinado das mulheres, em propósitos que visam directamente a sociedade portuguesa e o registo misógino. Apresenta-se com um discurso pertinente neste domínio, provocando reacções sistemáticas de recusa ao seu trabalho, pelo modo como explora sistematicamente o próprio corpo e como permite igualmente leituras ambíguas ao que propõe, até porque tem apenas visibilidade no meio restrito da arte e da crítica, passando ao lado do grande público. Quando em *Maya yo*, (Fig. 4), uma obra com claras conotações à condição feminina, opta pela nudez associada ao registo das revistas *softcore*, interfere nos propósitos panfletários e provoca leituras e reacções moralistas nos públicos desconhecedores dos

registos eruditos. Ao replicar a agenda provocativa da *Venere*, igualmente pelo recurso ao contacto visual com o espectador, permite reacções diversas e que se situam numa fronteira indefinida entre o erótico e o pornográfico (Herberto, 2014, pp. 103-110), continuando o equívoco inicial, da *Maja desnuda*, da *Olympia* ou *Prostitution*.



Fig. 4 - Acácia Maria Thiele, *Maja yo*, 1995

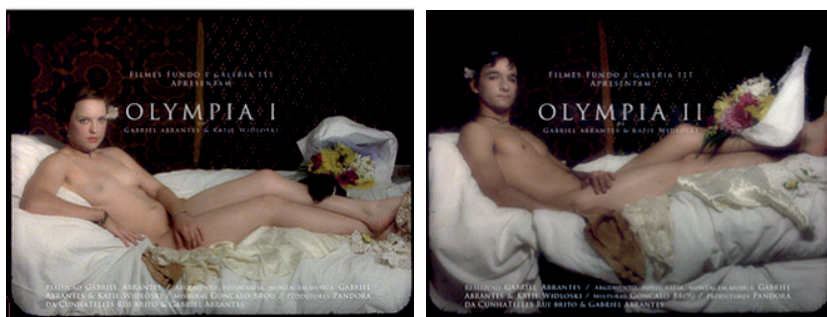


Fig. 5 - Gabriel Abrantes e Katie Widloski, *Olympia I & II*, 2006

Relativamente ao trabalho de Gabriel Abrantes – *Olympia I & II*, de 2006 (Fig. 5), o processo provocativo sobrepõe-se ao formal e técnico. Ocupa-se de temáticas com uma contundente agenda política e ideológica e constrói o seu universo a partir de uma estrutura ficcional, libertando-se dos territórios institucionais, produzindo obsessivamente, sem pudores formais ou sequer morais, no modo como revela as suas preocupações

estéticas. As suas obras ficcionais estão carregadas de alusões satíricas, irónicas e provocadoras, dissecando intensamente as fronteiras do politicamente correcto e do socialmente aceite (Kihm, 2010, pp. 11-24).

Olympia I & II surge aparentemente como uma construção no domínio do absurdo e do excesso pós-Barroco *after* Koons, em formato de paródia que recorre à inversão do binómio masculino/ feminino. É uma intervenção que se aproxima da realidade sobrecarregada de ícones, de referências visuais, emocionais e auditivas, numa clara ruptura das fronteiras representativas das hierarquias que estabelecem os pressupostos entre cultura popular e erudita. Somos claramente atraídos por esta múltipla apropriação formal que reflecte muito bem a complexidade visual e comunicacional que nos envolve, na continuidade do universo *ready-made* simplesmente adaptado às suas interrogações formais e disciplinares. Abrantes não hesita em fundir tudo e todos, permitindo leituras diversificadas dos seus referentes em novos contextos, que transcendem as narrativas apoiadas na vertente histórica, mitológica ou naturalista das obras figurativas estáticas em narrativas ficcionais dotadas da ambiguidade necessária para provocar o elemento-surpresa a partir da dissolução dos modelos visuais e sociais.

NOTAS CONCLUSIVAS

Sendo a *Venere di Urbino* uma obra claramente de características eróticas, sem esquecer as diversas alegorias que contém, realizada para um público privado e elitista, num contexto social bastante restritivo a manifestações públicas desta natureza, apoderou-se inequivocamente do espaço público actual, reforçando a sua importância nas Artes Visuais. Mantém paradoxalmente a carga de provocação, muito por conta da constante análise e reforço das características conceptuais que a definem, acrescido do facto que todas as suas citações visuais permitem também a sua amplificação e integração no circuito da *high-art* intemporal. Tem sido maioritariamente utilizada como um referente de inversão dos papéis sociais no binómio masculino/feminino.

Todo o mapa cronológico a que pertencem as obras aqui referidas, parece demasiado reduzido a um único instante de negação, mesmo com todos os momentos de ruptura sociopolíticos e religiosos que marcaram a evolução das sociedades ocidentais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrantes, G., & Widloski, K. (2006). *Olympia I & II (Excerpt)*. (G. Abrantes, Editor, & G. Abrantes, Produtor). Obtido em 15 de Janeiro de 2018, de <https://vimeo.com/89318345>.
- Bologne, J.-C. (1986). *História do pudor*. Lisboa: Teorema.
- Bonfante, L. (1989). Nudity as a costume in classical art. *American journal of archaeology*, 93(4), pp. 543-570.
- Council of Trent (1848). *The canons and the decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent: Celebrated under the sovereign pontiffs Paul III, Julius III and Pius IV*. London: Dolman.
- Herberto, L. (2014). Acácia Maria Thiele: Territórios interditos no feminino. *Estúdio*, 5 (9), pp. 103-110.
- Jones, A. (Ed.). (2014). *Sexuality: Documents of contemporary art*. London & Cambridge: Whitechapel Gallery / The MIT Press.
- Khim, C. (2010). The archaic cinema of Gabriel Abrantes. Em G. Abrantes, *And I am so thankful for all the friendships I have made* (pp. 11-24). Guimarães: Centro Cultural Vila Flor.
- King, C. (1999). What women can make. In G. Perry (Ed.), *Gender and art* (pp. 61-85). New Haven & London: Yale University Press.
- Lamoni, G. (2011). Philomela as metaphor: Sexuality, pornography, and seduction in the textile works of Tracey Emin and Ghada Amer. In I. L. Wallace, & J. Hirsh (Eds.), *Contemporary art and classical myth* (pp. 175-197). London & New York: Ashgate.
- Lamoni, G. (2012). Are you pro-porn or anti-porn? Estratégias de apropriação, exploração crítica e desvio do pornográfico no trabalho de Cosey Fanni Tutti e Annie Sprinkle. In A. Margarida, & M. Bruno (Eds.), *Arte & erotismo* (pp. 295-311). Lisboa: Instituto de História da Arte - Estudos de Arte Contemporânea / FCSH-UNL.
- Pardo, M. (1993). Artifice as seduction in Titian. In J. G. Turner (Ed.), *Sexuality and gender in early modern Europe: Institutions, texts, images* (pp. 55-99). Cambridge: Cambridge University Press.
- Perry, G. (1999). *Gender and art*. New Haven & London: Yale University Press.
- Reckitt, H. (2006). *Art and feminism*. New York: Phaidon Press.
- Wicke, J. (1994). Through a gaze darkly: Pornography's academic market. In P. C. Gibson, & R. Gibson (Eds.), *Dirty looks: Women, pornography, power* (pp. 62-80). London: BFI Publishing.

Corpos- identidades- géneros (*all*) *ready-made*

RAFAEL ALVAREZ*

Resumo. Partindo do enunciado lançado pela lógica duchampiana, analisam-se diferentes estratégias de construção de identidades de género e de corpo, convocando os dispositivos de subjectividade e alteridade de um conjunto de quatro artistas – Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e Madonna, problematizando sobre o *modus operandi* que parte das suas obras e discursos de auto-representação/ auto-referencialidade materializam. Sob esta perspectiva, corporalizam-se projectos estéticos, éticos e políticos de subversão, ruptura, transformação, resistência e alternativa aos regimes hegemónicos que encerram o binómio corpo-género numa lógica mono-discursiva. Contra este monopólio heterocêntrico, estes corpos constroem-se ao espelho reflectindo uma colecção de outros corpos e paisagem de si mesmos.

Palavras-chave: ready-made; corpo; alteridade; identidade; género.

(All) ready-made bodies-identities-genders. *Starting from the statement launched by Duchampian logic, different strategies for the construction of gender and body identities are analyzed, calling on the devices of subjectivity and otherness*

.....

* Universidade de Évora, Centro de História de Arte e Investigação Artística, 7000-809, Évora, Portugal, BODYBUILDERS | Dança Contemporânea & Performance, Lisboa, Portugal, bodybuilders321@gmail.com

of a group of four artists - Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura and Madonna, discussing the modus operandi that part of their works and discourses of self-representation / self-referentiality embody. From this perspective, aesthetic, ethical and political projects of subversion, rupture, transformation, resistance and alternative to the hegemonic regimes that enclose the body-gender binomial in a mono-discursive logic are embodied. Against this heterocentric monopoly, these bodies are constructed in the mirror reflecting a collection of other bodies and landscape of themselves.

Keywords: ready-made; body; otherness; identity; gender.



Andy Warhol

Yasumasa Morimura

Cindy Sherman

Madonna

A presente reflexão problematiza sobre o *modus operandi* de um conjunto de quatro artistas – Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura e Madonna, focando em particular nos cruzamentos e intersecções que parte significativa das suas obras e discursos de auto-representação/auto-referencialidade corporalizam.

Na realidade, a proposta e o desafio aqui lançados para reflexão são o de proporcionar um encontro e um diálogo entre os artistas citados juntando a esta conversa Duchamp e Foucault.

Partindo do enunciado inaugurado pela lógica duchampiana, interessa-me analisar as diferentes estratégias presentes na construção de identidades de género e nos dispositivos de subjectividade e alteridade, em cujo conjunto de obras convocadas se destaca um corpo *ready-made*. Sob esta perspectiva, - corpo, identidade, género e auto-representação - materializam-se na construção de projectos estéticos, éticos e políticos de subversão, ruptura, transformação, resistência e alternativa aos regimes hegemónicos que encerram o corpo-género numa lógica mono-discursiva. Contra este monopólio heterocêntrico, estes corpos/identidades/géneros constroem-se ao espelho.

O corpo-imagem-obra de cada um destes artistas é, em si mesmo, um desejo de construção de outro corpo (um hipercorpo e uma utopia de corpo), lançando o mote para pensar e debater os corpos – que aqui nos trazem a este debate – corpos de resistência, de resiliência e de alternativa e transformação.

Estes corpos em construção funcionam como uma colecção de outros corpos e paisagem de si mesmos, actuando (entenda-se performando) sob a lógica de Duchamp, isto é, são corpos (*all*) *ready-made*. São corpos desenhados a partir da tela em branco e coreografados a partir do palco vazio em que constroem e apresentam os seus *one women/one man shows*.

Através destas coordenadas, lançamos para debate um corpo-identidade-género que vê e se faz representar através de um espelho que constrói para si mesmo, um corpo que se faz representação de mundo, desenhando no corpo e no seu duplo uma colecção de outros corpos e outras identidades. Os criadores revisitados contribuem para o estilhaçar de uma ideia hegemónica de mono-identidade e género, eurocêntrica, heterocêntrica e normativa.

Estes corpos/identidades heterotópicos habitam um espaço (o espaço da criação artística/o espaço da moldura/*frame*), que se constrói a partir de múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e a outros corpos, são corpos de alteridade. Frente aos espelhos destes criadores, podemos ser quem quisermos. O desafio criado por estas máscaras é também o desafio de pensar/questionar que lugar, que género e que papel queremos assumir neste mundo de corpos, imagens e simulacros.

Convoca-se aqui o debate inaugurado por Foucault em torno da problemática do lugar do *outro* e de um corpo aparelhado pelas hierarquias do poder disciplinar e a sua amplificação gerada pela perspectiva crítica das teorias feministas de primeira e segunda geração, com Hartsock ou Butler,

para mencionar apenas algumas, concretamente pela introdução nesta discussão dos factores de *inclusão-exclusão* e na afectação que estes factores têm face à forma como as relações de poder se determinam na construção do sujeito e do lugar do *outro*. Mas também na perspectiva avançada por Butler, da construção das identidades de género fora do monopólio do binário masculino-feminino e nas estratégias de uma construção social de género como performance.

As questões propostas por esta breve reflexão estão ancoradas em pistas lançadas pelos autores acima identificados, a que se juntam outros, como o contributo de Boaventura Sousa Santos (2000) para pensar a condição de uma economia de alguns corpos sem lugar (à margem da margem), através daquilo que o autor identifica de *fascismo social* e que informa as hipóteses colocadas por esta reflexão de um corpo auto-representado como lugar transitório de pluralidades.

Propõe-se uma revisitação do arquétipo construído por Norma Jean e o seu duplo, Marilyn Monroe, que, mais do que a loira platinada, é tal como os criadores revisitados, o estilhaçar de uma ideia hegemónica de mono-identidade, eurocêntrica, heterocêntrica e normativa.

Será este território da criação artística auto-referencial, um lugar para reflectir um corpo de possibilidades, ou um palco espelhado de cópias, simulacros e fantasmas?

Quem é o autor deste corpo próprio que vê, percebe e representa o mundo das imagens (de outros corpos), destruindo as barreiras e desviando o espaço dos corpos afastados do centro e da visibilidade?

Estes espelhos são um mero exercício de egolatria ou existem outros corpos do outro lado do espelho?

E se um corpo auto-representado/auto-recriado fosse um manifesto de liberdade(s)?

Os corpos que aqui se questionam são corpos de ruptura, são corpos de alternativa, são, para usar aqui as palavras de Jean-Luc Nancy, “forma da forma, são um desenho, um contorno, uma ideia” (2004, p. 15). Nestes auto-retratos, nestas auto-representações, trata-se de questionar não aquilo que vemos nas imagens apresentadas, mas antes aquilo que não conseguimos ver ou cujas imagens parecem evocar. São corpos temporariamente invisíveis que parecem dar lugar ao protagonismo de “outros” corpos.

Esta hipótese de reflexão propõe um corpo que sendo o centro de acção/representação/imagem, é antes de mais protagonista de uma interpe-lação/interrogação do olhar a que está sujeito. Ao empoderarem/enfatizarem a sua própria imagem, conquistam um lugar de visibilidade para os corpos a que pretendem dar corpo/voz/imagem questionando a sua condição e invertendo papéis. Ao mascarar o corpo através do espelho estes criadores reiteram a sua posição de corpo-objecto, observado e desejado, invertendo as relações de poder/visibilidade, posicionando-se culturalmente, esteticamente e politicamente face a ele e simultaneamente provocam um posicionamento crítico/político/reflexivo no espectador.

Estes corpos re-apresentados/auto-representados convidam-nos a criar as nossas próprias narrativas e dramaturgias do olhar, tornando visível o lugar e a condição de “outro”, capitalizando o seu estatuto fora do monopólio normativo do pensamento programático neoliberal, deslocando a margem para o centro da imagem. As interrogações-motor aqui lançadas conduzem-nos a analisar nestes corpos, a presença de um olhar transgressor que se perspectiva gerador de transformações de ordem estética, ética e político-social.

Há nestes criadores uma vontade de corporalizar um pensamento-acção-política. Uma tentativa que parece ensaiar e dar corpo/imagem às heterotopias de Foucault (2009 [1966]) (no seu conceito de geografia humana hétero=outro + topia=espaço entendendo o espelho como heterotopia de ilusão unindo realidade e não-realidade), conquistando um corpo fora dos mecanismos de controle um corpo de resistências e batalhas.

Estes corpos funcionam em condições não-hegemónicas semelhantes àquelas avançadas pelo pensamento foucaultiano. Este corpo heterotópico habita um espaço (o espaço da criação artística/o espaço da moldura/*frame*), que se constrói a partir de múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e a outros corpos, são corpos de alteridade. Antes de ser corpo, estes corpos são imagem, representação e vontade de transformação do mundo. Estes corpos subvertem e desarmam estas estruturas de poder, são corpo como *campo de batalha*, como nos diz Barbara Kruger na sua obra *Untitled your body is a battleground* de 1989. Através de um jogo de cópias, máscaras e espelhos introduzem a hipótese de olharmos o mundo pela lente do “corpo”. Estes são corpos que introduzem uma ideia de identidade e género não-exclusiva e que exploram o território das imagens para

fazer “política” através do seu corpo num jogo de semelhanças e diferenças, propondo um cenário alternativo que possa funcionar como contrapoder e resistência ao pensamento de via única.

Estes corpos/identidades *ready-made* revisitam a herança fundadora do gesto radical de Duchamp (que é gesto de rompimento e revolução mas também gesto de resistência/contrapoder aos cânones da Arte). Tomamos de empréstimo o seu conceito de *ready-made* e das estratégias de reapropriação que projecta no processo de criação e de obra feita.

Estes princípios de subversão mobilizados por Duchamp estão presentes nesta hipótese aqui exposta da construção de um *corpo ready-made* a partir da qual se interroga e problematiza parte significativa da obra de auto-representação deste conjunto de criadores. Princípios estes que podem ser identificáveis em concreto no universo *pop* de Warhol e na sua “armadilha bipolar” de uma visão democrática da obra de arte e relativização do estatuto do artista, e simultaneamente na criação de uma estratégia de tornar mediática e icónica a sua própria identidade. Presentes igualmente nas personagens e máscaras que Sherman encena a partir de uma deslocação crítica do olhar masculino (*male gaze*) face ao lugar e papel das mulheres na história (a mulher como “outro”). Ou ainda nas estratégias de mimetização e apropriação do monopólio e acervo de imagens e figuras de um mundo ocidental, mono-identitário e heterocêntrico operado pelo “filho conceptual de Warhol” - Morimura (copio, logo existo). De igual modo, encontramos na estratégia *pop* de Madonna este corpo *ready-made*, presente no jogo de subversão e empoderamento do corpo do desejo e na capitalização do corpo marginal, dando protagonismo ao espaço das minorias no contexto mediático do *show-business*.

Ao colocarem e mimetizarem o lugar do espectador no domínio do masculino com recurso a uma visão irónica presente nas suas máscaras miméticas, obrigam-nos a proceder a uma análise crítica e a um comentário sobre o que nos é dado a ver e, por conseguinte, operam de forma invisível numa destruição e apagamento desse mesmo olhar opressor do masculino destituindo-o de poder.

As suas imagens simbólicas e conceptuais intervêm através da justaposição de diferentes subtextos que aparecem numa mesma imagem, numa mesma mulher, que fala em nome das “outras” mulheres.

Cindy Sherman como Madonna, mas também os outros criadores citados, parecem investir nos seus processos de recriação de identidades femininas desenhadas a partir de si mesmas, como agentes de uma política corporal de empoderamento das mulheres e, por extensão, de uma validação de um corpo não-normativo assente nos valores da pluralidade e da diversidade humana.

Em ambos os casos, estas mulheres e homens artistas constroem através dos seus espelhos criativos novos imaginários para uma feminilidade/masculinidade que não é monocromática, nem mono-discursiva, muito menos mono-identitária.

A forma como vivemos e podemos transformar as nossas realidades, agindo mais do que punindo, intervindo mais do que vigiando, isto para usar o modelo de ação-pensamento do projecto feminista, surge-nos essencial e urgente na tarefa de transformação do novo (velho) mundo ainda na sombra do pensamento de Foucault e Arendt.

Destaca-se um ponto principal neste debate afirmando e reivindicando que é, antes de mais, essencial apagar este falso “nós”, desmontando-o na sua evidente multiplicidade e diversidade do mundo visto dentro e fora das margens, contra um discurso totalitário e uma ideia continuamente propagandeada de um homem universal. Se, por um lado, assumimos que vivemos num mundo de possibilidades, num caleidoscópio de realidades múltiplas e paralelas, também é impossível fugir ao muro que se ergue frente às desigualdades, à intolerância, às novas democracias totalitárias e aos novos nacionalismos, ao capitalismo selvagem e à morte lenta da social-democracia no espaço europeu. Constatar que o programa feminista, a par da leitura marxista do mundo parece afirmar-se (ainda) como um enorme capital de transformação, é indiscutivelmente reconhecer que o território da pós-modernidade lançou os dados a esta possibilidade de questionar o lugar do sujeito. Reposicionando o lugar do outro à luz (ou na sombra) da qual convidamos a olhar os corpos destes quatro artistas formulados a partir de uma construção artística/social assente numa lógica de emancipação, indignação e rebeldia, num processo de inscrição e deslocação do lugar do sujeito-outro para fora do monopólio de uma sociedade patriarcal e euro-cêntrica de vigência hegemónica.

Frente às imagens apresentadas por estes criadores, o espectador tem a liberdade de projectar as suas próprias leituras e desejos face ao que

percepçiona, espelhando as suas narrativas pessoais e as suas próprias formas de ver o mundo através das ficções reais propostas e encenadas por estes criadores.

