

ISSN 2525-7757

MA

09

v.6 :: n.1 e 2 :: agosto 2020/2021



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

ARTWORK: ESSAY ACCELERADO



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

| | | | | | | |
|------|--------------|------|---------|----------|------|---------|
| NAVA | Juiz de Fora | v. 6 | n.1 e 2 | p. 1-334 | ago. | 2020/21 |
|------|--------------|------|---------|----------|------|---------|

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2021
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa do PPG- ACL UFJF.



Universidade Federal de Juiz de Fora



Instituto de Artes e Design - IAD / UFJF
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Campus Universitário da UFJF
CEP 36036-330 - Juiz de Fora/MG
Telefone: (32) 2102-3362 revista.nava@ufjf.edu.br
Online - <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>

Projeto gráfico
Alexandre Amino Mauler

Diagramação
Malorgio Studio

Imagem da capa
Esgar Acelerado

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. -- v. 6, n. 1 e 2 (ago. 2020/2021)- .-- Juiz de Fora : Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2020 - 2021

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Esta revista obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-reitora: Girlene Alves da Silva



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profa Dra. Eliana Bettocchi Godinho

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenadora: Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

Vice-coordenador: Prof. Dr. Felipe Muanis

Editoras do Dossiê Artes, Mulheres e Migrações:

Profa. Dra. Paula Guerra (Universidade do Porto, Portugal)

e Profa. Dra. Maria da Graça Luderitz Hoefel (UnB)

Comitê Editorial

Profa. Dra. Marta Castello Branco e Profa. Dra. Rosane Preciosa

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Profa. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Profa. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Profa. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. María Isabel Baldasarre (Universidade de Buenos Aires)

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Profa. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Profa. Dra. Rita Morais de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

Este número foi organizado pelas professoras: Dra. Paula Guerra (Universidade do Porto, Portugal) e Dra. Maria da Graça Luderitz Hoefel (UnB).



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário
Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330

Telefone: (32) 2102-3362

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

[apresentação]

8

[artigos]

**A representação feminina (migrante) no acervo da
Fondation Louis Vuitton: um debate sobre trajetórias
artísticas e a produção de legitimidade**

Henrique Grimaldi Figueredo

20

**Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres,
migrações e música**

Paula Guerra

42

Cassi Namoda: Versões da Moçambique pós-colonial

Rachel Pereira da Silva Souza

71

**Criar é criar a si mesmo: uma cartografia provisória aos
primeiros dez anos da trajetória artística
de Rubiane Maia**

Lindomberto Ferreira Alves

82

**Madalena Schwartz: um percurso migratório na
fotografia brasileira**

André Pitol

112

O Fanzine Feminista e Queer Como Fronteira Habitada

Laura López Casado

137

Migração a preto e branco: o trabalho artístico de Kara Walker

Maria Ondina Coelho Pires

162

Palestina livre em mosaico: cem anos de refúgio e migração de mulheres no Brasil

Ashjan Adi, Muna Muhammad Odeh, Soraya Misleh, Elizabeth Hazin, Oula Al Saghir

195

Mira Schendel, Anna Maria Maiolino e Liliana Porter: biografia, memória e deslocamento

Andréia Paulina Costa

216

A trajetória e experiência de trabalho de dançarinas Afro-brasileiras na França: a intersecção das relações de Gênero, Raça e Classe

Cacilda Ferreira dos Reis

236

Expressões imagéticas e migração

Juliane Peixoto Medeiros

257

“Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re) configuração social e política nos tempos presentes

Paula Guerra, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Denise Osório Severo, Sofia Sousa

267

“Viagens feitas de Sons. Contributos para uma (re) escrita de diásporas de mulheres imigrantes de leste em Portugal

Paula Guerra, Sofia Sousa, João Carlos Lima

298

Apresentação

O Mundo, da Nossa Janela, aberto ao Infinito. Artes, Mulheres e Migrações

Paula Guerra¹

Maria da Graça Luderitz Hoefel²

Fernando Pessoa escreveu, algures no tempo, que não basta abrir uma janela para vermos os campos e os rios. Esse pequeno excerto permaneceu conosco e manifestou-se nos nossos pensamentos. Em certa medida, podemos dizer que a organização deste Dossiê surgiu de uma necessidade individual, de um sentimento que nos assolava há muito tempo e que se relacionava com a vontade de percebermos os movimentos que têm pautado as sociedades e as cidades. Estes movimentos, no nosso entender, são como fios invisíveis e movem-se à velocidade de um comboio TGV, o que faz com que nem sempre seja perceptível a sua passagem. A velocidade é por vezes de tal ordem elevada que as bagagens se perdem pelos apeadeiros e outras vezes, os comboios se desalinham dos carris. Bagagens e comboios perdem-se. Pensando que desde o início do milénio, de forma mais ou menos acentuada, os movimentos migratórios têm vindo a aumentar um pouco por todo o mundo, imagine-se quantas bagagens já não se terão perdido ou quantos descarrilamentos terão acontecido. Quantos fios já não se cruzaram,

1 Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras (FLUP) e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP). É ainda investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research (GCSCR) na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts*, *European Journal of Cultural Studies*, *Journal of Sociology*, *Cultural Sociology*, *Cultural Trends*, *Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Lígia Dabul) da revista *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

2 Maria da Graça Hoefel é doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Coordenadora do Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes. Coordenadora do Projeto Vidas Paralelas Migrantes/UnB. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Email: gracafoefel@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2176-5013.

entrecruzaram e emaranharam. Continuando no admirável mundo das metáforas, podemos referir Eduardo de la Fuente (2019). Na exata medida em que este sociólogo introduz na sua pesquisa o conceito de *textura*, como uma metáfora e de certo modo, como uma oposição a abordagens clássicas ou convencionais da sociologia da cultura e das artes. Este conceito surge como uma forma de referenciar as dinâmicas ou aspetos da vida social que são difíceis de serem captados, o que vai exatamente ao encontro da nossa perspetiva. *Texture* faz alusão ao têxtil, dado que um tecido é composto por muitos fios, representando assim, a complexidade das relações sociais, servindo então, este conceito, para analisar as materialidades e ordens espaciais e temporais que compõem a realidade.

É na senda destes emaranhados que surgem novas matrizes sociais, culturais e geográficas. Novos cruzamentos e destinos. Apesar de os dados sobre os movimentos migratórios serem regularmente apresentados e trabalhados, não conseguimos deixar de sentir que são apenas isso mesmo, dados. Números desprovidos de sentidos, de pulsações e ancestralidades, incapazes de captar as criações e vidas existentes por detrás dos eventos mensurados. Dados vazios de significados simbólicos, que muitas vezes mais calam do que falam. Todavia, cada evento possui *texturas*, isto é, múltiplos detalhes e relações que lhe conferem carácter enquanto evento. Estas teorias acerca da vida social, devem centrar-se nos movimentos e padrões de crescimento dos materiais, perceções sensoriais e relações humanas (Fuente, 2019). Esta perspetiva de Eduardo de la Fuente remeteu-nos para outro pensamento, o da própria visão e experimentação do mundo. Leva-nos a encontrar metáforas que possam explicar as nossas assunções. É quase como se o mundo fosse a nossa rua e nós apenas o estivéssemos a ver da janela. Vemos quem passa, sem lhe desejar bom dia e sem perguntar se está tudo bem com o/a vizinho/a. Olhámos, mas não vemos e nem sequer temos tempo para parar e tentar ver. Este pensamento, ou este olhar “janeleiro” - como já dizia Erving Goffman (1999) nos seus trabalhos pioneiros – revela-se de forma ainda mais afoita se nos focarmos nas mulheres. Nas nossas vizinhas de porta

e de fronteira, cuja existência é por vezes por nós desconhecida porque não as vemos a passar na rua, nem nos carris da vida por estarmos demasiado presos aos afazeres, às nossas tarefas e concentrados em aproveitar a rapidez com que decorre a vida quotidiana citadina (Pais, 2010). E não queremos ver, e talvez seja por isso que no campo académico, mediático e político, as mulheres persistem invisibilizadas.

Na verdade, este é o grande problema das *nossas janelas*. Enquanto herdeiras da modernidade, do colonialismo e do eurocentrismo, limitam-nos os olhares e o conhecimento. Impedem os deslocamentos culturais, epistemológicos e políticos inerentes à capacidade de reconhecer a existência de outros modos de ver, interpretar e interagir com o mundo. Limitam-nos os olhares e o conhecimento. São caixilhos e portadas que nos prendem a uma realidade que é palpável, mas que não é completa, porque é apenas nossa. A partir deste breve questionamento existencial – bem à moda filosófica – surgem as pontes com os artigos que lemos e com a nossa bagagem teórica. Pensando nos contributos teóricos que vão ao encontro das nossas interrogações, o conceito de *decolonial* é fundamental (Ascione, 2016), porque implica ver a rua, mas a partir da janela de outra pessoa. É um trocar de perspetivas que pode fazer com que se vejam as cores da calçada e os destinos que, caso contrário, não seria possível. Num olhar bem sociológico, implica ir mais além e questionar os motivos que subjazem as escolhas de partir, de ficar ou de querer fazer melhor e diferente. Mais ainda, perceber as relações que se criam com os locais, com as regiões e com os espaços que são habitados. Os novos e os antigos.

As migrações são uma estratégia antiga de melhoria das condições de vida (Duda-Mikulín, 2020), bem como as artes são historicamente uma forma de expressão e um meio de resistência (Guerra, 2021). A natureza volátil das identidades é ainda mais intensificada quando refletimos acerca dos papéis e dos laços sociais que marcam a vida num país novo (Hall & Jefferson, 1993), uma vida que é vista a partir de outras janelas. Com esta compilação, era nossa intenção romper com os estudos efetuados em torno destes

processos imigratórios, parecem seguir uma tendência de neutralidade do ponto de vista do gênero (Duda-Mikulin, 2020), classe e raça/etnia não tendo em consideração as especificidades inerentes a homens e mulheres, mas também ao nível das faixas etárias, e até mesmo atendendo às diferentes nacionalidades e apropriações culturais e políticas.

Segundo o World Migration Report 2020 da Organização Internacional para as Migrações (2019), no cenário global, o número de migrantes internacionais em 2019 chegou aos 277 milhões, sendo que 74% dos migrantes estavam em idade ativa (20-64 anos). Concomitantemente, vários autores e organizações indicam que há um processo de feminização da migração e de mudança do perfil da mulher migrante. Nestes trânsitos e fluxos, as desigualdades de gênero persistem e permanecem invisibilizadas, tal qual as particularidades dos reais universos simbólicos, culturais e sociais vivenciados por estas mulheres nos seus quotidianos dos países de destino. Apesar disso, as mulheres migrantes resistem e reinventam suas vidas. Representam uma geração conectada e globalizada, que estabelece outras formas de relações sociais, permeadas por linguagens imagéticas, artísticas e tecnológicas intensas. O acionamento destes capitais tem permitido a dinamização de processos articulados em redes e atravessados por expressões artísticas que visam o enfrentamento de iniquidades, revelando um ativismo estético-político pulsante que sinaliza potencialidades expressivas para a evocação de demandas da realidade e alinha-se com o cenário global. De facto, as manifestações sociais mundo afora evidenciam a diversidade de expressões reveladas em graffiti, performances, música, literatura, ocupações urbanas, entre outras, presentes em inúmeros países protagonizadas por mulheres migrantes. Com este Dossiê, queremos destacar experiências artísticas e de ativismo estético-político levadas a cabo por mulheres migrantes considerando que as suas expressões têm sinalizado as potencialidades das artes enquanto dispositivos capazes de trazer à luz universos silenciados e possibilitar a recriação incessante de identidades.

Pensando nas bagagens que se perdem, as artes, no nosso entender, são uma forma de mitigar essas perdas, no sentido em que colmatam o sentimento de perda, de abandono e os contextos de incerteza (GUERRA et al., 2020). As artes são quase o destino não esperado. São as descobertas. São liberdade. Assim, são estas bagagens artísticas que se criam pelos caminhos que são percorridos, e pelos movimentos que são feitos. A bagagem artística, representa uma geração que se relaciona com novas formas de relações sociais, pautadas por linguagens imagéticas, artísticas e tecnológicas, até porque persiste uma ideia de que as mulheres migrantes são pobres e com baixos níveis de escolaridade (SEPPÄLÄ, 2016). Estas bagagens vêm desmentir esta ideia. No fundo, transmitem-nos uma mensagem de que os seus movimentos e os caminhos que estas mulheres percorrem pelos caminhos da vida são, na verdade, partes do processo de transformação da mulher em arte. Ser mulher migrante implica tornar-se em arte. Ser e fazer da vida uma arte. São *locus* de transformação. Estes percursos e viagens artísticas que se fazem, na azáfama da vida quotidiana, são fruto de um processo eurocêntrico de imposições que fizeram com que se criasse uma noção canónica do que é a arte, e do que esta representa nas vidas e nas identidades. Neste Dossiê, falámos das artes de viver, de sentir e de resistir. Falámos de espaços e de práticas que vão além de uma moldura exposta num museu, e que têm no seu âmago as trivialidades, nomeadamente os objetos, as roupas, as palavras e os gestos (MORPHY, 2007). Desta feita, uma abordagem transcultural às práticas artísticas destas mulheres tornou-se num dos pontos nodais deste Dossiê, especialmente pelo facto de pretendermos dar conta da vida social das artes (ROGERS, 2017).

É com estas três pontas que vão desfilar os treze artigos: artes, mulheres e migrações. Cada um deles uma viagem, uma bagagem e um fio que se cruza e entrecruza. A primeira paragem destas viagens faz-se com o artigo de Henrique Grimaldi que interliga a mulher migrante e a moda, criando debates e reflexões em torno dos métodos de consagração e o êxito das carreiras artísticas. No fundo, o autor procura recuperar as formas como

se perdem certas bagagens, mas outras surgem em sua substituição, partindo dos acervos da Fondation Louis Vuitton em Paris. Analisa a forma como o movimento leva ao reconhecimento e à validação de uma obra artística, ao passo que contribui para um entendimento efetivo dos processos de consagração artística. Tendo como mote a geografia e os valores simbólicos, o autor debruça-se sobre um recorte de gênero, nomeadamente de artistas colecionadas pela Fondation Louis Vuitton, em Paris, levando-nos, pela mão, pelos jogos da arte (BOURDIEU, 1996).

Partindo deste ponto, fazemos uma viagem no tempo, entre os lugares do passado e os novos conquistados. Paula Guerra com o artigo “Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres, migrações e música”, vê – da sua janela – a história de vida da música Flávia Couri. Vê atentamente, e com particular interesse, a forma como a sua experiência de emigração se casa com a música, com os processos de globalização, mas também com as cenas musicais locais e translocais. Analisa as formas como as artes, neste caso a música, lhe proporcionaram novas bagagens essenciais para que a artista (migrante) fosse capaz de navegar por entre os mares da volatilidade identitária. Neste artigo, a vista da janela dá lugar a uma conversa no alpendre, origina um lugar de aproximação em que a discussão ganha um palco e a partilha uma voz escrita e falada, que resulta do cruzamento entre o individual e o translocal, cruzamentos de estéticas e que origina um lugar, ocupado por Flávia, no seio da música.

Rachel Pereira da Silva Souza, com “Cassi Namoda: Versões da Moçambique pós-colonial” pintamos uma viagem ao passado. Passado esse conturbado e marcado por movimentos duplos, de entradas e de saídas. A autora fala-nos de uma jovem artista de Moçambique, Cassi Namoda, que vive entre janelas. Vive entre movimentos. Entre Los Angeles e Nova York, mas que nunca deixa de estar com um pé no seu país de origem, levando-o sempre consigo, na sua bagagem de mão. Nas suas obras - na pintura - retrata a complexidade de se ser mulher, ainda mais uma mulher imigrante que está em todo o lado e, ao mesmo tempo, presa a um só local. Além

disso, a forma como a artista vê a sua própria identidade, o seu percurso e as suas viagens é esclarecedor pois, com o pincel, a artista enfrenta a história do seu país, desde o colonialismo à revolução, visto através do seu outro *eu*, o seu alter ego.

Lindomberto Alves apresenta a materialização das visões da janela. Retrata uma cartografia provisória de uma viagem artística trilhada pela artista Rubiane Maia, ao longo de dez anos. Este artigo traz consigo a descoberta do que é viver e reviver, sempre em locais diferentes. É a materialização dos fluxos constantes da vida, em que a arte é o passaporte e o bilhete de acesso a uma condição histórica trespassada no corpo e nos quotidianos da artista. Assim, demonstra-nos como estas trivialidades regem as relações sistémicas das artes. Um pouco na mesma lógica temos André Pitol, que se foca no percurso migratório de Madalena Schwartz, uma fotógrafa húngara que fez morada no Brasil, na década de 1960. O autor aborda uma vida de movimentos e de estadias efémeras. Retrata também um cruzamento de vivências, plasmado em Budapeste, Buenos Aires e São Paulo. Para esta mulher, a fotografia foi a sua casa, bem como o seu enquadramento dinâmico e vivencial, pois retrata as suas trajetórias.

Laura López Casado analisa o fanzine como uma fronteira habitada. Como um espaço em que o movimento e a fixação convergem, dando origem ao surgimento de objetos artísticos que se encontram nas margens. A autora vem demonstrar que o fanzine pode ser tido como um espaço de reflexão, como uma arma. Visa demonstrar que nem todas as mulheres são invisíveis e que as suas histórias e vivências importam, mas também refletem os olhares dos *outros* e as formas como os mesmos as afetam. Mas acima de tudo, revelam os meios que estas encontram para resistirem. Nesta lógica, Ondina Pires em "Migração a preto e branco: o trabalho artístico de Kara Walker", leva-nos – tal como Rachel Pereira da Silva Souza – a uma viagem ao passado. Em particular a um passado em que as condições de vida dos afro-americanos eram complexas e tumultuosas. Tomando de assalto os trabalhos da artista Kara Walker, nomeadamente, trabalhos de assemblages, instalações



e silhuetas monocromáticas, a autora fornece a sua visão sobre a história da migração forçada de milhões de africanos rumo às Américas.

Ashjan Adi, Muna Muhammad Odeh, Soraya Misleh, Elizabeth Hazin, Oula Al Saghir, conjugam cinco histórias de mulheres palestinas e descendentes de palestinos, que foram obrigadas a deixar a sua casa. No fundo, vão ao encontro do olhar sociológico e centram-se nos motivos por detrás dos movimentos. Dado os acontecimentos atuais que marcam o quotidiano dos palestinianos, os autores analisam o mosaico de fios que inicialmente abordávamos. Falam da textura (FUENTE, 2019) de uma vida, o sofrimento, a luta, mas também a resistência. Por sua vez, Andréia Paulina Costa detém-se nas poéticas das artistas Mira Schendel, Anna Maria Maiolino e Liliana Porter, demonstrando a viagem e o movimento na primeira pessoa. A autora apresenta o deslocamento e a viagem pela palavra escrita. Palavra essa que advém de rastros de vivências históricas, sociais e políticas e que se manifestam sobre a forma de memórias, no nosso presente.

Cacilda Reis enuncia e reflete sobre os motivos da migração, bem como a forma como estes interferem nos movimentos e nas suas cimentações. Nesse sentido, a autora foca-se no trabalho de dançarinas afro-brasileiras na França, ao passo que procura conhecer quais as singularidades do campo artístico, e a forma como estes movimentos se inserem nos mercados de trabalho. Paralelamente são ainda retratadas as vivências destas mulheres, quais os seus objetivos e as suas aspirações, demonstrando que estas não são invisíveis e que existem mais informação, além daquela que os nossos olhos vêem. Em “Expressões Imagéticas e Migração”, Juliane Peixoto Medeiros, aborda em maior profundidade esta questão da invisibilidade, dando conta da condição de mulher negra da artista e teórica portuguesa Grada Kilomba. Ao longo do artigo aborda temas como o colonialismo, os quotidianos, o racismo e os diálogos, ou seja, as faces ocultas das histórias e dos movimentos que marcam um período histórico, mas também social no contexto do Sul Global. Desvenda as camadas que mapeiam a inserção e a vida em comunidade, colocando a tónica nos diálogos e nos imaginários, enquanto amplificadores de vozes e transformativos de modelos de poder.



Paula Guerra, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Denise Osório Severo e Sofia Sousa, fornecem um recorte de investigação que visa promover uma discussão em torno do ativismo estético-político, e o papel que a música desempenha nas formas de expressão das lutas pela igualdade. Falam-nos de trânsitos, de movimentos e de experimentações. Vão ao íntimo das casas e das vivências das mulheres, bem como demonstram os caminhos percorridos, refletindo em que medida a música influencia os processos de emancipação social. Assim, centram-se na análise das experiências de duas mulheres brasileiras artistas, nas suas experiências e percursos, ao passo que abordam as dificuldades que as mesmas sentiram desde cedo, para se conseguirem inserir no mundo artístico. Por último, em “Viagens feitas de Sons. Contributos para uma (re)escrita de diásporas de mulheres imigrantes de leste em Portugal”, é feita uma reflexão em torno da relação entre a música e as representações de mulheres romenas imigrantes em Portugal, talvez um dos grupos que mais bagagens perdem no decorrer das suas viagens. Os autores do artigo, Paula Guerra, Sofia Sousa e João Carlos Lima, demonstram-nos que a música é uma componente do dia-a-dia das mulheres, é o que lhes trilha o caminho e mapeia os seus carris da vida, destacando o seu papel enquanto meio de resistência, de sobrevivência e de afirmação.

Referências

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras.

DUDA-MIKULIN, E. (2020). Gendered migrations and precarity in the post-Brexit-vote UK: the case of Polish women as workers and carers. *Migration and Development*, 9(1), 92-110.

FUENTE, de la Eduardo. (2019). After the cultural turn: For a textural sociology. *The Sociological Review*, 67(3), 552-567.

GOFFMAN, Erving (1999). *The Presentation of Self in everyday Life*. UK: anchor Books/Doubleday.



GUERRA, Paula (2020). Elogio da improbabilidade do património. In Oliveira, Gerciane Maria da Costa & Vieira, Kyara Maria de Almeida (Eds.). *Patrimônio, povos do campo e memórias: diálogos com a cultura, a arte e a educação*. Mossoró: EdUFERSA.

GUERRA, Paula & ALBERTO, Thiago Pereira (2021). Welcome to the 'modern age': The imagery of punk from the 1970s in the redefinition of the New York music scene of the 2000s and beyond. In BESTLEY, Russ; DINES, Mike; GUERRA, Paula & GORDON, Alastair (Eds.). *Trans-Global Punk Scenes. The Punk Reader Volume 2*. Fishponds, Bristol: Intellect Books.

GUERRA, Paula; HOEFEL, Graça Maria da; SEVERO, Osório; Denise & SOUSA, Sofia (2020). Women on the Move. Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [Em Linha]. v. 21, colocado em linha em 17 de agosto de 2020, consultado em 18 de agosto de 2020.

GUERRA, Paula & MENEZES, Pedro (2021). So far, so close: Contemporary faces of Portuguese and Brazilian punk scenes. In BESTLEY, Russ; DINES, Mike; GUERRA, Paula & GORDON, Alastair (Eds.). *Trans-Global Punk Scenes. The Punk Reader Volume 2*. Fishponds, Bristol: Intellect Books.

GUERRA, Paula & QUINTELA, Pedro (Eds.) (2020). *Punk, fanzines and DIY cultures in a global world. Fast, furious and xerox*. London: Palgrave Macmillan.

HALL, Stuart, & JEFFERSON, Tony (1993). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge.

MORPHY, Howard (2007). *Becoming Art. Exploring Cross-Cultural Categories*. London: Routledge.

PAIS, José Machado (2010). *Lufa-Lufa Quotidiana. Ensaio sobre cidade, cultura e vida urbana*. Coimbra: Coleção Breve.

ROGERS, Amanda (2017). Material migrations of performance. *Royal Geographical Society*. Disponível em: <https://rgs-ibg.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/area.12338>

SEPPÄLÄ, Tiina (2016). Feminizing resistance, decolonizing solidarity: Contesting neoliberal development in the Global South. *Journal of Resistance Studies*, 1 (2).



Artigos

A representação feminina (migrante) no acervo da Fondation Louis Vuitton: um debate sobre trajetórias artísticas e a produção de legitimidade

Henrique Grimaldi Figueredo¹

Resumo

Neste artigo focalizaremos alguns debates sobre os métodos de consagração e êxito de carreiras artísticas contemporâneas a partir dos processos de legitimação e elaboração da crença. Cruzando debates teóricos e análise empírica, refletimos sobre a carreira de três mulheres artistas migrantes no acervo da Fondation Louis Vuitton, em Paris, e os critérios de reconhecimento e validação de suas obras.

Palavras-Chave: consagração artística; Fondation Louis Vuitton; arte contemporânea; mulheres migrantes.

Abstract

In this article we will focus on some debates on the methods of consecration and success of contemporary artistic careers based on the processes of legitimation and elaboration of belief. Based on a cross between theoretical debates and empirical analysis, we reflected on the career of three

¹ Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) bolsa 2019/10315-5 e editor executivo do periódico Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, sediado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. Encontra-se atualmente como pesquisador visitante na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), França (2021-2022), com bolsa Fapesp 2020/02298-0. ORCID: 0000-0002-6324-4876. E-mail: henriquegrimaldi.gueredo@outlook.com.

women artists in the collection of the Fondation Louis Vuitton, in Paris, and the criteria for the recognition and validation of their works.

Keywords: artistic consecration; Fondation Louis Vuitton; contemporary art; migrant women.

Introdução

A noção de êxito na arte contemporânea firmou-se na última década como um profícuo campo de debate sociológico. Refletir sobre a construção do sucesso artístico deflagra não só as problemáticas e os discursos vigentes no campo das artes, mas a própria construção social de um gosto e de uma cultura legitimada. Tema complexo, a noção de êxito vem sendo abordada sob diferentes perspectivas que buscam demonstrar os processos eficazes de elaboração dos valores artísticos inscritos em um campo relativamente autônomo. Uma tendência comum entre essas abordagens é computar uma extensa rede de agentes e instituições como promotoras desses respectivos valores, e sobretudo, o papel do mercado de arte nessas novas narrativas. Nathalie Moureau descreve as variações entre relevância artística e precificação através do papel dos colecionadores (MOUREAU, 2020). Já o sociólogo francês Alain Quemin, parte de uma análise geográfica dos espaços e discursos legitimados sobre o fazer artístico para cartografar a produção de uma dada consagração (QUEMIN, 2016). Por sua vez, o sociólogo holandês Olav Velthuis (2007) descreve uma justaposição entre práticas visíveis e invisíveis, onde o valor - e o preço - constroem-se também na disposição interpessoal - e muitas vezes inacessível - dos próprios agentes, grafando dinâmicas próprias e simultâneas entre espaço público (*front desk*) e privado (*back office*).

Evidentemente, cada um desses trabalhos contribui a uma compreensão efetiva dos processos de consagração artística. O que

pretendemos aqui é - alicerçados por estas variações - colaborar com estes debates focalizando, por vez, a superposição entre instâncias geográficas e valores simbólicos. Para tanto, discutiremos inicialmente as assimetrias constitutivas do universo da arte contemporânea e como os valores artísticos são, com efeito, elaborados dentro de uma noção expandida - e discursiva - do campo artístico. Empiricamente trabalhando a partir de um recorte de gênero, isto é, artistas colecionadas¹ pela Fondation Louis Vuitton, em Paris - um museu privado que vem se consolidando como um espaço altamente legitimado na arte contemporânea mundial - perfilaremos algumas carreiras artísticas de sucesso utilizando como variáveis seus locais de nascimento, locais de formação, galerias pelas quais são representadas e a recorrência em coleções e prêmios, ilustrando, assim, a problemática do acúmulo de capitais - sociais, educacionais, etc. - como modo de adentrar ao jogo da arte (BOURDIEU, 1996). É preciso salientar que não trataremos das temáticas das obras nem de qualquer discussão acerca da qualidade estética de seus trabalhos, ao contrário, direcionaremos nossa atenção exclusivamente ao desbravamento de um dado campo discursivo pautado na disposição teórica que argumenta que o acesso aos procedimentos de elaboração de um conceito deve ser realizado na investigação do campo narrativo onde este é desenvolvido (FOUCAULT, 1971).

Um mundo de assimetrias: globalização versus mundialização

Temática incontornável nos debates sociológicos da cultura, as singularidades entre globalização e mundialização firmam-se, de fato, como um modo de leitura profícuo das assimetrias materiais e simbólicas operantes no universo das artes. Certamente essa distinção - como trabalhada pelo sociólogo Renato Ortiz (1998) - versa sobre as variações constitutivas de todo universo cultural, mas podem aqui ser aplicadas como lente teórica na compreensão dos istmos hierárquicos mantidos entre agentes, lugares,

1 Artistas que se identificam como mulheres.

instituições e mercados próprios a um determinado campo narrativo, isto é, as artes visuais, particularmente após a virada do milênio.

Ortiz delimita tal distinção frente à noção equivocada de que a globalização seria promotora de uma homogeneização dos processos em escala global. Embora passível de uma tradução do ponto de vista econômico, dificilmente tal feito repete-se a nível cultural. A relação entre a distribuição do capital e o poder político da cultura encontra-se, no contexto globalizado, sob um regime de complementariedade mas não simultaneidade; isto é, economia e cultura são campos que reagem de formas diferentes à globalização, e embora seja possível identificarmos influências entre estas dimensões, sua organicidade é distinta (ORTIZ, 1998). O sociólogo classificará esta dimensão ao propor uma distinção entre globalização e mundialização. A ideia de globalização estaria atrelada a uma homogeneização ou unicidade aplicáveis aos domínios econômicos ou tecnológicos. A cultura, por outro lado, se ramificaria de modo diverso; diferentemente da economia e da tecnologia, passíveis de serem percebidas a uma lógica realmente globalizada, a cultura não se enquadraria neste formato: não há, de fato, uma cultura globalizada, esta deve ser compreendida sob uma lógica outra, a da mundialização. Ao analisarmos esse itinerário sob o que Ortiz (2000) define por modernidade-mundo, nos deparamos com uma composição heterogênea, uma dinâmica espacial transnacional, na qual capital e cultura se distribuem de maneira assimétrica.

Além da compreensão da mundialização dos mercados culturais, outros dois conceitos desenvolvidos por Ortiz são também necessários para o problema aqui analisado: *standard* (tradução) e *pattern* (padrão). A definição de *standard* associa-se aos processos de serialização dos bens culturais, enquanto os *pattern* correspondem ao conjunto de normatizações estruturalizantes das relações sociais, hierarquizando e legitimando alguns padrões em detrimento de outros. Tais movimentos poderiam ser correspondentes ao que Bourdieu define como produção da crença, na qual a credibilidade em determinados bens ou objetos da cultura é produzida



através da “crença coletiva como desconhecimento coletivo, coletivamente produzido e reproduzido” (BOURDIEU, 1996, p. 198); isto é, a obra ou os bens culturais têm sua legitimidade assegurada por padrões estabelecidos por agentes e instituições específicas, simbolicamente autorizados a proferirem tais discursos.

Focalizando o universo da produção artística sob essa perspectiva, torna-se patente o fato de que há a manutenção de uma hierarquia discursiva, e embora seja perceptível o crescimento da circulação de artistas nas últimas décadas, permanece o esforço do próprio campo em gerir e estabilidade de seus núcleos duros: os lugares irradiadores da crença e das narrativas, que por seu acúmulo de capitais - sociais, simbólicos, econômicos e artísticos - preservam, mesmo que vez ou outra contestados por experiências disruptivas, uma intangível baliza da “arte de qualidade”. Assim, se tomarmos o conceito de campo artístico como recuperado por Simioni (2017), no qual esse formaliza-se através de suas disputas - onde o campo é um campo de forças cuja distribuição e intensidade são análogas à produção de uma certa autoridade - veremos que este espaço metafórico encarna-se, portanto, como um espaço estruturalizado de relações objetivas, através das quais agentes, instituições e grupos específicos disputam o monopólio discursivo de definição dos conceitos artísticos, operacionalizando os modos de legitimação e apreciação da arte.

Embora a maior circulação geográfica de artistas e de suas criações transpareça uma mitológica simetria das relações, as forças narrativas vigentes sofrem poucas ou insignificantes alterações determinando, em consequência, a produção das obras de arte, carreiras artísticas e tendências estéticas contemporâneas a partir de uma legitimidade discursiva que é ela própria homóloga aos campos de poder. Não queremos dizer com isso que experiências provocativas ou contestadoras sejam possíveis apenas como mecanismo de fricção para adentrar o campo (em suas bordas), mas sim que a tradição e o acúmulo de capitais no campo artístico atuam como ferramentas eficazes de legitimação da arte sendo, por vezes, emulados por



ações extracampo em sua operação de disputa ou concorrência frente às dinâmicas da arte mundial.

Logo, no modelo assimétrico da distribuição da autoridade, uma instituição de médio porte e no interior de um país dito periférico teria menos capacidade narrativa que uma instituição do interior da França, por exemplo, e esta por sua vez, menos poder de legitimação que um museu reconhecido e mundializado em Paris. O mesmo replica-se quando tratamos dos artistas. Formar-se e trabalhar em um grande polo irradiador de arte como Paris, Londres, Nova York ou Berlim, provavelmente terá um papel preponderante na construção de uma ideia de êxito, profissionalização ou seriedade do trabalho desses atores. Não despropositadamente Thompson (2008) e Woodham² (2017) nos falam sobre as imensas comunidades artísticas em Londres ou Nova York disputando sua entrada nos liames da arte legitimada: uma massa formada por agentes autodeslocados para essas cidades em busca de reconhecimento e estreitamento com o mercado e as instituições.

Se a globalização das tecnologias e do mercado facilita a circulação dos ativos e de pessoas, a assimetria da distribuição do poder discursivo da arte ratifica uma centralização das práticas em alguns lugares bastante específicos: grosso modo, para alcançar uma relevância social, o artista - independentemente de sua origem geográfica - deve preencher alguns requisitos (passar por algumas escolas; expor em galerias específicas; ser indicado ou nomeado a prêmios reconhecidos; estar presente em feiras de arte de renome; todos estes espaços majoritariamente Ocidentais e no eixo Europa-EUA). Esse conjunto de fatores - mobilizadores de capitais nos termos bourdieusianos (BOURDIEU, 2016) - atuarão como marcadores de profissionalização e êxito das carreiras artísticas contemporâneas. Alain Queminn (2016, p. 14), ao analisar as listas e critérios de consagração artística de balizadores como Atfacts e KunstKompass (de 2012), argumenta que, “embora a maioria dos agentes prefiram acreditar que a nacionalidade, o

2 Woodham (2017, p. 27), por exemplo, aponta que para cada “artista de marca” presente em Nova York, temos uma média de 5 mil criadores contemporâneos localizados num eixo intermediário do campo da arte, cujos trabalhos são adquiridos por um montante médio de USD 56.500/ano.

país ou o local de residência não exerçam qualquer influência à trajetória dos artistas para o sucesso”, cinco países³ - todos Ocidentais - ainda representam sozinhos quase 80% dos artistas mais reconhecidos a nível internacional.

Resultado aproximado obteríamos ao vislumbrar a concentração de colecionadores importantes no mesmo eixo (MOREAU et al., 2016), ou ainda se computássemos as galerias e feiras de arte (VELTHIUS, 2007, 2012). Esse conjunto de dados corrobora uma desmitificação da errância artística, quando num mundo globalizado os artistas estariam se deslocando igualmente entre todos os espaços. Ao contrário, percebemos que, apesar da facilidade de circulação, ainda opera-se a estabilidade de centros irradiadores dos valores artísticos e simbólicos, e que os criadores contemporâneos - embora possam locomover-se - necessitam em alguma medida grafarem sua presença nesses espaços para obterem alguma relevância e êxito.

Montado esse quadro teórico que argumenta existir assimetrias e variações vigentes no universo das artes estipulando condições distintas de acesso e reconhecimento dos artistas, o objetivo central deste estudo - ainda panorâmico - é experimentar a validade desse argumento, sobretudo no que tange aos agentes oriundos de realidades geográficas de baixa aderência ou reconhecimento no espaço social da arte contemporânea mundial. Para tanto, tomaremos como objeto sociológico de análise a coleção de arte da Fondation Louis Vuitton, gerida e mantida pelo conglomerado de luxo LVMH⁴ em Paris, que tem na persona do bilionário Bernard Arnault⁵, sua figura central.

3 Na análise de Quemim (2016): EUA, Alemanha, Reino Unido, Suíça e França, respectivamente.

4 O conglomerado de luxo LVMH (surgido em 1987) opera seis ramos mercadológicos: vinhos e outras bebidas; vestuário e bens de couro; perfumaria e cosméticos; relojoaria e joalheria; varejistas de moda de luxo; e outras atividades (em sua maioria relacionadas à arte e às casas de leilão). Em 2019, tornou-se a maior empresa de luxo do planeta após incorporar a rede de joalherias Tiffany. Fonte: <https://mercadoconsumo.com.br/2019/11/26/grupo-lvmh-fecha-acordo-de-compra-bilionario-da-tiffany/>

5 Bernard Arnault (1949-) é um empresário francês do ramo do luxo, presidente e acionista majoritário do conglomerado LVMH, e de acordo com dados da Forbes de 2020, o segundo homem mais rico do mundo, Fonte: forbes.com/billionaires.

Fondation Louis Vuitton, uma análise introdutória⁶

Criada em 2006 como parte do programa de patronagem às artes do conglomerado do luxo LVMH e aberta oficialmente ao público em 24 de outubro de 2014, a Fondation Louis Vuitton ocupa uma extensa área no Bois de Boulogne, em Paris, em edifício projetado pelo ganhador do prêmio Pritzker, o arquiteto Frank Gehry. Tendo como premissa tornar a “arte e cultura acessíveis a todos” e objetivos centrais de (i) promover as artes contemporâneas e históricas, (ii) criar uma experiência única para os visitantes, (iii) abrigar um diálogo com artistas, intelectuais e o público e (iv) inspirar o público através da beleza do edifício⁷; a coleção divide-se em quatro categorias - contemplativa, pop, expressionista, música e som - sendo composta atualmente por cerca de 330 obras produzidas por 120 artistas.

Responsável por comissionar e curar grandes mostras de peso internacional, a Fondation Louis Vuitton vem assumindo um papel bastante singular dentro da cena artística contemporânea mundial e, sobretudo, francesa, vide a extensiva cobertura midiática e as críticas elogiosas à exposição *Le Monde Nouveau de Charlotte Perriand*, que esteve em cartaz entre 02/10/2019 a 24/02/2020⁸. Em um país com concentração altíssima de instituições de envergadura mundial, o reconhecimento dado a uma exposição montada por uma fundação privada é um sintoma do extenso trabalho realizado para grafar o lugar de pertença da coleção à arbitragem de um gosto lícito, das narrativas legitimadas da arte e da cultura reconhecida (WU, 2006)⁹. Embora exista de fato um esforço e uma atenção direcionada a mulheres artistas, por vezes, esta concentra-se na promoção de um valor já

6 Todos os dados levantados nessa seção foram obtidos através de campo remoto no site mantido pela coleção, o que certamente provoca uma visão perspectivada. Não consideramos, por exemplo, outras artistas mulheres apresentadas em exposições individuais ou coletivas no espaço, mas apenas aquelas que pertencem ao acervo de consulta pública disponibilizado pela instituição. Fonte: <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr.html>, consulta em 05/03/2020 e 22/08/2020.

7 Tradução nossa para: *promouvoir la création d'hier à aujourd'hui; créer une expérience unique pour les visiteurs; ouvrir les dialogues avec les artistes, les intellectuels et tous les publics; emouvoir par la beauté du bâtiment*; respectivamente. Fonte: <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr.html>.

8 <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/expositions/exposition/charlotte-perriand.html>

9 Wu (2006) demonstra o trabalho realizado por estas coleções ao contratarem curadores importantes, críticos de arte, financiarem catálogos e anúncios em revistas especializadas. Um dispêndio de capital financeiro que somente grandes coleções corporativas podem realizar, e que desdobra-se numa conversão de capital econômico em capitais culturais e artísticos.

estabilizado. É o caso de Charlotte Perriand, mas também da japonesa Yayoi Kusama e da americana Cindy Sherman, artistas que, incontestavelmente, ocupam posições de destaque no universo da arte e receberam grandes retrospectivas na fundação. Visando uma cartografia mais precisa da representação feminina na coleção, caminhamos no sentido contrário a essas mostras *blockbusters*, isto é, uma verificação mais acirrada das diferenças de gênero e das geografias de nascimento¹⁰ dos artistas em seu acervo a partir de um estudo estatístico básico¹¹ (Gráfico 01).

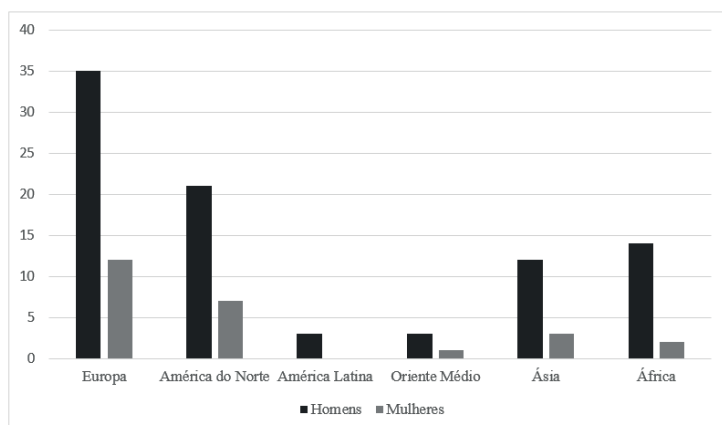


Gráfico 01 - N° de artistas colecionados pela fundação, por gênero declarado e origem geográfica (local de nascimento). Fonte: Autoria própria¹².

Uma breve leitura matemática dessas informações permite-nos constatar - sem precisar maiores variáveis - que a coleção (divulgada em seus meios eletrônicos) compõe-se de um volume de 77,9% de artistas autodeclarados do sexo masculino e 22,1% de artistas autodeclaradas do sexo feminino. Em relação à origem geográfica desses atores são 41,6% europeus; 24,7% norte-americanos; 14,1% africanos; 13,3% asiáticos; 3,53% oriundos do Oriente Médio e 2,6% latino-americanos. Não há registro de

10 O local de nascimento não replica-se em local de trabalho. A maioria destes artistas formaram-se e vivem em cidades do eixo EUA-Europa.

11 Base de dados de 113 artistas colecionados pela fundação. Levantamento realizado em 05/03/2020.

12 É preciso salientar que o gráfico desenhado parte dos dados mantidos no site e que pode corresponder a uma realidade perspectivada ou disforme. A correção dessa curva de representação necessitaria de uma investigação sistemática no acervo físico da coleção. Apesar de qualquer deformação dos dados, chamamos atenção à discrepância existente, sobretudo quando inseridas as variáveis gênero e origem geográfica.

artistas provenientes da Oceania. Dos artistas de origem europeia, três nacionalidades destacam-se: franceses, alemães e britânicos. Os franceses são maioria, 22,1%.

Esses dados ilustram precisamente a matriz eurocêntrica e norte-americana das instituições e atores de legitimação da arte contemporânea. Uma vez que concentram as ferramentas discursivas de promoção, é esperado que essas geografias também concentrem os artistas de maior circulação, reconhecimento e representação no universo artístico global (QUEMIN, 2002; MOULIN, 1992, 2007). Embora tensões e disputas surjam, esses núcleos duros continuam a operar os processos de produção de legitimidade, de construção do gosto e arbitragem no quesito arte contemporânea de nível internacional. Não é de todo o espanto quando numa listagem dos vinte e cinco artistas contemporâneos mais vendidos do mundo entre 2011 e 2015, quatorze sejam europeus ou norte-americanos, ou que das cinco galerias de arte consideradas mais representativas, quatro tenham origem europeia e uma origem estadunidense (WOODHAM, 2017, pp. 37-41). Se tomarmos ainda as listagens de 2012 da Artfacts, trabalhadas por Quemin (2016), perceberemos que entre os 100 artistas mais importantes do mundo, 96 criam em um único país e apenas 4 ficam entre dois países, desses, 80% provenientes de cinco nações. Apesar de muitos serem originários de outras geografias, residem e trabalham unicamente em países ocidentais tidos como importantes ou mais legitimados na arte contemporânea.

Nesse contexto, assomamos aqui em adição ao conceito de campo artístico, a ideia de Universo como postulada por Ortiz (2019), de um território específico constituído por pontos descontínuos conectados pela mesma intensão simbólica, ou seja, “um universo é um território (...) constituído por indivíduos, instituições, práticas e objetos. Trata-se, portanto, de um todo, totalidade na qual a integração das partes que o compõem faz-se necessária, elas encontram-se interligadas” (ORTIZ, 2019, p. 65). De certo modo, essa ideia sobrepõe-se a uma noção abstrata; representa em alternativa o desenho geográfico de práticas, atores e locais, que dispersos territorialmente, participam da constituição de um mesmo princípio ou valor simbólico. Assim, se toda identidade ou elaboração de valor é um constructo



simbólico feito a partir de um referente, essa concepção nos auxilia a compreender que os referentes estão postos, tecidos narrativamente nesse espaço social, cabendo ao artista percorrê-los em busca de validação ou produção de relevância para a arte contemporânea. O roteiro está dado, e desafiá-lo pode ser pouco efetivo.

Importa destacarmos, portanto, que (i) o campo artístico produz-se na disputa pelo poder narrativo; é essa discursividade mantida por determinados atores que gera os locais legítimos de pertença; (ii) os pontos de pertença - físicos ou simbólicos - que auxiliam na elaboração do que compreendemos como êxito artístico compõem um universo, isto é, um conjunto de coordenadas ocupadas com a intenção de erigir um constructo simbólico de identidade, valor e relevância; e (iii) as assimetrias são uma máxima desse cenário, logo, mesmo participando de um mercado global, a cultura - e as artes em seu seio - respondem a uma lógica outra, a da mundialização e fazer coincidir esses valores constitui parte da produção de legitimidade da carreira artística. Assim, criadores contemporâneos por vezes são impelidos a circular através desses pontos postos de um universo de modo a chancelarem seu mérito e pertinência para o campo das artes, é no preenchimento dessas coordenadas - todas produtoras de uma mesma intenção simbólica - que o artista erige seu sucesso na arte contemporânea.

Parece existir, isto posto, uma superposição entre alguns espaços geográficos e os espaços de concatenação simbólica. Quando retomamos esses dados, o que nos captura a atenção não é somente a desigual estrutura que certifica os artistas do norte-global em detrimento dos demais; mas também como e quais artistas de outros centros acessam e mantêm-se nessa esfera simbólica. Assim, parece mais elucidativo voltarmos nossa investigação aos grupos "minoritários" que acedem a esse reconhecimento que aos grupos coesos oriundos dos espaços já consagrados. Propondo uma breve cartografia das condições de acesso e êxito na arte contemporânea, destacaremos e analisaremos a trajetória de três artistas migrantes¹³ colecionadas pela fundação Louis Vuitton, a libanesa Mona Hatoum (1952-), a queniana Wangechi Mutu (1972-) e a sul-africana Zanele Muholi (1972-).

13 Entendemos artistas migrantes como aqueles que deslocam-se para outras geografias em busca de formação escolar, ou que trabalham exclusivamente - ou com frequência - em países que não os seus de origem.

As mulheres na FLV: perfilando trajetórias de artistas migrantes

Antes de perfilarmos, de fato, a trajetória e o acesso dessas mulheres artistas aos espaços de consagração da arte contemporânea, é preciso antes redescobrirmos a ideia de crença - no sentido sociológico - nas artes, e mais, seus módulos de produção. Adotaremos aqui o senso desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu que nos auxiliará a deflagrar essas instâncias e processos. Pois bem, a crença, em Bourdieu, é tributária de uma série de reflexões anteriores, consolidadas no pensamento sociológico e antropológico clássicos: 'o conformismo moral e lógico' de Émile Durkheim; a 'economia das reciprocidades simbólicas' de Marcel Mauss; e ainda o 'carisma' em Max Weber. O estudo da crença, como por ele estipulada, atua no desvelo dos processos de interiorização oculta de princípios sociais produtora de uma credibilidade intrínseca - natural às coisas da fé -, e extrinsecamente elaborada (BOURDIEU 2004; SETTON, 2017).

Termo contextualizado tanto nas ações individuais quanto coletivamente organizadas, a crença - e sua produção - participam das regras do jogo, e não se reduz a "um ato de fabricação material, mas (...) um conjunto de operações que tendem a assegurar a promoção ontológica e a transubstanciação do produto" (BOURDIEU, 2004, p.168). Assim, se por um lado a arte necessita de condições materiais para se manifestar, a elaboração de seu valor social será operada aditivamente nesse outro espaço simbólico que organiza e assegura a legitimidade. A disputa pelo monopólio da legitimidade contribui para reforçar a sua própria função, isto é, lança luz ao "efeito mais bem oculto desse conluio invisível, a produção e reprodução permanentes da *illusio*, adesão coletiva ao jogo que é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo" (BOURDIEU, 1996, p.192).

A crença se produz, portanto, na manutenção da *illusio*, das regras do jogo, e é, discursivamente elaborada e dependente de um espaço social coletivo. Partindo da noção maussiana de que o poder do mago acopla-se resolutamente ao grupo mágico, Bourdieu argumenta que o artista



que, ao acrescentar seu nome em um *ready-made* confere ao objeto um valor sem relação direta com seu custo de fabricação, deve sua eficácia mágica a toda a lógica do campo artístico "que o reconhece e o autoriza; seu ato não seria nada mais que um gesto insensato ou insignificante sem o universo dos celebrantes e dos crentes que estão dispostos a produzi-lo como dotado de sentido e de valor" (BOURDIEU, 1996, p. 195). Logo, a crença na serventia social da arte enraíza-se, resumidamente, em (i) na prática coletiva de promoção da mesma, produzida e reproduzida por aqueles que, ao possuírem capitais acumulados, passam a exercer uma função discursiva que a diferencia em detrimento de outras práticas; e (ii) na disputa constante pelo hegemonia narrativa - o discurso sobre a obra não é um adjuvante mas também um momento de elaboração da obra - que manifesta-se no poder acumulado por diferentes atores do campo, hierarquicamente dispostos e organizados (um conluio interessado) de modo a manterem sua posição e a crença naquilo que dizem.

Poderíamos ainda, e sem a profundidade que esta comparação merece, acentuar a promoção coletiva da arte como aquela descrita pelas ações em rede dos *Art Worlds de Becker* (1982), nos quais a arte é elaborada por um conjunto de agentes interessados, dispostos em uma teia comum, na qual as ações em um ponto reverberam em outro. Dessa forma haveria um interesse grupal pela manutenção da morfologia desse espaço social. De um modo ou outro, a ideia que trazemos de crença - e de sua produção - torna-se basilar para nossa análise. Ao perfilarmos a trajetória e êxito dessas mulheres artistas - de países considerados periféricos - no campo da arte legitimada, mostraremos que cada coordenada (física ou simbólica) ocupada por elas em sua formação e trabalho, participam - pelos seus capitais acumulados e pela crença anteriormente produzida e reproduzida na autenticidade desses espaços sociais - na elaboração coletiva da legitimidade de suas obras para a arte; um cenário onde a migração - para sítios já legitimados - parece ser um dos pontos cruciais para seu reconhecimento e desmistificadora de uma noção de errância artística globalizada.