Frente a estes espelhos podemos ser quem quisermos ser, como num mundo (utópico?) fora dos mecanismos de controlo. No teatro e na tela, como na vida, assumimos posições que são também formas corporais de experienciar a vida e que acabam por se tornar decisões políticas. O desafio das máscaras e destes corpos é também um desafio para pensar (as minorias e a diversidade humana) o mundo de mulheres e homens e que lugar queremos assumir nesse mundo – reproduzindo clichés e desigualdades ou defendendo a pluralidade e a liberdade própria da conquista da modernidade, mas ensombrada pelo sistema neoliberal do capitalismo global que nos venderam como conquista da modernidade. Estes artistas dizem-nos que há alternativas para sermos a “outra” mulher. O desafio lançado por estas máscaras é também o desafio de pensar/questionar que lugar e que papel queremos assumir neste mundo de corpos e imagens.

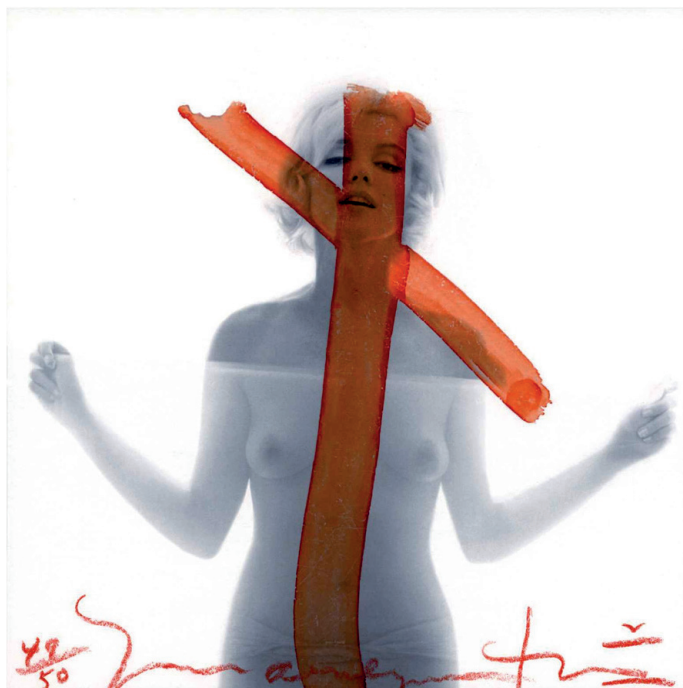
Será o território das obras destes criadores a possibilidade de reflectir nestes espelhos, um corpo de possibilidades, um caleidoscópio de identidades ou um palco espelhado de cópias, ausências e simulacros? O que está para lá do espelho, quem está por trás do espelho? Quem está ao espelho?

O espelho revela em nós um corpo estrangeiro em nós mesmos, um mundo imaginário que se constitui realidade colectiva. Imaginar o mundo, espelhando o meu mundo, é em si uma forma de existência.

Face a um território de geografias marginais de um corpo-outro expropriado do seu próprio corpo, como actuar fazendo a inscrição desses corpos num corpo comum?

Como reinscrever estes corpos no discurso do corpo? Como corporalizar a diferença e o lugar de minoria transformando o próprio lugar da diferença?

É sobre este jogo das diferenças e imitações jogado por corpos e por sombras que estes artistas dão corpo ao corpo – deslocando a periferia para o centro da imagem transportando em si outros corpos, que ao espelho ensaiam o espectáculo de um corpo que é narciso, é máscara, é fantasma, é utopia, é mundo, é Marilyn do outro lado do espelho.



A *blond ambition* que ecoa nos trabalhos do conjunto destes quatro artistas constrói-se através de um corpo de espelhos, máscaras, sombras e fantasmas trazidos à cena/tela em forma de manifesto pós-gênero de alteridades, humanidades, liberdades e afectividades - uma *revolution of love*⁽¹⁾.

People won't stop calling me a mirror.

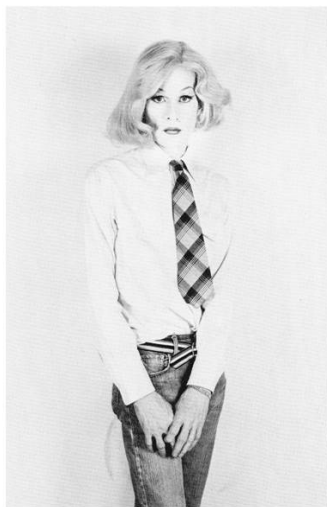
And if a mirror looks into another mirror, what will it find when it looks?⁽²⁾

I wanna be loved by you, Just you and nobody else but you⁽³⁾ (?)

-
1. Madonna & Meisel, Steven, *Secretprojectrevolution*, pub. em <http://www.artforfreedom.com>, 2013.
 2. Warhol, Andy, *The philosophy of Andy Warhol: From A to B and back again*, 1975.
 3. "I wanna be loved by you", canção composta por Herbert Stothart e Harry Ruby, letra de Bert Kalmar, integrando o musical de 1928 "Good boy". Amplamente mediatizada pela icónica interpretação de Marilyn Monroe no filme musical de Billy Wilder - "Some like it hot".



Yasumasa Morimura
*A Requiem:
Theater of Creativity Andy Warhol in Motion, 2010*



Andy Warhol
Self-Portrait, 1981



Yasumasa Morimura
Madonna-On, 1994



Madonna
Fotografada por Herb Ritz
The Immaculate Collection, 1990



Marcel Duchamp no papel de *Rose Sélavy*
fotografado por Man Ray 1921



Yasumasa Morimura
Doublemme, Marcel, 1988



Yasumasa Morimura
To my little sister, for Cindy, 1988



Cindy Sherman
Untitled #96, 1981

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Foucault, M. (2009 [1966]). *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Ligne.
- Nancy, J.-L. (2004). Cinquenta e oito indícios sobre o corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, técnica, subjectividades*, 33, pp. 15-24.
- Santos, B. S. (2000). *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da experiência*. Porto: Afrontamento.
- Warhol, A. (1975). *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Para fazer uma obra de arte, é preciso construir uma casa?

Algumas reflexões acerca da obra de Maria José Oliveira

GIULIA LAMONI*

Resumo. Desenvolvida a partir do final dos anos setenta, a obra de Maria José Oliveira articula encontros e desencontros desafiantes entre prática artística, materialidade e natureza através da utilização de materiais orgânicos e não orgânicos. Em diálogo com algumas ideias que emergem de formações teóricas que têm vindo a questionar e reconfigurar as relações entre o humano e o não humano - com um enfoque particular na implicação do pensamento feminista nestes debates -, este artigo pretende explorar a forma como a noção de “casa” atravessa o trabalho da artista.

Palavras-chave: arte contemporânea portuguesa; feminismos; ecologia; arte e natureza.

.....

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História da Arte, 1069-061, Lisboa, Portugal, giulialamoni@gmail.com

To make an artwork, do you need to build a house? Some reflections on the work of Maria José Oliveira. *Developed since the late seventies, the work of Maria José Oliveira articulates challenging encounters and ruptures between artistic practice, materiality and nature through the use of organic and non-organic materials. In dialogue with a set of ideas emerging from theoretical formations that question and reconfigure of the relations between the human and the nonhuman - with a particular focus on the implication of feminist thought in these debates -, this article intends to explore how the notion of “home” traverses the work of the artist.*

Keywords: Portuguese contemporary art; feminisms; ecology; art and nature.



1. POR TENTATIVAS E ERROS

Para fazer uma obra de arte, é preciso construir uma casa? Esta pergunta, aparentemente incongruente, nasce de uma tentativa de reflexão acerca da obra da artista portuguesa Maria José Oliveira (n. 1943), impulsionada pela apresentação da sua produção na exposição retrospectiva “40 anos de trabalho”, com curadoria de Manuel Costa Cabral, que esteve patente na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa em Maio e Junho de 2017. Ao percorrer os espaços da exposição, habitados por objectos criados com uma variedade de materiais diferentes, orgânicos e não orgânicos – e por vezes de aspecto quase arqueológico –, fiquei surpreendida com algumas circunstâncias inesperadas. Antes de tudo, a artista estava presente no espaço da exposição. Cada dia, Maria José Oliveira ia para a Sociedade Nacional de Belas Artes e encontrava o público da sua exposição com grande discrição, revelando a sua presença só quando via alguém a hesitar ou passando muito tempo diante de uma peça específica (Lamoni, 2017). Neste caso, aproximava-se e propunha narrar a história do trabalho, explorar as técnicas e os materiais utilizados, a investigação que a levou àquela forma específica e as suas ressonâncias afectivas. Devo admitir que durante a minha visita, a

presença da artista, a sua abertura e generosidade em encontrar o público, me pareceu influenciar a própria forma de experienciar o trabalho ali apresentado. No fundo, como numa casa em que a hospitalidade de quem ali mora afeta as vivências dos seus hóspedes.

Contudo, apesar do meu interesse no trabalho de Maria José Oliveira e a disponibilidade da artista para me encontrar na sua (verdadeira) casa e conversar comigo acerca da sua prática, encontrei-me numa situação difícil. Ao explorar de forma crítica o seu trabalho, parecia-me que faltava algo no meu próprio vocabulário para conseguir apreender o que esta obra faz. Resolvi “ficar com o problema”, “staying with the trouble”, para adoptar uma expressão de Donna Haraway (2016, pp. 3-5), sem me afastar mas, pelo contrário, avançando por tentativas e erros, e em particular procurando pensar ou imaginar conexões práticas e teóricas que pudessem constituir pontos de entrada interessantes no trabalho da artista.

Desenvolvida a partir do final dos anos setenta, a obra de Maria José Oliveira articula encontros e desencontros desafiantes entre prática artística, materialidade e natureza através da utilização de materiais orgânicos e não orgânicos como algodão, madeira, ovos, tela crua, cinzas, resíduos vegetais, massa de pão, barro, pólen, folhas de hera, café, seda natural e tripas de vaca – para mencionar só alguns – e técnicas inéditas como cozedura em fornos de chão. Ao mesmo tempo, este trabalho mostra, em várias das suas fases, uma preocupação com a “casa” nos seus desdobramentos tanto reais quanto imaginários e afectivos – a verticalidade da genealogia familiar e a horizontalidade das alianças forjadas com outras artistas, o vestuário costurado à mão, o decorativo e o corpo feminino enquanto “casa”, na sua função de procriação. Como é que estas linhas que atravessam o trabalho da artista se relacionam umas com as outras e articulam os seus cruzamentos?

Neste breve texto, gostaria de explorar o trabalho de Maria José Oliveira em diálogo com algumas ideias que emergem de formações teóricas que, nos últimos vinte anos, têm vindo a ganhar espaço no campo muito amplo de questionamento e reconfiguração das relações entre o humano e o não humano, com um enfoque particular na implicação do pensamento feminista nestes debates. Interessa-me, particularmente, o conceito de “becoming with” ou “devir com” utilizado por Donna Haraway no seu *Companion species manifesto* (2003) e, mais recentemente, no livro *Staying with the trouble, making kin in Chthulucene* (2016). Embora estas ideias possam aparecer de

forma ora mais ora menos explícita neste texto, a sua presença informa a minha perspectiva sobre o trabalho aqui explorado.

2. PREMISSA

Uma premissa parece-me importante. Como sublinha Val Plumwood no seu livro *Feminism and the mastery of nature* (1993), “a problemática da natureza está entrelaçada com a do género” (1993, p. 1)⁽¹⁾: “A categoria de natureza é um campo de múltiplas exclusões e controlos, não só de não humanos, mas de vários grupos e de aspectos da vida humana que são marcados como natureza” (1993, p. 4)⁽²⁾. E continua, “Ser definido como natureza neste contexto, significa ser definido como passivo, como um não agente e um não sujeito, como as condições de ‘ambiente’ ou ‘o fundo invisível’ frente ao qual as realizações de primeiro plano da razão ou da cultura [...] acontecem”⁽³⁾ (1993, p. 4).

É bem conhecida a forma como, a partir dos anos 60, artistas cuja produção se desenvolveu em contextos diferentes, começaram a problematizar as relações entre a prática artística, a própria obra de arte e o ambiente natural de forma muito heterogénea e com objectivos diversos⁽⁴⁾. Na senda destas experiências, os múltiplos pontos de confluência entre práticas artísticas e feminismos, em diferentes enquadramentos geográficos e culturais, levaram várias artistas, na década seguinte, a questionar as relações entre “feminino” e natureza mas também a responsabilidade do próprio feminismo perante uma acção e um pensamento de cariz ecológico⁽⁵⁾. É também em meados dos anos 70 que emergiu, paralelamente à crescente

1. “the problematic of nature has been so closely interwoven with that of gender”. Trad. da autora.

2. “The category of nature is a field of multiple exclusion and control, not only of non-humans, but of various groups of humans and aspects of human life which are cast as nature.” Trad. da autora.

3. “To be defined as ‘nature’ in this context is to be defined as passive, as non-agent and non-subject, as the ‘environment’ or invisible background conditions against which the ‘foreground’ achievements of reason or culture [...] take place.” Trad. da autora.

4. Para uma releitura contemporânea destas problemáticas, ver Demos, 2016.

5. Pense-se, por exemplo, na 13.ª edição da revista de arte feminista norte-americana *Heresies*, publicada em 1981. Intitulada “Earthkeeping /Earthshaking”, e inteiramente dedicada à exploração das relações entre feminismo e ecologia, contou com a participação de artistas como Ana Mendieta, Faith Wilding, Bonnie Ora Sherk, Cecilia Vicuña e Michelle Stuart, e da crítica de arte Lucy Lippard (Blumenthal, L., Culbertson, J., Fuerst, S., et al., 1981).

afirmação dos movimentos ambientalistas, uma corrente eco-feminista, que, como indica Mary Mellor (1997), entrelaçou algumas das preocupações do activismo verde com posicionamentos associados à segunda vaga feminista.

No contexto artístico português dos anos 70, a conexão do “feminino” com a natureza é explorada de forma notória pela artista Clara Menéres em *Mulher-terra-vida*, uma escultura de terra e relva em forma de corpo de mulher, apresentada em 1977 na exposição *Alternativa zero*. Paralelamente, a partir de meados dos anos 70 e início dos anos 80, outras artistas, como Graça Pereira Coutinho e Maria José Oliveira, afastaram-se de uma abordagem essencialista ao procurar modalidades diferentes para problematizar estas conexões, com um enfoque particular na própria materialidade da obra de arte.

Apesar de reconhecer plenamente a importância e a necessidade de uma abordagem histórica destas práticas, do seu papel específico no panorama da arte portuguesa dos anos 70 e 80 e das narrativas em que foram integradas, este texto vai abordar a obra de Maria José Oliveira de forma circunscrita, através de um olhar intencionalmente próximo das obras. Neste sentido, esta intervenção é pensada como uma leitura possível, certamente não exaustiva, do trabalho desta artista e, ao mesmo tempo, como um primeiro passo no que esperamos vir a ser um processo de desenvolvimento de uma abordagem histórica e temática mais alargada das relações entre feminismos, “feminino” e “natureza” na arte portuguesa dos anos setenta à actualidade.

3. O ESCARAVELHO

Durante uma conversa acerca do seu trabalho, Maria José Oliveira perguntou-me se conhecia a história do escaravelho (Lamoni, 2017). Não, respondi. O escaravelho, disse-me, cria uma bola de estrume e empurra-a, fazendo-a rolar em linha recta, usando como ponto de referência a Via Láctea. A bola é inserida, a seguir, numa toca subterrânea e serve como abrigo e nutrimento para o acasalamento dos escaravelhos e a sua ninhada. Na instalação de Maria José Oliveira *Empurrar o mundo*, de 2017, a referência às práticas alimentares e habitacionais do escaravelho – um escaravelho e uma forma tubular de argila, são pousados numa cadeira, por cima de uma placa de

cerâmica, e uma série de sete bolas minerais são espalhadas no chão – é acompanhada pela projecção de uma ecografia de um feto humano de sete meses – o neto da artista – e o som do seu coração a bater.

A história do escaravelho e a sua intervenção na obra *Empurrar o mundo* produzem uma ressonância significativa entre as esferas do humano, do animal, do orgânico e do não orgânico. Ao mesmo tempo, esta instalação traz à tona a relação “casa” / “corpo” como uma articulação estruturante no trabalho da artista. A hipótese que proponho explorar é de que as ressonâncias humano / animal / orgânico / não orgânico estão aqui ligadas a uma visão da arte em que “habitar” (tanto uma casa quanto um território) – ou melhor *co-habitar* – desempenha um papel conceptual importante. Talvez seja possível, neste sentido, não ler a história do escaravelho como uma simples metáfora – utilizar o animal como um espelho do humano – mas sim como uma forma de conexão entre “alteridades significativas”⁽⁶⁾ (um termo de Donna Haraway) (2003) potencialmente capaz de destituir o humano de alguma forma de excepcionalidade. Retomando novamente Haraway, esta instalação teceria um fio de encontro “multi-espécie” (2003), e lançaria uma ponte para tentarmos olhar para além do dualismo natura / cultura. Conseguimos imaginar esta possibilidade?

É interessante notar que esta confusão “multi-espécie” nasce da própria ideia de “casa” e ao mesmo tempo constrói a obra de arte justamente como uma casa. Para ter acesso à instalação – que se encontra num quarto fechado – o público tem que espreitar por um buraco no muro, replicando assim o funcionamento do instrumento da ecografia que permite ver o feto ultrapassando os tecidos que o protegem. “A arte começa talvez com o animal,” consideram Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* (1991), “ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa (os dois são correlativos ou até mesmo se confundem por vezes no que se chama de habitat)”⁽⁷⁾ (1994, p. 183). E continuam: “se a natureza é como a arte, é

6. “Significant otherness”. Haraway escreve: “How can general knowledge be nurtured in postcolonial worlds committed to taking difference seriously? Answers to these questions can only be put together in emergent practices; i.e., in vulnerable, on-the-ground work that cobbles together nonharmonious agencies and ways of living that are accountable both to their disparate inherited histories and to their barely possible but absolutely necessary joint futures. For me, that is what significant otherness signifies” (2003, p. 100).

7. “Perhaps art begins with the animal, at least with the animal that carves out a territory and constructs a house (both are correlative, or even one and the same, in what is called a habitat).” Trad.

porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo. A arte começa, não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitectura é a primeira das artes”⁽⁸⁾ (Deleuze & Guattari, 1994, p. 186) .

Ao comentar esta passagem em específico, Elizabeth Grosz observa que, para Deleuze e Guattari, “o primeiro gesto da arte, a sua condição metafísica e expressão universal, é a construção ou fabricação da moldura”⁽⁹⁾ (2008, p. 10). Associada à criação de uma moldura ou de um território, a arte é também capaz de o transformar e de o exceder. “...Na medida em que o seu impulso primordial é a criação de um território nos mundos natural e humano,” nota ainda Grosz, “a arte também é capaz daquela destruição e deformação que destrói territórios e permite que eles voltem ao caos do qual eles estão temporariamente arrancados”⁽¹⁰⁾ (2008, pp. 12-13). Explorar possíveis linhas de diálogo entre esta perspectiva específica sobre território e desterritorialização – a casa e o cosmos – e o trabalho de Maria José Oliveira é muito tentador. No fundo, lê-se na legenda da obra *Empurrar o mundo*, de 2017, “no meio da placa o escaravelho empurra uma forma tubular de argila simbolizando o início do seu longo percurso...”. Traça-se aqui uma analogia entre a definição de um território pelo escaravelho e a criação artística – a argila é de facto um material predilecto da artista. Contudo, parece-me que esta ligação aponta também para um *fazer e desfazer* que é sempre um processo partilhado, nunca fechado numa esfera individual.

da autora.

8. “But if nature is like art, this is always because it combines these two living elements in every way: House and Universe, *Heimlich* and *Unheimlich*, territory and deterritorialization, finite melodic compounds and the great infinite plane of composition, the small and large refrain. Art begins not with flesh but with the house. That is why architecture is the first of the arts.” Trad. da autora.
9. “the first gesture of art, its metaphysical condition and universal expression, is the construction or fabrication of the frame.” Trad. da autora.
10. “insofar as its primordial impulse is the creation of a territory in both the natural and human worlds, art is also capable of that destruction and deformation that destroys territories and enables them to revert to the chaos from which they were temporarily wrenched.” Trad. da autora.

4. RESPONSABILIDADE PARTILHADA

Na exposição “40 anos de trabalhos” uma série de obras capturaram a minha atenção. Nelas, os materiais usados são líquidos (água e café) ou pós (pólen e cinza). É significativo, considerando a importância que a artista dá aos materiais, evocar a sua formação em olaria em meados dos anos setenta – num contexto em que a olaria era frequentemente encarada, em Portugal, na sua dimensão decorativa e considerada por isso um médium “feminino” (Lamoni, 2017). Apesar dos subsequentes estudos de escultura, a preocupação com os materiais e com as suas transformações químicas permaneceu central no trabalho de Maria José Oliveira, envolvendo também a experimentação com uma série de outros materiais, orgânicos e não orgânicos, já mencionados. A instalação *No princípio era a concha da mão* de 1978 é composta por seis fotografias de uma acção em que as mãos da artista interagem com um fio de água corrente. A sequência, da autoria do fotógrafo Sérgio Pombo, desenvolve-se num jardim. Nas primeiras imagens as mãos da artista interrompem o fluxo de água que cai verticalmente. A seguir, as mãos tentam conter a água unindo-se em forma de concha e finalmente deixam-na escorrer novamente, retomando o seu fluxo. O carácter efémero do gesto de dar forma à água corrente parece tentar estabelecer uma relação com este elemento natural que não é de dominação, mostrando pelo contrário a fragilidade desse encontro e ao mesmo tempo assinalando uma agência partilhada. As mãos e o fluxo de água, ambos mudam no registo desse encontro.

Ao mesmo tempo, este acto de definição de um território – a água na concha da mão – este “enquadramento”, envolve um “desenquadramento”, em que o território já não tem nenhuma definição. É interessante notar que esta sequência faz parte de uma série mais extensa em que a artista faz diferentes gestos frente à câmara. Num conjunto de imagens que não foram mostradas na exposição, os gestos sugerem a manipulação de um material ausente. No final, numa fotografia que raramente é mostrada, um pedaço de barro moldado emerge das mãos da artista (Lamoni, 2017). Esta ênfase nos gestos de um fazer manual é frequentemente associado a um não fazer – ou melhor, à acção de outros elementos orgânicos ou não orgânicos que, com as suas transformações materiais, *fazem* a obra.



Maria José Oliveira

No Princípio Era a Concha da Mão, 1978

Instalação (6 fotografias de Sérgio
Pombo), 180 x 45 cm

© Maria José Oliveira

Assim, em *Princípio e fim* (2008), a mão assinala-se pela sua ausência enquanto o pólen e a cinza (*o princípio e o fim / o fazer e o desfazer*) activam a superfície da tela com a sua presença. Em *Trincar o pão, engolir o pão* (1994) a agência é partilhada entre a mão da artista e a chuva. Uma série de “pequenas bolas de massa de pão trincadas e cozidas no forno” (Oliveira, 2017, p. 42) são fixadas à tela crua e expostas à chuva durante vários dias. Embora este trabalho lembre de forma afastada os *Achromes* dos anos 60 de Manzoni, com pão e kaoline – a arte italiana moderna e contemporânea é uma referência importante para Maria José Oliveira (Lamoni, 2017) – as apostas são aqui diferentes. Se a disposição do pão na tela evoca genealogias minimalistas, ao mesmo tempo desviando-as, a partilha de agência envolve um fazer que é sempre, potencialmente, um desfazer, uma transformação material em que humanos e não humanos são igualmente envolvidos e responsáveis. Assim, esta obra é exposta com a sua contraparte *Cinza* (2017), um saco de cinzas recolhidas num forno de padeiro. Mas é talvez nos trabalhos *Hera 1 e 2* (2017) que a agência do material orgânico é mais visível. No primeiro trabalho folhas de hera frescas são costuradas com fio de algodão sobre tela crua, na segunda são costuradas folhas secas. A distância entre um trabalho e o outro é o tempo da hera secar ao contacto com o ar e a luz.

5. DEVIR COM

No seu livro *When species meet* (2008), Donna Haraway considera: “Adoro o facto de os genomas humanos poderem ser encontrados só em cerca de 10 por cento de todas as células do espaço mundano a que chamo o meu corpo; os restantes 90 por cento das células são preenchidas com genomas de bactérias, fungos, protistas e outros, alguns dos quais tocam numa sinfonia necessária ao meu estar viva e outros apanham boleia e não fazem mal nenhum ao resto de mim. [...] Ser um é sempre *devir com* muitos”⁽¹¹⁾ (2008, pp. 3-4). Neste sentido, “aqueles que estão no mundo são constituídos na

11. “I love the fact that human genomes can be found in only about 10 percent of all the cells that occupy the mundane space I call my body; the other 90 percent of the cells are filled with the genomes of bacteria, fungi, protists, and such, some of which play in a symphony necessary to my being alive at all, and some of which are hitching a ride and doing the rest of me, of us, no harm. [...] To be one is always *to become with* many.” My italics. Trad. da autora.

intra- e interação. Os parceiros não precedem o encontro; espécies de todos os tipos, viventes e não viventes são consequentes de uma dança de encontros que forma sujeitos e objectos.”⁽¹²⁾ (Haraway, 2008, p. 4). Em *Staying with the trouble, making kin in Chthulucene* (2016) esta ideia é reafirmada com força: “Parceiros ontologicamente heterogêneos tornam-se quem e o que são num estar no mundo relacional, material e semiótico. Naturas, culturas, sujeitos e objectos não preexistem os seus entrelaçamentos no mundo”⁽¹³⁾ (Haraway, 2016, pp. 12-13).

Parece-me que este *dever com* fundamentalmente relacional é central na prática artística de Maria José Oliveira. Neste sentido, a “casa” que o seu trabalho faz e desfaz é heterogênea – com os muros que incorporam búzios em *Construção de casa* (1994) – e com manchas de café que correspondem a constelações. Enfim, pode a casa ser feita de relações em vez de arquitectura? “Ja nos animais,” escrevem Deleuze e Guattari, “sabemos da importância dessas atividades que consistem em formar territórios, em abandoná-los ou em sair deles, e mesmo em refazer território sobre algo de uma outra natureza (o etólogo diz que o parceiro ou o amigo de um animal “equivale a um lar” ou que a família é um «território móvel”)⁽¹⁴⁾ (1994, p. 67). O trabalho de Maria José Oliveira deixa-nos imaginar a casa como um espaço múltiplo e complexo, ao mesmo tempo material e móvel, imaginário e afectivo, feito de objectos e espaços mas sobretudo de relações heterogêneas, no humano e para além do humano.

É talvez através desta perspectiva que podemos abordar obras como a instalação de 2017 composta por *Vestido da mãe*, um vestido de organza de algodão branco com flores realizado e usado pela mãe da artista nos anos 30, e *Cabeça*, uma cabeça em madeira, retrato da mãe, esculpida pelo pai nos anos 40. Na exposição “40 anos de trabalho”, uma simples arquitectura

12. “those who are to be in the world are constituted in intra- and interaction. The partners do not precede the meeting; species of all kinds, living and not, are consequent on a subject- and object-shaping dance of encounters.” Trad. da autora.

13. “Ontologically heterogeneous partners become who and what they are in relational material-semiotic worlding. Natures, cultures, subjects, and objects do not preexist their intertwined worldings.” Trad. da autora.

14. “We already know the importance in animals of those activities that consist in forming territories, in abandoning or leaving them, and even in re-creating territory on something of a different nature (ethologists say that an animal’s partner or friend is the “equivalent of a home” or that the family is a “mobile territory”).” Trad. da autora.

em madeira enquadra estas duas peças, instaladas numa espécie de *tête à tête*, próximas porém claramente distintas. Quando a instalação é vista de frente, a justaposição entre cabeça e vestido reconstitui por um momento, no imaginário, o corpo da mãe ausente.

Por um lado, ao reconfigurar a genealogia familiar através de relações espaciais, Maria José Oliveira afirma o significado da conexão entre o seu fazer, e aquele, não menos valioso, dos seus antepassados. É neste conjunto de relações tanto afectivas como artísticas, nesta “casa”, que a sua prática se inscreve. Por outro lado, a horizontalidade do dispositivo de apresentação apaga qualquer possibilidade de cristalização hierárquica: as artes aplicadas praticadas pela mãe valem tanto, pela sua delicadeza e destreza, quanto a obra de arte, no sentido mais tradicional do termo, criada pelo pai. Aliás, é precisamente esta tensão que nos ajuda a melhor compreender a heterogeneidade que habita o trabalho da artista e a sua tendência a confundir as categorias, como por exemplo nas esculturas-vestidos *Sapatos* de 1995 ou ainda *Colete para Frida Kahlo*, de 2004.

6. UMA CASA OU UM BARCO?

No trabalho de Maria José Oliveira, para fazer uma obra de arte talvez seja mesmo preciso construir uma casa, no sentido de traçar os limites de um território cujas fronteiras temporárias poderão vir a ser repensadas, transformadas ou apagadas. Trata-se de um território que, embora construído na e com a materialidade do mundo – a terra é a sua base – se tece através de relações multi-espécie, de um *devenir com* humanos e não humanos que é um processo orgânico tanto espacial como temporal. José Gil escreveu, num texto dedicado à artista que “A troca de forças entre o artista e a matéria é intensamente afectiva: não se imagina o trabalho artístico senão num estado especial que se assemelha talvez ao transe.” (2017, p. 38) É realmente esta relação afectiva com os elementos trabalhados, manipulados e transformados pela artista que nos surpreende e interpela na exposição retrospectiva da artista, “40 anos de trabalho”.

Neste sentido, a presença de Maria José Oliveira na exposição reforça a sensação de um encontro singular com as obras, como se tivéssemos sido convidados para uma casa que não é bem a casa da artista, mas sim

uma casa muito mais ampla. Contudo, Maria José Oliveira propõe imaginar esta exposição como um barco. Nos agradecimentos, em apêndice do catálogo, escreve: “Este espaço longo da SNBA lembra um barco. Transportou e transformou estes meus ‘40 Anos de Trabalho’” (Oliveira, 2017, p. 156). À imobilidade do imaginário da casa, prefere assim a elusividade do barco, que traça um espaço delimitado – “um pedaço de espaço flutuante” (Foucault, 2009, p. 421) – sem nunca abdicar, porém, das possibilidades de movimento que o mar lhe proporciona.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blumenthal, L., Culbertson, J., Fuerst, S., et al. (Eds.) (1981). *Heresies, 13, Earthkeeping / Earthshaking*.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Demos, T. J. (2016). *Decolonizing nature, contemporary art and the politics of ecology*. Berlin: Stenberg Press.
- Foucault, M. (2009). *Estética: Literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gil, J. (2017). A cosmogonia estética de Maria José Oliveira. In M. J. Oliveira, *Maria José Oliveira: 40 anos de trabalho* (pp. 35-39). Lisboa: Documenta.
- Grosz, E. (2008). *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press.
- Haraway, D. (2003). *Manifestly Haraway*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2008). *When species meet*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble, making kin in the Chthulucene*. Durham, London: Duke University Press.
- Lamoni, G. (2017). Conversa com Maria José Oliveira, não publicada, 22 de Junho de 2017.
- Mellor, M. (1997). *Feminism and ecology*. Cambridge: Polity Press.
- Oliveira, M. J. (2017). *Maria José Oliveira: 40 anos de trabalho*. Lisboa: Documenta.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the mastery of nature*. London, New York: Routledge.

Sobre as margens das periferias:

Uma introdução às vozes femininas do rap feito em Portugal

FEDERICA LUPATI*

Resumo. O sucesso da cultura Hip Hop permite observar os efeitos da tensão entre centros e periferias, subculturas e cultura dominante, em contextos urbanos e sociais caracterizados por desigualdades, invisibilidades e preconceitos. Porém, a cultura Hip Hop continua a reproduzir no seu interior desequilíbrios que influenciam a sua receção e perceção. Em particular, quer a nível local, quer global, as vozes femininas do rap tiveram sempre que lutar para o reconhecimento da sua presença. Portugal representa mais um espaço onde a invisibilidade afeta a receção das mulheres autoras de rap. O presente trabalho oferece uma breve introdução à cultura Hip Hop e discute esta falta de visibilidade experienciada pelas vozes femininas do rap em Portugal.

Palavras-chave: dominação masculina; cultura Hip Hop; rap feito em Portugal; mulheres rappers; rap feminino em Portugal.

.....

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade dos Açores, Centro de Humanidades, 1069-061, Lisboa, Portugal, lupati.federica@gmail.com

On the margins and peripheries: An introduction to the female voices of rap made in Portugal.

The success of Hip Hop culture allows us to observe the outcomes of the struggle between centers and peripheries, subcultures and mainstream cultures, in urban and social contexts characterized by inequality, invisibility and prejudice. Yet, asymmetries still take place within Hip Hop affecting its reception and perception. In particular, female voices from rap have been always struggling for recognition, both globally and locally. Portugal represents one more space where invisibility affects the reception of female rappers. The present work offers a brief introduction on Hip Hop culture and discusses how the majority of black female voices from rap made in Portugal have been experiencing a strong lack of visibility.

Keywords: male domination; Hip Hop culture; rap made in Portugal; women rappers; female rappers in Portugal.



Não obstante a cultura hip hop tenha vindo a crescer de forma exponencial nas últimas quatro décadas, quer a nível performativo, quer a nível mediático e investigativo, a atenção dedicada às mulheres ainda se encontra em evidente desequilíbrio se comparada com a que é dada aos representantes masculinos. Curiosamente, esta falta de informação não corresponde a uma real falta de participação por parte das mulheres dentro do movimento Hip Hop, bem como a falta de reconhecimento do papel das mulheres na sociedade não corresponde a uma menor participação delas na mesma. Por isso, consideramos necessário rever os postulados, as imagens e as narrativas que se foram construindo ao longo do tempo e que condicionaram (e condicionam) a perceção desta cultura, tão heterogénea e vivaz. O presente trabalho insere-se nesta linha, com o objetivo de ampliar um debate bem conhecido acerca da marginalização do “feminino” e sobre os princípios de (in)visibilidade que determinam a receção cultural em Portugal.

Perguntamos então se, ao observarmos a prática do rap, também estamos a assistir ao que Pierre Bourdieu chama *paradoxo da doxa*? O sociólogo francês designa assim o processo pelo qual a ordem do mundo, aquela ordem preestabelecida e caracterizada por relações de força e domínio, por privilégios e injustiças, se mantém inalterada e se perpetua, ou noutras palavras é “respeitada”, sem que haja transgressões ou subversões. O mantimento da dominação masculina é o exemplo mais chocante desta “submissão paradoxal” que é consequência daquela “violência simbólica e [...] invisível às suas próprias vítimas que se exerce essencialmente através das vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância do sentimento” (Bourdieu, 2002, pp. 1-2).

A dominação masculina pode ser considerada uma relação social ordinária em que a lógica do domínio se exerce em nome dum princípio simbólico conhecido e reconhecido pelo dominador, ao mesmo tempo que pelo dominado, acabando por ter a mesma função duma língua, ou um estilo de vida, isto é, um código adquirido, contudo arbitrário, partilhado por uma comunidade. Com o presente trabalho queremos tentar detetar, e em seguida desconstruir, a dimensão simbólica através da qual o domínio masculino se manifesta e se perpetua, observando as dinâmicas que caracterizam a cultura Hip Hop, e mais especificadamente a prática do rap, em Portugal.

Não faltam estudos sobre esta prática dentro da cultura Hip Hop norte-americana. Segundo Andy Bennett, o rap é “uma forma narrativa de entrega vocal que é expressa numa gíria ritmada em cima dum breakbeat continuado” (2001, p. 89). A origem desta técnica vocal própria do rap pode ser atribuída às tradições orais da África ocidental e às posteriores expressões dos afro-americanos das zonas rurais do Sul do Estado Unidos (blues, *toasts*, sermones, etc.), cuja peculiaridade era serem recitadas em rimas cantadas ou com um estilo fortemente poético.

Finalmente, o trabalho do DJ que se concretiza na reorganização de fragmentos musicais e a sua mistura na criação dum novo som e uma nova sequência rítmica (break-beat), é considerado muito parecido com o trabalho do *bricoleur*: segundo a teoria do Levi-Strauss (1976), e mais tarde Dick Hebdige (1979), este é entendido como “um artesão” que reutiliza culturalmente objetos e símbolos acabando por renotar culturalmente o seu significado.

Sobretudo no Hip Hop dos primórdios, isto é, entre meados de 1970 e o início de 1980, fragmentos musicais e líricos procedentes de outros géneros musicais eram frequentemente retirados do seu contexto de origem para serem recombinaados e mixados na criação de novas peças. Esta característica intrínseca ao Hip Hop tem levado muitos investigadores a considerar esta expressão artística um perfeito exemplo de música pós-moderna, onde as fronteiras estilísticas e musicais entre géneros, eras e culturas se confundem e se fundem para responder a preocupações de tipo artístico e cultural. Russell Potter identifica a profunda ligação da prática do rap com a arte pós-moderna no sentimento de estar a viver “na margem” veiculado por este último: o sentimento de decepção a nível político e económico das comunidades Afro-americanas que viram falhar as promessas dos movimentos pelos direitos civis e a denúncia da degradação das condições de vida nas grandes cidades, corresponderiam ao sentimento pós-moderno por excelência, isto é, “um sentido de estar a viver em cima das ruínas das estruturas abandonadas do modernismo” (1995, p. 18).

De facto, o rap impôs-se na segunda metade da década de 1970 como uma prática de expressão negra através da qual foi (e ainda é) possível desfazer e revelar as complexas relações raciais que afeta(va)m os Estados Unidos e que se manifesta(va)m no abismo existente entre as experiências urbanas vividas pelos negros e a ideologia neoliberal dominante e legitimada que defendia a igualdade racial e de direitos e oportunidades (Rose, 1994).

No capítulo dedicado ao Hip Hop norte-americano, a *Garland encyclopedia of world music* refere que “as mulheres sempre foram parte da expressão hip hop desde os seus primórdios, principalmente como parte de *crews* como os Family Four Plus One e a banda feminina da [editora] Sugar Hill, as Sequence” (Norfleet, 2001, p. 696). De facto, este trio feminino foi a segunda banda a assinar com a editora depois do sucesso da música *Rapper’s delight* (1979) e era formado por Cheryl Cook (Cheryl The Pearl), Gwendolyn Chislom (Blondie) e a vocalista principal, Angie Brown Stone (Angie B.). O seu maior êxito foi a faixa *Funk you up* que saiu no mesmo ano de *Rapper’s delight* (1979).

Contudo, para o Norfleet, as mulheres MCs foram sempre vistas como casos isolados e incomuns, exceção feita por poucas artistas. A *Encyclopedia* relata que “em meados dos anos 80, algumas artistas femininas foram popularizadas passageiramente por meio de canções ‘de resposta’ que

ridiculizavam algumas canções famosas de artistas masculinos” (Norfleet, 2001, p. 696).

Entretanto, o ano de 1986 vê a edição do álbum *Hot, cool and vicious* das Salt ‘n’ Pepa, a “banda feminina de hip hop mais bem-sucedida com o seu primeiro álbum” (Norfleet, 2001, p. 696) e a MC Lyte regista o seu primeiro álbum *Lyte as a feather*. Ainda em 1986, Queen Latifah enfatiza uma mensagem social forte e de empoderamento das mulheres no seu primeiro álbum *Hail the queen*.

Uma nova viragem dentro do mundo do rap feminino norte-americano data o final da década de 1990. Artistas como Lil’ Kim e Foxy Brown celebram abertamente a sexualidade feminina através de letras muito explícitas e de campanhas publicitárias que as promoviam como sex symbols, criando assim uma certa ambiguidade à volta do seu trabalho. Contudo, não obstante o sucesso comercial obtido em certos casos, Dawn M. Norfleet afirma que “as artistas femininas [desta altura] não chegaram a obter a consideração por parte da comunidade hip hop como MCs competentes e como artistas por direito próprio” (2001, p. 697) e considera uma prova disso o facto de serem sempre produzidas por homens.

Finalmente, o ano de 1998 merece menção particular, já que é neste ano que artistas como Missy Elliot e Lauren Hill são finalmente consagradas como artistas respeitadas, produtoras originais e estrelas de vanguarda, quer pela comunidade Hip Hop, quer pelos grandes média, indiciando que, novamente segundo Norfleet, “o sucesso da Elliot e da Hill pode estar a sinalizar os primeiros passos em direção da normalização das vozes femininas no género predominantemente masculino do rap” (2001, p. 697). Todavia, se, por um lado, se assistiu a uma abertura do mercado ao rap feminino e o seu espaço de ação foi ampliando-se, por outro lado, continuam a legitimar-se narrativas que objectificam as mulheres e não se reconhece de todo a sua presença como artistas independentes: basta pensar no sucesso obtido por Eminem, rapper patentemente misógino, ou na maior exposição mediática que a rapper Rapsody viveu depois da colaboração com o Kendrick Lamar⁽¹⁾, provas de que as mulheres ainda vivem diferentes condições de subalternização dentro do Hip Hop e do mercado musical.

1. Mais informações sobre o percurso da rapper norte-americana Rapsody são acessíveis no documentário *Rapture*, produzido por Netflix em abril deste ano, 2018.

Contudo, é preciso voltarmos para os meados de 1980 para percebermos como o Hip Hop chegou a Portugal e como juventude da época se apropriou das suas práticas. De facto, a década de 1980 marca a definitiva passagem do Hip Hop desde um fenómeno subterrâneo e subversivo a uma prática cultural popular *mainstream*, facto consagrado pelo sucesso e a crescente popularidade do rap a nível global. Resultado de um ato de *reterritorialização cultural* (Lull, 1995), segundo o qual as expressões culturais são adaptadas a outros contextos locais que se apropriam delas e as reformulam com novos significados específicos deles, o hip hop surge em Portugal na década de 1980. Os investigadores (Contador & Ferreira, 1997; Fradique, 2002; Simões, 2017b) e os próprios rappers situam as primeiras manifestações de rap em Portugal entre os anos de 1984 e 1986.