Partiremos, primeiro, de uma rápida compilação biográfica de cada uma dessas três artistas presentes no acervo da Fondation Louis Vuitton:

Mona Hatoum: Nascida no Líbano em 1952. Vive e trabalha em Londres desde 1975. Formou-se na Slade School of Art (University College London). Sua obra está presente em acervos do Centre Georges Pompidou (Paris), Tate (Londres), MoMA (Nova York) e Guggenheim (Nova York). Realizou 121 exposições individuais em museus de todos os continentes e em galerias. Recebeu cinco prestigiosos prêmios entre estes, o Joan Miró Prize (2011) e Whitechapel Gallery Art Icon (2018). Participou de inúmeras bienais, com destaque para a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel. Possui diversos livros publicados sobre o seu trabalho e é comercialmente representada por galerias majors como a White Cube (com espaços em Londres, São Paulo e Hong Kong)¹⁴.

Wangechi Mutu: Nascida no Quênia em 1972. Vive e trabalha em Nova York. Possui formação pela Yale School of Art. Sua obra está presente em muitos acervos dos EUA e Europa, com destaque para Tate (Londres) e MoMA (Nova York). Realizou 21 exposições individuais em grandes museus e galerias (destaque para San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) e Brooklyn Museum) e mais de uma centena de exposições coletivas. Participou de inúmeras bienais, com destaque para a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel. É comercialmente representada por galerias majors, com destaque para Saatchi Gallery (Londres) e Victoria Miró (Londres, Nova York e Veneza)¹⁵.

Zanele Muholi: Nascida na África do Sul em 1972. É professora honorária da Universidade de Bremen, na Alemanha. Formou-se pela Ryerson University, em Toronto no Canadá. Premiada com uma bolsa honorária Royal Society Photographic (Reino Unido) e com o grau

14 <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>.

15 <https://www.artsy.net/artist/wangechi-mutu>

Chevalier pela Ordre des Arts et des Lettres (França). Realizou exposições solo em grandes museus (com destaque para Stedelijk Museum Amsterdam, Tate, Brooklyn Museum). Possui obras no acervo do MoMA (Nova York) e participou de diversas bienais, com destaque para a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel. É representada por galerias como a Yancey Richardson, em Nova York¹⁶.

Ao realizarmos esse perfilamento podemos assinalar uma série de coincidências ou proximidades que não possuem nada de aleatórias. As três provêm de países cujas realidades artísticas são instáveis em comparação com um dado campo legítimo, todas elas migram e realizam suas formações profissionais em países do norte-global (Europa ou América do Norte) e vivem a maior parte do tempo - ou exclusivamente - trabalhando nesses mesmos locais. São representadas por grandes galerias comerciais com sedes em Londres e Nova York, possuem obras em importantes acervos de museus europeus e americanos, e participam de mostras consideradas altamente prestigiosas - Bienal de Veneza e Documenta de Kassel. Se tomarmos algumas dessas variáveis como pontos de convergência, poderíamos desenvolver uma cartografia simples de deslocamentos que são, por vezes, físico-simbólicos, participando da construção da ideia de êxito e profissionalização artística. Tomemos a nível de ilustração os seus locais de formação, cidades em que trabalham, presença em acervos reconhecidos e participação em bienais de grande repercussão midiática (Gráfico 02).



16

<https://www.artsy.net/artist/zanele-muholi>

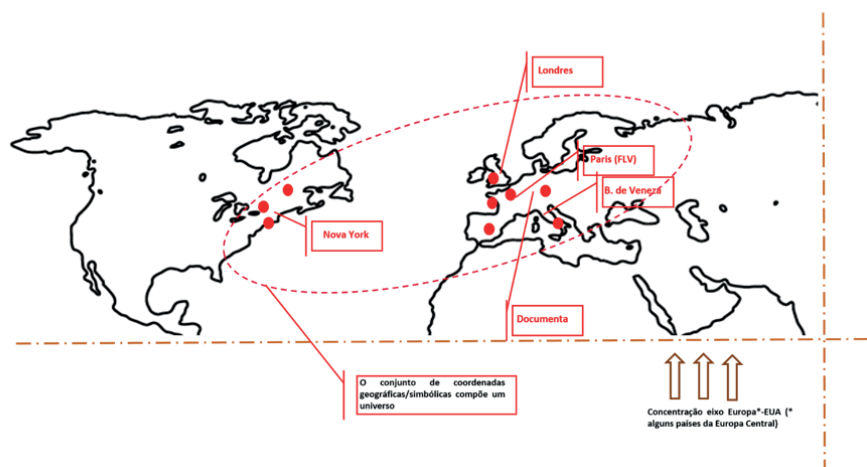


Gráfico 02 - Ilustração dos espaços sociais ocupados pelas artistas e composição de um possível universo simbólico. Fonte: Autoria própria.

Ao encarmos essa mapografia simbólica, torna-se preciso retomarmos a ideia de universo proposta por Ortiz. Para o sociólogo, a produção do valor simbólico não se encontra diluída, mas concentrada. Por exemplo, o luxo (e seu universo) não está em se visitar Paris ou Tóquio, mas na frequência a determinadas ruas ou locais específicos inseridos nessas realidades geográficas (ORTIZ, 2019). O mesmo poderíamos aplicar para o universo da arte. A crença no valor superior de uma prática não incide simplesmente na noção de pertença a uma cidade - essas artistas nada seriam se fossem apenas criadoras anônimas vivendo em Londres ou Nova York - mas na entrada assegurada a pontos singulares locados nessas realidades (a Tate, o MoMA, Georges Pompidou, etc). Os pontos que destacamos no mapa, bastante comuns entre suas trajetórias, ratificam essa operação, e a linha que se desenha entre eles confirma o universo simbólico (que é a um só tempo geográfico e discursivo) de elaboração de suas legitimidades. Não é toda Paris, mas a presença no acervo do Pompidou, nem toda Nova York, mas a presença nos acervos do MoMA e do Metropolitan e a representação por galerias locadas na *Fifth Avenue* no *Upper East Side*.

Ademais, se os diferentes tipos de capital - com enfoque no artístico e simbólico - podem ser compreendidos como uma espécie de olhar depositado sobre um sujeito ou uma prática pelos grupos coletivizados, notamos que esses atores e instituições geograficamente localizadas do universo da arte assumem o papel de mediadores e outorgadores (BOURDIEU, 2007). Assim, poderíamos traçar uma superposição entre valores artísticos e coordenadas geográficas - de educação, formação, trabalho e venda dessas artistas - que acabam por confirmar que os critérios de sacração e êxito na arte contemporânea interdependem mais das relações tratadas na experiência da distribuição desses valores no espaço social ou de "um microcosmo particular" (SAINT MARTIN; LANCIEN, 2007) que da qualidade estética e sensível das obras. Nosso argumento não é chauvinista ao pensar a arte como uma narrativa unicamente interessada e fabricada através de um conluio. Entendemos claramente que o pensamento fabular, os usos de novos dispositivos e os avanços estéticos por parte dos artistas assumem papel preponderante em seu trabalho; contudo, indicamos que essa dimensão não representa necessariamente aquela fulcral para a determinação de seu êxito. Indicamos que por vezes torna-se incontornável contabilizarmos as geografias simbólicas dos núcleos irradiadores da crença e a passagem desses atores por estes espaços como determinantes para sua profissionalização e sobrevivência artística, o que também explicaria a condição de imigrantes de muitos criadores que desejam adentrar esse espaço social.

Se voltarmos aos artistas da FLV cuja origem geográfica é não europeia ou norte-americana, perceberemos que parte considerável se encontra nessa realidade. Da representação africana, por exemplo, muitos irão estudar em universidades de notoriedade para o universo artístico, provêm de ex-colônias francesas sendo, portanto, francófonos, e em determinados casos expuseram tardiamente ou ainda não expuseram em seus países de origem, apresentando seus trabalhos primeiramente em espaços mais consolidados da arte contemporânea. Essa realidade corrobora mais uma vez a distribuição assimétrica das narrativas legitimadoras da arte,



de uma história da disciplina eurocentrada e que incorpora o Outro - de forma generalizada e sem as problematizações que o tema carece - como artistas da diáspora ou a partir do interesse por um dado exotismo. Nesse sentido, a condição de migrante surge como uma espécie de solução epistemológica da práxis artística, um modo de se ampliar as chances e as apostas no jogo da arte; ver e ser visto; circular e acumular capitais que facilitem a negociação do êxito. Não despropositadamente percebemos no mapa supracitado que, apesar dos locais de nascimento indicarem um pertencimento sul, a formação e profissionalização dessas artistas lhes impele a um movimento bastante concentrado no eixo EUA e alguns países da Europa Central (e aqui corroboramos a avaliação de Quemin (2002, 2016) das listas de importância geográfica: Alemanha, França, Reino Unido, Itália, Suíça).

Importa recordarmos que embora essas três artistas não tenham recebido grandes mostras individuais na fundação (diferentemente de Yayoi Kusama e Cindy Sherman, que além de ocuparem posições de destaque nas listagens de relevância artística de veículos especializados também figuram nos relatórios de sucesso econômico¹⁷), sua posição no campo da arte é incontestável. Pertencem a uma elite artística que circula e é promovida por instituições mundiais, suas obras tem entrada assegurada em galerias importantes e nos leilões noturnos da tríade Sotheby's/Christie's/Phillips, publicam-se livros e catálogos sobre suas obras, são contempladas por premiações importantes. Se ainda não são *stars*, caminham para ocuparem tais posições (QUEMIN, 2013).

Essa breve cartografia das condições de acesso e êxito artístico, nos auxilia a deflagar - em parte - os critérios envolvidos na consagração das carreiras da arte contemporânea, isto é, um *modus operandi* de uma lógica legitimadora, de um estado das coisas que tende a ser replicado. Pensar nas condições de acesso de Mona Hatoum, Wangechi Mutu e Zanele Muholi a uma prestigiosa coleção internacional como a mantida pela Fondation Louis Vuitton, não caminha no sentido de questionar a validade dessas artistas e de

17 Nos referimos aqui às listas anuais de agências especializadas em medir a relevância artística dos criadores contemporâneos com destaque para KunstKompass, ArtReview, Artfacts, etc.

seus trabalhos, ao contrário, tratando temas como as políticas de gênero, a guerra e a africanidade, essas artistas são pilares de resistência dentro de um *world art system*. Olhar e refletir sobre suas trajetórias nos auxilia, todavia, a lançar luz sobre o funcionamento azeitado às práticas e às narrativas do universo artístico, um diagnóstico que serve como prognóstico aos artistas que pretendem adentrar esse espaço social.

Conclusão

Investigar a arte, suas instituições e mercados é sempre uma tarefa desafiadora. Independentemente do interesse e esforço empregado, o sociólogo que se dedica a esses estudos descreverá sempre uma abordagem perspectívada e obliterada pelas muitas zonas cinzentas desse universo. Criam-se análises de mercado, mas estas restringem-se apenas às vendas públicas, sublimando todas as negociações realizadas a portas fechadas e que possivelmente nunca serão acessadas. Discute-se o programa curatorial de uma instituição mas nunca se sabe por completo o que se passa nas reuniões de suas diretorias e a força que seus patrocinadores exercem na tomada de decisões. No entanto, embora representativas de uma das faces prismáticas dessas relações, essas abordagens não são menos objetivas e fornecem pistas bastante importantes para a compreensão sociológica da prática artística na contemporaneidade.

Trabalhos como o do sociólogo francês Alain Quemin (2002, 2016) e do sociólogo holandês Olav Velthuis (2007, 2010, 2012), nos auxiliam a quantificar os procedimentos de ranqueamento artístico, sobretudo ao contabilizarem as listagens que regem o valor artístico e os procedimentos de venda nos mercados primários e secundários. Moulin (1985, 2000) nos instrumentaliza a pensar a composição de um ecossistema artístico e o locus funcional dos artistas nessa morfologia social. Moureau e Sagot-Duvaroux (2016) organizam a reflexão sobre o papel dos colecionadores na elaboração da crença e da legitimidade da arte contemporânea mundial, sobretudo após a virada do milênio e de suas mitologias globalizantes.



Estes estudos compõem o terreno basilar para problematizações outras que são agora imperativas. Poderíamos citar a necessidade imediata de - para além de uma confiabilidade nos medidores tradicionais de revistas e agências especializadas - discutirmos a composição narrativa dos próprios critérios definidores dessas listagens (a partir de que medidores se consagra uma trajetória? Quem são os sujeitos e as equipes que determinam tais variáveis? Quais os seus *backgrounds* e a crença que reproduzem?); ou ainda contabilizarmos os novos fluxos migratórios como responsáveis pela alteração das paisagens culturais de cidades globais.

Seguramente, quando analisamos determinadas trajetórias de sucesso na arte contemporânea, a migração para um espaço simbolicamente legitimado parece ser um fator ainda bastante recorrente. Migrar é um direito humano assegurado (embora não o seja assim na prática), e são muitas as comunidades que movidas por questões próprias deslocam-se a outros sítios. Os artistas também participam, e até mais, desses movimentos (GUERRA et al., 2020). O que descrevemos ao longo deste trabalho não é um libelo contrário à migração artística. Buscamos justamente o oposto, mostrar que esta torna-se, em diversas ocasiões, sistêmica, um modo operante de produção de distinção e legitimidade.

Seria possível delinear um futuro em que a migração seja uma escolha e não unicamente movida pela grafia de um território simbólico sem o qual o êxito na arte contemporânea é quase impossível? Seria viável imaginarmos uma distribuição mais igualitárias das instâncias de legitimação para outras geografias? Se a reflexão sobre o campo discursivo é o modo de clarificarmos a produção do conceito e da sobredeterminação da legitimidade e do gosto corrente, os estudos sobre o êxito e a consagração das carreiras artísticas contemporâneas tornam-se a ferramenta de desvelo da cultura como prática social hierarquizada e - ainda - artificialmente centrada.



Referências

- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. La noblesse: capital social et capital symbolique. In: LANCIEN, Didier; SAINT MARTIN, Monique (Orgs.) *Anciennes et nouvelles aristocracies de 1880 à nous jours*. Paris: Ed. MSH, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *The order of things*. Nova York: Vintage Books, 1971.
- GUERRA, Paula; HOEFEL, Maria da Graça; OSÓRIO SEVERO, Denise; SOUSA, Sofia. Women on the Move. Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahier du MMMOC*, v. 21, 2020.
- LANCIEN, Didier; SAINT MARTIN, Monique (Orgs.) *Anciennes et nouvelles aristocracies de 1880 à nous jours*. Paris: Ed. MSH, 2007.
- MOULIN, Raymonde. *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- MOULIN, Raymonde. *Sociologie de l'Art*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- MOULIN, Raymonde. *Les artistes: essai de morphologie sociale*. Paris: La documentation française, 1985.
- MOUREAU, Nathalie. Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho. In: BULHÕES, Maria Amélia; VARGAS, Nei; FETTER, Bruna. *Livro do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2020.
- MOUREAU, Nathalie; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique; VIDAL, Marion. *Collectionneurs d'art contemporain*. Paris: Ministère de la Culture, 2016.
- MOUREAU, Nathalie; SAGOT-DUVAUROUX. *Le marché de l'art contemporain*. Paris: La Découverte, 2016.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ORTIZ, Renato. *O próximo e o distante: Japão e a modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ORTIZ, Renato. *O Universo do Luxo*. São Paulo: Alameda, 2019.

QUEMIN, Alain. A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos 'maiores' artistas do mundo. In: VILLAS-BÔAS, Glauca; QUEMIN, Alain (Orgs.) *Arte e vida social*. Paris: OpenEdition, 2016.

QUEMIN, Alain. *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché*. Paris: Jacqueline Chambon, 2002.

QUEMIN, Alain. *Les stars de l'art contemporain*. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels. Paris: CNRS, 2013.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Crença. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SIMIONI, Ana Paula. Campo artístico. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

THOMPSON, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*. Nova York: St Martins Press, 2008.

THOMPSON, Don. *The Orange Balloon Dog: Bubbles, Turmoil and Avarice in the Contemporary Art Market*. Nova York: Douglas & McIntyre, 2017.

VELTHIUS, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

VELTHIUS, Olav; HAMELIJNCK, Rob. *Front Desk / Back Office No.2: the secret world of galleries in 39 pictures and two texts*. Londres: Idea Books, 2010.

VELTHIUS, Olav; LIND, Maria (Orgs.) *Contemporary Art and Its Commercial Markets A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Amsterdã: Metahaven, 2012.

WOODHAM, Doug. *Art collecting today*. Nova York: Allworth Press, 2017.

WU, Chin-Tao. *A privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres, migrações e música¹

Paula Guerra,
Universidade do Porto,
Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia,
Porto, Portugal²

Resumo

Este artigo trata da história de vida de uma música – a brasileira Flávia Couri – e, em particular, a sua experiência de emigração e como relaciona a música, a globalização do *punk* e as cenas musicais locais e translocais. Reconhecemos a importância destas dinâmicas analisando uma entrevista com esta mulher música, concentrando-nos no seu discurso acerca do seu próprio trajeto e as circunstâncias da sua emigração. A discussão acerca da emigração desta mulher contempla os seguintes pontos-chave: as causas e razões da emigração; a vida num novo local; desafios, sucessos e reconstrução identitária do emigrante; e um possível retorno à ‘tribo’ do país de origem. A análise do discurso usada atenta ao contexto desse mesmo discurso, ou seja, as suas condições de produção e receção. Através desta análise fomos capazes de seguir, explicar e compreender a trajetória de emigração desta mulher e como esse trajeto foi sempre acompanhado por uma banda sonora da qual ela foi compositora e ouvinte, tentando mostrar as possibilidades que a música oferece na construção e reconstrução identitária, bem como a sua capacidade de providenciar razões e contextos para uma migração.

1 Este artigo faz parte do desenvolvimento dos seguintes projetos de pesquisa: “Youth and the arts of citizenship: creative practices, participatory culture and activism”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC /SOC -SOC/28655/2017) e “CANVAS - Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance” (referência Ref. POCI-01-0145-FEDER-030748). Gostaria de agradecer a Flávia Couri por toda a sua generosidade, empatia e esplendor no partilhar da sua história de vida.

2 Doutoranda em Sociologia. Professora na Faculdade de Letras e Investigadora no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Centro para Estudos Sociais e Culturais de Griffith, na Austrália. Investigadora Associada no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.



Palavras-chave: migração, mulheres, música rock, identidade, sons transglobais.

1. Introdução

Passaram quase quatro décadas desde o surgimento inicial do movimento punk e, desde então, este mudou profundamente a vida social e cultural a vários níveis. Um aspecto-chave desta transformação relaciona-se com a maneira como o punk foi globalizado e apropriado de maneiras diferentes pela juventude urbana por todo o mundo. Esta dinâmica encaixa-se num novo quadro de identidades e laços musicais, num espaço e tempo translocais marcados por redes de contactos e mobilidade. Neste artigo, analisamos a história de vida de uma música, e, em particular, uma experiência de emigração, e como se relaciona com a música, com a globalização do punk e com cenas musicais locais e translocais. Discutimos a importância de todas estas dinâmicas na emigração de uma música nascida no Brasil, Flávia Couri¹, recorrendo a uma entrevista para analisar o seu discurso acerca do seu trajeto e circunstâncias à volta da sua emigração. Esta discussão acerca de emigração está estruturada da seguinte forma: as causas e as razões por trás da emigração; a vida num novo local; os desafios, sucessos e reconstrução identitária do emigrante; e um possível retorno à 'tribo' do país de origem. Através desta análise discursiva, conseguimos seguir, explicar e compreender o trajeto migratório desta mulher e como esse trajeto foi acompanhado por uma banda sonora da qual Flávia foi sempre compositora e ouvinte. Aproveitamos e adaptamos a distinção entre o que o *Dictionary of Discourse Analysis* [*Dicionário de Análise Discursiva*], baseado em Jean-Michel Adam,

¹ Flávia Couri é uma artista musical brasileira, conhecida por ser a ex-baixista da banda rock Autoramas. Localiza-se no espectro musical de garage rock e punk rock e é natural do Rio de Janeiro, Brasil. Participou em grupos musicais como *China*, *Sugarstar*, *ELEPê* e *Voz Del Fuego & Lingerie Underground*, tendo sido convidada a integrar os *Autoramas* em 2008. Baixista, guitarrista, cantora e compositora, integra atualmente o trio *As Doidivinas*, no qual canta e toca guitarra e a banda *The Courettes* com o seu marido dinamarquês Martin Couri (https://www.instagram.com/flavia_couri/).

caracteriza como “duas faces complementares de um único objeto comum vistas como texto quando tomadas pela linguística textual – que privilegia a organização do co-texto e coesão enquanto coerência linguística (...) – e pela análise discursiva – mais atenta ao contexto da interação verbal (...)”; o discurso sendo, então, “concebido como a inclusão de um texto no seu contexto (condições de produção e recepção)” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004: 466-467; 169). Neste caso, este artigo concentra-se nesta segunda linha de análise².

2. Sons transglobais, identidades e migrações

Ao contrário da ideia tradicional de identidades culturais - que se refere a um eu sólido e fixo, relacionado umbilicalmente a um território e a uma história coletiva - hoje em dia temos de ter em conta a crescente volatilidade destas identidades. Esta natureza cada vez mais volátil tem origem num fluxo de desenraizamento social, inovação tecnológica constante, na mobilidade física de bens e ideias - tudo isto profundamente enraizado na modernidade tardia. Esta volatilidade destaca-se frequentemente na plasticidade dos seres humanos e na natureza temporária dos papéis e relações sociais (HALL; JEFFERSON, 1993; FEATHERSTONE, 1995). A perspectiva de Crane (2002) acerca disto é, claramente, da maior importância. A cultura musical global, disseminada através de grandes conglomerados multimédia, está maioritariamente centrada em países anglófonos, com os catálogos das grandes editoras cada vez mais focados num número reduzido de estrelas internacionais. Assim, estamos perante um modelo renovado de ‘imperialismo dos média’ baseado no capitalismo global. Simultaneamente, temos, por consequência, a globalização e localização numa rede complexa de fluxos de contacto, evidenciando uma homogeneidade cultural progressiva enquanto asseguram que a identidade e valores específicos sejam cada vez mais cruciais para compreender a música popular (HUQ,

2 O corpus deste artigo baseia-se numa entrevista biográfica aprofundada a Flávia Couri conduzida em Junho de 2017. Flávia deu o seu consentimento informado à abordagem sociológica a esta entrevista.

2006). Tudo isto tem lugar num mundo progressivamente mais interligado, no qual pessoas, música e ideias circulam a uma escala e velocidade nunca antes vistas (CASTELLS, 1996), afastando-se assim da dicotomia do “mainstream monolítico vs subculturas resistentes” (MUGGLETON; WEINZIERL, 2003; STAHL, 1999).

Debrucemo-nos agora sobre o caso da música punk. A partir de Londres a Nova Iorque, o punk espalhou-se para outras cidades, países e regiões. Construiu-se gradualmente como cultura popular geopolítica e incorporou numerosas variações e estilos musicais espacializados. Este duplo movimento de globalização e localização dá ênfase à natureza do punk enquanto uma construção de peças de cultura popular cosmopolita transglobal numa mistura caótica e paradoxal. Combina estética, música, imagens, textos e paisagens e articula tanto especificidade como hibridismo (GUERRA, 2013). Como Guerra e Bennett (2015) referiram, o punk tornou-se uma *mediascape* global – ou seja, um ajuntamento de características que mescla práticas e configura um certo tipo de capital cultural e um habitus que é dominante no campo da música popular (DINES et al., 2019). A influência global da estética e sons do rock na produção de projetos musicais à escala local é uma suprema demonstração da lógica de produção cultural característica da globalização (REGEV, 2013). Em diferentes países, o rock apareceu como uma reprodução de estilos que lhe haviam sido introduzidos ou como a criação de estilos híbridos nos quais músicos combinavam memórias locais e elementos globais. A construção destes estilos de rock locais é então parte de uma estratégia característica de processos de construção de identidade social em dois espaços da prática cultural: o campo da música popular e o campo da identidade nacional e local (GUERRA; QUINTELA, 2016).

3. O lugar de Flávia na música

Entrar em contato com a música rock (e, em particular, com a música punk) numa idade precoce leva frequentemente a que esta desempenhe um papel crucial no desenvolvimento da personalidade e no estabelecer de uma identidade artística e de contracultura. Flávia Couri é uma mulher de 39 anos e música de rock oriunda do Brasil. Tem uma verdadeira paixão por música e uma aguda consciência da importância que a música teve na construção da sua identidade. Foi a música que abriu as portas de toda a bagagem cultural, com a qual veio a contracultura. Como disse:

Eu choro a ouvir música, realmente a música toca-me muito desde os meus sete ou oito anos de idade. Para mim, como sempre me senti meio diferente do normal e dos meus colegas da escola, por exemplo, a música foi totalmente onde eu consegui criar toda a minha personalidade e entender de onde é que vinha este meu descontentamento e este meu sentir-me diferente. Foi através da música que eu me descobri como artista e da contracultura.

Eu não faço a mínima ideia de quem eu seria hoje se eu não fosse musicista, se eu não tivesse descoberto o rock, tudo o que veio de contestação a partir daí e todo o meu modo de vida (...) A música norteou toda a minha bagagem cultural e todo o meu estilo de vida. Além disso, a música também me abriu os olhos para não acreditar em tudo o que vejo na TV e nos jornais, então, realmente o impacto da música na minha vida aconteceu a 100%. A música mudou a minha vida por completo e foi ela que me achou.