A primeira ligação ao Hip Hop em Portugal surge com o culto e a moda do *breakdance*. A mediatização desta forma de dança chegou ao país com os filmes *Breakin' I*, *Breakin' II* e *Beat street*. António Concorde Contador e Emanuel Lemos Ferreira (1997) explicam que esta forma de dança foi recebida por uma juventude étnica e geograficamente indiferenciada e que o *breakdance* não se pode considerar como um dos pilares que mais tarde vão dar origem ao movimento Hip Hop: mediaticamente veiculado, o *breakdance* é por isso considerado fugaz e efémero, apenas uma moda passageira, cujo impacto não se pode comparar com a marca deixada pela vertente poética.

Embora o que afirma Bambino quando entrevistado para o documentário *Raiz do rap tuga* (Rosa, 2016) seja verdade, isto é, que “há sempre uma eterna conversa sobre onde é que o Hip Hop nasceu em Portugal” (Rosa, 2016), é opinião comum – e provada pelas pesquisas conduzidas por Contador (1997), Fradique (2002) e Simões (2017b), entre outros – que as primeiras manifestações da rap ocorreram na zona de Miratejo e na cidade de Almada. Segundo a maioria dos protagonistas do movimento da altura, o rap norte-americano chegou a Portugal através dos Public Enemy e dos Run DMC, entre outros, cujas cassetes eram enviadas diretamente do EUA ou da França, país de forte emigração portuguesa.

No seu recente livro *RAPublicar: A micro-história que fez história numa Lisboa adiada* (2017), a investigadora Soraia Simões destaca alguns fatores de grande impacto que marcaram o contexto urbano da altura e a sua transformação quer a nível social, quer cultural. A década de 1985-95 foi marcada pelo governo de Aníbal Cavaco Silva, pela entrada de Portugal

na Comunidade Económica Europeia e pelo afluxo massivo de imigrantes vindos principalmente de Angola, Cabo Verde e Brasil à procura de trabalho. Por um lado, neste processo de mudança, “a afluência dessa imigração [...] dá força à extrema-direita” (Simões, 2017b, p. 20) e a atos de violência racista; por outro lado, observa-se o surgimento de numerosas associações em defesa da população imigrante e excluída (como a S.O.S Racismo, por exemplo) e de práticas de resistência alternativas. Na linha destes levantamentos, Contador e Ferreira explicam que “o Portugal dos finais dos anos 80 está irremediavelmente de costas voltadas para África e patologicamente obcecado em apanhar o comboio do progresso *made in European Community*” (1997, p. 164).

Os jovens luso-africanos acabam então por ser vítimas do atraso cultural do país, que estava ao mesmo tempo a lidar com a identidade nacional controversa e em construção, devido ao relativamente recente desmantelamento de um longo regime ditatorial, e sobretudo à tentativa de afirmar-se no panorama internacional como país desenvolvido e potência europeia.

O rap em Portugal no seu começo foi *underground*: nasceu e praticou-se nas ruas e nos espaços de sociabilidade juvenil (escolas, praças, etc.), era improvisado e estava estritamente ligado ao dia-a-dia da periferia e dos seus atores. Fundamentais para a divulgação do rap internacional e nacional nesta fase inicial, e para a sua propagação em Lisboa e no resto do país, foram dois programas de rádio que surgiram na altura da sua implantação, dedicados exclusivamente ao rap. O primeiro, e talvez mais importante, foi *O mercado negro*, organizado por João Vaz. Em seguida, encontramos José Marino e a produção *do Novo rap jovem* para a Rádio Energia, mudando-se mais tarde para a Antena 3 com o *Rapto*.

O caminho de popularização da cultura hip hop encontrou a sua plena realização discográfica no ano de 1994, com a gravação do disco *Rapública*, produzido pela Sony Music e que representa o que Contador e Ferreira definem “um verdadeiro presente oferecido às tabelas de vendas de 94-95, vendendo cerca de 15 mil exemplares” (1997, p. 171). Fazem parte do coletivo alguns dos artistas mais significativos da primeira geração de rappers como os Black Company, cuja faixa *Nadar* foi a mais bem-sucedida do álbum. O culminar mediático do “empurrão” a nível de produção que segue o álbum *Rapública* pode ser reconhecido na atribuição dos prémios “Blitz 95”,

precisamente em 1995, ao General D e aos Da Weasel como, respetivamente, melhor artista e melhor banda do ano.

A partir deste momento, o rap começa a alargar o seu horizonte geográfico e mediático com produções procedentes do Porto (Mind da Gap com a produtora NorteSul/EMI) e de outras zonas do país (Viseu, Évora, Algarve, entre outras) e com a criação de novos sítios de agregação – entre estes, o emblemático *Johnny Guitar* em Santos – onde era possível ouvir rap e assistir a performances ao vivo. Este fenómeno, esta cultura, este estilo de vida inicialmente considerado pouco duradouro e passageiro como a maioria das modas juvenis, acabou por conquistar e defender o seu lugar dentro do panorama cultural do país, até que hoje já não se duvida mais da sua efetiva relevância na história musical, cultural e social nacional: o “rap tuga” está presente na televisão, nas revistas, nos festivais de música, e até nas universidades portuguesas (sugerimos consultar os eventos do CES de Coimbra que envolvem a presença e a atuação de rappers), prova que esta prática foi afirmando-se cada vez mais e foi saindo daquele inicial lugar “marginal” que ocupava dentro do panorama cultural do país. Teresa Fradique lembra-nos que “em Portugal, o rap soube falar na altura certa do racismo e apelar à não-violência. Também na altura certa, “subestilizou-se” e tornou-se mais marginal (*underground*) e agressivo (*gangsta*) – desiludindo alguns, fornecendo a outros o material necessário à materialização do inimigo urbano – mas, sobretudo, assegurando a sobrevivência do movimento” (2002, p. 70).

Tal como a investigadora Soraia Simões, que no seu trabalho de recolha de testemunhos relativos à primeira geração de rappers (1985-95) dedica uma secção às vozes femininas da altura, também nós gostaríamos de perceber “a razão da descontinuidade histórica que faz com que, para muitos(as) a experiência de fazer RAP ou fazer parte duma cultura (o “hip-hop”) [...] no feminino se inicia com a Capicua [...]” (2017a, p. 39). No artigo do *Le monde diplomatique*, a investigadora do Instituto de História Contemporânea lembra-nos como no seu trabalho de campo “já reunira registos vários a partir de 1988 com mulheres como MC, rappers, flygirls em escolas secundárias” (Simões, 2017a, p. 39) e diversos testemunhos delas nos lugares de encontro próprios do movimento no Bairro Alto ou no Cais do Sodré. Contudo, o facto de existirem provas materiais da presença de mulheres no interior do movimento desde que a primeira geração irrompeu no panorama nacional,

e de existirem dois grupos inteiramente femininos, as Djamal e as Divine, que gravaram em estúdio, ou mais ainda o facto dos Da Weasel terem tido na sua formação inicial um elemento feminino (a DJ Yen Sung), parece não bastar para que tenha havido e haja reconhecimento público ou no interior da comunidade Hip Hop em relação às mulheres que fazem rap.

A mesma condição de silenciamento, ou de falta de divulgação mediática, é sofrida também pela maioria das mulheres que praticaram rap durante a segunda geração do movimento (de 1995-96 até 2005-06), exceção feita para a acima referida Capicua. Em particular, durante a nossa pesquisa deparamos com a total ausência de menção nas diferentes fontes consultadas (bibliografia e documentários) do trabalho da rapper Telma TVon⁽²⁾, cujas contribuições a nível de rap feminino feito em Portugal foram consistentes. Figura carismática e forte, a Telma é responsável pela coordenação da mixtape *RAParigas na voz do soul*, gravada em 2001 com a colaboração do DJ Cruzfader: um trabalho estilisticamente heterogéneo onde artistas femininas, que vão desde o rap mais agressivo ao soul e ao R'n'B em inglês, se alternam em 23 faixas cuja base foi curada pelo DJ. A mixtape, que demorou muito para ser finalizada, representou uma verdadeira novidade no panorama do rap nacional de início de 2000 – onde a visibilidade das mulheres era quase nula – tendo até um discreto sucesso. De acordo com o que a Telma me explicou na entrevista que conduzi com ela para a minha pesquisa, a escolha de reunir apenas vozes femininas nunca esteve ligada à vontade de excluir os homens do circuito das mulheres, mas veio precisamente da percepção da necessidade de os sensibilizar à sua presença dentro do meio musical do Hip Hop.

Outro sucesso obtido pela Telma foi o disco *Finalmente*, gravado em 2005 de forma independente com a Geny, outra MC e cantora de soul, formou o grupo *Lwedji*, cujo foco também foi sempre direccionado para a sensibilização acerca da condição vivida pelas mulheres, especialmente

2. Telma Marlise Escórcio da Silva nasceu em Luanda, Angola e hoje reside em Queluz, Lisboa. Entre as suas participações está o grupo Backwordz, composto por quatro MCs femininas (Lady, LG, Zau e TVon) que ficou no ativo entre 1996 e 2000. O grupo tomou parte em mixtapes e em álbuns, tal como os do MC XEG, SNK (actual Força Suprema), Bad Spirit (Influência Negra), Guardiões do Movimento Sagrado, entre outros. Em seguida, a TVon fez parte do grupo Hardcore Click, composto sempre por MCs femininas ativas na área de Lisboa nos anos 2000-2002. Foi mesmo com elas que, em 2001 elaborou a mixtape *RAParigas na Voz do Soul*. Finalmente, de 2002 a 2008 trabalhou com a Geny, cantora de Soul, no grupo Lweji.

as estigmatizadas: o disco, de facto, desenvolve-se à volta de temas como o aborto, a violência doméstica, entre outros, com o objetivo de fazer um álbum estritamente feminino, sobre e para as mulheres.

Na década de 2000-2010, encontramos outra rapper pioneira e de grande carisma: a Dama Bete. Primeira mulher rapper a lançar o seu álbum a solo – *De igual para igual* – com uma grande editora discográfica, a Universal Music Portugal, em 2008, também merece ser mencionada pelos seus esforços em juntar e fortalecer as vozes femininas do rap feito em Portugal num projeto chamado *Hip Hop ladies*. Hoje, Dama Bete vive em Dublin e trabalha noutra área profissional, conduzindo saltuárias colaborações com outros artistas.

Contudo, os esforços na promoção e divulgação do seus trabalhos e a tentativa de criar uma comunidade feminina por meio do rap, não foram suficientes para que as artistas da primeira e segunda geração conseguissem fazer da sua arte uma profissão, e todas tiveram que dirigir o seu olhar para outras áreas profissionais. Além disso, as pesquisas conduzidas têm revelado que na maioria se trata de artistas negras ou, melhor, portadoras de “identidades hifenizada” (Mata, 2006). Estamos então a relatar uma luta que não é apenas a do género, mas é também a da cor da pele?

Na era pós-colonial, em que novos fluxos migratórios acabam por reforçar a antiga lógica de domínio e a percepção da alteridade, a posição das minorias dentro da sociedade não é apenas determinada por fatores socioeconómicos, mas também por agentes étnico-culturais. Salaman Sayyid evidencia que a constante tentativa de enquadrar a população vinda das ex-colónias por parte das nações pós-coloniais apenas revela que a lógica colonial persiste como referência epistemológica, política e cultural: “The continued reliance on colonial framing in the context of the postcolonial condition has been largely responsible for the inability of ‘race relations’ paradigms to cope with ethicised minorities’ attempts to re-write the history of the nation” (2004, p. 3).

Em Portugal, os fluxos migratórios de meados de 1980-início de 1990 levam precisamente à manifestação da lógica pós-colonial apresentada por Sayyid. Com a chegada massiva de trabalhadores desde Cabo Verde e Angola na capital, o tecido social e urbano sofreu uma profunda transformação em direção de uma maior heterogeneidade étnica e cultural. Por outro lado, veio-se obrigado também a reelaborar a sua experiência transatlântica e

o passado colonial, mas sobretudo a sua relação com a alteridade, e isto teve o seu maior impacto precisamente nas pessoas recém chegadas e nas suas famílias. Com as palavras de Carlos Elias Barbosa: “estamos perante fluxos de um contexto pós-colonial que vai estruturar em grande medida a identidade dos descendentes desses imigrantes, também, muito interligada com as suas experiências diaspóricas” (2011, p. 2). Este contexto de mudança que teve lugar principalmente na cidade de Lisboa foi relatado pela primeira geração de rappers em Portugal:

“O crescimento demográfico, em especial o aumento de uma população imigrante na cidade, a experiência transatlântica, e as relações de poder e dominação que daí advieram, expressas nos discursos falados e nas letras, especificamente no racismo e na xenofobia, as assimetrias sob os pontos de vista social e económico, foram alguns dos principais temas de inspiração destes jovens do sexo masculino. Temas também retratados por jovens do sexo feminino, que aqui se iniciaram com eles, e aos quais juntaram outros como a violência e a desigualdade com base no género”⁽³⁾,

explica Soraia Simões numa entrevista ao Diário das Notícias disponível online.

A condição vivida pelas mulheres dentro da sociedade portuguesa pós-colonial é, portanto, a de dupla marginalização, isto é, definida pela supremacia branca ao mesmo tempo que pela dominação masculina. Ao observarmos o desenvolvimento do rap em Portugal notamos que o primeiro fator de invisibilização pode ser detetado na falta de exposição mediática sofrida pelas rappers da primeira e segunda geração, enquanto o segundo se manifesta da subalternização da mulher dentro da própria comunidade Hip Hop.

Assim, aceitação da presença de vozes femininas no rap, nacional e internacional, a sua consequente afirmação no mercado como artistas independentes e empreendedoras de sucesso, parece representar um elemento ameaçador a um sistema de valores e de domínio masculino, que é “interiorizado” e naturalizado em lugar de ser posto em dúvida. Pierre Bourdieu

3. Entrevista completa disponível online: <https://www.dn.pt/artes/interior/e-inevitavel-falar-de-cavaquismo-quando-se-fala-de-rap-em-portugal-9266995.html>

argumenta que, para que o sistema se mantenha intacto, “as mulheres podem aparecer apenas como objetos ou, melhor, como símbolos nos quais o sentido é construído fora delas e cuja função continua a ser a de contribuir à perpetuação e ao crescimento do capital simbólico detido pelos homens” (2002, p. 42).

Neste sentido, após uma pesquisa etnográfica realizada em Portugal, José Alberto Simões evidencia que “a participação feminina no *rap* surge [...] confinada ao apoio vocal aos *rappers* masculinos, representando um papel claramente secundário” (2013, p. 119) demonstrado pela “evidente assimetria na distribuição dos papéis que cabem a cada um (a própria iniciativa da colaboração contribui para explicar esta assimetria). Os convites feitos a *MCs* femininas são sobretudo para ‘cantar’ e em menor número para ‘rimar’ ao lado de *MCs* masculinos” (Simões, 2013, p. 119).

As falhas a nível de informação e divulgação correspondem, de facto, a inexistências: documentários sobre as “Raízes do rap tuga”, ou sobre “o rap negro de Lisboa” onde não é referida sequer a existência duma vertente feminina do rap, ou onde não é mencionada a importância e a pertinência dos conteúdos veiculados pelas mulheres, acabam por representar trabalhos incompletos. Para além disso, o papel das mulheres é comprovado pelas suas produções fonográficas e pelas suas participações em numerosos projetos masculinos.

Hoje em dia, assiste-se a uma maior democratização dos canais de divulgação do trabalho musical, que permitem às artistas tornar-se mais independentes. A rapper Mynda Guevara é um perfeito exemplo disso, com a promoção que faz do seu trabalho através do Facebook e do Instagram, mas sobretudo do Youtube, plataforma mediática que tem revolucionado o mercado musical contemporâneo. Porém, não podemos afirmar que a situação tenha evoluído muito a nível de aceitação e reconhecimento, nem de espaço de atuação dado às mulheres no rap nacional, exceção feita pela Capicua: se, por um lado, as novas plataformas têm facilitado o acesso às produções das artistas atualmente ativas (Mynda Guevara, Samantha Muleka, Russa).

Em conclusão, o presente trabalho não visa criar mais uma divisão entre géneros, mas apenas apontar para o paradoxo existente entre as informações disponíveis sobre as rappers femininas, sobretudo quando estas são negras, e a sua ativa presença como participantes da cultura hip hop nacional. A tentativa de manter inalterado o sistema de dominação masculina,

por um lado, e um contexto pós-colonial onde a etnicidade ainda represente um fator de exclusão são entre os fatores que mais influenciam a percepção da agência feminina na arte, bem como na sociedade no geral, e a cultura Hip Hop é apenas mais um espelho disso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbosa, C. E. (2011). A música rap e espaços de representação juvenil negra em Portugal. *O cabo dos trabalhos: Revista electrónica dos programas de doutoramento do CES/FEUC/FLUC*, III(5), pp. 1-20.
- Bennett, A. (2001). *Cultures of popular music*. London/New York: Open University Press.
- Bourdieu, P. (2002). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Contador, A. C., & Ferreira, E. (1997). *Ritmo & poesia: Os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Fradique, T. (2002). *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.
- Hebdige, D. (1979). *The meaning of style*. London/New York: Routledge.
- Lévi-Strauss, C. (1989). *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus.
- Lull, J. (1995). *Media, communication, culture: A global approach*. Oxford: Polity Press.
- Mata, I. (2006). Estranhos em permanência: A negociação portuguesa na pós-colonialidade. In M. R. Sanches (Ed.), *Portugal não é um país pequeno* (pp. 285-315). Lisboa: Ed. Cotovia.
- Norfleet, D. M. (2001). Hip-Hop and rap. In E. Koskoff (Ed.), *The Garland encyclopedia of world music: The United States and Canada* (Vol. 3) (pp. 692-717). New York/London: Garland Publishing.
- Potter, R. (1995). *Spectacular vernaculars: Hip-Hop and the politics of postmodernism*. New York: State University of New York Press.
- Rosa, M. (Director) (2016). *Raiz do rap tuga* [Motion Picture].
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. London: Wesleyan University Press.
- Simões, J. A. (2013). Entre percursos e discursos identitários: Etnicidade, classe e género na cultura hip-hop. *Revista estudos feministas*, 21(1), pp. 107-128.
- Simões, S. (2017a). As mulheres no RAP: Afirmação e resistência. *Le monde diplomatique, edição portuguesa*, 1/09/2017, pp. 38-39.

Simões, S. (2017b). *RAPublicar: A microhistória que fez história numa Lisboa adiada (1986-1996)*. Lisboa: Caleidoscópio.

Sayyid, S. (2006). Introduction: BrAsians, postcolonial people, ironic citizens. In N. Ali, V. Kalra, & S. Sayyid (Eds.), *A postcolonial people: South Asians in Britain* (pp. 1-10). London: Hurst & Company.

O cinema em Portugal tem sexo?

ANA SOFIA TORRES PEREIRA*

Resumo. É amplamente reconhecido que o número de mulheres realizadoras e guionistas a trabalhar no cinema mundial é muito reduzido. A forma como isso poderá influenciar a cultura cinematográfica e o modo como a sociedade vê e constrói o género está, no entanto, ainda sujeito a debate. Em Portugal, o estudo do género (dentro e fora da tela) está ainda pouco consolidado e parece de pouco interesse para o panorama nacional. Este artigo pretende ajudar a reverter essa tendência através da análise de um estudo numérico e percentual quanto a mulheres realizadoras e guionistas portuguesas de 1961 a 2011.

Palavras-Chave: guionista; realizadora; mulher; género; cinema.

Is cinema in Portugal gendered? *It has been broadly recognized that the number of women screenwriters and directors working in cinema worldwide is very low. The ways in which that may influence the cinematic culture and the way society views and construes gender is still, however, up for debate. In Portugal, the study of gender (on and off screen) is yet to be established and seems to be of little interest for the national diaspora. This article aims to help reverse this trend through the analysis of a numerical and percentage study of Portuguese women screenwriters and directors from 1961 to 2011.*

Keywords: screenwriter; director; woman; gender; cinema.

.....

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Filosofia da Linguagem, 1069-061, Lisboa, Portugal, a38949@campus.fcsh.unl.pt

O CINEMA COMO ESPELHO DA SOCIEDADE

Desde o advento do cinema que diversos autores, investigadores e cineastas (Münsterberg 1916, Woolf 1926, Balázs 1949, Godard 1963, Cavell 1997, entre muitos outros) se têm debruçado sobre a experiência do cinema, suas particularidades, sua linguagem e as realidades que o cinema apresenta, representa, simula e ajuda a construir. Conquanto o debate relativo às realidades do cinema e sua interpretação seja ainda hoje paradoxal e controverso (como o é o debate, particularmente no ramo da Filosofia, quanto à definição do real), o cinema representa ou cria um simulacro de uma fatia interpretada do “real” que permite ao espectador interpretante (nunca espectador passivo) a construção de novas realidades. Todo o espectador de cinema, quando numa sessão ou visionamento de um filme, se coloca em comunicação com o que vê no ecrã, com as interpretações que faz das imagens e sons com que é confrontado. Segundo Derrida, cada espectador, na sua interpretação de um filme, convoca os seus fantasmas, fantasias, para habitar as imagens que se projectam diante dos seus olhos e encontra nelas ainda outras assombrações (não as suas, ou as do filme, mas as que se criam numa conjugação de assombrações) que podem tocá-lo ou movê-lo de alguma forma (Marcelo, 2014). O cinema toca então o espectador, tenta apelar às emoções, à mente humana. Segundo Münsterberg, é mesmo a vontade do espectador de ser movido, de ser entretido, de aprender, de educação que permite ao cinema existir: “No art reaches a larger audience daily, no aesthetic influence finds spectators in a more receptive frame of mind” (2002, p. 158). Concomitantemente escreve ainda Münsterberg: “The motion pictures are, first of all, great teachers of knowledge. [...] No more patient, no more amiable, no more persuasive teacher could be found” (2002, p. 196). Também Stanley Cavell considera o cinema uma ferramenta pedagógica que potencia aprendizagens pessoais, morais e sociais relativas, por exemplo, ao quotidiano e a bons comportamentos. Adicionalmente, dado que Cavell (1997) considera que os filmes são alimento para o pensamento, que oferecem uma forma de reflectir sobre a realidade, o cinema permite ainda questionar a realidade e levar o espectador a agir sobre essa mesma realidade. Bela Balázs reforça igualmente a ideia do cinema como ferramenta de aprendizagem, referindo que este potencia mesmo um poder revolucionário de rejuvenescimento cultural. (Andrew, 1976).

Compreendendo o cinema dentro destes moldes, como ferramenta de ensino que contribui não só para representar e simular o real, mas para questionar e criar novas realidades e para rejuvenescer culturas, empreender um estudo sobre género na cinematografia nacional torna-se fulcral. Investigar quem escreve e quem realiza cinema em Portugal (se homens, se mulheres) é fundamental para compreender que tipo de realidades estamos a perpetuar quanto ao género, que tipo de novas realidades estamos a construir ou a rejuvenescer e que tipo de cultura e sociedade estamos também a consolidar.

Na verdade, este estudo quanto ao género na cinematografia nacional começou por se focar em mulheres guionistas portuguesas que constroem as personagens e as histórias que os filmes contam. Porém, uma vez que o guionismo é ainda uma área pouco premente e pouco explorada no panorama nacional (as mulheres guionistas portuguesas parecem mesmo sofrer de uma tripla invisibilidade: são mulheres, são portuguesas e são guionistas), tornou-se fundamental alargar o escopo deste estudo à cinematografia portuguesa de uma forma mais abrangente compreendendo realizadoras e guionistas portuguesas, naturalizadas portuguesas ou a trabalhar regularmente em Portugal.

CINEMA NO FEMININO OU NO MASCULINO EM PORTUGAL

Salvo raras exceções dignas de nota, a questão do género em Portugal, dentro e fora da tela, tem sido ainda pouco explorada no escopo da investigação do cinema português. Efectivamente, e dado que o estudo do cinema em Portugal se tem debruçado particularmente sobre as especificidades de um cinema português, de um cinema com uma marca autoral nacional (e não com uma marca de género), na revisão da literatura encontramos apenas quatro referências portuguesas pertinentes para este artigo relativas a mulheres cineastas (particularmente realizadoras) e ao papel da mulher dentro e fora da tela⁽¹⁾: Monteiro (1995), Cunha & Castro (2000), Areal (2011a, 2011b) e Pereira (2014).

1. Pese embora o facto do cinema no feminino ou no masculino ser ainda um tema pouco premente e explorado no panorama nacional, há que salientar a existência de dois festivais de cinema

Paulo Filipe Monteiro, figura seminal no estudo do guionismo em Portugal, desenvolveu na sua tese de doutoramento, *Autos da alma: Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, uma base de dados muito completa de filmes realizados em Portugal entre 1961 e 1990 em que descremina realizadores, guionistas, actores, compositores, etc. Ainda que esse não tenha sido um factor referenciado ou fulcral no desenvolvimento da base de dados de Paulo Filipe Monteiro, a verdade é que esta nos permite desde já começar a descortinar qual a presença efectiva da figura feminina (como realizadora, guionista, etc.) no cinema português desde 1961, o que nos será muito valioso no decorrer deste artigo.

O livro *Cineastas portuguesas 1874 – 1956* tem como propósito específico propor um “olhar reflexivo sobre a participação das mulheres no cinema português como autoras/realizadoras de longas e de curtas metragens” (Cunha & Castro, 2000, p. 8). Segundo Filomena Silvano, “A opção de fazer um livro em que surgem vozes exclusivamente femininas implica a convocação da problemática das clivagens de género para o interior do entendimento do campo da produção cinematográfica em Portugal” (Cunha & Castro, 2000, p. 14). Dado que este artigo pretende, justamente, convocar e explorar esta problemática de clivagens de género no panorama do cinema nacional, ainda que de forma distinta da que foi efectuada no livro supracitado, esta referência torna-se fulcral para compreender a importância da existência de livros e artigos dentro do âmbito género e cinema em Portugal.

Leonor Areal, por seu turno, no seu livro dividido em dois volumes *Cinema português: Um país imaginado*, tece algumas considerações quanto ao papel que a mulher tem ocupado como personagem na tela de cinema. Segundo a própria, o cinema “acompanha a evolução das mentalidades, dos valores e dos costumes” (Areal, 2011a, p. 260), portanto, “Que os papéis sociais femininos e masculinos s[ejam] representados [...] de formas essencialmente diferentes e correspondendo à diferenciação dos papéis sociais

dedicados especificamente a mulheres “Olhares do Mediterrâneo: Cinema no feminino” (que conta em 2018 com uma quinta edição) e o “Porto femme” (que contou em 2018 com a primeira edição do festival). Paralelamente, também de destacar foi a realização do Simpósio “Women in Iberian cinema” em Setembro de 2017 que permitiu trazer nova luz à questão do género no cinema em Portugal. Finalmente, há ainda que ressaltar a importância que investigadores tais como Ana Catarina Pereira, Tiago Baptista, Elena Cordero Hoyo, Paula Sequeiros, Júlia Mendes Pereira e António Márcio da Silva, têm tido no desenvolvimento e consolidação de investigação científica relativa à questão do género no cinema nacional, particularmente com estudos de caso.

do género, e que também a presença da mulher est[e]ja, à partida, situado dentro da ordem familiar – isto não admira ninguém” (Areal, 2011a, p. 261). Não caberá neste artigo explorar de forma detalhada o papel da mulher como personagem no cinema nacional, porém, discutindo e problematizando a questão da clivagem de género no cinema português no que diz respeito a mulheres realizadoras e guionistas, a questão da representação da mulher na tela ganha, obrigatoriamente, relevo.

Finalmente, Ana Catarina Pereira é, provavelmente, dos autores supracitados, a que mais se tem debruçado sobre a problemática do género no cinema em Portugal. No seu doutoramento *A mulher cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação* escreve que “Falar do cinema português no feminino é analisar uma breve mas interessante História das mulheres que invertem os tradicionais papéis de ‘atriz filmada por um realizador’, assumindo, elas próprias o comando por detrás das câmaras” (Pereira, 2014, p. 169)⁽²⁾. É precisamente essa história breve e interessante de mulheres realizadoras e guionistas que pretendemos explorar e avaliar neste artigo.

Conseguir mapear e mesmo desvendar a história do cinema português no feminino é uma tarefa difícil de completar. Primeiramente, implica a recusa do preconceito de que as mulheres guionistas podem e devem ser ignoradas no panorama da cinematografia portuguesa. De seguida, implica encontrar estratégias e metodologias que permitam avaliar de forma eficaz e efectiva a presença de mulheres guionistas e realizadoras no panorama cinematográfico nacional. Uma vez que em Portugal ainda não foram completados estudos sistematizados e específicos que problematizem de forma clara a questão do género no cinema nacional, teremos de tomar como exemplo metodológico e de acção investigações já concretizadas noutros países tais como Estados Unidos da América (meca do cinema do *storytelling*), Reino Unido, França, Espanha, Suécia, Itália, etc.

-
2. Curiosamente, ainda que falando do cinema português no feminino, também Ana Catarina Pereira descarta o papel da guionista. Ainda que o considere um papel importante “na construção de personagens femininas e na própria forma como as mulheres foram sendo observadas (ou, em diversos casos, objectificadas)” (Pereira, 2014, p. 173), posteriormente acaba por o qualificar como um papel secundário e quase insignificante dado que “em países onde o cinema é, tradicionalmente, uma obra do seu autor, o realizador assume, na imensa maioria das vezes, a escrita do guião; o mesmo acontecendo nos casos em que o filme é dirigido por uma mulher” (Pereira, 2014, p. 173). Assim, uma vez que o papel do guionista se anula no papel que o realizador (neste caso realizadora) assume, o guionista é descurado em detrimento do realizador que retém a marca autoral da obra.

Os Estados Unidos, com uma indústria cinematográfica bem definida e alicerçada, foram pioneiros nas investigações concernentes ao género no cinema. Autores e investigadores tais como Freedman 1974, Basinger 1993, Francke 1994, Bielby e Bielby 1996, Seger 2003, McCreadie 2006, Nelmes e Selbo 2015, entre muito outros, têm contribuído para problematizar e para validar a questão do género no cinema asseverando que há efectivamente uma enorme discrepância entre o número de mulheres e homens realizadores e guionistas na indústria. Vários países da Europa seguiram também o exemplo dos Estados Unidos e começaram a conduzir estudos relativos à questão do género no cinema. O que todos estes estudos parecem ter em comum (e também o que nos ensinam como metodologia e plano de acção) é que, antes de mais, é preciso começar pelos números para que se possa compreender se há um problema de discrepância de género no cinema.

Uma das investigações mais recentes e relevantes conduzidas pela European Women's Audiovisual Network, publicada em 2016 (que analisava os dados estatísticos de sete países europeus específicos: Áustria, Croácia, França, Alemanha, Itália, Suécia e Reino Unido), veio demonstrar que, actualmente, apenas um em cada cinco filmes europeus (produzidos nos países em análise) é realizado por mulheres (21%). Por outro lado, pese embora a elevada percentagem de estudantes de cinema serem mulheres (44%), apenas 24% dos realizadores a trabalhar na indústria na Europa são mulheres. Este estudo indicava ainda que haveria indícios de um preconceito de género na indústria cinematográfica europeia que contribuiria para a desigualdade de género na área. Contudo, refere ainda o estudo, a ausência de estatísticas e dados numéricos, dado que “Few national institutions collect data and even fewer carry out data monitoring” (Aylett, 2016, p. 8), impossibilitaria um estudo sistematizado e coerente relativo à desigualdade de género no cinema europeu.

Efectivamente, em Portugal, este estudo numérico, percentual, que nos permita de forma clara e concreta compreender o panorama do cinema nacional no que diz respeito ao género, também ainda não foi amplamente completado. Procurando colmatar essa lacuna, e propondo-se este artigo, como já referido, a explorar a problemática da clivagem de género mediante uma análise estatística e numérica, avaliemos dois intervalos temporais distintos:

1. Dando continuidade ao estudo encetado por Paulo Filipe Monteiro na sua tese de doutoramento, e aproveitando a sua completíssima base de dados, utilizaremos os dados recolhidos e disponíveis relativos ao período temporal de 1961 a 1990 e trabalhá-los-emos estatisticamente de modo a melhor esclarecer a questão do género no cinema em Portugal, no período temporal supracitado.⁽³⁾
2. Aproveitando dados e registos disponibilizados pelo ICA, desenvolvi também na minha tese de doutoramento uma base de dados de mulheres e homens realizadores e guionistas de 1991 a 2011. Esses dados serão, portanto, também trabalhados estatisticamente por forma a conseguirmos estudar a questão do género na contemporaneidade no cinema nacional.

A divisão do estudo estatístico em dois intervalos temporais distintos (que em conjunto perfazem exactamente 50 anos) prende-se não só ao facto dos dois intervalos de tempo dizerem respeito, como já referido, a dois projectos distintos que são agora trabalhados numericamente, mas também, e acima de tudo, ao facto de, a partir dos anos 90, termos uma aparente maior profissionalização da indústria cinematográfica portuguesa, o que nos poderá oferecer dados distintos para análise.

MULHERES NO CINEMA EM PORTUGAL: DE 1961 A 1990 E DE 1991 A 2011

É difícil, de 1961 a 1990, encontrar anos com registo de mulheres guionistas ou realizadoras em Portugal. Começando pelas guionistas, em 30 anos de produção cinematográfica nacional, apenas 14 tiveram uma presença feminina: 1964, 1970, 1973, 1975, 1977, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1985, 1986, 1987 e 1989. Quanto a mulheres realizadoras, assistimos a alguma sobreposição entre o papel de guionista e realizadora, porém, nos mesmos 30 anos, temos apenas 8 com a presença de mulheres realizadoras: 1970, 1974, 1979, 1981,

3. Começar este estudo estatístico e numérico com o intervalo de tempo de 1961 a 1990 prende-se acima de tudo com a impossibilidade de encontrar registos trabalhados e sistematizados de períodos temporais prévios. Desta feita, pretendendo esta investigação seguir também o legado deixado por Paulo Filipe Monteiro, cingir-nos-emos para já aos dados recolhidos e existentes (trabalhados de forma distinta), ficando para uma outra investigação o estudo da questão do género no cinema português pré-1961.

1982, 1986, 1988 e 1989 (aquele que foi o ano de ouro das mulheres cineastas portuguesas neste período temporal, em que de 14 filmes produzidos, 6 foram escritos ou co-escritos por mulheres e 5 foram realizados ou co-realizados por mulheres).

De apontar é o facto de, neste intervalo temporal, a produção cinematográfica portuguesa ter sido esparsa e variável o que dificulta a concretização de um estudo mais sistematizado e coerente da presença feminina no cinema nacional. Contudo, há já alguns dados concretos que podemos estabelecer através da análise dos números relativos a 1961-1990: num total de 182 guionistas, 17 são mulheres (9,3%) e 175 homens (90,6%); num total de 98 realizadores (quase metade do número total de guionistas), 8 são mulheres (8,2%) e 90 homens (91,8%). Adicionalmente, 83% dos filmes produzidos foram realizados e escritos pela mesma pessoa. Neste primeiro período temporal em análise, e pese embora a inconsistência na produção nacional, podemos concluir que o cinema em Portugal é marcado pelo domínio masculino.

Se de 1961 a 1990 encontrámos vários anos sem qualquer referência a mulheres realizadoras ou guionistas, de 1991 a 2011 apenas em 1997 não encontramos mulheres guionistas. Já quanto a mulheres realizadoras, o cenário muda de figura e encontramos ainda 6 anos sem qualquer referência a mulheres realizadoras (1993, 1995, 1996, 1997, 2005 e 2009). Neste intervalo de 20 anos assistimos também a uma maior profissionalização e consolidação da indústria e, concomitantemente, a um aumento na produção cinematográfica nacional que nos poderá permitir sistematizar este estudo numérico. Assim, no intervalo de 1991-2011, passamos a ter um total de 239 guionistas, 48 dos quais mulheres (20,1%) e 191 homens (79,9%); já realizadores, de um universo de 115 (menos de metade do número total de guionistas), 17 são mulheres (14,8%) e 98 homens (85,2%). De salientar é ainda o facto de neste intervalo temporal, de 246 filmes produzidos, 119 terem sido co-escritos por vários guionistas (o que nos leva a um maior número de guionistas e, consequentemente, a um maior número de mulheres guionistas), e apenas 43 não terem sido escritos e realizados pela mesma pessoa. De 1991 a 2011, 82,5% dos cineastas escreveram e realizaram os seus filmes.

Os números teriam ainda muito para nos dizer e para nos ajudar a pintar o cenário da cinematografia portuguesa concernente ao género

(nomeadamente no que diz respeito ao número de filmes realizado e escrito por cada cineasta). Porém, os dados apresentados nestes dois intervalos temporais já nos permitem tirar ilações interessantes: pese embora o número de mulheres no cinema (como guionistas e realizadoras) ter aumentado (de 9,3% de mulheres guionistas em 1961-1990 passamos para 20,1% no intervalo temporal seguinte; de 8,2% de mulheres realizadoras no primeiro período em análise passamos para 14,8%), há uma discrepância clara no número de homens e mulheres a trabalhar no cinema em Portugal. O cinema português tem sexo, e é masculino.

MULHERES ATRÁS DA CÂMARA – MULHERES OBJECTO NA TELA: DISSECAR OS NÚMEROS

São os homens que controlam a escrita e a realização de filmes em Portugal. Tendo em conta que, como vimos, o cinema pode contribuir para o ensino e rejuvenescimento de realidades, culturas e valores, é fundamental olhar para os números obtidos e questionar quais as consequências desta desigualdade de género na cinematografia portuguesa para as realidades que o cinema constrói e consolida.

Mais uma vez, deparamo-nos em Portugal com a inexistência de investigação sistematizada que associe o reduzido número de mulheres realizadoras e guionistas à representação de diversas realidades e personagens na tela. É novamente nos Estados Unidos que encontramos estudos que nos poderão ajudar a compreender a gravidade do problema.

Um estudo da Media, Diversity & Social Change Initiative (que pretende estabelecer a influência do género do guionista na representação do género na tela através do estudo de 700 filmes americanos populares estreados entre 2007 e 2014, com excepção do ano de 2011) revela que: não havendo nenhuma mulher guionista na equipa, há uma média de 25,9% de personagens femininas na tela; havendo pelo menos uma mulher guionista na equipa, passamos para uma média de 34,8% de personagens femininas (Smith et al., 2015). Paralelamente, um maior número de mulheres guionistas equivale não só a mais mulheres representadas na tela, como a um maior espectro de representações femininas em filmes (com personagens menos sexualizadas e estereotipadas).

In total, gender stereotypes are alive and well in 2014 top grossing films. Females were more likely than males to be young adults, sexualised, and shown in domesticated roles such as parents and relational partners. [...] This is no surprise, yet it may contribute to and reinforce ageism and sexism in screenwriting as well as industry casting and hiring. Further, these patterns may perpetuate implicit biases in viewers (Smith et al., 2015, p. 11).

A presença diminuta de mulheres guionistas no mundo do cinema parece, portanto, contribuir para a perpetuação de preconceitos implícitos ao género nos espectadores.

Um outro estudo assinado pela Dra. Martha M. Lauzen intitulado *It's a man's (celluloid) world: On-screen representations of female characters in the top 100 films of 2014*, vem confirmar que a presença ou ausência de mulheres realizadoras ou guionistas numa obra cinematográfica influencia de sobremaneira as personagens representadas na tela. Um filme escrito e realizado por uma equipa exclusivamente masculina tem uma média de 4% de mulheres protagonistas; um filme que conte com pelo menos uma mulher na equipa (como realizadora ou guionista) tem uma média de 39% de protagonistas femininas (Lauzen, 2015).

PORTUGAL: GÉNERO NO CINEMA – UM ESTUDO EM CONSTRUÇÃO

Não bastará, em Portugal, olhar para os números apresentados e concluir que há um problema de desigualdade de género no cinema nacional. A partir da problematização encetada, será necessário agora percorrer o longo caminho que estudos internacionais abriram para compreender o verdadeiro alcance do problema e formas de corrigir desequilíbrios.

Acima de tudo, é necessário que também em Portugal se abra um espaço de discussão para esta problemática do género no cinema. Para isso é preciso continuar a olhar para os números, continuar a realizar uma investigação sistematizada e alicerçada, e compreender o que significa não só para o cinema mas para a sociedade em geral um reduzido número de mulheres a realizar e a escrever para o cinema nacional: menos mulheres fora da tela implica menos mulheres na tela e implica também a construção

de realidades e a consolidação de sociedades em que a mulher permanece imaterializada, imutável, estereotipada e muda.

Mais do que um estudo fechado com conclusões estanques (até porque muito haveria ainda a analisar) este artigo pretende, acima de tudo, contribuir para abrir a discussão e problematização do papel da mulher no cinema português e sua importância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrew, D. (1976). *The major film theories: An introduction*. London: Oxford University Press.
- Areal, L. (2011). *Cinema português: Um país imaginado, Vol. I, Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Areal, L. (2011). *Cinema português: Um país imaginado, Vol. II, Após 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Aylett, H. (2016). *Where are the women directors in European films? Gender equality report on female directors (2006-2013) with best practice and policy recommendations*. European Women's Audiovisual Network.
- Cavell, S. (1997). *Contesting tears: The Hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cunha, A, & Castro, I. (2000). *Cineastas portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Lauzen, D. M. (2015, Fevereiro). *It's a man's (celluloid) world: On-screen representations of female characters in the top 100 films of 2014*. Retrieved Outubro 16, 2015, from Center for the Study of Women in Television and Film: http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Its_a_Mans_World_Report.pdf
- Münsterberg, H. (2002). *Hugo Münsterberg on film: The photoplay: A psychological study and other writings*. New York and London: Routledge.
- Marcelo, R. (2014, Dezembro 17). *Jacques Derrida e os fantasmas do cinema*. Retrieved Fevereiro 10, 2015, from INCINERRANTE: <http://www.incinerrante.com/textos/jacques-derrida-e-os-fantasmas-do-cinema#axzz3XEcXX6et>
- Monteiro, P. F. (1995). *Autos da alma: Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Tese de Doutoramento na Universidade Nova de Lisboa.