Flávia começou a ouvir música aos nove ou dez anos, numa altura em que músicas do *Guns N' Roses* tocavam em todo o lado, uma banda que agora descreve como sendo "uma das bandas mais antipunks do rock



n' roll", mas que, enquanto jovem, considerava ter uma atitude bastante punk. Depois veio o grunge, ao qual reconhece uma atitude bastante 'faz por ti próprio', bem como o punk, que exerceu uma forte influência sobre ela. Quando tinha doze anos, viciou-se em *Ramones* e viu-os ao vivo, algo que assinala como um momento importante no experimentar de novas vivências, na diferenciação face aos seus pares e no encontrar da sua própria gente.

Quando eu fui a um show dos Ramones, tinha eu treze anos, no Rio de Janeiro, o show estava lotado e tinha até gente pendurada no teto, que era uma lona do circo. Com aquela imagem dos Ramones, com as pessoas penduradas no teto e com toda a gente a curtir as músicas que eu também curti, foi aí que eu descobri que eu não estava sozinha, que era só na minha escola que não tinha pessoal punk. (...) A partir daquele dia eu falei que era isto que eu queria fazer e vinte e três anos depois estou aqui a fazê-lo (risos). Essa também foi a primeira vez que eu fumei maconha, por exemplo, então foi uma situação de experiências da adolescência e foi um evento libertário, onde eu conheci várias pessoas. A partir desse momento comecei a relacionar-me com pessoas de fora da minha escola e a fazer o meu próprio grupo, o meu próprio nicho, só com pessoas do rock e do punk-rock.

Quando eu era mais jovem ia muito mais [a eventos musicais], até porque essa era uma forma de eu conhecer gente igual a mim. Na fase antes da internet nós conhecíamos gente na rua, logo, tínhamos de sair de casa. (...) Quando eu era adolescente eu saía o tempo todo: terça-feira, quarta-feira, quinta-feira, sexta-feira.

Este processo de descobrimento de novas bandas, de sair e encontrar pessoas com quem se identificava mais, foi definitivamente um processo de construção identitária alicerçado na música (GUERRA, 2020a). Para além disso, estes hábitos permitiram-lhe estabelecer a fundação sobre a qual mais tarde construiria o seu lugar na vida como música naquela cena.

Eu acho que foram estas minhas andanças que me fizeram conseguir entrar na cena brasileira de música, porque se eu só ficasse em casa presa, então eu não ia estar a circular e nesta profissão é importante sair, conhecer os espaços e as pessoas, estabelecer contatos.



Figura 1 - Sons LOUD fuzz nos estúdios StarrSound, 2018. Fonte: Flávia Couri.

Hoje em dia, Flávia tem uma carreira musical estabelecida, tendo, desde tenra idade, começado a tocar instrumentos, formando bandas com amigos e, com o decurso do tempo, alcançado um sucesso moderado e, mais tarde, tocado para bandas estabelecidas e músicos famosos.

Eu comecei a tocar guitarra acústica com onze anos e aos doze anos passei para o baixo. (...) Eu comecei a fazer bandas com as minhas amigas, sendo que a minha primeira banda foi um trio feminino. Quando eu tinha dezassete anos eu fiz a minha primeira banda profissional.

Eu era a única garota e nós começamos a tocar no circuito universitário do Rio de Janeiro, em alguns bares e a banda conseguiu um certo nome e durou cinco anos. Depois dessa banda eu fui convidada para ser *side woman*, para tocar baixo, com um compositor brasileiro chamado China. As pessoas começaram a conhecer-me no mercado brasileiro da música através desse trabalho, tinha eu tinha uns vinte e três anos. Depois eu criei uma banda minha, um trio feminino, no qual eu tocava guitarra. Essa banda fez bastante sucesso na nossa cidade e até chegamos a tocar fora do Rio de Janeiro e fomos para São Paulo também. Através dessa banda, o Gabriel dos *Autoramas*³ viu-me a tocar e convidou-me para tocar nos *Autoramas*, que era uma banda que estava num nível maior do que o da minha própria banda. Eu fiquei durante sete anos nos *Autoramas* e conheci a Europa e a América do Sul através das tournées. Naquele período de *side woman* também toquei com outros músicos: toquei com o Big Gilson⁴, que era um *bluesman* brasileiro, toquei com a Baby do Brasil⁵, da banda *Novos Baianos*⁶, uma cantora muito famosa dos anos 1960 e 1970.

Atualmente, ela tem uma banda chamada *The Courettes*⁷, que formou com o marido. O nome da banda é inspirado em bandas dos anos 60. Da mistura de gêneros musicais que escutou, sente que o rock dos anos 60 sempre foi a sua onda.

Então, basicamente, as minhas influências são basicamente o garage rock dos anos 1960, dos MC5, The Sonics, o protopunk, com The Stooges, e uma pitadinha de soul, modern soul, surf music e rockabilly. Eu gosto

3 Os *Autoramas* são uma banda brasileira de surf/garage rock/garage punk/rockabilly que se formou na segunda metade dos anos 90 e continua a atuar até hoje (<https://reverb.com.br/artigo/na-br-3-sempre-foi-dificil-para-bandas-como-o-autoramas-mesmo-quando-o-rock-era-moda>).

4 Big Gilson, guitarrista brasileiro considerado veterano da cena carioca de blues (<http://biggilson.com/>).

5 *Baby do Brasil*, também conhecida como *Baby Consuelo* é uma artista, cantora, guitarrista e compositora brasileira que fez parte dos *Novos Baianos* no início da carreira (<http://www.babydobrasil.com.br/babydobrasil/>).

6 *Novos Baianos* é um grupo musical de rock e música popular brasileira de Salvador, Bahia, Brazil, formado em 1969, que obteve sucesso durante os anos 70, e se voltou a juntar em 2017 (<https://www.facebook.com/NovosBaianos/>).

7 *The Courettes* são um duo marido e mulher de garage rock dos anos 60, criado por Flávia Couri e Martin Couri, descrito pelos próprios como "uma explosão de garage do Brasil e da Dinamarca" (<https://www.thecourettes.com/>).

de todos os movimentos do rock. Eu adoro a história do rock como um todo, o que eu mais gosto são dos anos 1960, mas gosto do movimento punk dos anos 1970, gosto do pós-punk, gosto de grunge e punk, mas nunca curti heavy metal, por exemplo. Eu acho que The Beatles, The Rolling Stones, The Kinks, The Sonics, MC5, The Stooges, The Ronettes, Ramones, talvez serão as minhas principais influências.

Desde esse precoce amor por *Ramones* veio um interesse por outras bandas punk como *The Clash*, *Sex Pistols*, *Buzzcocks*. Mas punk é mais que o som dessas bandas, ou de quaisquer outras bandas. O punk é um movimento com uma ética 'do-it-yourself' [faz por ti próprio] que Flávia descreve como definidor do seu estilo enquanto artista musical e do seu estilo de vida em geral, mais que os sons do punk.

É um estilo de vida, que vai muito além do estilo musical. Por exemplo, a música que eu faço hoje em dia tem alguma influência do punk, mas a influência dos anos 1960 é muito mais forte, mas nós fazemos tudo por nós mesmos. Nós temos um selo alemão que lança os nossos discos, mas eu marco os shows, nós temos algumas ajudas e tal, mas quem planeja a carreira, quem faz tudo, quem é a manager road, quem escreve as músicas, etc., tudo isso é feito por mim e pelo meu marido. Então, a atitude do punk, de fazer acontecer, do do it yourself, eu tenho totalmente essa atitude presente na minha vida, mesmo que a música que eu faça agora seja mais orientada por um período anterior ao punk.

(...) no caso da minha banda isto acontece porque é uma coisa que financeiramente leva a que possamos viver da banda. O maior do it yourself é conseguir viver fora do que o sistema capitalista espera que você tenha, com um emprego careta, das oito da manhã às dezassete horas, eu não tenho isso. Então, a maior atitude punk que se pode ter é viver dentro e fora do sistema, porque também não dá para estar completamente fora, se

estiver fora é mendigo. Eu sinto-me assim, meio dentro e meio fora do sistema e tenho essa liberdade com a minha banda.

A paixão de Flávia por música ditou muitas das suas escolhas, mesmo para além da sua profissão: das pessoas com quem travou amizade - tinham que ter um interesse em música - e com quem namorava - outras pessoas envolvidas na cena musical - ao seu trajeto académico. Flávia começou um curso universitário em Filosofia, no Brasil, que não concluiu, pois a sua carreira musical tomou prioridade (GUERRA, 2020b): “No último ano da faculdade eu saí em tournée com uma banda e nunca mais voltei, então não terminei o curso.” No entanto, não desistiu de uma educação universitária, concluindo um Bacharelado em Música anos mais tarde. Depois, concluiu também um Mestrado em Música.

DeNora (2000) desenvolveu investigações paradigmáticas a este respeito, tendo demonstrado a importância da música no estruturar da vida e emoções do dia-a-dia, observando como os atores sociais se descrevem a si próprios - tanto as suas personalidades como as suas maneiras de ser - através das suas “vozes” musicais, servindo como referência para a sua vida social. Para Flávia, isto é particularmente relevante. Assim, a música é a consciência das suas opções de vida em termos de trabalho, estudos, amizades, relações e lazer. Aos 34 anos, Flávia emigrou para Copenhaga, na Dinamarca, onde até hoje reside com o marido e o filho. A sua motivação para deixar o país onde nasceu é discutida em seguida, bem como as suas experiências de migração, em relação à música.

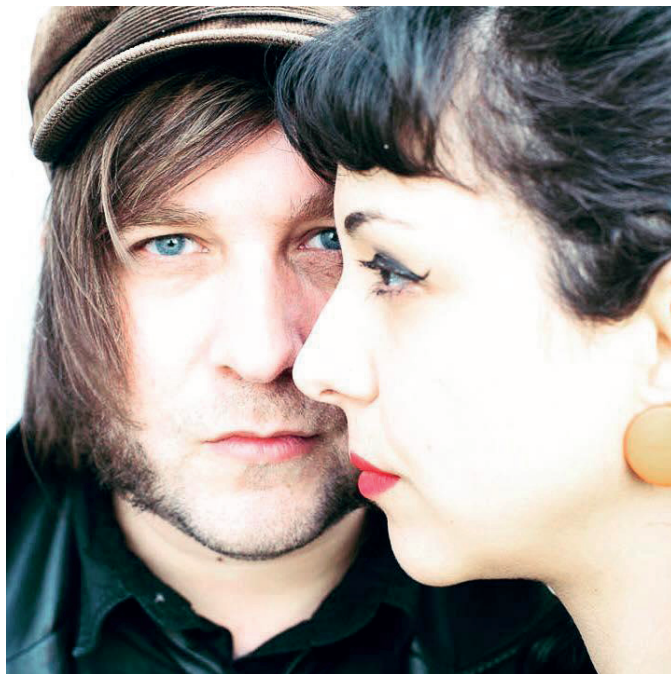


Figura 2 - The Courettes, o duo rock marido e mulher de Flávia Couri e Martin Couri, Áustria 2018. Fonte: Flávia Couri.

4. Flávia do Rio para o mundo

Artistas musicais de todo o mundo há muito que têm deixado os seus países de forma a alargar os seus horizontes pessoais, musicais e simbólicos. Por vezes, os países de origem não vão de encontro às necessidades dos jovens músicos, sedentos de novidade e atividade, aparentemente por serem considerados demasiado pequenos e/ou de alguma forma limitados. Para muitos, mudarem-se para o estrangeiro também permite a realização do desejo de descobrir novos mundos e novas culturas, o desejo de explorar outros contextos e saber o que se passa em outros locais. Flávia Couri já tinha uma carreira musical bem estabelecida no Brasil antes de emigrar para a Dinamarca, e, na realidade, considera que a cena musical do seu país adotivo é limitada quando comparada ao Brasil. Flávia descreve ter ido a um número extenso de concertos e discotecas

desde cedo, a facilidade que tinha em aceder a álbuns, e uma vivaz cena musical independente. De fato, o Brasil tem uma vasta gama de procura e oferta para todos os estilos musicais.

Olha, há bandas excelentes no Brasil e geralmente elas não estão no mainstream. Existem vários festivais de médio porte pelo Brasil inteiro. Nos anos 1980 era em São Paulo e no Rio que acontecia toda a vida cultural do país, mas nos anos 2000 começou a haver festivais de rock no país inteiro. (...) Então, a cena independente do Brasil está muito organizada e muito amadurecida. Realmente você pode viver paralelamente ao mainstream de forma profissional.

A Dinamarca é um país pequeno. Por exemplo, eu acho que a cena do Brasil é muito mais rica porque o Brasil é gigante, o Brasil é maior do que a Europa.

Flávia nasceu no Rio de Janeiro, onde viveu até aos 34 anos. No entanto, tal não significa que nunca tenha deixado a sua cidade-natal. De fato, Flávia é uma pessoa muito viajada graças à sua carreira musical, tendo explorado a Europa e a América do Sul durante as digressões. Antes de se mudar para a Dinamarca, “nunca tinha ido viver para outro país, mas já fazia viagens constantes a outros países”; aliás, era difícil encontrá-la no Rio de Janeiro. Assim, mesmo se o seu grande e multicultural país de origem não fosse o suficiente para satisfazer a fome de descoberta e aventura, teria algumas dessas, senão todas essas necessidades satisfeitas através das suas extensivas viagens.

Então, com Autoramas, eu tive a oportunidade de começar a viajar. Eu fiz dez tournées na Europa com eles. Viajar é uma das minhas paixões, então, calha bem com música. Eu conheço músicos que odeiam andar de avião, mas eu amo viajar, é uma das minhas paixões, porque eu amo conhecer gente diferente.

A escola pela emigração pode acabar por ter impacto na percepção geral no que toca aos artistas, pois estes são, por vezes, mais valorizados no seu país de origem após emigrarem. Este pode ser outro factor que pode influenciar artistas emigrarem e, mais tarde, voltarem (GUERRA et al., 2020). Flávia não considerou esta hipótese, nem o viver nem o voltar.

Para mim esta coisa da emigração é uma coisa nova na minha vida e foi uma coisa que eu não planejei, realmente aconteceu. (...) Sinceramente, eu não sei se há mais respeito por ter emigrado porque eu ainda não voltei para o Brasil e nem tenho nos meus planos voltar para o Brasil para morar lá. No ano passado nós fomos lá e fizemos dois shows, que foram bem bacanas, mas eu ainda não sei qual é o resultado da emigração. Eu sei que fazer tournées e shows fora do nosso próprio país, com certeza, valoriza-nos como artistas no nosso país local, mas quanto à emigração ainda não consegui ter esse feedback.

Então, à primeira vista não parece existir uma ligação direta entre a migração de Flávia e a música. De fato, para Flávia, a motivação para sair do país adveio de um relacionamento com um homem de outro país; é agora casada com ele e tem um filho, e todos vivem no seu país de origem, a Dinamarca.

Então, durante os Autoramas eu conheci o meu marido, que era baterista de uma banda da Dinamarca que estava a fazer uma tournée no Brasil junto com os Autoramas. Éramos nós que estávamos a organizar a tournée dessa banda no Brasil. Então, eu me apaixonei e ficamos a namorar à distância durante dois anos, sendo que a única coisa que me prendia ao Brasil era a minha banda. Ele tem uma filha aqui na Dinamarca, então ele não podia mudar para o Brasil. Depois de dois anos eu decidi mudar-me e vim morar para a Dinamarca. (...) Foi mais ou menos isto que aconteceu.

Frequentemente, entre as razões para a emigração, encontramos condições econômicas tais como a busca por um melhor emprego e salário. O desemprego e os despedimentos estão muitas vezes na origem de uma

mudança de país em busca de novas oportunidades noutros contextos geográficos (FEIXA; GUERRA, 2017). Além disso, tomar a opção de emigrar pode parecer uma lufada de ar fresco, levantando um conjunto de novas possibilidades numa altura em que as pessoas vivem momentos de grande frustração nos seus países. Flávia tinha experienciado um conflito com outro membro da sua última banda brasileira, *Autoramas*, que culminou com a sua saída da banda. Este momento de frustração e o subsequente cortar de relações com o projeto tornaram a sua decisão de emigrar bastante mais fácil, convertendo-se no catalisador da mudança.

Foi um momento e uma decisão muito difícil e na altura chateei-me com o Gabriel dos Autoramas. (...) Eu só consegui tomar esta decisão porque ele estava a ser tão sem graça comigo de um modo geral que foi mais fácil tomar esta decisão. (...) Eu vim para cá com essa saída da banda conflituosa, achando que nunca mais ia conseguir ter o sucesso que eu tive com os Autoramas.

Após este incidente, Flávia receou nunca mais voltar a tocar, mas, antes de se mudarem para a Dinamarca, ela e o marido já tinham criado a sua nova banda *The Courettes* e gravado o seu primeiro álbum. Alguns artistas emigrantes já têm bandas ou estão no processo de as formar, daí que a escolha de se mudarem para o estrangeiro seja também vista como uma nova oportunidade a nível pessoal e, ao mesmo tempo, um compromisso com a carreira musical noutros contextos que podem oferecer mais vantagens. A decisão de Flávia de se mudar foi, antes de mais, um compromisso para com o seu marido, mas acabou também por ser um compromisso com a banda que haviam formado juntos.

Para muitos emigrantes, encontrar emprego de imediato nos seus países adotivos, mesmo um emprego menos apelativo ou outro tipo de solução financeira, pode ser uma opção melhor do que ficar no país natal sem fazer nada. Para Flávia, o receio era o de ficar sem fazer nada no país de destino, como afirmou: “Eu não queria parar de tocar, não queria ficar em casa, só sendo esposa e sem fazer nada, sem conhecer ninguém.” Não estava



à espera que a nova banda levasse a uma ocupação de tempo inteiro, logo encontrou outra solução que lhe ocupasse os dias e desse algum rendimento:

Aliás, eu nem sequer planejava que a minha banda daqui me desse uma carreira, por isso é que eu fui fazer o mestrado, porque aqui, ao estudar, ganha-se um dinheiro, não é muito, mas é alguma coisa. Então, eu pensei, (...) pelo menos eu iria estar a fazer alguma coisa nestes dois anos iniciais. Eu comecei a estudar música aqui para ter uma atividade porque eu não sabia que eu iria estar a fazer shows.

Se as pessoas têm sucesso e/ou são bem pagas nos países adotivos, tal torna-se mais uma razão para não voltar. *The Courettes* são uma banda de sucesso e, pelo menos, o casal vive confortavelmente só com os rendimentos da banda.

A banda está indo super bem e nós já tocamos em mais de quinze países espalhados pela Europa e tocamos também no Brasil. Lançamos dois discos, um ao vivo e outro de estúdio e este ano iremos lançar o segundo disco de estúdio, assim como alguns singles e um clip.

Em dois anos nós já temos o nosso nome na cena, estamos a viver disso e estamos a fazer shows. Não somos milionários, infelizmente (risos), mas está a dar para pagar as contas e para viver. Para mim tudo isto foi uma surpresa porque eu não esperava absolutamente nada, eu nem sabia se a minha carreira musical iria continuar.

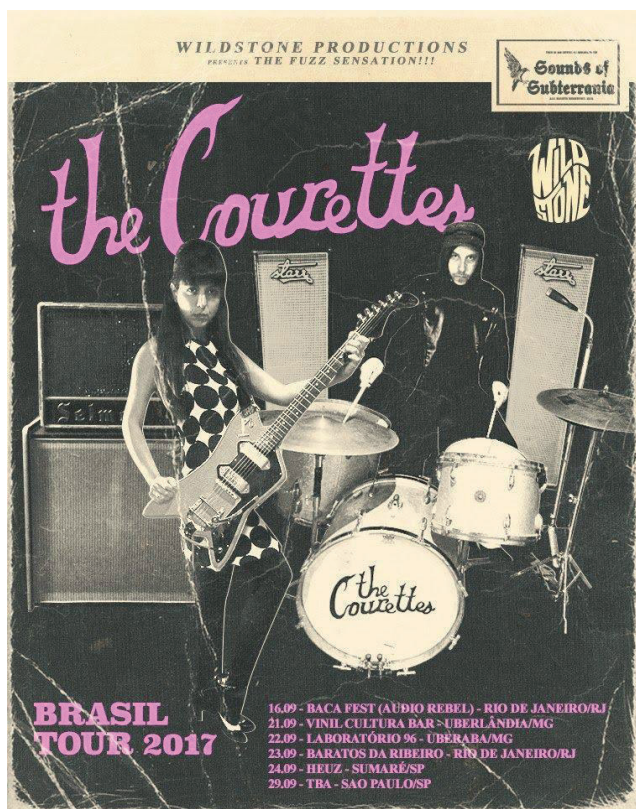


Figura 3 - The Courettes no BRASIL, 2017. Fonte: Flávia Couri.

Assim, pelo menos enquanto catalisador para a emigração, e como razão para não voltar, a relação de Flávia com a música teve uma grande influência na sua jornada migratória. No entanto, olhando além para a relação entre migração e música, a sua ligação ao punk permitiu-lhe criar todo um conhecimento de fundo e um saber fazer que a pode ter auxiliado a deixar o seu país. Com o punk veio um sentido de urgência, um desejo de encontrar satisfação e uma atitude aventureira que encoraja os participantes a tomar decisões, a ir em busca - e, acima de tudo, a criar - novas oportunidades para si próprios (McKAY, 1998). Mais especificamente, o espírito de iniciativa, a atitude proativa, a busca da liberdade e espaço para expressão e sucesso pessoal promovido pelo punk pode eventualmente ter contribuído de forma decisiva para a opção de deixar o país, bem como uma razão para não voltar.

Mais do que influenciar a maneira como faz música, a contracultura e a ética 'faz por ti próprio' do punk tem permeado todo o estilo de vida de Flávia, e pode ser identificado como um tema ou mesmo uma atitude face à própria vida.

Eu moro numa casa em que a gente tem uma horta e planta umas comidas. Eu vim morar numa cidade menor porque queria ter menos gastos. Eu penso que, quanto menos gastos eu tiver, menos eu tenho de me vender para o sistema, então eu posso viver da música. Além disso, onde eu vivo, eu tenho espaço para brincar com o meu filho lá fora, o que permite que ele tenha uma vida próxima da natureza. Eu não quero que o meu filho fique meio zombie agarrado ao iPad com cinco anos de idade.

5. A comunhão global do rock

A cultura punk apela a uma comunidade global. Ser global - ou seja, referir-se constantemente à estrutura e ao eixo central do movimento internacional - implica que, localmente, as pessoas "sonhem" com o mesmo "global". O trabalho de Regev (2013) é particularmente relevante aqui, pois propõe uma abordagem ao pop rock providenciando a possibilidade de proximidade cultural num contexto global, já que os elementos expressivos das diferentes culturas usam a sua singularidade de formas muito semelhantes. Como diz Flávia, existe uma linguagem universal construída em torno da música:

Volta e meia, eu ouvia "ah, você foi não sei para onde, deve ser tão diferente", mas não, é exatamente igual. O que mais me chama à atenção quando eu viajo é o modo como as pessoas se parecem, não faz a mínima diferença se são portugueses, brasileiros, americanos, alemães ou sei lá o quê. É tudo gente e as pessoas querem as mesmas coisas. Eu acho que o rock e o punk são a grande linguagem universal, são a grande linguagem da globalização.

O meu marido é dinamarquês e nós conhecemo-nos no Brasil e quando nós começamos a trocar ideias sobre música nós tínhamos basicamente a mesma coleção de discos. (...)se você tem uma banda de rock, vai para os Estados Unidos, para o México, para o Japão, para a Indonésia, e toda a gente conhece The Beatles e sabe tocar, toda a gente vai cantar e vai sorrir.

Hoje em dia as pessoas têm muitas ferramentas à disposição que facilitam o viver num mundo global e, particularmente enquanto músico, são simplesmente inescapáveis.

Ser músico nesta época da globalização é mais fácil do que há trinta anos atrás, nomeadamente para fazer as tournées. Eu fico a pensar como é que as bandas faziam as tournées sem GPS (risos). Tinham de ter mapa, não é? E antes do Euro? As bandas faziam uma tournée em quinze países da Europa e tinham de comprar Marco, Franco, etc.

Não sei se [a internet] é o meio mais eficaz [de promoção], mas é o meio que temos hoje em dia e, se você não está na internet, hoje em dia você não é ninguém. (...) A internet ajuda muito na divulgação, não podemos subestimar o poder o Facebook, Youtube, Instagram, etc. Realmente através dessas plataformas conseguimos atingir um número muito grande de pessoas e de públicos.

Assim, a globalização é também um fator a favor da emigração, por facilitar as deslocações e as comunicações e relações com pessoas de todo o mundo. Flávia resume:

Tudo isso levou a que hoje eu pudesse estar casada com um dinamarquês, que tem a mesma coleção de discos que eu, e levou a que eu esteja a morar na Dinamarca, com uma banda metade dinamarquesa, metade brasileira, fazendo tournées na Europa e a conseguir viver disso.

A minha vida é internacional e eu sinto-me muito como uma cidadã do mundo, eu sinto-me em casa em qualquer lugar, esteja na Dinamarca, na Suécia, na Alemanha, na França, em Portugal, etc. Eu nunca parei para pensar que isso era a globalização, estou-me a aperceber disso [agora].

6. Desafios e mudanças

É difícil imaginar que uma tamanha mudança na vida de uma pessoa não tenha um impacto nos emigrantes enquanto indivíduos. Flávia considera que a sua transplantação para a Dinamarca teve um enorme impacto na sua vida em geral, assim como a nível pessoal.

A minha vida mudou totalmente. Eu ainda estou a aprender a língua, já consigo falar bem, mas não falo a 100%, então, isso é um desafio. Aqui toda a gente fala inglês, mas eu acho importante aprender a língua local e quero aprender. Você sempre vai ser visto como um e isso dá uma sensação meio ruim, eu acho. Eu não estou nem aí, mas é difícil. Eu não pareço nem um pouco dinamarquesa.

Com frequência, após emigrarem, as pessoas tendem a enfrentar barreiras iniciais à integração no novo país e sentem alguma desilusão em relação às suas expectativas nos primeiros tempos no país de destino. Por um lado, pode ser uma cultura diferente com hábitos diferentes e uma matriz social e simbólica de dominação diferente. Mesmo que os obstáculos sejam menores ou não ocorram de todo, são geralmente esperados e receados, adicionando ansiedade à mudança e aos primeiros tempos de habitação no país de destino (SILVA; GUERRA, 2017).

Eu acho que o principal desafio foi esta incerteza de não saber o que ia acontecer. Eu não queria parar de tocar, não queria ficar em casa, só sendo esposa e sem fazer nada, sem conhecer ninguém. Acho que o maior desafio foi abandonar a certeza, abandonar o que conhecia, pelo desconhecido. Eu acho que este é um desafio para a vida

e não é para todos. Viver fora do nosso país de origem não é para toda a gente. Eu sou uma pessoa meia cigana, eu gosto de viajar, eu gosto de conhecer outros lugares e sinto-me bem em qualquer lugar.

Um dos obstáculos que os emigrantes podem enfrentar é a discriminação. Apesar de não falar dinamarquês perfeito e não ter o aspecto de uma habitante da Dinamarca, Flávia afirma não ter sentido qualquer tipo de discriminação, e atribui isto ao fato de os brasileiros serem bem-vindos em todo o mundo: “Brazil is a beloved country; I feel that a lot, and this is very lucky.” Mas tal não significa que os emigrantes em geral não sofram discriminação na Dinamarca; certamente que alguns a sentem. O pouco preconceito que Flávia pode ocasionalmente encontrar parece advir do fato de algumas pessoas pensarem que é síria ou árabe.

Às vezes eu vejo que a comunidade árabe acha que eu sou um deles e, com certeza, os dinamarqueses devem achar o mesmo, mas eu não uso burca nem nada, então eu não sou um problema. Hoje em dia os problemas estão muito direcionados para os muçulmanos e para os refugiados da Síria. A partir do momento em que eu não sou nem uma coisa nem outra, então está tranquilo. Infelizmente eu vejo que a crise de migração da Síria está a dificultar as coisas e as portas estão a fechar para qualquer tipo de migrante. Quando eu me mudei para cá, há dois anos atrás, eu poderia pedir o meu visto permanente ao fim de cinco anos, agora só posso dar entrada no visto ao fim de oito anos. O momento da minha vida em que eu virei migrante foi precisamente num momento de plena crise de migração na Europa.

Mesmo que não vivam com quantidades consideráveis de preconceito e tenham maior facilidade na integração por terem laços com pessoas nativas, como é o caso do marido de Flávia, outra dificuldade frequentemente enfrentada ao emigrar, e mesmo ao fim de anos de habitação no novo país, é o sentimento de ser alguém ‘de fora’.



Às vezes eu sinto um bocadinho de preconceito devido a essas coisas de que te falei, mas como eu sou brasileira não sinto muito, mas sinto-me sempre uma estrangeira. As piadas e as brincadeiras de infância daqui eu não passei por elas. Às vezes eu canto músicas brasileiras para o meu filho e às vezes começo a chorar, sensível, porque me lembro de toda a minha bagagem cultural. Eu quero que o meu filho fale português para ele poder entender também a minha cultura e para ter acesso à minha cultura. Eu não me sinto estrangeira por haver preconceito, não é isso, mas sim porque há códigos que eu não vou entender nunca por mais que eu fale a língua, por mais que eu estude, por mais que eu escute a música. Na cultura do nosso país nós entendemos os códigos entre as linhas. Aqui é uma luta para entender os códigos da educação, para saber como se estende o braço, como é que se pode abraçar, etc. Eu acho que essas pequenas coisas não vão mudar daqui a vinte anos, eu ainda vou estar a descobrir códigos porque eu não cresci aqui. Essa é a sensação de me sentir sempre estrangeira.

Quando questionada pela entrevistadora, Flávia escolhe uma canção que foi importante para ela durante os dois anos fora do seu país natal, referindo-se à sua condição de emigrante.

Tem uma música bonita do Caetano Veloso de quando ele estava de exílio em Londres, que é a London London. Quando bate a nostalgia, é essa música que me vem à cabeça. (...) Tem uma letra muito bonita, em que ele fala que ele está a andar nas ruas de Londres e não conhece ninguém para dizer olá. Ele sabe que ele não é dali.

Não ser nem se parecer com o restante dos habitantes do país adotivo pode ocasionalmente jogar a favor dos recém-chegados. Ter um aspecto diferente e ter vindo de uma cultura distinta e de um lugar distante trouxe algumas vantagens a Flávia e à sua banda no que toca ao despertar de interesse em relação à promoção do seu trabalho.



Por exemplo, aqui na Dinamarca eu sou vista como uma coisa exótica, em que a banda é vista como metade do Brasil e metade da Dinamarca. Acaba por ser uma história interessante para produzirem uma matéria numa revista. Nós temos uma história, que é diferente, então claro que isso ajudou e desperta interesse. Eu acho que The Courettes surgiu muito rápido aqui na Dinamarca, porque nós estabelecemo-nos como uma banda ativa muito rápido e também não sei até que ponto é que isso não ajudou, por termos uma coisa aqui meio exótica.

No que toca ao ser respeitada como mulher no espaço da música rock, ainda populado maioritariamente por homens, Flávia relata duas situações que viveu no Brasil em que foi confundida com uma fã ou a namorada de um artista ao tentar entrar nos bastidores ou no palco para atuar; ainda assim, Flávia sente que, no geral, era respeitada pelo seu trabalho musical na cena punk brasileira. Até agora, não teve qualquer experiência semelhante na Dinamarca.

O grande capital subcultural da renegociação da sua identidade na Dinamarca foi imbricado num muito forte investimento na vida familiar, bem como na nova banda. Podemos observar, analisando as estratégias de promoção de *The Courettes*, o uso do estado civil, o facto de que Flávia é brasileira - e exótica aos olhos dos dinamarqueses - artista musical feminina - pois não há muitas na Dinamarca - com uma atitude forte, como características identificadoras e diferenciadoras. Relativamente à contribuição da banda que formou com o marido para a cena musical dinamarquesa, Flávia declara que:

Modéstia à parte, acho que nós contribuímos muito (risos). Primeiro, porque nós somos uma banda que tocamos fora da Dinamarca e não são muitas as bandas que fazem isso, que levam o nome do país por aí. (...) somos bem ativos na cena local e na cena europeia, tanto que até o Governo nos ajuda de vez em quando. (...) Nós também temos uma pessoa de fora na banda, do Brasil, e eu ainda sou mulher. Nós há muitas mulheres musicistas aqui.

O que eu sinto é que as pessoas ficam muito impressionadas. Existe um crítico musical daqui, que toda a gente respeita (...) e ele é um fã meu. Ele sempre me fala “Flávia, não tem nenhuma mulher na Dinamarca com uma atitude como a sua. Que bom que vocês decidiram vir morar aqui e não foram para o Brasil. Aqui deveria haver mais mulheres como você”. (...) existir outras mulheres, elas existem, mas ele diz que não existe mais nenhuma mulher com a minha atitude. Então, há esse choque, em que as pessoas ficam espantadas e dizem que “a menina botou para quebrar”. Eu acho que o papel das mulheres é “botar para quebrar”, chegar lá chegando, porque é assim meio na base do pontapé que a gente cria o nosso espaço.

Para mim, quando alguém se coloca no palco, seja homem ou mulher, eu quero verdade no que estão a fazer, principalmente no punk. Com o punk você tem de viver o punk, não dá para morar na casa dos pais e tomar leitinho e depois ir ali fazer um show punk.

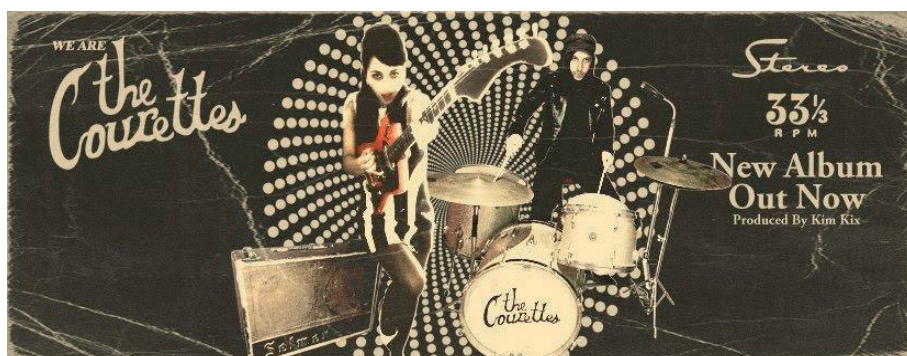


Figura 4 – Lançamento do álbum de *The Courettes*, 2018. Fonte: Flávia Couri.

Assim, a música pode ser vista como um recurso crucial na (re)construção local das identidades dos migrantes (FRADIQUE, 2003; HUDSON, 2006). Individualmente, a experiência de Flávia na Dinamarca trouxe-lhe uma família e um novo estilo de vida, e diferentes características

definidoras enquanto ser artístico e ser humano, contribuindo para o seu desenvolvimento pessoal.

7. Nenhum desejo de voltar

A principal razão pela qual Flávia se mantém no estrangeiro é porque tem um parceiro e uma família no país adotivo (Ver GUERRA; QUINTELA, 2020). Para ela, a única razão que a motivaria a voltar seria o fim do casamento: “Essa é a única razão que me faria voltar para o Brasil porque eu não tenho a mínima vontade de voltar.” A falta de vontade de regressar prende-se principalmente à crise sociopolítica que o país neste momento atravessa.

(...) o Brasil neste momento é um país que tem um presidente corrupto, que tirou uma presidente que não era corrupta para colocar esse presidente corrupto por causa dos interesses das classes dominantes, da TV Globo e dos Estados Unidos. O Brasil teve ditadura até 1985 (...) Com esta situação o nosso voto foi jogado no lixo e um congresso tirou a presidente do poder de uma forma ilegal. (...) o Brasil teve o seu processo democrático interrompido e isso é muito grave. Então, eu leio as notícias sobre o Brasil e eu às vezes choro, é muito mau tudo o que está a acontecer. Esse presidente que a gente tem está jogar no lixo todas as reformas trabalhistas, todos os direitos que se conquistaram ao longo de anos (...) eles estão a acabar com tudo, com a educação pública, com a faculdade gratuita. Não poderia ser pior.

A classe média-alta brasileira acha que tem de haver mais polícia na rua, mas não tem, tem é de haver mais educação para todos e oportunidades iguais, como há aqui na Dinamarca. O Brasil é o quinto país mais desigual do mundo, mas é quarto com maior PIB. Enquanto não acabar essa desigualdade, não vai haver paz, vai sim haver violência, assaltos e tudo mais e o golpe de Estado ainda vai aumentar mais essas desigualdades.

Este grande problema social está relacionado com assuntos de família: entes queridos e o futuro do seu filho, por exemplo no que toca à segurança, foram apontadas como razões para ficar.

Agora, como mãe, eu valorizo estar num país seguro, ainda para mais na cidade onde eu vivo, que é uma cidade pequenina. Eu acho que quando ele tiver seis ou sete anos e for para a escola, ele pode ir sozinho, porque aqui não há criminalidade. Agora eu penso mais na segurança dele. Um país que tem as desigualdades sociais que o Brasil tem, nunca vai ter paz social.

Eu tenho um filho agora e eu não posso ir para um país numa situação destas, que está num caos político e social. De repente, daqui a dez anos talvez eu pense em voltar a morar no Brasil, mas por agora não.

Os dez anos a que se refere podem revelar-se uma década de mudança profunda no Brasil, imagina e, certamente, espera Flávia. Só após esse processo é que se permitiria considerar voltar a viver lá. Mas, por outro lado, daqui a dez anos a sua enteada estará na maioridade e o marido poderá estar disposto a considerar uma possível nova mudança. Tal situação sugere que Flávia pode estar receptiva à ideia de voltar se for acompanhada pelo marido e o filho, já que não nega a saudade da sua 'tribo': "Às vezes bate uma saudade da cultura brasileira e da minha identidade, de ouvir uma música, de falar português... enfim." Mas, como está satisfeita com a sua vida na Dinamarca, integrada num ambiente agora familiar, convivendo com dinamarqueses sem experienciar sentimentos de isolamento e a desfrutar da vida familiar, é provável que lá continue por muito tempo.

Os assuntos apresentados relacionam-se com a importância da música num contexto migratório, na medida em que nos convidam a repensar temas críticos como as relações entre espaço e cultura, o local e o global, as artes e o quotidiano e a ação humana (FAUDREE, 2015; KRÜGER, TRANDAFOIU, 2013).



A relação entre música e lugar não é direta. É mediada por processos sociais que estão inscritos e que tornam a música local susceptível à influência de fenômenos nacionais e globais (HUDSON, 2006). Comparar as cenas musicais independentes do Brasil e da Dinamarca não é justo, na opinião de Flávia, simplesmente pela diferença de tamanho entre os dois países.

Então, sim, tem bandas boas, mas o circuito não é tão grande, por isso é que a gente toca fora da Dinamarca. Se formos viver só de tocar aqui... quer dizer, o país é do tamanho do Estado de São Paulo.

Flávia acredita que a cena no Brasil está "mais organizada do que nunca", e identifica o maior desafio que as bandas enfrentam na cena musical dinamarquesa: não podem depender só do mercado nacional.

Para mim, o desafio aqui na Dinamarca é conseguir num país tão pequeno manter uma agenda ativa cheia de shows, da forma que a gente quer para viver disso. Se hoje em dia nós não fizéssemos shows fora Dinamarca, nós não iríamos conseguir viver da banda. Eu também nunca quis só o mercado Dinamarquês, eu quero o mercado Europeu, para mim esse é o meu desafio: estabelecer a banda cada vez mais no mercado Europeu.

8. Comentários finais

Analisamos o percurso de vida e a experiência migratória de Flávia Couri, demonstrando as possibilidades oferecidas pela música na construção e reconstrução da identidade, bem como providenciando uma razão para a emigração. Curiosamente, a força motriz por trás da emigração e a escolha da Dinamarca como país de destino não foram baseadas na cena musical, mas aconteceram no contexto da vida de Flávia enquanto artista, entre bandas, e num compromisso com outro artista. Resumidamente, a experiência migratória de Flávia foi extremamente positiva, tendo-lhe permitido cumprir os seus desejos em relação ao casamento, a ter uma família e uma banda de sucesso de cujos rendimentos consegue subsistir.



A modernidade reflexiva liberta parcialmente os indivíduos dos limites estruturais, nomeadamente o confinamento ao seu país de origem como única esfera de ação. Os limites estruturais persistem, mas há recursos e capitais que mitigam o seu efeito - incluindo viagens low cost e o uso da Internet para explorar, comunicar e promover.

É pertinente refletir acerca do conceito de diáspora, que é não só a manutenção dos laços com o país de origem mas, acima de tudo, a possibilidade de estabelecer fusões com a cultura do país adotivo, desenvolvendo assim novas culturas e identidades. A este respeito, Flávia Couri e *The Courettes* também apreciaram as suas identidades plurais, reconhecendo que a música rock contém em si uma componente cultural global. A forma como promovem a sua banda pode ser vista como uma resposta artística a uma experiência de diáspora e à possibilidade de envolver outras culturas.

Referências

- CASTELLS, M. *The rise of the network society*. Cambridge: Blackwell, 1996.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CRANE, D. Culture and globalization – theoretical models and emerging trends. In: CRANE, D.; KAWASAKI, K.; KAWASHIMA, K. (eds.). *Global culture: media, arts, policy, and globalization*, New York: Routledge, 2002. p. 1-25.
- DeNORA, T. *Music in everyday life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DINES, M.; GORDON, A.; GUERRA, P.; BESTLEY, R. (Eds.) *The Punk Reader. Research Transmissions from the Local and the Global*. Bristol: Intellect, 2019.
- FAUDREE, P. Singing for the dead, on and offline: Diversity, migration, and scale in Mexican Muertos music. *Language & Communication*, v.44, p. 31-43, 2015.
- FEATHERSTONE, M. *Undoing culture: globalization, postmodernism and identity*. London: Sage, 1995.
- FEIXA, C.; GUERRA, P. 'Golfos, punkis, alternativos, indignados: subterranean tradition of youth (Spain, 1960-2015)'. In Dines, M.; Gordon, A.; Guerra,



P. (Eds.). *The Punk Reader. Research transmissions from the local and the global*. Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Letras; Punk Scholars Network, 2017, p.137-172.

FRADIQUE, T. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*, Lisboa: Dom Quixote, 2003.

GUERRA, P. 'Another music in a different (and unstable) room: A route through underground music scenes in contemporary Portuguese society'. In: TREECE, D. (Ed.). *Music Scenes and Migrations. Space and Transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic*. London: Anthem Press, 2020a, p. 185-194.

GUERRA, P. 'Under-Connected: Youth Subcultures, Resistance and Sociability in the Internet Age.' In: GILDART, K.; GOUGH-YATES, A.; LINCOLN, S.; OSGERBY, B.; ROBINSON, L.; STREET, J.; WEBB, P.; WORLEY, M. (Eds.). *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century. Through the Subcultural Lens*. Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music. London: Palgrave Macmillan, Cham, 2020b, p. 207-230.

GUERRA, P. Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v.102/103, 2013, p. 111-134.

GUERRA, P., HEBDIGE, D.; BENNETT, A., FEIXA, C.; QUINTELA, P. Collective Interview with Dick Hebdige After 35 Years of Subculture: The Meaning of Style. In: GILDART, K.; GOUGH-YATES, A.; LINCOLN, S.; OSGERBY, B.; ROBINSON, L.; STREET, J.; WEBB, P. WORLEY, M. (Eds.). *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century. Through the Subcultural Lens*. Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music. London: Palgrave Macmillan, Cham, 2020. p. 253-266.

GUERRA, P.; QUINTELA, P. (Eds.). *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World. Fast, Furious and Xerox*. Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music. London: Palgrave Macmillan, 2020.

GUERRA, P.; QUINTELA, P. From Coimbra to London: to live the punk dream and 'meet my tribe. In: Sardinha, J.; Campos, R. (Eds.). *Transglobal sounds: music, youth and migration*. New York/ London: Bloomsbury Publishing, 2016, p. 31-50.

GUERRA, P.; BENNETT, A. Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, v. 38, nº 4, p. 500-521, 2015.

HALL, S.; JEFFERSON, T. *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge, 1993.



HUDSON, R. Regions and place: music, identity and place. *Progress in Human Geography*, vol. 30, p. 626-634, 2006.

HUQ, R. *Beyond subculture: pop, youth, and identity in a postcolonial world*. London: Routledge, 2006.

KRÜGER, S.; TRANDAFOIU, R. (Eds.). *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism*. London: Routledge, 2013.

MCKAY, G. *DIY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*. London: Verso, 1998.

MENDONÇA, L. M. The local and the global in popular music – the brazilian music industry, local culture and public policies. In: CRANE, D.; KAWASAKI, K.; KAWASHIMA (Eds.). *Global culture: media, arts, policy, and globalization*. New York: Routledge, 2002, p.105-117.

MUGGLETON, D.; WEINZIERL, R. (Eds.) *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg., 2003.

Regev, M. *Pop-rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013

SILVA, A. S.; GUERRA, P. The global and local in music scenes: the multiple anchoring of Portuguese punk. In: DINES, M., GORDON, A., GUERRA, P. (Eds.). *The Punk Reader. Research transmissions from the local and the global*. Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Letras; Punk Scholars Network, 2017, p. 69-96.

STAHL, G. Still “winning space?”: updating subcultural theory. *Invisible Culture: an electronic journal for visual studies*, 1999, p.1-17.

Cassi Namoda: Versões da Moçambique pós-colonial

Rachel Pereira da Silva Souza¹

Resumo

Pintando as histórias da Moçambique pós-colonial, Cassi Namoda, uma jovem artista de Moçambique, que mora entre Los Angeles e Nova York, faz uma reflexão sobre as relações estabelecidas em seu país de origem. Em suas obras vemos retratadas, principalmente, mulheres em suas complexidades. Assim, este ensaio pretende uma breve exposição e leitura sociológica acerca de seus trabalhos enquanto artista imigrante em ascensão.

Abstract

Painting the stories of post-colonial Mozambique, Cassi Namoda, a young artist from Mozambique, who lives between Los Angeles and New York, reflects on the relationships established in her country of origin. In his works we see mainly women portrayed in their complexities. Thus, this essay intends a brief exposition and sociological reading about his works as a rising immigrant artist.

Escolhas estéticas e afirmação identitária

Parafraseando o texto desta chamada para artigos, “os processos migratórios são uma constante histórica, apesar das variações em suas origens e determinações”. A mulher sobre quem o presente texto trata é uma moçambicana radicada nos Estados Unidos da América, mais especificamente entre Los Angeles e Nova York. Embora seja uma mulher migrante, seu tema e suas escolhas estéticas enquanto artista perpassam as experiências de seu lugar de origem.

¹ Rachel é carioca e doutora em sociologia, com experiência em pesquisas de método qualitativo, etnografia e netnografia, desenvolve pesquisas que correlacionam Arte, política e gênero. Realizou Pesquisa de campo e consultoria em Relações de gênero e violência doméstica nas favelas da zona Sul do Rio de Janeiro. Possui publicações em revistas acadêmicas do Brasil e de Portugal. Mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense (2012) e Doutora em Sociologia, pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (2018). Tendo recebido bolsas de pesquisa Capes em ambos. Criadora da Galeria Com Fritas.



Cassi Namoda é uma artista que trabalha, em grande parte, com o suporte da pintura. As vivências em, e, de seu país, Moçambique, são o tema da maioria de seus trabalhos. Há, inclusive, uma personagem, Maria, que frequentemente aparece em suas pinturas. A personagem encarna a forma como a própria artista entende e confronta a história de seu país e, como lida com a revolução e com o passado colonial. Maria seria, portanto, seu *álter ego*. Com a compreensão de que a arte é uma forma de expressar uma narrativa, a cor para ela é um recurso de extrema relevância. Cassi diz que, quando não está pintando para alguma exibição, normalmente usa menos cor. Mas ainda assim, a usa. Defende a tese de que as cores trazem muita energia e que dialoga com o espiritual e que, o vermelho é a que mais atinge essa dimensão. De modo que, sempre que vemos uma obra de Cassi, sabemos que há ali uma relação dialógica com algum aspecto da espiritualidade, da ancestralidade. Ela relaciona a escolha do uso da cor vermelha como artifício aos escritos de John Mbiti, que fala sobre objetos religiosos, como por exemplo, uma pedra, na cultura tradicional africana.

John Mbiti foi um filósofo e escritor cristão queniano, além de um sacerdote da igreja anglicana e professor emérito da Universidade de Berna, na Suíça. De acordo com o *NY Times*, ele lutava contra a caracterização das religiões de matriz africana como anticristãs ou praticadas por selvagens, rótulos usados para justificar por muito tempo o imperialismo e a escravidão. Para Cassi, quando ela pinta Maria sentada em uma cadeira vermelha, está simbolizando que aquele objeto tem uma sacralidade, uma dimensão espiritual. No tocante às suas escolhas estéticas, assim como o vermelho, a cadeira se tornou um elemento pictórico recorrente em suas pinturas. Cassi adotou também o círculo laranja no canto superior direito da tela e o mosquito pingando sangue na direção oposta em que o rosto do personagem retratado se encontra. A estética de Cassi Namoda, ao retratar uma Moçambique pós-colonial festiva e vibrante, tem implicação política, sendo esta a de assimilar seu lugar de origem a um lugar de riqueza cultural e de personagens íntegros.



Em Jacques Rancière (2005), a estética e a política seriam formas de organizar o sensível, de construir a visibilidade dos acontecimentos em comum. Antes de seguir, se faz importante definir o conceito de estética.

A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

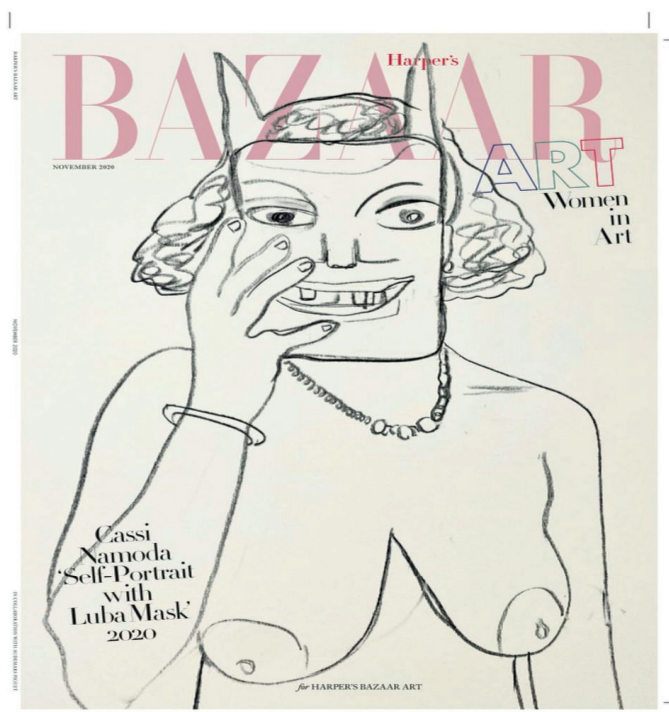
O autor reconhece três formas de partilha nas artes: uma ligada ao registro escrito ou pintado, e outras duas ligadas ao “vivo”, ou seja, ao performático da ação e da palavra oralizada. A partilha do sensível desloca o artista de sua esfera privada, do espaço doméstico do trabalho e o lança no espaço das discussões públicas. Fundamentadas na identidade do cidadão e não apenas na do artista. Ou, nas palavras do autor, “a partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ele tira o artesão do seu lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o tempo de estar no espaço das discussões públicas e na identidade de cidadão deliberante.” (RANCIÈRE, 2005, p.63). Dessa forma, Cassi cria um diálogo, através de sua obra, entre o público e sua visão de uma Moçambique pós-colonial que possui um senso de identidade muito único, que é festiva, embora às vezes melancólica. E que, gera mulheres fortes e combativas, que sentem as assimetrias de gênero, mas resistem como podem.