- Pereira, A. C. (2014). *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação na Universidade da Beira Interior.
- Smith, S. L., Choueiti, M., Pieper, K., Gillig, T., Lee, C., & DeLuca, D. (2015, Agosto 5). *Inequality in 700 popular films: Examining portrayals of gender, race, & LGBT status from 2007 to 2014*. Retrieved Outubro 16, 2015, from USC Annenberg: Media, Diversity, & Social Change Initiative: <http://annenberg.usc.edu/pages/~media/MDSCI/Inequality%20in%20700%20Popular%20Films%208215%20Final%20for%20Posting.ashx>

Estereótipos de gênero na Indústria Audiovisual:

Mulheres cineastas engendram novos papéis modelo

SANDRA DE SOUZA MACHADO*

Resumo. Recentes estudos de mídia, com estatísticas e por meio de crítica audiovisual, revelam as características fundamentais nas produções Eurocêtricas – em especial, as norte-americanas, hegemônicas no panorama mundial – que instigam e enraízam estereótipos arcaicos (interseccionais) de gênero que permeiam as diversas culturas e sociedades globais. As produções audiovisuais realizadas pelas novas gerações de cineastas mulheres – diretoras, roteiristas, produtoras e atrizes – têm marcado transformações necessárias e urgentes nas representações femininas e nos papéis modelo para as crianças e jovens mulheres.

Palavras-Chave: gênero; estereótipos; audiovisual; mulheres; representações.

Gender stereotypes in the Audiovisual Industry: Women filmmakers engender new role models. *Recent media studies, through statistics and audiovisual criticism, reveal fundamental characteristics in Eurocentric audiovisual*

.....

* Universidade de Brasília, 70910-900, Brasília, Brasil, sandramachado@unb.br

production – especially those made in USA, hegemonic worldwide –, which instigate and root archaic (intersectional) gender stereotypes that permeate diverse cultures and global societies. Audiovisual productions made by new generations of female filmmakers – directors, screenwriters, producers and actresses – have marked necessary and urgent transformations on female representations and role models for children and young women.

Keywords: *gender; stereotypes; audiovisual production; representations.*



INTRODUÇÃO

A(s) História(s) das Mulheres, cara e necessária em escala global, vem sendo resgatada há décadas, apesar de a passos pequenos. Como formiguinhas, historiadoras e arqueólogas, ao mesmo tempo, escavam pistas aqui e ali, juntam pedaços de documentos, artefatos, livros, peças de quebra-cabeças que emergem acolá, nos quatro cantos do mundo.

Aprendemos hoje que algumas civilizações pré-colombianas (como a Inca⁽¹⁾) eram matriarcais ou chefiadas por mulheres e homens. Ou que existiram (muitas) guerreiras respeitadíssimas e líderes em civilizações tidas como “ másculas ” e supostamente patriarcais, como os povos Vikings ou os Celtas (Bretanha)⁽²⁾. Ou mesmo que na Guerra Civil norte-americana, no séc. XIX, em torno de 600 mulheres disfarçaram-se de homens para lutar contra

1. Ver em Oliveira (2012). Capítulo 6 – As representações do passado incaico e a problemática em torno dos conceitos de patriarcado e matriarcado. Quando os espanhóis chegaram aos domínios do Tawantinsuyo, por volta de 1532, se depararam com mulheres indígenas, cujos papéis e funções não se encaixavam nos padrões europeus, prescritos e naturalizados para o sexo feminino. Essas mulheres tinham participação ativa e importante na sociedade.
2. Sobre as recentes descobertas arqueológicas de mulheres guerreiras nessas civilizações, há matérias nos principais jornais online, disponíveis em http://www.huffpostbrasil.com/entry/dna-test-reveals-powerful-viking-warrior-was-actually-a-woman_us_59b68b72e4bob5e531078e5b e <http://www.hypeness.com.br/2017/09/dna-mostra-que-lider-guerreiro-do-alto-escalao-viking-era-uma-mulher/>.

os escravocratas do Sul dos Estados Unidos. E também sobre as heroínas das guerras pelas independências dos países latino-americanos.

São muitas histórias que foram silenciadas, apagadas ou omitidas, por historiadores que transformaram feitos, descobertas ou heroísmos, femininos em meros “detalhes”, ao sobrepor os homens a elas. Ou ajudaram na apropriação pelos homens do que na verdade seria fruto do trabalho de mulheres.

Isso tudo tem sido revelado, pesquisado e comprovado, em nossa contemporaneidade, por historiadoras, antropólogas, arqueólogas, sociólogas, enfim, mulheres das diversidades e de várias áreas do conhecimento. Fazem um trabalho importantíssimo de resgate da História das Mulheres, um campo que se abre dentro dos estudos das civilizações, que hoje algumas pesquisadoras, brasileiras e mundo afora, denominam História do Possível.

Em contrapartida, na área de Comunicação Social, há um *boom* de produções audiovisuais – nos cinemas e nas séries para a TV ou das plataformas digitais como *Netflix* e *Hulu* – que contam tais histórias, em filmes de ficção ou não, mas visivelmente baseadas em personagens reais ou mitológicas, que foram “esquecidas” nas narrativas historiográficas.

São produções com mulheres “*kickasses*” – que arrebatam, que “chutam bundas”, que são inteligentes, cientistas, valentes e destemidas – em papéis principais, com suas próprias falas, ideologias e pensamentos. Independem de homens e, em muitos casos, nem mesmo há personagens masculinos significativos. São filmes que passariam no *Teste de Bechdel*.⁽³⁾

Bons exemplos foram exibidos nos cinemas *mainstream* globais, ou podem ser vistos nas plataformas de filmes e séries. São produções estreladas, dirigidas, roteirizadas, editadas e/ou produzidas por mulheres (das diversidades interseccionais), como é o caso de *Atômica* (*Atomic blonde*, EUA, 2017), de *Mulher-maravilha* (*Wonder woman*, EUA, 2017), de *Estrelas além do tempo* (*Hidden figures*, EUA, 2016), e de *Viagem das garotas* (*Girls trip*, EUA, 2017). Ou ainda das guerreiras astutas e inteligentes do ultra tecnológico reino fabuloso de *Wakanda*, em *Pantera negra* (*Black panther*, EUA, 2018). E há as animações e as séries que são ou fizeram sucesso ao longo das últimas duas décadas.

3. O Brasil é o primeiro país da América Latina a adotar o selo A-rate, dado a filmes que passam no teste de Bechdel-Wallace, ou seja, que têm ao menos duas personagens femininas conversando entre si sobre algum assunto que não seja um homem (Pécora, 2017).

São referências porque rompem com o que vinha sendo estereotipado e mal representado no audiovisual, desde a criação do cinema, em relação aos papéis modelo femininos. Não que essas más representações tenham desaparecido. As trágicas novelas brasileiras ou a maioria dos filmes da indústria cultural transnacional estão aí para lembrar-nos que o sexismo, o idadismo (questões geracionais), o racismo, a LGBTfobia, e o machismo misógino continuam vivos.

Entretanto, tais padrões passaram a ser desafiados em filmes recém-lançados como os mencionados acima, ou no passado recente, com animações e séries de TV, como *Valente (Brave - EUA, 2012)*, vencedora do Oscar de Melhor Animação, *Frozen (EUA, 2013)*, ou a série de TV neo-zelandesa *Xena: Princesa guerreira (Xena: Warrior princess, exibida entre 1995 e 2001)*. Há também belos exemplos brasileiros e de outros países periféricos ao eurocentrismo, que são menos difundidos e distribuídos, mas emblemáticos⁽⁴⁾.

São mudanças de foco necessárias ao desenvolvimento das novas gerações, em especial, das meninas, das adolescentes e jovens mulheres e suas diversidades, de forma positiva e afirmativa. Que estimulem suas auto-estima e autodeterminação.

REPRESENTAÇÕES INTERSECCIONAIS

Os vieses para as mudanças representacionais imagéticas, nesta era pós-colonial, são as relações entre os meios de comunicação, a cultura onde atuam e as formações identitárias em sua multidimensionalidade. É necessária a superação das visões tradicionais, simplificadas e estereotipadas das diversidades.

O debate é sobre a aprendizagem dos papéis de gênero em filmes (de ficção ou não) e programas de TV, e as consequências sobre as crianças/adolescentes/jovens. Há a tendência, nos últimos anos, dos filmes de ação produzidos para grandes audiências serem liderados por mulheres. Entretanto, permanecem deficitárias as representações femininas em suas rotinas e no que tange suas diversidades geracionais, raciais, étnicas, de

4. Há produções de animações infantis no Brasil que promovem a igualdade de gênero e raça. Ver <https://www.geledes.org.br/10-desenhos-infantis-inteligentes-e-que-promovem-a-igualdade/>. Acesso em 10 de Dezembro de 2017.

orientação sexual ou de gênero. O desafio é produzir filmes, séries (*streaming*) ou vídeos (para TV ou no *YouTube*) que reflitam a pluralidade e a polifonia das mulheres. Pela desconstrução das velhas à construção das novas narrativas e a experiência coletiva no audiovisual; e pelo empoderamento técnico e estético.

O sucesso mundial dos filmes realizados entre 2016 e 2018, como *Wonder woman*, *Hidden figures*, *Girls trip* e *Black panther*, aliás, mostra como as sociedades globais, em especial, as mulheres e meninas, estão carentes em relação a melhores representações para suas (auto) imagens e estima. Grande parte das bilheterias de tais produções é o retorno delas, que foram em massa aos cinemas e “puxaram” os homens. Não é preciso lembrar que as mulheres somam mais de 51% da população mundial, na média dos países.

Girls trip é produção que merece destaque, ao encenar uma viagem de pura diversão e laços positivos entre garotas/mulheres negras norte-americanas que se reencontram em determinado momento de suas vidas. Várias cenas reafirmam a segurança e a alegria da amizade entre as quatro protagonistas. O filme comprova que quando há mulheres e/ou diversidades no “quarto de roteiristas”, os papéis modelo (interseccionais) de gênero também mudam de caráter e características. O roteiro foi escrito por um homem e uma mulher negros, Kenya Barris e Tracy Oliver, e o filme arrecadou mais de 110 milhões de dólares. Conquistou ótima classificação na *Rotten Tomatoes*, empresa agregadora das opiniões de espectadores/as e da crítica especializada.

O enredo é a aventura de quatro amigas que decidem viajar a Nova Orleans, para o festival anual *Essence*, e promover uma “reconexão” dos laços de amizade, de sororidade, de longa data. E o que era para ser uma “comédia de verão” nos Estados Unidos reafirma o empoderamento das mulheres negras, ao colocá-las como personagens principais de uma produção astuta e sagaz.



Laços de sororidade são destacados pela composição fotográfica em *Girls Trip* (EUA, 2017).

SHADOW-BEASTS/FRONTERAS

No Brasil de 2017, produções que destacam as diversidades étnicas femininas também ganharam prêmios e receberam significativas audiências em festivais, algo considerado façanha, até pelos poucos recursos financeiros disponíveis no país para os filmes independentes, de jovens (desconhecidas) cineastas. Vale mencionar as mulheres negras de diferentes gerações que protagonizam o longa-metragem *Café com canela*, dirigido por dois jovens do Recôncavo da Bahia, nordeste brasileiro: Glenda Nicácio e Ary Rosa. O filme ganhou o prêmio do Júri Popular no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Com foco nas questões raciais e geracionais, a narrativa mostra sensibilidade aos típicos (múltiplos) problemas enfrentados pelas mulheres negras (ou mestiças/pardas) nas sociedades patriarcais com histórico colonial.

São questões resultantes da “tirania cultural”, segundo a alcunha de Gloria Anzaldúa, ao descrever seu lugar de “desconforto” havendo chegado a uma consciência da *New mestiza* (nova mestiça), que vem das fronteiras entre os Estados Unidos e o México: é uma metonímia para o patriarcado – a maneira pela qual a cultura tradicional trabalha contra as mulheres.



Café com Canela (Brasil, 2017): questões raciais e geracionais das mulheres negras/mestiças.

Mas, a rebeldia feminista que a habita é sua *Shadow-beast* (algo como o lado besta-sombra): “(...) uma parte de mim que se recusa a acatar ordens de autoridades de fora” (Anzaldúa, 1999, p. 38).

Esta *Shadow-beast*, a inadaptação, emergiria como a parte das mulheres que assusta os homens e provoca neles a tentativa de controlar e desvalorizar a *persona* e a cultura femininas. Tal qual na maioria dos filmes dos cinemas feitos para as bilheterias, as mulheres, na *frontera*, são comumente ensinadas a temer a sexualidade e aprendem que os homens valorizam apenas os seus corpos.

A dominação patriarcal, que tanto favorece o chamado *male bonding* (laços subliminares que unem os homens), produz, ao longo da história, efeito adverso no que seria um paradigmático *female bonding*. Ou seja, mina as possibilidades da formação de laços fortes e de proteção instintiva entre as mulheres. Isso ocorre especialmente após o surgimento e desenvolvimento dos *mass media* (meios de comunicação de massa) e a subsequente difusão massiva da propaganda ideológica e psicossocial do patriarcado eurocêntrico.

A crítica feminista do cinema Molly Haskell afirma que as mulheres tornaram-se “super-fêmeas” em oposição ao que seriam “super-mulheres”. “Nós mentimos e manipulamos e fingimos ser frágeis, e sentimos a culpa

de conspirar em nossa própria idealização – e em nossa própria opressão” (Haskell, 2016, p. xxxiv).

MUDANÇA DE PARADIGMAS

A indústria audiovisual ocidental, com efeito, parece ter entrado em nova fase, neste séc. XXI, finalmente dando maior atenção aos papéis interseccionais de gênero, raça e etnia, LGBTI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Intersexuais), e às questões do empoderamento feminino, dos preconceitos geracionais (idadismo), ou das discriminações contra as pessoas com deficiência e contra as populações deslocadas (migratórias/refugiadas).

Segundo a mais recente pesquisa (Lauzen, 2017) do *Center for the Study of Women in Television & Film*, da San Diego State University (SDSU), nos Estados Unidos, entre 2016 e 2017, as mulheres tiveram ganhos “modestos mas penetrantes” à frente das telas de cinema e também nos bastidores da televisão. As percentagens de personagens femininas e os números de mulheres que trabalham em quadros (posições de destaque) dos bastidores aumentaram ligeiramente nos programas de transmissão de rede aberta, nos canais a cabo e no *streaming* nas plataformas digitais.

No geral, as mulheres compreendem, atualmente, 42% de todas as personagens com falas na televisão produzida nos EUA (cujos programas são retransmitidos mundo afora), com um aumento de três pontos percentuais em relação ao período de 2015-16. Nos bastidores, as mulheres representaram 28% do total do pessoal de criação, direção, roteiristas, produção e produção executiva, edição e direção de fotografia. Isso em programas veiculados nas várias plataformas, em 2016. O dado representa um aumento de 2 pontos percentuais sobre o biênio anterior.

Em 2017, Hollywood, a meca do cinema ocidental, lançou filmes no mercado mundial que privilegiam papéis principais com mulheres (em suas diversidades étnicas, geracionais e de orientação sexual) fortes, independentes, (auto)determinadas e com razoável estima por suas pares. Entretanto, ainda é cedo para afirmar que as mudanças serão duradouras ou que serão suficientes para alterar padrões de representações e/ou de comportamento, neste novo milênio.

Em concordância com a pesquisa do centro da SDSU, o último relatório da *Common Sense Media* – Organização Não-Governamental líder nos Estados Unidos pelo empoderamento de gênero e pela voz das famílias frente às novas tecnologias e mídias –, *Watching gender: How stereotypes in movies and on TV impact kids' development* (*Observando gênero: Como os estereótipos nos filmes e na TV impactam o desenvolvimento das crianças*), analisou mais de 150 artigos, entrevistas, livros e outras pesquisas socio-científicas. Nele, os estereótipos de gênero nos filmes e em programas de TV são mais que persistentes. Eles são incrivelmente eficazes em ensinar às crianças o que a cultura local/nacional/global espera de meninos e meninas (*Common Sense Media*, 2017).

Isso faz com que tais mensagens se mantenham, pois estão programadas para o momento preciso no desenvolvimento das crianças quando são mais receptivas à sua influência. A ONG atesta, por meio das pesquisas, que a mídia perpetua rígidos papéis e estereótipos de gênero. O que pode afetar o senso de autoestima, autodeterminação, os relacionamentos e as aspirações de futuras carreiras das crianças. Na pesquisa, a *Common Sense Media* explora os efeitos das mídias audiovisuais tendenciosas sobre o desenvolvimento das crianças, a fim de promover representações de gênero mais positivas e precisas, que proporcionem às crianças a liberdade de serem elas próprias.

Há que se mencionar também as séries das plataformas da internet, em especial a *Hulu*, com *O conto da aia* (*The handmaid's tale*, EUA, 2017). Baseada no romance homônimo de 1985, da escritora canadense Margaret Atwood, a produção arrebatou os cinco principais prêmios *Emmy*, dos 11 que disputou: melhor série dramática, direção, roteiro, atriz (Elisabeth Moss) e atriz coadjuvante (Ann Dowd) (Helena, 2017). O sucesso torna o *Hulu* o primeiro serviço de *streaming* de vídeos a ganhar o *Emmy* de melhor série.

Outro sucesso de premiação no *Emmy* 2017, com oito estatuetas (Helena, 2017), a minissérie da HBO, *Big little lies*, em tradução livre “Pequenas grandes mentiras”, também traz na trama central os problemas de gênero em muitas camadas – abusos, *bullying* escolar, violência doméstica e estupro –, e na necessária *sororidade entre as mulheres* para a superação das adversidades. É baseada em livro homônimo da escritora Liane Moriarty.

CONCLUSÃO

No cinema clássico feito para as bilheterias, a “mulher-imagem”, ou a imagem feminina, é tipicamente tornada fetiche. Isso pode ocorrer por meio dos fundamentos da linguagem audiovisual, como o uso de *close-ups* (primeiros planos) que se arrastam, ou permanecem por mais tempo que o normal para um plano aproximado, que seria entre dois a três segundos na tela, o que interrompe claramente a fluidez da narrativa e constitui a mulher como “espetáculo”. Também acontece pelo uso de figurinos glamorosos, maquiagem, locações, cenários, ou por meio de esquemas de iluminação especiais que cercam as personagens femininas.

Sobre a criação de um novo referencial, o desenvolvimento de outros horizontes para o cinema, E. Ann Kaplan credits ao cinema das mulheres e às teorias feministas do cinema a abertura de caminhos entre as divisões e o fracasso no desenvolvimento de uma teoria do cinema relacionada com a vanguarda:

As razões para tanto não são difíceis de encontrar, dado o tipo de trabalho que as mulheres têm de fazer. As mulheres foram forçadas a desenvolverem uma semiótica do cinema que pudesse incluir uma teoria da referência, já que a opressão da formação social nos é impingida diariamente. Mas como nossa opressão nasce de nossa (falsa) representação na significação, como podemos evitar a tentativa de encontrar uma voz, um discurso, apesar das dificuldades envolvidas em tal busca dentro da cultura patriarcal que nos exclui? Além do mais, como poderíamos continuar a tolerar, primeiro, nossa exclusão do fluxo da história (quer dizer, a representação da presença da mulher na história) e, depois, a omissão dos ativistas de esquerda quanto às questões políticas da mulher? (...) para caracterizar os variados projetos do cinema feminista, as cineastas independentes cumprem sua tarefa de formas amplamente variadas (1995, p. 127).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands/La frontera*. San Francisco: Aunt Lute.
- Common Sense Media (2017). *Watching gender: How stereotypes in movies and on TV impact kids' development*. Disponível em <https://www.commonsensemedia.org/research/watching-gender#> Acesso em 10 de Agosto de 2017.
- Haskell, M. (2016). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Helena, L. (2017). *The handmaid's tale: Motivos para ver a série vencedora do Emmy*. M de Mulher. Disponível em <https://mdemulher.abril.com.br/cultura/the-handmaids-tale-o-conto-da-aia-margaret-atwood/>. Acesso em 7 de Outubro de 2017.
- Kaplan, E. A. (1995). *A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Lauzen, M. M. (2017). *Boxed in 2016-17: Women on screen and behind the scenes in television*. Center for the Study of Women in TV & Film. Disponível em: https://wome-nintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/09/2016-17_Boxed_In_Report.pdf. Acesso em: 2 de Outubro de 2017.
- Oliveira, S. R. (2012). *Por uma História do possível: Representações das mulheres Incas nas crônicas e na historiografia*. São Paulo: Paco Editorial.
- Pécora, L. (2017). *Brasil adota selo para filmes aprovados no Teste de Bechdel-Wallace*. Mulher no Cinema. Disponível em: <http://mulhernocinema.com/noticias/brasil-adota-selo-para-marcas-filmes-aprovados-no-teste-de-bechdel-wallace/> Acesso em 8 de Outubro de 2017.

Género na Arte: Dos museus à academia de belas-artes

Estudos de caso de investigação artística

AIDA RECHENA* | TERESA VEIGA FURTADO**

Resumo. Este artigo pretende salientar a importância para a mudança social dos estereótipos de género, da produção de investigação e prática artísticas na área da arte e género, realizada de um modo trans e interdisciplinar que cruza várias áreas do conhecimento com as artes visuais, a sociomuseologia e os estudos de género nos museus e nas academia de belas-artes. Esta investigação-ação tem como público-alvo os estudantes e as comunidades envolventes, visando a transformação das mentalidades das pessoas através da arte, de acordo com objetivos fixados nas Agendas da Organização das Nações Unidas relativamente à igualdade de género e capacitação de todas as mulheres e meninas e aos direitos LGBTI +.

Palavras-chave: arte; estudos de género; investigação artística: museologia; academia de belas-artes; mudança social.

* Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento, 1749-024, Lisboa, Portugal, Universidade de Évora, Centro de História de Arte e Investigação Artística, 7000-809, Évora, Portugal, aida.rechena@gmail.com

** Centro de História de Arte e Investigação Artística, 7000-809, Évora, Portugal, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, 1069-061, Lisboa, Portugal, tvf@uevora.pt

Gender in Art: From the museums to the fine arts academy: case studies of artistic research.

This article aims to highlight the importance for the social change of gender stereotypes, the production of artistic research and practice in art and gender, carried out in a trans and interdisciplinary way that crosses several areas of knowledge with the visual arts, sociomuseology and gender studies in museums and the fine arts academy. This action-research has as a target audience students and surrounding communities, aiming at the transformation of people's mentalities through art, in accordance with objectives set out in United Nations Agendas on Gender Equality and Empowerment of All Women and Girls and LGBTI+ rights.

Keywords: art; gender studies; artistic research: museology; academy of fine arts; social change.



INTRODUÇÃO

Tendo a intenção de investigar sobre a relação entre género e arte a partir de formas e expressões artísticas que fossem uma reflexão sobre a identidade, a diferença e a pertença social, concebemos o projeto expositivo “Género na Arte: Corpo, identidade, sexualidade, resistência”⁽¹⁾, a partir do conceito de exposição como “um espaço social de saber”⁽²⁾. Optamos por uma metodologia de curadoria participativa, fundamentada na Museologia Social, vertente da museologia que coloca as pessoas no centro de atenção dos museus, trazendo para o espaço museal as questões prementes da sociedade contemporânea.

1. O projeto foi reconhecido com a atribuição do Prémio Arco-íris Igualdade na Cultura - 2017, pela Associação ILGA PORTUGAL - Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo e o Prémio APOM – Associação Portuguesa de Museologia na categoria de Melhor Trabalho em Museologia 2018.
2. A exposição “Género na Arte: Corpo, sexualidade, identidade, resistência” foi apresentada no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado entre outubro 2017 e março 2018.

Numa época em que assistimos a alterações rápidas e profundas do tecido social, a migrações massivas, ao contacto, por vezes pacífico, e outras vezes nem tanto, de culturas e formas de ser, é pertinente questionar como são refletidas na Arte e na produção artística estas novas realidades. Como sentem os e as artistas as questões relacionadas com as identidades, as representações sociais de género, os atos performativos associados ao corpo e à identidade de género? Como abordam a autorrepresentação e a representação do Outro? Como levar estas questões para a Academia?

Consideramos, neste projeto, que o género é um fator de organização social e de construção sociocultural das diversas e possíveis formas de ser pessoa, que por sua vez, toma múltiplas expressões e não se reduz a caracteres meramente sexuais. As suas diversas manifestações, entre as quais a identidade de género, a expressão de género, a orientação sexual, os papéis de género, as características da personalidade, bem como competências e interesses pessoais, são permanentemente construídas ao longo da vida. Nesse sentido, o género é performativo e cada pessoa fá-lo constantemente através da aprendizagem e incorporação, mas também da recusa e rejeição de um conjunto de normas, valores e atributos morais que são permanentemente avaliados, negociados e lembrados socialmente tanto por agentes singulares como por instituições. As desigualdades de género referem-se às diferenças de estatuto, poder e prestígio entre mulheres e homens em vários contextos, não se conhecendo sociedade em que os homens não tenham, em certos aspetos da vida social, mais riqueza, maior estatuto e influência do que as mulheres.

Sendo a Academia o espaço privilegiado para a realização de investigação, têm-se vindo a desenvolver, desde há cerca de dez anos, vários projetos artísticos no âmbito das questões de género.⁽³⁾ Pretende-se, igualmente, criar novas competências de relação e de sociabilidade nos estudantes no respeitante à igualdade de género de modo a capacitá-los para a construção de uma sociedade mais justa e de modo a formar cidadãos livres e autónomos, atores dos seus próprios destinos, conscientes dos seus direitos mas também das suas responsabilidades na criação de sociedades democráticas.

3. Falamos concretamente do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas e Multimédia e do Curso de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais e Design da Escola de Artes (DAVD/EA/UE) e do Centro de História de Artes e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UE).

Com estas ações, desenvolvidas em museus e na academia de belas-
-artes, pretendemos contribuir para promover a criação artística e cultural
das e dos estudantes e comunidades envolventes, em torno da questão da
temática do género, bem como contribuir para a sua consciencialização, res-
ponsabilização e envolvimento ativos na construção da vida em sociedade.

MUSEUS E GÉNERO: O QUADRO TEÓRICO

Apresentar no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado
uma exposição com a temática “Género na Arte: Corpo, sexualidade, identi-
dade, resistência” requer a clarificação daquela que se considera ser a missão
genérica dos museus e a sua relação com as questões de género.

Seguindo as propostas museológicas de autores como Mário Chagas
(1994) ou Hilde Hein (2010) e a análise crítica de Robert R. Janes (2009)
sobre os museus como instituições sociais, concebemos a exposição como
um “espaço social de saber”, como um projeto de impacto social que deseja
ultrapassar a mera apresentação ao público de obras de arte contemporânea.
Pelo contrário, a exposição foi-se construindo com a participação dos artis-
tas, que selecionaram eles/elas próprios/as as obras a incluir, no decurso
das reuniões de trabalho e discussão do projecto.

Trabalhar desta forma exige um quadro teórico assente em vários
pressupostos. O primeiro, que os museus não são lugares neutros, mas
devem estar envolvidos com a sociedade e afirmarem-se como espaço de
criação de conhecimento partilhado. Afirmar que os museus não são lugares
neutros significa que assumem posicionamentos, defendem opiniões, criti-
cam linhas de atuação, rompem com o afastamento social e a neutralidade
tradicionais de algumas instituições museais. Tudo tem espaço no museu
e o único limite à atuação destas instituições é a linha que salvaguarda os
direitos humanos.

O segundo pressuposto é que os museus podem utilizar as coleções e
os bens culturais ao serviço de ideias e não ficarem sujeitos e limitados aos
conteúdos possibilitados pelos objetos das coleções, seguindo propostas
como a apresentada por Mário Moutinho (2007, 1994) na sua definição
de sociomuseologia. Um museu de ideias é aquele que utiliza as coleções
ao serviço de uma reflexão sobre questões de interesse para a sociedade



Fig. 1 – Ana Pérez-Quiroga (2017). Instalação *Lesbians are so chic... that we are not really lesbians at all*. Exposição “Gênero na Arte. Corpo, sexualidade, identidade, resistência”.



Fig. 2 – João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira (2017). Instalação *Palhaço rico fode palhaço pobre: O casamento* / *Rich clown fucks poor clown: The wedding*. Exposição “Gênero na Arte: Corpo, sexualidade, identidade, resistência”.

contemporânea, conduzindo a um afastamento da análise tradicional dos objetos ou bens artísticos, abandonando a perspectiva da história de arte e a tradicional categorização das coleções, para trabalhar de forma multidisciplinar e transdisciplinar (Hein, 2010; Pollock, 2007). Na prática, implica uma releitura das coleções por forma a visibilizar identidades de gênero como as das mulheres, lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais, intersexuais, *queer* e outras.

O terceiro pressuposto é que o museu é um espaço social para refletirmos sobre a contemporaneidade e procurar o conhecimento sobre o ser humano para responder às necessidades da sociedade atual. Um museu considerado como espaço social é um lugar aberto à participação, inclusive nas opções estratégicas e na gestão e pressupõe abdicar parcialmente do poder de decisão e desenvolver estratégias participativas, colaborativas e de co-autoria (Simon, 2012). Um espaço social é um espaço vivo, evolutivo, orgânico, no sentido em que está em constante mutação, tal como a própria sociedade e o museu que se assume como espaço social garante seguramente a sua relevância junto dos/as cidadãos/ãs.

Partindo destes três pressupostos, trazer a abordagem de gênero para o museu tem implicações profundas, quer na prática quer na teoria museológicas. Senão vejamos: uma obra de arte quando exposta num museu ganha significados distintos daqueles que tem quando é apresentada noutros espaços (galerias de arte ou feiras de arte, por exemplo). A alteração mais significativa prende-se com a capacidade de representação que a obra adquire em espaço museal, passando de objeto com um valor artístico *per se*, a bem cultural com valor simbólico de âmbito cultural alargado.

O valor acrescentado de representação atribui poder à obra artística musealizada, o poder de conduzir tendências, de ser uma referência na produção artística, de provocar outras produções, de produzir interrogações. Este “processo de patrimonialização” (Primo, 2008) transforma o objeto artístico num bem cultural de responsabilidade coletiva, juntando-se ao conjunto patrimonial que constitui a herança social comum, a identidade e a memória coletivas. Os museus são assim canais para disseminar a comunicação coletiva, tendo por missão informar e educar, são agentes para a mudança social, instrumentos para a ação positiva, um local para recolher conhecimento e recursos, para tornar visível aquilo que continua invisível.

Apresentar no museu uma exposição com obras de arte que assumidamente abordam a sua relação com as identidades de género, expressões de género, papéis de género, estereótipos de género é trazer a diversidade (social, cultural, identitária, de género) para um espaço social habitualmente normalizado, é trazer para o museu a afirmação dos direitos humanos, da dignidade, das múltiplas formas socioculturais de ser pessoa e os múltiplos sentidos e significados do património.

Dado o estado atual da investigação ainda pode ser prematuro falarmos em “museologia de género” por ser uma área do conhecimento algo marginal, dado que a própria museologia se debate ainda com a sua constituição como ciência autónoma. A museologia de género ou museologia genderizada será aquela que introduz a dimensão de género no ternário matricial (Chagas, 1994) que delimita o campo de estudo museológico, provocando uma ressignificação e uma abordagem críticas destes elementos bem como das funções museológicas. Porém, ao introduzirmos o género no campo da museologia, ampliamos e problematizamos as categorias com as quais este interseja, criando processos interligados de transformação. Esta transformação é mais do que metodológica ou teórica: por estarmos a falar em museologia, a transformação é social e identitária (Recheda, 2011). Assim, uma obra de arte exposta num museu sob a lente do género, traz para o espaço museal a possibilidade de apresentação da diversidade social e identitária que as teorias de género defendem.

INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA “ARTE E GÉNERO” NO DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN E NO CENTRO DE HISTÓRIA DE ARTE E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA

“Naquela altura, 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 aprender ideias que contrariavam os valores e crenças aprendidos em casa era correr um risco, entrar na zona de perigo. A minha casa era o lugar onde eu era obrigada a conformar-me à imagem de outra pessoa acerca de quem e o que eu deveria ser. A escola era

o lugar onde eu podia esquecer essa imagem de mim mesma e reinventar-me através de ideias.” hooks (1994, p. 3)⁽⁴⁾

No seu livro *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*, bell hooks refere a importância que tinha para ela a escola como lugar de aprendizagem do modo de pensar de forma analítica e avaliativa, salientando que as suas práticas pedagógicas resultaram da combinação de pedagogias anticolonialistas, feministas e críticas que questionam sistemas de dominação, como o racismo e o sexismo (hooks, 1994, pp. 9-10). Para a autora, deve ser um dos principais objetivos dos professores nas salas de aula ensinar os estudantes a alcançarem o dom da liberdade por meio da reflexão e rejeição de quaisquer fronteiras raciais, sexuais e de classe, tendo em atenção um ensino que incentive e sublinhe a importância da igualdade de tratamento e recuse a exploração entre as pessoas, sejam elas quais forem.

É precisamente por acreditarmos que é possível promover a igualdade de género e a capacitação de todas as mulheres e meninas, bem como a discussão dos direitos LGBTI+ no âmbito de práticas artísticas críticas e inclusivas nas academias de belas-artes, que temos vindo a desenvolver pontual regular e persistentemente, desde há uma década, um conjunto de ações nas salas de aula, integradas nos programas curriculares, que iremos descrever seguidamente.

De acordo com Rosa Monteiro (2018), a recente Estratégia Nacional de Educação para a Cidadania, implementada pela secretaria de Estado para a Cidadania e a Igualdade, apoia projetos que lutam contra os estereótipos de género na educação, em todos os níveis de ensino desde o pré-escolar ao superior. Esta diretiva vai ao encontro do que foi acordado na cimeira da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova Iorque, em Setembro de 2015. Teresa Fragoso (2015, p. 9) refere que entre os dezassete objetivos fixados da Agenda 2030 da ONU, o quinto diz respeito a alcançar a igualdade de género e empoderar todas as mulheres e meninas. A Alta Comissária das

4. “Attending school then was sheer joy. I loved being a student. I loved learning. School was the place of ecstasy — pleasure and danger. To be changed by ideas was pure pleasure. But to learn ideas that ran counter to values and beliefs learned at home was to place oneself at risk, to enter the danger zone. Home was the place where I was forced to conform to someone else’s image of who and what I should be. School was the place where I could forget that self and, through ideas, reinvent myself” (hooks, 1994, p. 3).

Nações Unidas para os Direitos Humanos, Navi Pillay, no preâmbulo do guia “Nascidos livres e iguais: Orientação sexual e identidade de gênero no regime internacional de Direitos Humanos”, no respeitante às obrigações dos Estados para proteção de direitos LGBTI, refere que:

“Em 2011, o Conselho de Direitos Humanos aprovou uma resolução expressando “grave preocupação” com a violência e a discriminação contra indivíduos em razão de sua orientação sexual e identidade de gênero. A necessidade de medidas para acabar com essas violações é cada vez mais evidente, se já não for universalmente aceita. Acabar com a violência e a discriminação contra indivíduos em razão de sua orientação sexual e identidade de gênero é um grande desafio dos direitos humanos.” (2012, p. 7).

Convém notar que, no tempo presente, os meios audiovisuais em geral e as plataformas digitais em particular – a internet, as redes sociais, os aplicativos de telemóveis, entre outros - influenciam profundamente o modo como as pessoas vivem e pensam o mundo e se concebem a si mesmas e às outras. A imagem fixa e a imagem em movimento, são cada vez mais veículos de ideias, valores e ideologias, em detrimento da linguagem textual, nas sociedades atuais.

Tendo este facto em consideração, defendemos que nas instituições de ensino superior de belas-artes é essencial ter lugar entre os jovens estudantes do ensino superior de belas-artes e design, que irão desempenhar um papel fundamental na criação dos meios audiovisuais e das plataformas digitais do futuro, o impulso para a consciencialização da necessidade de criação de uma arte que desencadeie novas ideias, suscite o pensamento crítico, promova novas abordagens e ações, incitando sempre à autoconsciência e à auto-reflexão.

Os estudantes de belas-artes, futuros profissionais da imagem, devem ser alertados para as questões de discriminação em função do gênero, «raça», etnicidade, de entre várias outras causas sociais, na medida em que – com ou sem consciência directa desse facto-, também utilizarão a sua arte para veicular valores de igualdade ligados aos direitos humanos universais.



Fig. 3 – Júlia Kovács (maio 2017). Performance *Grita o silêncio quando o silêncio grita*, NOVA FCSH, Lisboa. Organização: Manuel Lisboa, Ana Lúcia Teixeira (ONVG-NOVA) e Teresa Veiga Furtado (DAVD/EA/UÉ e CHAIA/UÉ).



Fig. 4 – Associação Ser Mulher, Évora (junho 2018). Folha de metal gravada por participante de oficina de arte realizada com grupo de mulheres da ASM. Formadoras: Jane Gilmor, Aida Rechená e Teresa Veiga Furtado.

Pelo motivo acima apresentado, no âmbito dos Cursos do Departamento de Artes Visuais e Design da Escola de Artes (DAVD/EA/UÉ) e no do Centro de História de Artes e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/UÉ), tem-se vindo a desenvolver conferências, debates, exposições e projetos artísticos no âmbito das questões de género, como videoarte de mulheres artistas e questões *queer*, violência doméstica e no namoro, estereótipos de género, entre outras.⁽⁵⁾ Entre estes salientamos o concurso para estudantes de belas-artes no âmbito da exposição *Género na Arte: Corpo, sexualidade, identidade, resistência*, já referida anteriormente. O regulamento do concurso – “Concurso de Artes para estudantes de Belas-Artes e Multimédia” – encontra-se publicado na página em linha do projeto⁽⁶⁾.

Com estes projetos, procurou-se desenvolver valores, atitudes e princípios, novos processos de pensamento e de raciocínio sobre a identidade de género e sexualidade, opostos à violência, que promovam relações saudáveis e não violentas. Por último salientamos que o comportamento das alunas e dos alunos ao longo das sessões acima referidas foi-se evidenciando, tornando-se cada vez mais definido e claro, refletindo a assimilação e compreensão do conteúdo das mesmas por parte das e dos discentes. Acreditamos que a escola propicia vivências que as e os orientam para o presente e para o futuro, sendo um lugar onde se aprendem conteúdos fundamentais, mas também é um espaço de relações humanas, de construção de modelos, de reflexão e de experiência.

5. Ver também: <http://www.actout.uevora.pt/actout/index.html>; <https://www.arquivoteatromariamatos.pt/espetaculo/video-genero-ana-perez-quiroya-cabello-carceller-hans-scheirl-joao-pedro-vale-suzie-silver-tejal-shah-20150524>; <http://www.videoartegenere.uevora.pt>; <https://www.youtube.com/watch?v=YpTNJrxIDb4>

6. Ver também: <http://www.generonaarte.uevora.pt/concurso.html>



Fig. 5 – Vista geral da exposição “Ramificações: Género na Arte por jovens artistas”, mostra coletiva de alunos do DAVD/EA/UÉ, átrio da Biblioteca Municipal Palácio Galveias, Lisboa, 19.03-20.04.2019. Curadoria: Aida Rechená e Teresa Veiga Furtado.

A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA EM TORNO DO “GÉNERO E ARTE”: CONTRIBUTOS DAS INVESTIGADORAS

A investigação artística que realizámos nos projetos mencionados, socorreu-se das áreas disciplinares dos estudos de género, estudos feministas, sociologia da arte, museologia, antropologia visual, história da arte, humanidades, estudos culturais, entre outras. Defendemos que a inter e a transdisciplinaridade são fundamentais para a produção e investigação artísticas na área das artes visuais e que a investigação artística não deve estar desligada das preocupações sociais e das comunidades envolventes, na construção de uma sociedade mais justa igualitária e respeitadora das diferenças.

É disso exemplo a tese de doutoramento «Sociomuseologia e género: Imagens da mulher em exposições de museus portugueses» (Prémio APOM 2012 pela Associação Portuguesa de Museologia), da autoria de Aida Recheda, que se propôs validar duas hipóteses interligadas. Em primeiro lugar, verificar se as imagens das mulheres transmitidas pelos bens patrimoniais e expostas em museus podem ser utilizadas pelas/os profissionais da museologia para contribuir para a eliminação dos estereótipos que colocam as mulheres em situação de desvalorização social relativamente aos homens. Em segundo lugar, se os museus têm a capacidade (enquanto espaços de comunicação, representação, validação e poder) para alterar os estereótipos e as representações socialmente construídas, então poderão assumir um posicionamento, tanto teórico como prático, que lhes permita contribuir para a alteração da sociedade, nomeadamente para a promoção de uma imagem da mulher que dilua a desigualdade de género que persiste na sociedade contemporânea.

E também a tese de doutoramento em sociologia “Videoarte de mulheres: Nossos corpos, nós mesmas: Corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos”, da autoria de Teresa Veiga Furtado. A tese teve por pano de fundo três vetores – a arte, o género, e os movimentos sociais feministas –, e os seus pensadores e académicos principais em diversos ramos da Sociologia e das Artes Visuais, bem como das Humanidades. Nesta tese, o objeto de estudo foi construído focado sobre as relações entre a videoarte de mulheres centrada no corpo na identidade e na autodeterminação, a dimensão de género e os movimentos sociais feministas, no período compreendido de 1965 a 2007, num contexto ocidental.

A investigação académica sobre género e arte concretizada nas teses de doutoramento, o desenvolvimento de projetos museológicos com artistas, como a exposição “Gênero na Arte: Corpo, sexualidade, identidade, resistência”, e a promoção de práticas artísticas com uma perspetiva de género entre os alunos/as de belas-artes através da linha de investigação da Universidade de Évora, surgiram como ferramentas concretas para a mudança social no que respeita aos estereótipos de género, à afirmação dos direitos humanos e da dignidade das múltiplas formas socioculturais de ser pessoa.