Importante destacar que todo e qualquer artista, por publicar seu trabalho, entra na referida dinâmica. Sendo este reconhecido ou não, pois os atos estéticos são configurações da experiência. Lembrando que, por estética, tem-se aquilo que se torna visível e exterior. Aquilo que toma forma. Portanto, a estética é a aparência que a experiência ganha.



Capas de Revista

O trabalho de Cassi Namoda tem tido um alcance para além do mundo da arte. A artista fez a capa de duas revistas de moda durante a pandemia. A capa da *Harper's Bazaar Art*, edição especial *Women in Art*, foi de uma mulher com o dorso nu e uma máscara Luba, tradicional da República Democrática do Congo, na África, cobrindo o rosto, em referência ao período em que temos que usar máscaras sanitárias que cobrem nossas feições. Usada para marcar períodos importantes de transição social, portanto como um rito de passagem, a máscara da Região de Luba, no Sudeste do Congo, indica que Cassi se vê atravessando um período de grande transição social. O título da arte que serviu de capa é *Self-Portrait with Luba Mask*, Autorretrato com máscara Luba.



A outra capa, para a Vogue Itália da edição de Janeiro de 2020, deixou de usar editoriais fotográficos como estratégia de economizar o dinheiro e utilizá-lo em financiamentos de projetos de restauro de uma fundação em Veneza, severamente danificada pelas, então, recentes enchentes.



A capa ilustrada, reiterando o que foi dito acima, substituiu a costumeira feita através de uma produção de ensaios fotográficos. Os gastos de uma sessão incluem viagens da equipe do fotógrafo, da modelo, traslado do guarda-roupa utilizado nas fotos e as instalações físicas das mesmas.

Na referida capa vemos uma mulher negra chorando. Sentada na ponta de uma cadeira vermelha e com um copo de vinho tinto inclinado para baixo, derrubando, então, o líquido no chão. A mulher usa um colar com um pingente de coração e roupas coloridas e tem ao lado de um de seus pés, uma bolsa. É possível ainda observar um mosquito no canto superior da tela.

Aparentemente o mosquito parece tê-la picado, já que três gotas de sangue caem de si. Analisando os elementos pictóricos é possível depreender que se trata de uma mulher jovem lamentando algo, uma situação que a deixou em desalento. O coração como pingente do colar faz referência às suas emoções e ao seu sistema de valores afetivos. Tudo está bem evidente, ela está à flor da pele, muito sensibilizada. As lágrimas derrubadas também sublinham esta mensagem. Um dos olhos salta de seu rosto, ela desfaz-se de si, a dor que aparenta sentir a faz deslocar-se de si, se abandonar para apenas sentir. Em sua postura também há indicativos de um estado de desilusão. Ela está sentada, conforme dito acima, na ponta da cadeira e de um jeito displicente. Uma perna esticada para frente e a outra, arqueada para o lado. Embora o corpo esteja para uma direção, sua cabeça está inclinada para outra. Não há ideia de firmeza, mas sim de dúvida. É uma postura vacilante, entregue. Ela parece ignorar, inclusive o mosquito, que, na imagem, simboliza os perigos do externo. Importante ressaltar que, tal inseto é típico de regiões tropicais, dando indícios de pertencimento ou de deslocamento. Se a mulher que chora iria para algum lugar, não mais importa. Visto que sua bolsa compõe a cena, mas não está em seu campo de visão. Outra hipótese de leitura é a de que Cassi, nesta imagem, tece um discurso de origem, considerando que um inseto proveniente dos trópicos está atrás da mulher na pintura. Ela não olha para ele, mas sim para a direção oposta e, o que acontece nesta direção, ou seja, no estrangeiro a si, a entristece. Sua origem, guarda sua consanguinidade, seu lastro, representado pelas gotas de sangue que caem.

A cadeira vermelha em que a mulher está sentada é um recurso muito utilizado pela artista, para simbolizar espiritualidade, algo que está acima do comum. Portanto, através dessas chaves visuais é possível entender que a mulher está experimentando uma situação que dialoga com o metafísico, com o que está além dela mesma.

Maria: Um discurso sobre o pós-colonial e o feminino

Maria, personagem recorrente em suas pinturas, é um arquétipo da mulher que aspira à liberdade. Em entrevista à revista de arte e cultura, *Justapoz*, Cassi diz que Maria é uma forma de contar a história de Moçambique e a história lusófona, que, em poucas palavras é aquela que suscita o sentimento de estar presente e ausente ao mesmo tempo. A forma de viver a África atual, a África pós-colonial seria esta descrita acima, com a vontade de estar no contexto, mas ao mesmo tempo descolada do que a cerca. Em tradução livre minha, a artista diz: “Quando pensamos em Maria, como mulher, e na *FRELIMO*, na Frente de Libertação de Moçambique e na guerra da independência, as mulheres tinham de estar presentes na luta pela liberdade. Elas não estavam isentas.” E completa dizendo que, ao lado de tais mulheres combativas, tinha o que ela denomina Maria, aquelas que pensam não ter sentido de presença, só desejavam formas de fuga, tal como casar com um marinheiro e sair dali. Neste sentido, Cassi diz que no Norte de Moçambique havia mulheres que não acreditavam nem concordavam com os ideais da guerra. Como tática de intimidação, se estivessem pelas cercanias da baixa ou, centro de Moçambique, eram pregadas através de suas roupas e ficavam horas ao sol.

Em tempo, *FRELIMO*, a frente de libertação de Moçambique foi um movimento anticolonialista, de inclinação marxista, que lutava contra a dominação colonial portuguesa. Foi oficialmente fundado como partido político em 1962.



Nesta obra, intitulada *Bar Mundo à meia noite*, Maria se desdobra, ou se apresenta com seu duplo, sua sombra, sua vontade subterrânea. A Maria que está de frente para o homem de terno verde, aparenta estar desfrutando de sua companhia. Enquanto a outra Maria, a que está detrás, parece triste e utiliza a bebida como uma fuga. Ela chora e, ao que tudo indica, gostaria de não estar ali. Para a artista essa Maria com personalidade dual seria, reiterando o que foi dito acima, um bom exemplo para a África pós-colonial, onde enquanto vai-se vivendo, também se experimenta o sentimento de incompletude, de tentar entender o que não encaixa.

Os traumas causados pela história de colonização são percebidos pela artista como um sentimento de desdobrar-se entre o que a vida apresenta no agora e, o passado com suas formações de estruturas de assimetria social. Neste aspecto, Grada Kilomba (2019), em *Memórias da Plantação*, invoca a ideia de que as feridas coloniais têm sido negligenciadas e, portanto, não tratadas. Em suas palavras,

Memórias da plantação examina a atemporalidade do racismo cotidiano. A combinação dessas duas palavras “plantação” e “memórias” descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática que tem sido negligenciada. (KILOMBA, 2019, p.29).

Enquanto Cassi Namoda utiliza as artes visuais para lidar com os traumas do passado colonial, e sua forma de lidar com ele, Grada Kilomba o faz através da escrita. Escrever, para a artista, se torna ato político, pois, enquanto o executa se torna “a narradora e escritora” de sua própria realidade. Escrever, portanto, é um gesto do tornar-se si própria. Saindo assim, do que o projeto colonial determinou.

O esforço decolonial em Grada Kilomba é deixar de ser “outro”, é achar a própria voz dentro das imposições históricas. Antes de continuar com o conceito de alteridade, importante mencionar que Hegel cunhou o termo e Lacan o aplicou à psicanálise. Simone de Beauvoir, posteriormente fez uso do conceito para tratar das relações de gênero. Segundo Simone, há o “outro” e o “próprio”. As mitologias, segundo a autora, se utilizam dessas duas categorias. Para a autora, a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem, em comparação. Então ela é o “outro” do homem. Grada, com tal chave teórica, fala dos processos identitários decoloniais, de um tornar-se si mesma.

Dito isso, o “Outro” é um princípio de alteridade radical. Na psicanálise o “outro”, ou “grande outro” tem lugar também no inconsciente, que é aquilo que eu desconheço, mas tenho acesso a partir do “eu”. Nesse sentido, o “outro” é sempre distante e exige um esforço de interpretação. Não é uma relação entre semelhantes, não vejo no “outro” um igual, de modo que, para acessá-lo, eu sou a medida, o padrão. O “Outro” se submete a uma estrutura significante que vem do “eu”, que já está inserido. Ele se submete a uma ordem simbólica, a uma interpretação. Uma vez que os códigos não vêm dele, não são elaborados por ele, não o identifico.



No processo de tornar-se a si mesmo, fundamental para a gênese de um pensamento decolonial, é importante o entendimento das ausências de referências históricas. No livro *Arte não europeia: conexões historiografias a partir do Brasil*, as autoras falam que os currículos de formação, tanto nos EUA quanto na Europa têm sofrido alterações, para que, assim, incluam cada vez mais a história da arte que não foi catalogada nos livros. Certamente uma atitude que se soma aos esforços da luta de formação identitária pós-colonial, ainda que não suficiente. Um exemplo é o caso relatado em outro artigo do mesmo livro supracitado. No texto em que trata da Arte Contemporânea Africana e os paradoxos do que se entende por arte global, que um eminente grupo de acadêmicos e curadores se reuniu para pensar as mostras de arte africana dos anos 1990 e 2000, fala-se das incongruências estruturais mesmo quando tentam combatê-las. Como ponto inicial da discussão a autora diz que “a historiadora norte-americana Elizabeth Harney convidou o grupo a situar o lugar da diáspora na redefinição de um cânone da arte contemporânea africana” (AVOLESE; DALCANALE, 2020, p.p. 177-178).

Segundo tal historiadora, as metodologias utilizadas para falar da arte africana contém o enquadramento voltado ao Ocidente. Por arte global entende-se uma arte que se busca mais “globalizada”, com menos barreiras entre as produções locais. Pautada na ideia de um projeto globalizante, seu marco é o ano de 1989. Essa ideia de unidade se deu por conta da queda do muro de Berlin, do advento da internet e de outros acontecimentos históricos que passam a ideia de quebra de limitações entre o “eu” e o “outro”. Mas alguns autores entendem que essa pretensa revisão do eurocentrismo nas artes, apresenta lacunas. Enquanto mulher, moçambicana, artista representada por galerias estrangeiras e, até então imigrante, Cassi Namoda pinta as histórias da vibrante Moçambique pós-colonial, constrói arquétipos que dão conta da realidade que presenciou. É uma voz que fala de si.

Referências Bibliográficas

AVOLESE, Claudia Mattos; DALCANALE, Patricia. (Org). *Arte Não Europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. Estação Liberdade: Vasto, 2020.

Cassi Namoda: o sentido da saudade. *Revista Juxtapoz*. Disponível em: <https://www.juxtapoz.com/news/magazine/features/cassi-namoda-the-sense-of-saudade/>. Acessado em: 21 out. 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Editora Cobogó, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

SANDOMIR, Richard. The artist capturing the pleasures and pains of life in Mozambique. *NY Times*. 29 Jan. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/24/world/africa/john-mbiti-dead.html>. Acessado em: 21 out. 2020.

SEWARD, Mahoro. The artist capturing the pleasures and pains of life in Mozambique. *Revista I-D*. 29 jan. 2020. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/wxejzb/interview-cassi-namoda-artist-mozambique. Acessado em: 21 out. 2020.

Criar é criar a si mesmo: uma cartografia provisória aos primeiros dez anos da trajetória artística de Rubiane Maia

To create is to create oneself: a provisional cartography to the first ten years of Rubiane Maia's artistic trajectory

Lindomberto Ferreira Alves²

Resumo

O presente artigo apresenta uma cartografia provisória ao percurso artístico trilhado pela artista multimídia contemporânea Rubiane Maia (Caratinga/MG, 1979), entre os anos de 2006 e 2016. Recorte temporal que demarca os primeiros dez anos de carreira desta que é um dos nomes relevantes da geração de performers, brasileiros e estrangeiros, à qual pertence, bem como um dos nomes centrais da produção contemporânea em Artes Visuais no Estado do Espírito Santo surgidos no começo do século XXI e, até o momento, um dos que conseguiu maior inserção no cenário artístico nacional e internacional. Tendo em vista a escassez de publicações da área que ascendam o interesse na pesquisa teórica e no exercício crítico sobre a produção artística de Rubiane Maia, busca-se com este artigo corroborar no processo de apresentação e de descoberta de sua obra. Visa-se, portanto, colocar em circulação o conjunto da obra de Rubiane produzido

2 Artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente. Mestre em Artes pelo PPGA-UFES [2020]. Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson - UNAR/SP [2020] e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAUFBA [2013]. É membro do grupo de pesquisa "Curadoria e Arte Contemporânea", coordenado pela Prof.a Dr.a Ananda Carvalho (DAV-UFES), e integra a equipe editorial da "Plataforma de Curadoria" (DAV-UFES). Possui textos publicados em eventos, catálogos e revistas especializadas nos campos da história, teoria e crítica de arte. Desde 2018 integra o duo "FURTACOR", cujas ações tensionam a arte em suas instâncias educativas e, consequentemente, a educação como práxis artística e transformadora. Autor do livro "Rubiane Maia: corpo em estado de performance" [2021]. Dedicar-se à investigação das relações entre modos de subjetivação e processos de criação na arte contemporânea. Além de, atualmente, debruçar-se sobre a dimensão prático-discursiva de perspectivas contemporâneas contra-hegemônicas de escritas críticas da arte. Email: lindombertofa@gmail.com

nos agenciamentos migratórios tensionados a partir dos percursos artísticos empreendidos nos primeiros dez anos de sua carreira, não somente dando visibilidade a sua produção, mas, também, introduzindo a importância e a potência desses trabalhos – contribuindo tanto para a difusão da arte produzida por esta artista, aqui e no mundo, em especial no campo da performance e do vídeo, quanto para a inserção do seu projeto poético no radar da crítica de arte contemporânea.

Palavras-chave: Rubiane Maia; Trajetória artística; Arte contemporânea; Arte e vida

Abstract

This article presents a provisional cartography of the artistic path taken by contemporary multimedia artist Rubiane Maia (Caratinga/MG, 1979), between the years 2006 and 2016. It is a time cut that marks the first ten years of her career, which is one of the relevant names of the generation of performers, Brazilian and foreign, to which she belongs, as well as one of the central names of contemporary production in Visual Arts in the State of Espírito Santo that emerged at the beginning of the XXI century and, so far, one of those that has achieved greater insertion in the national and international artistic scene. Considering the scarcity of publications in the area that increase the interest in theoretical research and critical exercise on Rubiane Maia's artistic production, this article aims to corroborate the process of presentation and discovery of her work. The aim is, therefore, to put into circulation the whole of Rubiane's work produced in the migratory agencies tensioned from the artistic paths undertaken in the first ten years of her career, not only giving visibility to her production, but also introducing the importance and power of these works - contributing both to the dissemination of the art produced by this artist, here and in the world, especially in the field of performance and video, and to the insertion of her poetic project in the radar of contemporary art criticism.

Keywords: Rubiane Maia; Artistic trajectory; Contemporary art; Art and life



Introdução

Inspirados na assertiva de que “criar é criar a si mesmo” (BOURRIAUD, 2011, p. 14) – no sentido foucaultiano da expressão, vinculado à noção de cuidado de si (FOUCAULT, 1985) – um contingente significativo de artistas, de diferentes contextos nacionais, vem vislumbrando, e muito seriamente, na conjugação de um pensamento crítico acerca de nós mesmos e do modo como estamos conduzindo as nossas vidas, um dos princípios motores à formulação de um saber-fazer artístico no qual as fronteiras entre arte, vida e obra têm sido constantemente e intencionalmente redimensionadas, tensionadas e esmaecidas. O que equivaleria a dizer que os artistas de nossa época não apenas têm operado a “busca de seu léxico formal em domínios alheios ao mundo da arte” (BOURRIAUD, 2011, p. 169), bem como parecem ter recuperado a posição outrora ocupada pelos filósofos pré-socráticos, ao explorar em suas obras uma relação com o mundo que “altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido” (Ibidem, p. 17). Em outras palavras, vê-se, hoje, no campo de efetuações das poéticas artísticas, uma outra configuração estética e política do saber-fazer artístico, orientada pelo “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 53), cuja matriz de pensamento e ação não seria mais colonizada pela ideia de um radicalismo em arte (herança das vanguardas artísticas), mas, sim, impulsionada pelo compromisso radical com a realidade do presente, ao se fazer “da própria existência um *texto* no qual se investe um modo de vida, um trabalho de produção de si através dos signos e objetos” (BOURRIAUD, 2011, p. 191).

Nesses termos, uma das questões em disputa no tabuleiro da arte na condição histórica do presente – travadas no corpo-a-corpo cotidiano desses artistas com os dispositivos que regem as relações sistêmicas das artes – diria respeito justamente ao procedimento no qual a arte desvia de suas leis internas, e a atenção estética se volta à extração do poético da vida. Ou seja, substitui-se a arte por uma arte da existência (VALÉRY, 1957; ROGER, 2001; GALARD, 2003), “sem sistema de valores essencialmente artísticos, sem



desígnio estético específico e autônomo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 14) – cuja possibilidade de realização estaria ligada às intenções poéticas de formalização da dimensão estética do próprio ato vivencial (FOUCAULT, 1984; 1985), isto é, da instauração da própria vida como obra de arte (NIETZSCHE, 1992; 2001). De acordo com esse padrão de intenções, se por um lado chama a atenção, nas práticas artísticas intuitivas no cerne dessa problematização – principalmente aquelas relacionadas às linguagens ligadas ao corpo, de modo especial, ao campo da performance – a afirmação de novas e potentes iconografias para além do imaginário de poder hegemônico da arte (VIEIRA JÚNIOR, 2019); por outro lado, chama atenção, ainda mais, as sutilezas pelas quais essa afirmação é agenciada em determinadas trajetórias artísticas, à medida que colocam em jogo o tensionamento de “modos de vida mais densos, combinações de existências múltiplas e fecundas” (BOURRIAUD, 2009, p. 63). O que se torna ainda mais evidente se essas trajetórias convocam o público (o outro) ao compartilhamento do que Leila Domingues (2017) chama de ethopoética³; isto é, do compartilhamento da criação de si em suas dimensões estéticas, éticas e políticas – conduzindo a um tipo de simbolização e cognição não alienada entre arte, vida e obra, certamente muito mais diversa e complexa em relação ao atual *status quo* em que a lógica espetacular da arte se confunde com a realidade.

Há no Brasil, e mais especificamente no Estado do Espírito Santo – entre várias trajetórias artísticas que realizaram e/ou realizam trabalhos vigorosos sob este prisma – um caso exemplar, o da artista multimídia contemporânea Rubiane Maia (Caratinga/MG, 1979). Ao longo dos seus

3 Para Leila Domingues (2017, p. 183), “o termo ethopoética se faz da conexão entre os termos êthos, palavra de origem grega cujo significado seria ética, modos de vida, processo de constituição de si ou governo de si como sujeito moral e político; e poética, que significa criação. Ethopoética, portanto, diz da criação, a constituição, a invenção de si como sujeito, em suas dimensões estéticas, éticas e políticas”.

recém-completos quatorze anos de carreira⁴, Rubiane Maia não hesitou pôr-se em jogo⁵ na constituição de sua trajetória artística, sempre fazendo uso de seu corpo e de suas próprias narrativas pessoais de vida como principal objeto e meio de sua arte. Trata-se, é verdade, de uma asserção um tanto intrépida, mas, pensamos, não de todo descabida. Isso porque, como veremos no decorrer deste texto, estamos diante de uma artista que contínua e intencionalmente coloca vida e obra no mesmo plano de contágio – nisto que Sandra Mara Corazza (2010) chama de *vidarbo*⁶ – no qual “a vida, ao invés de justificar a obra, é sobreposta a esta mesma obra que se atravessa na própria vida” (COSTA, 2011, p. 132). Radicada no Espírito Santo desde os quatro anos de idade, e vivendo e trabalhando atualmente entre Vitória (Espírito Santo, Brasil) e Folkestone (Reino Unido), Rubiane tem percorrido o mundo com seus trabalhos nas áreas da performance, vídeo, fotografia e cinema, explorando e apresentando a diferentes públicos as possibilidades de expansão das potências do corpo, alinhada à invenção de si (FOUCAULT, 2004), por meio das mais diversas ações performativas.

4 Nesse período, Rubiane Maia apresentou seus trabalhos (presencialmente ou sob a forma de vídeos e performances em *live stream*), mais de uma vez, em eventos de treze países (além do Brasil), a saber: Inglaterra, México, Bolívia, Portugal, Argentina, Espanha, França, Lituânia, Chile, Irlanda, Itália, Estados Unidos e Trinidad e Tobago. Realizou 18 residências artísticas, sendo nove no Brasil e outras nove em cidades de um dos países acima mencionados. Integrou 21 exposições coletivas – sendo 17 realizadas no Brasil, das quais se destacam “Modos de Usar” (Vitória/ES, 2015), “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI” (São Paulo/SP, 2015), “Das virgens em Cardumes e da Cor das Auras” (Rio de Janeiro/RJ, 2016) e “Negros Índios” (São Paulo/SP, 2017); e quatro realizadas fora do país, cujos destaques são “9th Kaunas Biennial UNITEXT” (Lituânia, 2013), “PASSE/IMPASSE” (Espanha, 2016) e “Jerwood Staging Series Sensational Bodies” (Londres, 2018). Ademais, publicou no Brasil o livro “*Autorretrato em Notas de Rodapé*” (Vitória/ES, 2014), fez a exposição individual “À Primeira Vista: uma maçã e duas cadeiras” (São Paulo/SP, Brasil, 2015), e produziu os curtas-metragens “EVO” (2015) e “ÁDITO” (2017) – exibidos, até o momento, em dez (10) festivais de cinema nacionais e internacionais. Tal retrospecto lhe rendeu, no ano de 2017, a indicação em uma das mais importantes e relevantes premiações no âmbito da produção nacional de Arte Contemporânea, o “Prêmio PIPA”. Mesmo a artista não tendo se sagrado vencedora do prêmio, sua indicação à 8ª Edição da premiação contribuiu, indiscutivelmente, para evidenciar a consistência de sua trajetória dentro do rol dos artistas brasileiros contemporâneos consolidados no cenário artístico nacional e internacional por seus trabalhos. Para mais informações, ver: <<https://www.rubianaemaia.com/>>.

5 De acordo com Giorgio Agamben (2007, p. 61), “ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos, mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade”.

6 Num texto fundamental de Sandra Mara Corazza, “Introdução ao método biografemático” (2010), a pesquisadora opera com o neologismo “*vidarbo*”. Com ele Corazza dirige-se àqueles que, alguma vez, tenham se interessado pelas escritas de Vida (Biografia) e de Obra (Bibliografia). Só que, em vez de Vida e Obra, tomadas em separado, ou uma como uma derivada e mesmo causa da outra, ela opera por meio de “Ato de Mutação” que põem Vida e Obra no mesmo plano, entendendo que o movimento de uma acabará por movimentar a outra, e vice-versa.

Percursos

Ainda que no início de sua carreira, os estágios iniciais dessa prolífica e multifacetada produção artística tenham dividido atenção com a atuação como professora de Artes⁷ em escolas da rede pública de ensino do município de Vitória/ES, Rubiane Maia não deixou de lado o interesse em investigar e experimentar processos e práticas que excedessem os domínios próprios da arte e/ou da estética, por interposição de um olhar sensível aos possíveis modos de ação e inferência sobre o vivido, via performance e/ou intervenção urbana. Ímpeto que levou Rubiane a, rapidamente, se firmar como uma importante articuladora desses campos – local, nacional e internacionalmente – tanto com a organização, em parceria com o artista Marcus Vinícius (1985-2012), do festival de performance “TRAMPOLIM_ Plataforma de Encontro com a Arte Contemporânea”⁸ (Vitória, Fortaleza, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Bogotá, 2009-2010), quanto com a participação como colaboradora-articuladora, entre os anos de 2010 e 2011, da conexão Brasil da plataforma mundial “BOOM_Global Creative Action” – projeto internacional que conectou artistas de diferentes partes do mundo, transmitindo, simultaneamente, ações em performance ao vivo e em *live stream*. Licenciada em Artes Visuais (2004) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), entre os anos de 2009 e 2011, Rubiane Maia integrou o núcleo de pesquisa “LIS/CNPq UFES: Laboratório de Imagens da Subjetividade”, vinculado ao Departamento de Psicologia da mesma universidade. Nele desenvolveu a dissertação de mestrado intitulada “Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade”⁹ (2011) – obtendo o título

7 Tão logo ingressou na universidade, a artista assumiu a cadeira de Artes em escolas vinculadas tanto à Secretaria Municipal de Educação de Vitória/ES quanto à Secretaria de Estado da Educação do Governo do Estado do Espírito Santo. Foram quase 15 anos de atuação no ensino de arte para jovens e adultos da periferia de Vitória/ES.