Procura-se com estas ações que haja uma tomada de consciência das concepções estereotipadas e preconceituosas de género enquanto base fundamental na formação da personalidade dos jovens e origem estrutural

das desigualdades de género entre pessoas, bem como da violência de género, sobretudo contra as mulheres, as raparigas e pessoas LGBTI+, e da enorme dimensão que tudo isto tem na construção e normalização social da desvalorização do feminino. Esta estereotipagem continua, nomeadamente, a ter expressão nas marcadas diferenças de rendimentos entre homens e mulheres, na dificuldade feminina de acesso aos lugares de topo, bem como na manutenção dos obstáculos que se colocam às mulheres relativamente à possibilidade de conciliação da vida familiar – envolvendo a execução, muitas vezes de forma exclusiva, das tarefas domésticas e do cuidar –, com a vida profissional, e, finalmente, no reconhecimento, oportunidade e visibilidade dada ao contributo delas na esfera social das ciências, artes, cultura, e política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barreno, I. (1985). *O falso neutro: Um estudo sobre a discriminação sexual no ensino*. Lisboa: Edições Rolim.
- Chagas, M. (1994). O campo de actuação da museologia. *Cadernos de sociomuseologia*, 2, 7-28.
- Fragoso, T. (2017). A perspetiva de género no quadro da cooperação para o desenvolvimento. Versão electrónica consultada a 09-01-2018 em: https://www.cig.gov.pt/wpcontent/uploads/2017/12/CIG_apresenta%C3%A7%C3%A3o_SPIC_TF_14dez17.pdf
- Furtado, T. V. (2009). Personae «masculinas» na videoarte de mulheres. *ex aequo: Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*, 20, pp. 65-79.
- Furtado, T. V. (Ed.) (2010). *Act out: Performative video by Nordic women artists*. Évora: Editora Licorne
- Furtado, T. V. (2016). The incorporation of violence by women video artists. *International E-Journal of Advances in Social Sciences*, 2(5), pp. 388-397.
- Furtado, T. V. (2018). From silence to reaction: Artistic practices against violence. In A. G. Pinto, P. R. Pinto, & T. V. Furtado (Eds.), *Cross media arts: Artes sociais e transdisciplinaridade: Social arts and transdisciplinarity* (pp. 462-479). Casal de Cambra: Caleidoscópio.

- Furtado, T. V., Pinto, P. R., Maldonado, P., & Silva, A. R. (2016). *Do silenciamento à reacção: Práticas artísticas para a eliminação da violência contra as mulheres*. [Catálogo]. Évora: CME/CHAIA/FCT.
- Hein, H. (2010). Looking at museums from a feminist perspective. In A. K. Levin (Ed.), *Gender, sexuality and museums* (pp. 53-64). New York: Routledge.
- hooks, B. (1994). *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. New York: Routledge.
- Janes, R. R. (2009). *Museums in a troubled world: Renewal, irrelevance or collapse?* New York: Routledge.
- Levin, A. K. (Ed.) (2010). *Gender, sexuality and museums*. New York: Routledge.
- Monteiro, R. (2018). Intervenção da Secretária de Estado para a Cidadania e a Igualdade. Apresentação do programa EEAGrants “Conciliação e Igualdade de Género”. Versão eletrónica consultada a 09-01-2018 em: <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=ab122f33-5b69-49f3-b78f-83abbb3e196d>
- Moutinho, M., & Primo, J. (2018). Sociomuseology's theoretical frames of reference. In A. Tenedório (Ed.), *O outro lado do espelho: Percursos de investigação (Ceied 2013-2017)* (pp. 23-35). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Moutinho, M. (1994). A construção do objecto museológico. *Cadernos de sociomuseologia*, 4, pp.7-59.
- Moutinho, M. (2007). *Definição evolutiva de sociomuseologia: Proposta para reflexão*. Comunicação apresentada no XII Atelier Internacional do MINOM. Lisboa: ULHT.
- Moutinho, M. (2008). Os museus como instituições prestadoras de serviços. *Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologias*, 12, pp. 36-43.
- Pillay, N. ([2012] 2013). Preâmbulo. In United Nations Human Rights. Office of the High Commissioner, *Nascidos livres e iguais: Orientação sexual e identidade de género no regime internacional de Direitos Humanos* (pp.7-8). Versão electrónica consultada a 09-01-2018 em <http://acnudh.org/wp-content/uploads/2013/03/Nascidos-Livres-e-Iguais-Baixa-Resolu%C3%A7%C3%A3o.pdf>
- Pollock, G. (2007). *Virtual feminist museum: Time, space and archive*. London and New York: Routledge.
- Primo, J. (2008). A importância social dos objectos: Os processos de patrimonialização e de musealização como legitimadores da memória social. In C. N. Carvalho, J. Rodrigues, & A. Jacinto, *Geoturismo e desenvolvimento local* (pp. 184-187). Idanha-a-Nova: Câmara Municipal de Idanha-a-Nova.
- Recheda, A. (2012). Empowering women in museums: The process. *ISS - ICOFOM study series*, 41, pp. 277-287.

- Rechena, A. (2012a). Sociomuseología y género: Una experiência de comunicación inclusiva en el Museo de Francisco Tavares Proença Júnior. *ETNICEX - Revista de estudos etnográficos*, 4, pp. 91-102.
- Rechena, A. (2012b). "Museologia (d)e género". In M. Asesio, E. Pol, E. Asenjo, & E. Castro (Eds). *Nuevos museos, nuevas sensibilidades. SIAM: Series de investigación Iberoamericana de museologia*. Año 3, vol. 4: Madrid: Universidade Autónoma de Madrid.
- Rechena, A. (2013). Sociomuseologia e género: imagens da mulher em exposições de museus portugueses. *Cadernos de sociomuseologia*, 45, Número dedicado integralmente à publicação da tese de doutoramento.
- Rechena, A. (2014). Museologia social e género. *Cadernos do CEOM: Centro de Memoria do Oeste de Santa Catarina – Museologia Social*, 41, pp. 153-174.
- Rechena, A. (2018). Museologia social e género. In A. Tenedório (Ed.), *O outro lado do espelho: Percursos de investigação (CeIED 2013- 2017)* (pp. 125-138). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Rechena, A., & Furtado, T. V. (2018). Género na Arte: Corpo, sexualidade, identidade, resistência/Gender in Art: Body, sexuality, identity, resistance. In A. Rechena & T. V. Furtado (Eds.), *Género na Arte: Corpo, sexualidade, identidade, resistência* (pp. 27-46). Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.
- Simon, N. (2012). *The participatory museum*. Consultado a 15 setembro 2017 em <http://www.participatorymuseum.org/read>.

Linha Editorial

Normas de Publicação

LINHA EDITORIAL

Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher dá o seu primeiro número à estampa em 1999, sendo a sua publicação semestral.

É promovida pelo grupo de investigação com o mesmo nome, integrado no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (CICS.NOVA).

Aceita e publica artigos em português, espanhol, francês e inglês, visando, desse modo, a internacionalização. Abrange um leque variado de rubricas, sendo os “estudos” sujeitos a avaliação por especialistas, em regime de anonimato.

Através da pluralidade de perspectivas e da diversidade de temas abordados, *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher* pretende divulgar trabalhos no âmbito dos Estudos sobre as Mulheres, dos Estudos Feministas e dos Estudos de Género, que possam contribuir para a transformação das práticas relacionais e dos simbolismos que as suportam. Emergindo da academia e a ela também se destinando, constitui-se enquanto proposta de diálogo científico cada vez mais afirmado nas universidades portuguesas.

PROCEDIMENTO DE ARBITRAGEM

Os artigos propostos à revista *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher* são submetidos, sob anonimato, ao parecer de dois especialistas - *blind referees* - nacionais e/ou internacionais, garantindo a imparcialidade da avaliação. Os pareceres deverão ter em conta a adequação e enquadramento do artigo nos objectivos da revista *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, a sua qualidade científica, a pertinência, a originalidade, a clareza e a coerência de conteúdos, a explicitação da metodologia, o rigor da escrita e o equilíbrio formal.

Os pareceres deverão explicitar: aceite sem restrições, aceite com restrições (indicando quais), rejeitado. Será ainda solicitada a indicação de sugestões e a sua justificação, contribuindo para a possível melhoria da qualidade científica do artigo a ser enviado, sob anonimato, ao respectivo/a autor/a. Para a publicação, o artigo deve contar com dois pareceres favoráveis.

PEER REVIEWING PROCESS

Articles forwarded to *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher* are submitted, anonymously, for peer reviewing by two national and/or international specialists - *blind referees* – therefore allowing for the impartiality of the review process. The peer reviewing process must hold into account how the article corresponds to the overall goals of the journal *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, its scientific quality, the relevance, originality, clarity and coherence of its contents, the delineation of its methodology, the clarity of writing and its formal coherence and balance.

Reviews must be explicit in their considerations for publishing: accepted without restrictions, accepted with restrictions (indicating which), rejected. Further suggestions that may be seen as pertinent in terms of changes to the article may also be requested, in order to be transmitted, anonymously, to the author(s). In order to be published, the article must hold two favorable reviews.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS NA REVISTA *FACES DE EVA. ESTUDOS SOBRE A MULHER*

1. O/A(s) autores/as devem entregar um exemplar digital em formatos word e pdf, letra Times New Roman, fonte 12, espaço e meio. Todos os textos devem vir acompanhados de folha de rosto com a identificação e afiliação do/a(s) autores/as isto é, universidade, faculdade, departamento/centro, cidade, país e endereço de e-mail, de preferência institucional, pois só este pode aparecer na plataforma SciELO. É importante evitar abreviaturas e acrónimos sem especificação do nome por extenso.

2. Os *Estudos*, originais, não podem ultrapassar 40 000 caracteres (incluindo espaços) e devem conter título, resumo e palavras-chave no idioma do texto do artigo e nos idiomas português e inglês (exemplo: para um artigo escrito em espanhol devem aparecer título, resumo e palavras-chave em espanhol, português e em inglês). No caso de o artigo ser escrito em inglês, esses elementos deverão surgir em português. Os resumos devem ter no máximo 650 caracteres e até 5 palavras-chave.

Os *Estudos* originais propostos para publicação são submetidos a parecer de especialistas das áreas respectivas como indicado no procedimento de arbitragem.

3. O *Estado da Questão*, *Pioneiras* e *(Auto-)Retrato* não devem ultrapassar os 12 000 caracteres (incluindo espaços). O *Estado da Questão* deve vir acompanhado do respectivo logótipo (em formato jpg/gif). *Pioneiras* e *(Auto-)Retrato* devem ser acompanhados de uma fotografia (em formato jpg/gif).

4. Os *Diálogos* não devem ultrapassar os 20 000 caracteres (incluindo espaços).

5. As *Entrevistas* não devem ultrapassar os 15 000 caracteres (incluindo espaços) e devem vir acompanhadas de uma fotografia (em formato jpg/gif).

6. As *Leituras* de livros, filmes, ou de qualquer outro suporte de carácter cultural e/ou artístico não devem ultrapassar os 6000 caracteres (incluindo

espaços) e são aceites desde que tenham sido publicados/apresentados, no máximo, no ano anterior.

7. Antes de iniciar o processo de arbitragem científica, todos os textos serão objecto de uma primeira triagem para verificação de que cumprem as regras aqui apresentadas.

8. Os nomes e endereços de autores de artigos submetidos a esta revista que não sejam aceites para publicação não serão disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

9. Apenas são aceites referências bibliográficas de obras citadas, que deverão ser colocadas no fim do respectivo artigo. Nas citações no corpo do texto, deverá aparecer o apelido do autor, o ano e a página da referência. As transcrições devem abrir e fechar com aspas, quando não excederem as 4 linhas; no caso de citações mais longas deverão ser entalhadas e transcritas sem aspas.

Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher utiliza as normas APA, versão 6. (Mais informação em <http://www.apastyle.org/>).

Exemplos:

Anderson, A. K., Christoff, K., Panitz, D., De Rosa, E., & Gabrieli, J. D. E. (2003). Neural correlates of the automatic processing of threat facial signals. *Journal of Neuroscience*, 23, 5627-5633.

Casa Real. (1762, Novembro 9). *Mordomia-mor da Casa Real* (liv. 1, fl. 182). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

Goleman, D. (2000). *La inteligencia emocional: Por qué es más importante que el cociente intelectual*. Ciudad de México, México: Ediciones B.

Lang, P. J., Bradley, M. M., & Cuthbert, B. N. (1997). Motivated attention: Affect, activation, and action. In P. J. Lang, R. F. Simons & M. Balaban (Eds.), *Attention and orienting: Sensory and motivational processes* (pp. 97-135). Mahwah, NJ: Erlbaum.

Leal, J. J. (2006). *Violência doméstica contra a mulher: breves comentários à Lei n.º 11.340/2006*. Jus Navigandi, Teresina, ano 10, n. 1214, 28 out. Disponível em: <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=9096>

Lisboa 30. de Agosto. (1736, n.º 34, Agosto 23). *Gazeta de Lisboa Occidental*, p. 406.

- Pollock, G. (2011). A modernidade e os espaços de feminilidade. In A. G. Macedo e F. C. Rayner (Edits.), *Género, cultura visual e performance: Antologia crítica*, 02 (pp. 53-67). Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Proença, R. (Ed.). (1975). *Guia de Portugal, I: Generalidades*. Lisboa: Gulbenkian.
- Saxe, M. J. de B. (1781, Julio 27). (*Carta de D. Maria Josefa de Bourbon y Saxe, Infanta de Espanha, para D. Maria I*). (Manuscritos, 54-V-20, n.º 5c). Biblioteca da Ajuda, Lisboa.

10. Enviar textos em formatos word e pdf para:
Faces de Eva. Centro de Estudos sobre a Mulher
E-mail: facesdeeva@fcsh.unl.pt

PUBLICATION NORMS FOR ARTICLES FOR THE JOURNAL *FACES DE EVA. ESTUDOS SOBRE A MULHER*

1. The author(s) must send a digital copy in both word and pdf format. Please use Times New Roman, size 12, at a space and a half. All manuscripts must have a cover page with the following information: identity and affiliation (e.g., university, college, department/research center) of the author(s); city, country; e-mail address (preferably an institutional one, for purposes of appearing in the SciELO platform). Acronyms must only be used after providing the full name(s) to which they refer.

2. Original manuscripts submitted for the *Estudos* (Studies) section may not exceed 40 000 characters (including spaces) and must contain title, abstract and keywords in the language in which the article is written, but also in English and Portuguese (example: an article written in Spanish must contain title, abstract and keywords in Spanish, Portuguese and English). For articles written in English, the aforementioned elements must also be in Portuguese. Abstracts must not exceed 650 characters and must have up to 5 keywords.

Original Manuscripts submitted for consideration in the *Estudos* (Studies) section are submitted to a review process by two specialists in the respective scientific areas, as indicated in the peer reviewing process.

3. The sections *Estado da Questão* (State of the Art), *Pioneiras* (Pioneers) and *(Auto-)Retrato* ((Self-)Portrait) must not exceed 12 000 characters (including spaces). The section *Estado da Questão* (State of the Art) must include the respective institutional logo (in jpg/gif format). The others sections must include a photograph (in jpg/gif format).

4. The section *Diálogos* (Dialogues) must not exceed 20 000 characters (including spaces).

5. The section *Entrevistas* (Interviews) must not exceed 15 000 characters (including spaces) and must include a photograph (in jpg/gif format).

6. The section *Leituras* (Reviews) includes appraisals of books, movies, or any other type of cultural and/or artistic production. Submissions must not exceed 6000 characters (including spaces) and must focus on materials that were published or released twelve months prior to the expected date of publication of the number of the journal.

7. Before initiating the peer reviewing process, all manuscripts will be subjected to a screening so as to ascertain that all publishing norms are duly followed.

8. Personal information regarding authors who submit manuscripts for the journal, namely their names and addresses, will be used solely for the purposes of the publication of scientific work, and will not be used for other ends or made available to third parties.

9. Only bibliographical references of works cited shall be accepted. These must be placed at the end of the article. Works must be cited in the text, with the following format: (author surname, year, page). Short quotations, not exceeding 4 lines, should be enclosed within quotation marks in the text. Long quotations must be separated from the text and not be enclosed within quotation marks.

Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher follows the norms provided by APA, version 6. (Further information in <http://www.apastyle.org/>).

Examples:

- Anderson, A. K., Christoff, K., Panitz, D., De Rosa, E., & Gabrieli, J. D. E. (2003). Neural correlates of the automatic processing of threat facial signals. *Journal of Neuroscience*, 23, 5627-5633.
- Casa Real. (1762, Novembro 9). *Mordomia-mor da Casa Real* (liv. 1, fl. 182). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.
- Goleman, D. (2000). *La inteligencia emocional: Por qué es más importante que el cociente intelectual*. Ciudad de México, México: Ediciones B.
- Lang, P. J., Bradley, M. M., & Cuthbert, B. N. (1997). Motivated attention: Affect, activation, and action. In P. J. Lang, R. F. Simons & M. Balaban (Eds.), *Attention and orienting: Sensory and motivational processes* (pp. 97-135). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Leal, J. J. (2006). *Violência doméstica contra a mulher: breves comentários à Lei nº 11.340/2006*. Jus Navigandi, Teresina, ano 10, n. 1214, 28 out. Disponível em: <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=9096>
- Lisboa 30. de Agosto. (1736, n.º 34, Agosto 23). *Gazeta de Lisboa Occidental*, p. 406.
- Proença, R. (Ed.). (1975). *Guia de Portugal, I: Generalidades*. Lisboa: Gulbenkian.
- Saxe, M. J. de B. (1781, Julio 27). (*Carta de D. Maria Josefa de Bourbon y Saxe, Infanta de Espanha, para D. Maria I*). (*Manuscritos*, 54-V-20, n.º 5c). Biblioteca da Ajuda, Lisboa.

10. Address for manuscript submission in word and pdf format:

Faces de Eva. Centro de Estudos sobre a Mulher

E-mail: facesdeeva@fcsh.unl.pt

Revista Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher
PROPOSTA DE ASSINATURA ANUAL

Assino a revista *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher* para o ano de _____.

O pagamento deverá ser realizado por transferência bancária, através do IBAN: PT 50 0781 0112000000006399 80. Se o pagamento for efectuado pela internet, identifique *Faces de Eva* como destinatário. Após transferência, solicitamos que nos envie o comprovativo e esta proposta de assinatura.

Preços de Assinatura Anual:

Dois números: € 21,00

Obs.: Os portes, no território nacional, são a cargo de *Faces de Eva*. Caso resida no estrangeiro acrescente €5,00 ao valor da encomenda.

Nome: _____

Morada: _____

Código Postal:- _____

Telefone: _____

Fax: _____

Telemóvel: _____

E- mail: _____

Nº de Contribuinte: _____

Data: ____/____/____ Assinatura: _____

A enviar para:

Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher
CICS.NOVA – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais
Avenida de Berna, 26 C
1069-061 LISBOA

NOTA DE ABERTURA

*Isabel Henriques de Jesus,
Aida Recheda, Ana Lúcia
Teixeira, Manuel Lisboa e
Teresa Veiga Furtado*

ESTUDOS

Reflexão prévia I

Heloísa Buarque de Holanda

Reflexão prévia II

Paulo Simões Rodrigues

Performatividade de género,
performatividade *queer* e
o *queering* como método:
Uma introdução

António Fernando Cascais

História das mulheres e
de género em Portugal:
Horizontes temáticos e
desafios atuais

Irene Vaquinhas

Supõe que a verdade fosse
uma mulher... E porque
não? Entrando de lado, ou o
'gendering' e o 'blackening'
de histórias coloniais, anti- e
pós-coloniais na obra de
Eurídice Kala aka Zaituna Kala

Ana Balona de Oliveira

Análise da produção poética
das artistas Letícia Parente,
Regina José Galindo e
Andressa Cantergiani acerca
dos conflitos de género

Louize Bueno de Moura

A necropolítica e as
resistências no discurso
pictórico-político de Adriana
Varejão

Atílio Butturi Junior

Intersecções de género,
'raça' e nacionalidade:
Corpo e performatividade
em 'Plantation memories' de
Grada Kilomba

Sónia Passos

Considerações sobre
o arquivo em práticas
artísticas pós-coloniais: Uma
reflexão a partir da obra de
Ângela Ferreira

Márcia Oliveira

Arte e resistência: Género e
performance contemporânea
em Portugal

Francesca Rayner

Interweaving is like knitting.
Paula Rego's 'interior theatre'
and the intricate pattern of
her emotional and intellectual
networking

Ana Gabriela Macedo

Mulher changana calada

Anésia Manjate

Odeio ser gorda,
come-me por favor!

Ana Pérez-Quiroga

Máscaras da Venere

Luís Herberto

Corpos-identidades-géneros
(all) ready-made

Rafael Alvarez

Para fazer uma obra de arte,
é preciso construir uma casa?
Algumas reflexões acerca da
obra de Maria José Oliveira

Giulia Lamoní

Sobre as margens das
periferias: Uma introdução às
vozes femininas do rap feito
em Portugal

Federica Lupati

O Cinema em Portugal
tem sexo?

Ana Sofia Torres Pereira

Estereótipos de género
na Indústria Audiovisual:
Mulheres cineastas
engendam novos
papéis modelo

Sandra de Souza Machado

Género na Arte. Dos museus
à academia de belas-artes:
Estudos de caso de
investigação artística

*Aida Recheda e Teresa Veiga
Furtado*