8 Ao longo de dez edições o festival reuniu cerca de 50 artistas brasileiros e estrangeiros, constituindo uma rede de interlocutores interessados em discutir e explorar usos e apropriações possíveis dos espaços públicos, através de ações em performance e/ou intervenção urbana. Para acessar os catálogos e/ou obter maiores informações sobre o evento, acessar: <<https://cargocollective.com/rubianemaia/other-projects>>.

9 Para consultar a dissertação, desenvolvida sob orientação da Prof.ª Dr.ª Leila Domingues, acessar: <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/2902/1/tese_5274_Rubiane%20Maia.pdf>.

de Mestre em Psicologia Institucional – como, também coordenou o projeto de extensão universitária intitulado “Eleve Coletivo”¹⁰. Nesse ínterim, a artista escreveu diversos ensaios, poesias e textos livres (publicados à época em diferentes mídias), guiados pela tendência latente em problematizar, entender e explorar a arte enquanto poética de autotransformação e invenção de novos mundos neste mundo – material esse que, reunido, constitui o *corpus* de seu livro “Autorretrato em Notas de Rodapé” (Vitória/ES, 2014).

A incursão no campo da psicologia institucional, entretanto, parece não ter se tratado de uma escolha arbitrária, uma vez que sua pesquisa artística teria encontrado aí fôlego para se afirmar como pura vontade de potência (NIETZSCHE, 2013) – fomentando-lhe o aprofundamento discursivo acerca de questões que intuitivamente vinha operando em suas ações performativas, a exemplo das relações entre arte contemporânea, vida e corpo, em busca de aspectos, elementos e movimentos que, de alguma forma, interferissem sobre os modos de vida e as subjetividades produzidas em meio aos tantos desassossegos e anestesiamientos de nossa época. Atrevo-me a dizer – ainda que com algum risco – que essa escolha, ou melhor, que o tempo à ela dedicado, assim como conduziu à reflexão e à fundamentação da escritura de sua pesquisa acadêmica, também operou, invariavelmente, um verdadeiro divisor de águas na carreira da artista. Não à toa, Rubiane Maia passa, então, a abordar e a mobilizar a ação performativa a partir de certa micropolítica da delicadeza ou da suavidade, propondo questões sobre os usos dos corpos, a partir da arte, que incitassem o desencarceramento dos modos de funcionamento vigentes da vida, bem como a instauração de outros modos de olhar e estar na vida; outros modos de olhar para si mesmo e para o mundo contemporâneo. A partir daí, o foco de investigação artística de Rubiane Maia parece se voltar, portanto, para as formas de criação de si, e, em processo, tensionadas via os agenciamentos

10 Vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional dessa universidade, o projeto foi criado no entrecruzamento entre arte e psicologia com o objetivo de estabelecer um campo experimental de pesquisa sobre os processos de criação no âmbito das práticas artísticas de intervenção urbana e/ou performances, bem como seus desdobramentos sobre os modos de subjetivação na contemporaneidade.

de seu universo temporal-espaçial, e principalmente afetivo. Essa aposta, de um modo ou de outro, torna evidente, a constituição de uma poética cuja intencionalidade é, nas palavras da artista, ao se referir a seu ofício: “fazer uso do corpo para ampliar suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração de sua própria noção de território existencial (espaçial, temporal, social, cognitivo etc.)”¹¹.

No repertório poético de Rubiane Maia aparecem temas como território existencial, modos de vida e militância sensível que aproximam, articulam e tensionam as noções de experiência, memória, espaço, tempo, cotidiano e corpo. Temas que pululam em um conjunto de obras, que reúnem sessenta trabalhos¹², se contados apenas os realizados entre os anos de 2006 e 2016 – recorte temporal alvo de apreciação deste texto. Nesses dez anos, incluem-se quarenta e uma performances, dez trabalhos que aliam performance e vídeo (videoarte e videoperformance), cinco trabalhos que aliam performance e fotografia, um trabalho que alia performance e texto, um trabalho que alia performance e desenho, um trabalho que alia desenho e texto, um trabalho que alia fotografia e texto, duas intervenções urbanas, duas instalações, dois curtas-metragens e um livro. No âmbito dessa produção na qual o vídeo e fotografia foram alguns dos suportes de realização dos trabalhos, quase todos têm a artista como protagonista. Este conjunto também se encontra amplamente documentado, mas não completamente em domínio público. Embora a artista utilize seu *site* e outras plataformas virtuais, como o *Vimeo*¹³, para disponibilizar ao público o acesso à memória de seus trabalhos e, conseqüentemente, de sua trajetória artística, uma parcela significativa dos (fatos) registros memoriais dos seus trabalhos se encontra ainda inédita, restrita ao acervo pessoal de Rubiane Maia. Ainda

11 Este pequeno trecho é parte do “*statement*”, espécie de carta de intenções que sintetiza a proposta artística de Rubiane Maia. SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. “*Statement*”: carta de intenções artísticas. In: SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Homepage Rubiane Maia*, [S.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/>>.

12 Para visualizar os registros memoriais, bem como as imagens referentes a esse volume de trabalhos, acessar: <<https://www.rubianemaia.com/>>.

13 Para visualizar os registros de alguns dos trabalhos de Rubiane Maia cujo suporte é o vídeo, acessar: <<https://vimeo.com/rubianemaia>>.

no que diz respeito à relação entre a efemeridade da ação performática e suas possibilidades de documentação, desde o ano de 2011 a artista vem ampliando sua interface de criação entre o vídeo e a performance, e, portanto, incorporando o vídeo (de maneira mais recorrente nos últimos seis anos) em seus trabalhos. Trata-se, em sua maioria, de uma série de ações performativas realizadas para vídeo – algumas que têm uma relação bastante direta com a própria pesquisa da performance e outras em que trabalha com o vídeo como linguagem própria – visando não só à produção da imagem para além da ação, como, também, o cuidado em relação ao tipo de registro produzido, que, empreendido por ela mesma, acaba potencializando ainda mais as questões suscitadas em seus trabalhos. Nesse cenário, três dos dez trabalhos que aliam performance e vídeo circularam por oito festivais de videoarte e/ou de cinema, em eventos de países como Chile, Bulgária, México e Itália, além do Brasil; sendo, inclusive, premiado, com a menção honrosa “Fotografia em Diálogo com Experimentação Artística”, durante a realização do “23º Festival de Cinema de Vitória” (Vitória/ES, Brasil, 2016), com o trabalho “*Preparação para Exercício Aéreo, o Deserto*” (2016).

Todo esse percurso é iniciado ainda quando a artista integrava o “ÉRA Coletivo”¹⁴ (2006-2009) e colaborava com os integrantes do coletivo “Entretantos”¹⁵ (2004-2007). Explorando o campo da intervenção urbana e iniciando investidas no campo da performance, os primeiros passos de sua trajetória artística foram realizados na cidade de Vitória, capital do estado do Espírito Santo, entre os anos de 2006 e 2009. Através da parceria estabelecida com a artista Amanda Freitas, o “ÉRA Coletivo”, desenvolveu entre 2006 e

14 Apesar de sua denominação incluir o termo “coletivo”, o “ÉRA” tratou-se de um duo formado por Rubiane Maia e a artista capixaba Amanda Freitas, que nasce a partir de muitos interesses comuns de vida e de curiosidades afins de ambas sobre processos artísticos. Embora o “ÉRA”, inicialmente, tenha se conformado como uma espécie de grupo de estudos, voltado à discussão da arte, com o passar do tempo se transformou, também, em um grupo de experimentação, cujas ações, até então silenciosas, ganharam ressonância e visibilidade através do evento “MultiplICIDADE: ações e intervenções urbanas”, evento de intervenção urbana, realizado em 2007, em Vitória/ES.

15 Formado pelos artistas Marcus Vinícius (1985-2012), Renato Marianno (1968-2012) e Rafael Massena, o coletivo foi responsável, entre outras ações, pela realização do projeto de ações e intervenções urbanas “MultiplICIDADE: ações e intervenções urbanas”. Em duas edições realizadas em Vitória/ES, em 2006 e 2007, o “evento buscou integrar uma nascente e fértil rede composta por diversos artistas e coletivos brasileiros centrados em ações de intervenção urbana, instigando diversos questionamentos acerca de usos e apropriações possíveis dos espaços públicos” (VIEIRA JÚNIOR, 2016, p.16).

2009 sete ações: *"Pele. Superfície. Mercado"*, em 2006; *"Traços de Ausência"* e *"Memória Sonora"*, em 2007; *"é/É"*, *"Calor"* e *"Ceci n'est pas un cadeau – Isto não é um presente"*, em 2008; e *"Morre-se"*, em 2009. As três ações produzidas nos anos de 2006 e 2007 trataram-se de intervenções urbanas que perscrutam os impactos dos processos de transformação da paisagem em virtude da desapropriação das áreas limitrofes ao bairro Goiabeiras, em Vitória/ES, para a ampliação da Avenida Fernando Ferrari¹⁶. *"Calor"* (2008) é uma ação performática que inquire, ainda que tangencialmente, a condição de obsolescência e abandono de certas estruturas arquitetônicas da cidade, a exemplo, da antiga Fábrica 747¹⁷, no bairro Jucutuquara, em Vitória/ES. *"Ceci n'est pas un cadeau – Isto não é um presente"* (2008), por sua vez, foi uma ação colaborativa no qual a execução do trabalho não estava sob o controle das artistas, uma vez que outras pessoas eram convidadas a realizar intervenções e/ou performances por elas proposta. Por fim, *"é/É"* (2008) e *"Morre-se"* (2009) são ações que evocam a relação do corpo com elementos naturais como a água e a terra, a partir de uma certa dimensão ritualística e espiritual da performance, sem no entanto pregar qualquer espiritualidade exarcebada – o que se aproximaria das "cerimônias sem crenças" mencionadas por Jorge Glusberg (2013, p. 37) – ou se conectar a qualquer religiosidade específica. Ações bastante silenciosas, das quais apenas *"Traços de Ausência"* (2006) e *"é/É"* (2008) tiveram alguma visibilidade no âmbito dos circuitos artísticos local e nacional, alcançando um público mais abrangente, por meio, respectivamente, do "2º MultipliCIDADE: Ações e Intervenções Urbanas" – organizado pelo Coletivo Entretantos – e da exposição coletiva "Outdoor", com curadoria de Orlando da Rosa Farya, ambos os eventos realizados no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Orbitando em torno das artes performáticas, esse processo passa a ganhar força, outros contornos e, portanto, novos direcionamentos, a

16 Uma das principais vias de circulação de veículos da cidade de Vitória/ES, que interliga a ilha de Vitória ao município de Serra/ES.

17 A antiga Fábrica 747 é um legado material das estruturas produtivas fabris brasileiras, em Vitória/ES. Entre a desativação das atividades, no final da década de 1980, e o início do seu processo de reabilitação, em 2012, foram mais de 20 anos de abandono de suas instalações.

partir de meados de 2011, quando seu corpo, sua arte e sua vida passam a assumir o centro de sua obra. E há de se registrar que tanto o fim do “ERA Coletivo” quanto o ingresso no mestrado em Psicologia Institucional contribuíram com esse caminho. Há de se ressaltar, também, para tonificação de sua produção artística, o importante encontro com outro artista Marcus Vinícius¹⁸. Rubiane deveria saber muito bem que “é preciso aprender a avaliar, a escolher com quais forças se irá compor [...]” (DOMINGUES, 2010, p. 65), uma vez que dessa atenção podemos vislumbrar no outro a possibilidade de expansão das nossas próprias potências, e vice-versa. Embora não tenham desenvolvido nenhum trabalho juntos, é desse encontro que Rubiane decide que seria no campo da performance que transitaria. Assim, foi justamente durante a edição itinerante do “TRAMPOLIM_Plataforma de Encontro com a Arte Contemporânea”, realizado no Rio de Janeiro/RJ, em 2011, que a primeira performance solo da artista “À flor da pele” veio a público. Ela foi a primeira de nove ações performativas realizadas nesse mesmo ano. Somam-se a ela as performances: “O livro dos sonhos”; “Delírio”; “Abrigo para ver o céu”; “Apreço”; “Encontro. E então eu disse sim, aceito”; “Boneca de Porcelana”; “Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)”; “Após. Desvelo para nascer cinza”.

Destas, “À flor da pele”, “Delírio”, “Encontro. E então eu disse sim, aceito” e “Boneca de Porcelana” eram performances que discutiam muito diretamente as instâncias do sensível, do afeto, da medicalização da vida, da memória e da produção de imagens ante os modos de vida no contemporâneo – disparadas e atreladas, não por acaso, ao campo discursivo de sua pesquisa de mestrado. “À flor da pele” e “Delírio” foram apresentadas, respectivamente, no Rio de Janeiro/RJ e em Fortaleza/CE, no âmbito da edição itinerante do “TRAMPOLIM_Plataforma de Encontro com a Arte Contemporânea” – com a primeira, também apresentada, no “10º SPA DAS ARTES”, em Recife/PE. As outras duas performances, “Encontro.

18 Encontro esse que se deu inicialmente durante sua participação nas edições do evento “MultiplICIDADE: Ações e Intervenções Urbanas”, cujo vínculo se estendeu via interlocução de Marcus Vinícius nas atividades do “Eleve Coletivo”, ao ponto de se consolidar, em definitivo, através da parceria que levou à organização e realização do festival de performance “TRAMPOLIM_Plataforma de Encontro com a Arte Contemporânea”. Inseparáveis desde então, esse vínculo só foi rompido em virtude do precoce falecimento de Marcus Vinícius, em 2012.

E então eu disse sim, aceito” e *“Boneca de Porcelana”*, foram concebidas durante a primeira residência artística fora do Brasil e apresentadas no contexto do Festival de arte “PorNO PorSI”, em Buenos Aires, na Argentina. *“O livro dos sonhos”*, por sua vez, foi uma ação concebida quando da participação de Rubiane em sua primeira residência artística realizada no Brasil, em Liberdade/MG, “Terra Una: VER Encontro de Arte Viva”. Na ocasião, Rubiane explora o potencial processual e colaborativo da performance, a partir de uma pesquisa focada na investigação dos sonhos da pessoas, e que delicadamente permeia as instâncias do sensível e da memória. *“Após. Desvelo para nascer cinza”* foi uma performance especialmente concebida para o dia da defesa de sua dissertação de mestrado e buscou afirmar o seu próprio corpo como ponto nevrálgico da escritura de sua pesquisa. *“Abrigo para ver o céu”* e *“Apreço”* voltam-se à investigação do tempo, da experiência da lentidão e nela a noção de espera. Trataram-se de suas primeiras experimentações de ações performativas para vídeo, responsáveis por suscitarem os primeiros passos rumo à investigação do corpo na paisagem, bem como uma atenção à produção de imagens sensíveis para além da ação – direção essa que ganha cada vez mais espaço em sua produção artística nos anos que se seguiram. *“Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)”*, por sua vez, foi uma performance realizada em Vitória/ES, no âmbito do “1º BOOM_Global Creative Action” e tinha na leitura de cartas de amor um pretexto para visibilizar os constrangimentos e as violências simbólicas e reais dos microfacismos sofridos pelo corpo feminino que perpassam o rito do casamento e a mitologia do amor romântico.

O seu desejo de produzir era muito grande – o que torna-se nítido se observado o volume de produções que emergiram a partir de 2012. Após a conclusão do mestrado, a necessidade em dar mais atenção a essa vontade de fazer, de circular por outros lugares, de explorar encontros com novos pares, experimentando e apresentando os resultados de sua poética em construção, só se intensificou. E apesar da precariedade que cerca todo artista em início de carreira e dos desafios decorrentes da histórica invisibilidade de mulheres artistas no campo da arte (AMARAL et al., 2017; CARVALHO et al.,



2019) – no seu caso de uma mulher negra, periférica, do sul global (ANJOS, 2017) –, com poucos recursos materiais, técnicos e, sobretudo financeiros, Rubiane, entre os anos de 2012 e 2014, não hesitou em reivindicar o seu espaço, se afirmando tanto no circuito institucional quanto independente do campo da performance e do vídeo, no Brasil e no exterior. Em 2012, ela foi convidada para integrar a exposição coletiva “Rito Resigno”, no CCBNB, Fortaleza/CE, com curadoria de Ana Cecília Soares & Júnior Pimenta, na qual apresentou na abertura da exposição a performance “À flor da pele”. Ademais, nesse mesmo ano, a artista produziu e apresentou quatorze performances. Foram elas: “Arritmia”; “Incubação. Transbordamento para copo d’água”; “Observatório”; “Vermelho-bicho (Interlúdio)”; “Caminho do Chá”; “La maison jaune (préparation pour rencontre)”; “Travessia”; “Labirinto”; “A los cuatro vientos (cómo producir una declaración de amor)”; “Entre nós”; “Estigma (siempre hay una promesa)”; “Jardín secreto – porque deseo creer”; “O intangível”; e “Transferência. Talvez o nascimento das águas”. Apesar de suas particularidades intrínsecas, tratam-se de trabalhos cujo elo magnético e invisível comum demarca um período de produção da artista interessado na investigação do deslocamento como construção poética – fruto do compromisso íntimo com a condição nômade¹⁹ intencionalmente requerida e vivida por ela à exaustão, no decorrer desse ano – e que se estendeu até o final de 2013. Dessas, apenas “Arritmia” e “O intangível” foram produzidas fora do contexto de algum evento, festival ou residência artística. E com exceção da residência realizada em outubro deste ano em Barcelona – primeira residência que participa com formato um pouco mais profissional, e com aporte financeiro da instituição promotora para execução do projeto – as demais incursões artísticas empreendidas durante esse período foram viabilizadas por meio de esquemas de produção independente, auto-financiamento e/ou com ocasionais patrocínios de editais públicos de fomento à arte e à cultura.

19 Contribuiu para isso o período de intervalo de suas funções como professora, em virtude da licença que conseguiu junto à Prefeitura de Vitória/ES. Tempo sabático em que Rubiane utilizou tanto para circular por diferentes contextos quanto para intensificar sua produção artística.

"Arritmia" e *"O intangível"*, realizadas, respectivamente, em Conceição da Barra/ES, Brasil, e em Lyon, na França, são ações que dão continuidade à experimentação do potencial estético das relações entre corpo e ambiente de existência, a partir da ideia de pensar o corpo desenhado na paisagem – questão que será retomada mais à frente em sua trajetória, em alguns casos de forma sutil e em outros de forma bastante visceral. Flerte que segue sendo explorado em *"Observatório"*, apresentada durante o "2º Circuito de Performance Bode Arte", em Natal/RN. Aqui, uma outra camada é acionada: a de uma certa indiscernibilidade entre gestos e ações cotidianas e a ação performativa no espaço público. *"Incubação. Transbordamento para copo d'água"* (apresentada no "11º Festival de Apartamento", em Campinas/SP), *"Caminho do Chá"* (no "Festival Olhares sobre o Corpo", em Uberlândia/MG) e *"Transferência. Talvez o nascimento das águas"* (no "1º Venice International Performance Art Week", em Veneza, na Itália; e no "2º BOOM_Global Creative Action", no Rio de Janeiro/RJ), são ações envoltas por simbolismos que remetem aos fluxos da vida, aos aspectos sensoriais e radicalmente indiossincráticos do corpo, da intimidade e da memória, tendo como fio condutor a lentidão do tempo das águas. *"Vermelho-bicho (Interlúdio)"*, por seu turno, apresentada durante o "ATROCIDADE - II Sarau Literário Cronópio", em Vitória/ES, evoca pela primeira vez a voz, mas não uma voz lógica, e sim sons não racionalizados frutos da reatividade dos esforços do corpo, e que rompem com o pacto silencioso estabelecido em seus trabalhos até então. Já em *"La maison jaune (préparation pour rencontre)"*, *"Travessia"* e *"Labirinto"*, é a dor, o adormecimento, o estado de luto, que são mobilizados. As duas primeiras foram concebidas durante a residência artística "LeóB – Fabrique à rêves", em Paris, na França e apresentadas durante o "Espírito Mundo Paris" – ações produzidas sob o luto da morte de seu grande amigo e parceiro de projetos Marcus Vinícius. Ecos da severidade e da visceralidade desse estado de luto podem ser vistos, ainda, em *"Labirinto"*, performance apresentada no contexto do "Espírito Brum Festival", em Birmingham, no Reino Unido. "A



los cuatro ventos (cómo producir una declaración de amor)”, *“Entre nós”*, *“Estigma (siempre hay una promesa)”* e *“Jardín secreto – porque deseo creer”*, em contrapartida, falam de cuidado, ou melhor, de autocuidado, conforto, delicadeza e autoconhecimento. Desenvolvidas no âmbito da “Cal Gras – Alberg de Cultura e Residência Artística”, no povoado de Avinyó, em Barcelona, na Espanha, tratam-se de ações que instauram um segundo ponto de virada na produção da artista, conectado ao que ela buscou mobilizar a partir de então, e que se faz presente até hoje: os desdobramentos clínicos²⁰ de suas ações performativas, isto é, “um trabalho ético sobre *si*, uma política em *si*, uma criação de *si*, que faz as sensações se dobrarem, se redobram, se desdobram em múltiplas afirmações” (DOMINGUES, 2010, p. 18).

Da reivindicação à afirmação do seu espaço na arte, é inquestionável o quanto a sua entrega nesses processos de efervescência produtiva corroborou para essa transição – que se torna tanto mais evidente quanto ganha contornos cada vez mais concretos nos anos de 2013 e 2014. E curiosamente essa afirmação acontece em um período marcado menos pela efervescência – como nos anos anteriores – e mais pela incorporação metódica do sentido das palavras *concisão* e *esgotamento* aos seus processos

20 Não se trata da clínica concebida segundo o modelo hegemônico, nascido na modernidade, de base biologicista, e que desde então orienta o campo de atuação dos profissionais ligados ao cuidado em saúde. Contrária a essa perspectiva – inquirida e colocada em xeque por Michel Foucault (2003) – os desdobramentos clínicos a que nos referimos, aqui, não acionam o conhecimento de si em busca de uma pretensa verdade sobre a natureza humana; mas como via capaz de acionar outras práticas de cuidado, capazes de operar pelos afetos, pelas multiplicidades, pela criação e pela liberdade – algo próximo ao que Lygia Clark, por exemplo, ao longo de sua trajetória, procurou evocar em suas proposições, a partir do híbrido arte/clínica.

criativos²¹. Em 2013, Rubiane Maia foi contemplada nos editais “Bolsa Ateliê de Artes Visuais” e “Publicação de Obras Literárias”, ambos da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo. O primeiro viabilizou, dois anos mais tarde, a produção dos trabalhos que viriam a figurar tanto em exposições coletivas quanto na sua primeira – e até então única – exposição individual; enquanto, o segundo, a publicação, no ano seguinte, do seu livro. A artista também integrou as exposições coletivas “O corpo é o meio”, durante a SP-Arte, em São Paulo/SP, com curadoria de Mariana Lorenzi, na qual apresentou a performance “Observatório”; e “9th Kaunas Biennial UNITEXT”, em Kaunas, na Lituânia, com curadoria de Virginija Vitkiene, no qual performou os trabalhos “Encontro. E então eu disse sim, aceito” e “À flor da pele”. Ademais, no decurso do ano, Rubiane criou e performou quatro novos trabalhos: “Claustro – estudo sobre a permanência, ou nada”; “Esquecimento”; “Decanto, até quando for preciso esquecer”; e “Hasta el infinito”.

Estes foram os últimos trabalhos frutos dos agenciamentos de desterritorialização e reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2008), afeitos às implicações do tornar-se estrangeira em seu próprio país e imigrante em tantos outros por onde transitou durante esse período de licença de sala de aula. Os dois primeiros foram concebidos durante o período da residência artística “Articultores: Proyectos Clandestinos”, em Buenos Aires, na Argentina. Enquanto “Claustro – estudo sobre a permanência, ou nada”, explora a ideia de isolamento, do isolar-se, e a possibilidade de

21 Concisão e esgotamento tratam-se de aspectos que passam a mobilizar com bastante intensidade seus processos criativos, cujos desdobramentos levarão Rubiane Maia a um saber-fazer artístico menos interessado na quantidade – no volume de trabalhos produzidos – e mais na potência do mínimo. A esse respeito, diz ela: “Eu encaro a concisão como um aspecto que me trouxe mais minimalismo para o meu trabalho. Porque com ela, eu comecei a pensar e a gostar muito da ideia de que esgotar uma ideia. E esgotar uma ideia, um conceito, pode gerar não uma, mas muitas performances. Então todas as vezes que eu tenho uma ideia, para desenvolver um trabalho, eu tento limpar. O que não é essencial? O que não é super importante? Se isso não é super importante, eu corto. Ou, então, se isso é tão importante e está competindo com outro, muito importante, eu divido. Isso virou uma espécie de metodologia de trabalho, que eu aplico até hoje” (SILVA, 2020). Nesse sentido, se por um lado, a ideia de concisão, no âmbito de seus processos criativos, revela sua aposta no mínimo, no detalhe, naquilo que, a princípio, parece insignificante – e que, juntas, numa única ação, perderia sua potência por levar para muitas questões diferentes. Por outro, a ideia de esgotamento parece aludir a sua aposta nos múltiplos desdobramentos que uma única ideia pode evocar quando decomposta em *frames*, os quais poderão ser acionados, retomados, refeitos, recombinações em temporalidades distintas e, conseqüentemente, reinterpretados segundo diferentes interesses e necessidades em constante deslocamentos.

se estabelecer uma relação de intimidade com um lugar semiabandonado a ponto de torná-lo receptível; *"Esquecimento"* é um trabalho fotográfico extremamente intimista, vinculado ao interesse da artista pela questão da memória, em especial ao seu fascínio pela incapacidade humana de esquecer. Fascínio e, também, desejo, cujo amadurecimento encontrará maior reverberação e visibilidade em *"Decanto, até quando for preciso esquecer"* – ação que busca forjar táticas e procedimentos através dos quais o esquecimento pudesse emergir como possibilidade. Apresentada pela primeira vez durante o "Festival Espírito Mundo", em Vila Nova de Gaia, em Portugal, o aprofundamento das questões conceituais e formais iniciais desse trabalho puderam ser desdobradas durante a residência de pesquisa "Seu Vicente", em Lisboa, Portugal, conduzindo, nesse mesmo ano, à exibição da performance nas ocasiões do "Exchange Dublin", em Dublin, na Irlanda; "Vênus Terra", no Rio de Janeiro/RJ; e "Hacklab-LIS", em Vitória/ES. Em *"Hasta el infinito"*, desenvolvido no Deserto de Almería, em Andalúcia, na Espanha, parte-se da ideia de poema visual para explorar a relação entre visão e não-visão como via de sensibilização dos demais sistemas perceptivos do corpo, levando-o a outros estados de escuta e atenção. Rubiane se propôs, ainda, a refazer a performance *"Transferência. Talvez o nascimento das águas"*, concebida e realizada duas vezes no ano anterior. Desta vez, a apresentação aconteceu no âmbito da residência artística "NUVEM: Residência de Verão e ENCONTRADA", em Visconde de Mauá/RJ, e teve como princípio experimentar uma outra configuração em torno do uso consciente da memória como interlocutor da ação performativa. Cumpre destacar, inclusive, que *"Transferência. Talvez o nascimento das águas"* é o trabalho que deflagra essa sequência de ações onde a questão da memória passa ser um dos operadores centrais para processo de performance em sua produção artística.

Embora os trabalhos apresentados até aqui estejam vinculados às linguagens mais diretamente relacionadas à performance, isso não significa que Rubiane não estivesse operando investidas silenciosas em outros



campos. O que poderia ser percebido – talvez até pela própria artista – como um flerte íntimo e despretenso com outras linguagens, a partir de 2014 ganha tónus, vindo à tona através de trabalhos pñhes do interesse confesso em expandir sua produção artística em direção à diferentes mídias, tais como a literatura, o vídeo, a fotografia, o desenho e o cinema. Provas dessa expansão e versatilidade podem ser aferidas tanto com a produção dos trabalhos *“Pêndulo”*, *“Ponto”*, *“Antes que eu esqueça”*, *“Esboço de um corpo desconhecido”* e *“Uma maçã e duas cadeiras”*; quanto com o lançamento do livro *“Autorretrato em Notas de Rodapé”*. E não se encerra aí. Em 2014, Rubiane foi selecionada no edital “Produção de Curta Metragem de Ficção”, da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo – cuja premiação viabilizou a produção de seu primeiro curta-metragem.

“Pêndulo” e *“Ponto”* são trabalhos cujo desenho é acionado, respectivamente, como via de expressão de processos e experimentações artísticas. No primeiro, o protagonismo do desenho é acidental. Trata-se do esboço de um projeto de performance para vídeo, nunca executado, que pretendia explorar a ideia de corpo-pêndulo, corpo em estado de movimentos repetitivos – expansão para o corpo com um todo daquilo que vinha praticando com a voz e a palavra em *“Decanto, até quando for preciso esquecer”*. No segundo, por sua vez, o protagonismo do desenho é intencional, e diz respeito à criação de um mapa que busca representar, de modo abstrato, os afetos partilhados em um encontro entre a artista e outras pessoas que nunca aconteceu presencialmente, mas apenas a partir de sua investigação sobre a noção de telepatia. *“Antes que eu esqueça”* é uma ação de performance para vídeo derivada de sua investigação sobre o funcionamento da memória, e que transforma a primeira parte da performance *“Decanto, até quando for preciso esquecer”* em uma ação de longa duração. Nela, joga com o binômio lembrança-esquecimento, a fim de estabelecer um outro tipo de tensionamento da memória no corpo. *“Esboço de um corpo desconhecido”* e *“Uma maçã e duas cadeiras”* – realizados via edital “Bolsa Ateliê de Artes Visuais”, de 2013 – dizem respeito,



respectivamente, a ações de performance para vídeo e performance para fotografia, que perscrutam a memória afetiva que perpassa a relação entre corpo e alimentos. Se no primeiro, é o seu próprio corpo o dispositivo catalisador dessa implicação afetiva com o alimento; no segundo, sua presença não é de todo suprimida uma vez que é ela quem registra os corpos de outras mulheres performando essa relação. Em *"Autorretrato em Notas de Rodapé"* – publicado via edital "Publicação de Obras Literárias", do ano anterior – Rubiane faz uma espécie de curadoria de textos autorais em prosa e poesia produzidos entre os anos de 2008 e 2013. Textos que nunca haviam vindo à público até então, e que expõem uma outra faceta dos processos criativos da artista, na qual a escrita é operada como dispositivo de ação, de comunicação e de reflexão sobre os processos e percursos vividos. Ainda em 2014, Rubiane integrou as exposições coletivas: "Cúando tú for mi leva", na Galeria Espaço Universitário/UFES, em Vitória/ES, com curadoria de Júlio Martins, na qual apresentou a performance *"Caminho do Chá"*; "V Bienal Internacional de Performance DEFORMES – 2014", no Museu de Arte Contemporânea, em Valdivia, no Chile, com curadoria de Gonzalo Rabanal, exibindo as performances *"Decanto, até quando for preciso esquecer"* e *"Travessia"*; e na "Mostra Performatus #1", na Central Galeria, em São Paulo/SP, com curadoria de Paulo Aureliano da Mata e Tales Frey, performando o trabalho *"Delírio"*.

Os anos de 2015 e 2016, por sua vez, são especialmente marcantes em sua carreira. Isso porque se nos anteriores a artista vinha trilhando, com bastante consistência, a afirmação de sua produção artística no campo das artes visuais – e, também, em direção a outros campos – nesses anos, Rubiane Maia se consolida, em definitivo, como um dos nomes relevantes da geração de performers, brasileiros e estrangeiros, à qual pertence – vindo a ser reconhecida por uma série de artistas e curadores com os quais veio a trabalhar, como Marina Abramović, Ayrson Heráclito, Roberto Conduru e Marcelo Campos, só para citar alguns. Em 2015, produziu seu primeiro curta-metragem *"EVO"*, realizado em parceria com a artista, atriz e cineasta Renata



Ferraz – através do edital “Produção de Curta Metragem de Ficção”, de 2014. Rubiane também foi selecionada nos editais “Produção de Curta Metragem de Ficção”, “Setorial de Artes Visuais” e “Setorial de Dança”, todos da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo. O primeiro fomentou a produção do seu segundo projeto no âmbito do cinema, enquanto os outros dois a produção de duas performances para vídeo, que vieram a público no ano seguinte. A artista integrou, ainda, a exposições coletivas “Teatro Estúdio”, na Galeria Homero Massena, em Vitória/ES, com curadoria de Herbert Baioco, na qual apresentou a performance “*Decanto, até quando for preciso esquecer*”; e “*Modos de Usar*”, no Museu de Arte do Espírito Santo – MAES, em Vitória/ES, com curadoria de Júlio Martins, exibindo os trabalhos “*Esboço de um corpo desconhecido*” e “*Uma maçã e duas cadeiras*”. Este último, cumpre destacar, também foi exibido individualmente, ocasião que se configurou como sua primeira exposição individual intitulada “*À primeira vista: uma maçã e duas cadeiras*”, realizada no SESC Vila Mariana, em São Paulo/SP. Nesse mesmo ano, Rubiane ainda produziu a instalação “*Sim*”, realizou as performances para vídeo – “*386 passos além*” e “*Baile*” – bem como idealizou e apresentou as performances “*O Jardim*”, “*Span*”, “*Estudos Aéreos*”, “*Banquete*” e “*Anamnese*”.

Trata-se de trabalhos que, no seu conjunto, parecem encontrar, no entrecruzamento de diferentes suportes e linguagens, um saber-fazer artístico que implica em constantes reelaborações de seu estatuto poético e estético, a fim de dar passagem à multiplicidade de perspectivas e olhares possíveis sobre a sua própria produção. Trabalhos, por exemplo, que por mais que tenham suas ações como ponto de partida, contêm imagens cada vez mais atentas para que o seu corpo não seja o centro gravitacional deles. O que põe em evidência vetores que esticam, tensionam e amplificam a relação entre corpo e performance em outras direções, sobretudo a partir desse momento, em que ela assume operacionalmente a produção da imagem. “*EVO*” – que estreou no 26º Festival Internacional de Curta-Metragens de São Paulo/SP, e no 22º Festival de Cinema de Vitória/ES – explora a sua atenção ao sonhos



e o papel que eles desempenham na consolidação de certas memórias que, em repetição, impregnam o corpo, o imaginário e as emoções. *"Sim"* – instalação derivada de *"Uma maçã e duas cadeiras"*, e produzida para a exposição coletiva *"Modos de Usar"*, em Vitória/ES – expõe a maçã como elemento escultórico e em movimento, cujo olhar sobrepõe a decomposição imagética da matéria à sua decomposição natural. *"386 passos além"*, *"Baile"* (produzido durante a residência artística *"Cemitério do Peixe: Morte e Magia nas Artes Visuais"*, em Conceição do Mato Dentro/MG) e *"Estudos Aéreos"* (apresentado durante o *"Corpo Contínuo"*, no SESC Santana, São Paulo/SP) são trabalhos voltados à instauração de um corpo sensível e em permanente estado de movimento. No primeiro, a dissolução do movimento empreendido pelo corpo chama a atenção para o movimento do próprio ambiente. No segundo, os movimentos escapam ao controle, sendo produtos das intensidades que a ambiência ativa no próprio corpo. Já no terceiro, o movimento é operado a partir de exercícios previamente estabelecidos, que vislumbram uma relação entre corpo e espaço aéreo. *"Span"* (apresentado no *"Performapa"*, no SESC Ipiranga, em São Paulo/SP) e *"Anamnese"* (exibido durante o *"Performance em Encontro"*, no SESC Campinas, em São Paulo/SP) evocam, novamente, a questão da memória, mas sob outras perspectivas. Enquanto no primeiro, a artista joga com estratégias de memorização como via de exposição dos dispositivos de objetificação da memória, no contemporâneo; no segundo, por sua vez, demonstra o quão pretensiosa e intangível é a ideia por detrás do dicionário, qual seja: acomodar num único lugar a memorização de uma língua inteira. *"Banquete"* – realizado em parceria com o artista paulistano Tom Nóbrega, e apresentado durante o *"p.ARTE #27"*, em Curitiba/PR – é uma ação derivada de *"Delírio"*. Aqui, ao invés da escrita, o que está em questão é a possibilidade de criação de diálogo, quando corpo e consciência são induzidos a um estado de letargia



e sonolência via ingestão de ansiolítico²². *“O Jardim”* – especialmente produzido para integrar a exposição *“Terra Comunal - Marina Abramović + MAI”*²³, no SESC Pompeia, em São Paulo/SP – é um trabalho derivado de *“Jardín secreto – porque deseo creer”*. Ao cultivar um jardim de feijões, a partir de uma nova e complexa configuração, Rubiane, durante dois meses, alia exercícios de cuidado, aplicados a si e ao outro – singular relação entre performance e clínica de si²⁴ – que chama atenção, senão, para o ressoar da potência da vida.

Já em 2016, a artista colheu os primeiros de muitos dos frutos semeados nesses últimos dois anos de imersão no campo do audiovisual. Teve o curta-metragem *“EVO”* exibido²⁵ em três festivais de cinema: *“XI Mostra Produção Independente/ABD Capixaba”*, em Vitória/ES; *“Vilnius LGBT Festival ‘Kreives’”*, em Vilnius, na Lithuania; e *“The World Festival of Emerging Cinema”*, em Trinidad e Tobago. Teve apresentada, ainda, a performance para vídeo *“Antes que eu esqueça”*²⁶, respectivamente, nos festivais de Arte Contemporânea e Videoarte *“TPA Torino Performance Arte”*, em Turin, na Itália; e *“IV Mostra IP”* – mostra nacional de vídeos que itinerou por 27 cidades brasileiras de 15 estados. Ademais, integrou as exposições

22 Medicação psicotrópica de efeito tranquilizante, do grupo dos benzodiazepínicos. Sua função essencial é inibir certas funções do sistema nervoso central, através de um efeito sedativo que inibe a excitação, agitação, tensão e o estado de alerta, trazendo relaxamento, sonolência e sensação de calma. Embora a medicação seja de uso restrito – dirigido ao tratamento da ansiedade aguda e da insônia transitória – o seu uso tem se alastrado, tomado como forma de minimizar a fadiga crônica que envolve os modos de vida contemporâneos.

23 Tratou-se de uma das maiores retrospectivas já realizadas sobre a carreira de Marina Abramović. Em paralelo à exibição dos trabalhos da aclamada artista sérvia, Marina, juntamente com suas assistentes Paula Garcia e Lynsey Peisinger, realizaram a curadoria do projeto *“Oito performances”*, que selecionou oito artistas brasileiros que integraram à mostra, através do qual apresentaram performances autorais, de longa duração.

24 A clínica de si teria como prerrogativa a ética, e implicaria uma indissolubilidade entre crítica e clínica. Para Suely Rolnik (1995, p. 5) trata-se de uma prática “que visa desenvolver a escuta do que excede as formas de expressão de que dispomos para que se possa criar novas formas que encarnem estas transformações já havidas”. Ainda sobre essa questão, segundo Liliana da Escóssia e Maurício Manguiera (2005, p. 97), o sujeito aí é concebido como corpo-subjetividade, “composto e atravessado por forças em processos de atualização, isto é, constituindo-se e constituindo outros corpos. [...] Desse modo, os corpos podem atentar para suas zonas de influência préindividuais, para o que se encontra em vias de diferir de si, para afirmar suas infrapercepções, suas ínfimas idéias, seus quase imperceptíveis afetos em direção a uma nova composição”.

25 Em 2020, o filme integrou a mostra *“Filmes Capixabas”*, veiculada pela TV Educativa do Espírito Santo.

26 Este vídeo, em 2018, fez parte da exposição coletiva *“In Loqus: Mostra de Performance”*, no SESC Santo Amaro, em São Paulo/SP, com curadoria de Renan Marcondes e Villas.

coletivas "PASSE/IMPASSE", no Blueproject Foundation, em Barcelona, na Espanha, com curadoria de Aurélien Le Genissel, com a performance para vídeo "386 passos além"; "Ongoing - a day of performance art", na Embaixada do Brasil em Londres, em Londres, no Reino Unido, com curadoria de Clara Rocha e Flavia Gimenes, com a performance para vídeo "Baile"²⁷; "PER-FORMA - Biopolíticas: formas de (re)existir", no SESC Bom Retiro, em São Paulo/SP, com curadoria de Melanie Graille, na qual apresentou a performance "Caminho do Chá"; e "Marcus Vinicius", na Galeria Espaço Universitário/UFES, em Vitória/ES, com curadoria de Júlio Martins, na qual foi exibido o registro de vídeo da performance "Transferência. Talvez o nascimento das águas", apresentada em homenagem à Marcus Vinicius na ocasião da "1° Venice International Performance Art Week" (2012), em Veneza, na Itália. Alcance já absolutamente significativo para alguém cuja produção em audiovisual dava apenas os primeiros passos em direção a uma projeção ainda maior, que teria nesse ano, bem como nos anos subseqüentes. Tanto, que, de todos os trabalhos concebidos e executados ao longo de 2016, quase a metade tem como suporte o vídeo – urdidos sob o prisma da sutileza, delicadeza e, sobretudo, sensibilidade no modo de conceber suas imagens. Rubiane, assim, produziu 11 trabalhos: o seu segundo curta-metragem "Ádito"; as performances para vídeo "Preparação para Exercício Aéreo, o Deserto", "Preparação para Exercício Aéreo, a Montanha", "Apanhador de vento" e "Janela Temporária. À Luz das Sombras"; as performances "Where everyone sees", "Próximo a uma direção invisível", "Cartas ao vento" e "La mesa"; a performance para fotografia "Ponto Cego"; e a instalação "Cais".

Desses, apenas quatro foram desenvolvidos de maneira solo. "Where everyone sees" – apresentado durante o "Ongoing - a day of performance art", na Embaixada do Brasil em Londres, em Londres, no Reino Unido – é uma ação em que a artista convoca o imaginário londrino a fabular

27 Esse trabalho veio a integrar, ainda, três outras exposições coletivas nos anos seguintes: "Negros Indícios" (2017), na Caixa Cultural São Paulo, em São Paulo/SP, com curadoria de Roberto Conduru; "Mercedes Baptista: o corpo e a dança" (2018-2019), na Galeria Candido Portinari/UERJ, no Rio de Janeiro/RJ, com curadoria de Amanda Bonan, Analu Cunha e Marcelo Campos; e "Videografias do Corpo" (2019), na Galeria Homero Massena, em Vitória/ES, com curadoria de Nicolas Soares.

outros encontros possíveis com esse animal que, durante 300 anos, foi alvo de estigma e perseguição da tradição aristocrática inglesa, a raposa. *“Janela Temporária. À Luz das Sombras”*²⁸ e *“Ponto Cego”* – desenvolvidos durante a residência artística no “Centro de las Artes de San Agustín”, em Oaxaca, no México – são trabalhos que tem como ponto de contato uma pesquisa baseada na observação da luz (solar e artificial). Enquanto o primeiro toma partido da forte incidência solar local para fazer emergir no movimento das sombras o redesenho da paisagem ambiente, no segundo – fruto de sua participação no workshop “Toward a Poetic Image”, desenvolvido nesse mesmo contexto – a artista expõe seus olhos à forte incidência da luz artificial de uma lanterna, de modo que pudesse vagar pelo espaço, acometida por um estado de cegueira iluminada e, assim, problematizar o desconforto com esse excesso de clareza das coisas fruto de uma branquitude tóxica que cega. *“Cais”* – especialmente produzido para a exposição coletiva “Marcus Vinicius”, realizada na Galeria Espaço Universitário/UFES, em Vitória/ES, com curadoria de Júlio Martins – é um trabalho em homenagem ao grande amigo, no qual a artista cria uma instalação baseada em uma performance nunca executada e que teria sido a primeira ação que realizariam juntos, não fosse a morte precoce de Marcus Vinicius.

Os demais contaram com a parceria de outros artistas, convidados a participar não só dos trabalhos, mas a construí-los junto com Rubiane. *“Ádito”*²⁹ é o segundo curta-metragem realizado em parceria com Renata Ferraz, via edital “Produção de Curta Metragem de Ficção”, de 2015,

28 Em 2017, esse trabalho integrou a exposição coletiva “Mulheres a Caminho”, na AT|AL|609 – lugar de investigações artísticas, em Campinas/SP, com curadoria de Fausto Gracia & Cecilia Stelini. Ademais, foi apresentado em diferentes festivais de filme, quais foram: “Expanding Bodies” (2017), em Puebla, no México; “Perfome-se: Fronteiras Borradas/Fronteiras Erguidas” (2017), Vitória/ES; “Cine Rua 7 [Anatomia Mágica]” (2018), em Vitória/ES; “The Quarantine - International Short Film Festival” (2018), em Varna, na Bulgária; e “ARQFILMFEST - Arquitectura Film Festival” (2018), em Santiago, no Chile.

29 Embora tenha sido produzido em 2016, o curta só foi lançado no ano seguinte, na ocasião do “24° Festival de Cinema de Vitória”, em Vitória/ES. Nesse mesmo ano, o filme foi exibido, ainda, no “6° Cinerama: zonas de correspondências”, no Rio de Janeiro/RJ; e no “21° Islands International Short Film Fest”, em Nova Iorque, no EUA. Nos anos seguintes o filme figurou, também, na “13ª Mostra Produção Independente ABD ‘Novos Rumos’” (2018), em Vitória/ES; “Representatives - Conference Women in Transition” (2018), em Oxford, no Reino Unido; “VALONGO - Festival Internacional da Imagem” (2018), em Santos/SP; “FECIN - Festival de TV e Cinema do Interior do Espírito Santo” (2018), em Muqui/ES; “1ª Mostra Nacional de Audiovisual: Há um lugar para a arte?” (2019), em Vitória/ES; e “Mostra de Filmes Capixabas - TVE” (2020), em Vitória/ES.

da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo. Aqui, a relação entre fragmentos de memória e narrativas oníricas é evocada mais uma vez. Entretanto, enquanto “EVO” explora tal relação como uma espécie de fantasmagoria, desta vez, ela é apresentada como via possível de compreensão do vivido. “*Preparação para Exercício Aéreo, o Deserto*” (desenvolvido em parceria com o artista Tom Nóbrega) e “*Preparação para Exercício Aéreo, a Montanha*” (feito em conjunto com o artista Manuel Vason) – ambos produzidos com auxílio dos respectivos editais de 2015, da SECULT/ES: “Setorial de Dança” e “Setorial de Artes Visuais” – são desdobramentos de “*O Jardim*” e “*Estudos Aéreos*”. Produzidos em lugares de elevada altitude, exploram a criação de processos corporais que dão passagem ao desejo de maior intimidade com o espaço aéreo, com esse lugar a princípio inalcançável e impossível. “*Apanhador de vento*”³⁰ e “*Cartas ao vento*” (em colaboração com a artista Carla Borba), concebidos no contexto da residência artística promovida pelo “Programa Público de Performance Península (PPPP)”, em Porto Alegre/RS, jogam com a potência do movimento do vento como elemento poético e estético, seja ele, respectivamente, natural ou improvisado através dos movimentos do próprio corpo. Ambos os trabalhos fizeram parte, ao final da residência, da exposição coletiva “Paradigma da Presença”, na Galeria Península, em Porto Alegre/RS, com curadoria de Denis Rodriguez – sendo que o segundo foi executado exclusivamente durante este evento. “*Próximo a uma direção invisível*” (com a artista Marcela Antunes) e “*La mesa*” (em colaboração com os participantes do Workshop “La Mesa: laboratório de telequinesia”, ministrado pela artista também no âmbito da residência artística realizada no “Centro de las Artes de San Agustín”, em Oaxaca, no México) são ações fruto de sua pesquisa sobre a interlocução entre a prática da performance e o conceito de telecinesia. Ambos colocam em prática uma espécie de treinamento que visa ativar a consciência sobre o uso da energia que está presente nos corpos, humanos e não-humanos. O primeiro, além de ter sido produzido durante a residência artística do “Museu

30 Em 2018, o trabalho integrou a exposição coletiva “Territórios Internos”, na Casa Porto das Artes Plásticas, em Vitória/ES, com curadoria de Natalie Mirêdia.

Bispo do Rosário”, no Rio de Janeiro/RJ, também integrou a exposição coletiva “Das virgens em cardumes e da cor das auras”, realizada nesse mesmo contexto, com curadoria de Daniela Labra.

Notas (in)conclusivas

Em 2016, Rubiane Maia alcançou dez anos de uma trajetória artística cuja força impressiona. Força esta que, sem receio de incorrer em exageros, se faz presente quando a arte se torna um meio prolífico de catarse, não só para o artista, como, também, para o seu público. Em outras palavras, quando o artista evoca em suas ações um território em que é possível se desarticular do que se acostumou a ser, de modo que se possa “aparecer diante de si mesmo estranho, áspero, alquebrado, ambulante, um balaio de muitos” (PRECIOSA, 2010, p. 52). Talvez por isso, Rubiane Maia é um dos nomes centrais dessa geração de artistas capixabas surgidos no começo do século XXI – e, até o momento, um dos que conseguiu maior inserção no cenário nacional e internacional, participando de diversos eventos importantes no campo das artes performáticas, no Brasil e em outros cantos do mundo – a ponto de se tornar, atualmente, uma das mais reconhecidas performers no cenário brasileiro contemporâneo. E embora tal reconhecimento seja notório – como é possível vislumbrar via cartografia do percurso artístico trilhado por Rubiane entre os anos de 2006 e 2016 – espanta-nos, no entanto, a escassez de publicações da área que ascendam o interesse na pesquisa teórica e no exercício crítico sobre a produção desta artista – seja orientado ao exame individual dos seus trabalhos, seja sob uma perspectiva mais ampla, direcionada à compressão do escopo de suas obras em seu conjunto. Assim, apesar deste empreendimento cartográfico ser apenas um recorte no universo de trabalhos de Rubiane Maia, acreditamos que ele possa ser o ponta-pé num processo de apresentação e de descoberta de sua obra em âmbito nacional – contribuindo tanto para a difusão da arte produzida por Rubiane Maia, aqui e no mundo, em especial no campo da performance e do vídeo, quanto para a inserção do seu projeto poético no radar da crítica de arte contemporânea.

Buscamos, portanto, colocar em circulação o conjunto da obra de Rubiane produzido nos primeiros dez anos de sua carreira, não somente dando visibilidade a sua produção, mas, também, introduzindo a importância e a potência desses trabalhos, sobretudo naquilo que diz respeito à indiscernibilidade entre vida e obra – tendência que no âmbito do projeto poético desta artista levou e tem levado ao reconhecimento da vida como potência de criação, território existencial ético-estético (GUATTARI, 1992), onde arte, vida e obra estão tão próximas que suas fronteiras se tornam indiscerníveis. Território esse que explora a capacidade da arte em se manifestar como um “laboratório ético, estético, poético e político do sensível, da heterogeneidade, do outramento” (SILVA, 2011, p. 8) – suscitando em nós outras formas de experimentar ou experienciar novas relações consigo, com o outro, com o espaço, com o tempo; em suma, com a própria vida. Tendência que quanto mais explorada por Rubiane em suas ações, mais parece conduzi-la à afirmação do seu fazer artístico como instância na qual empreende uma espécie de exercício de gradações de prudência (DOMINGUES, 2010, p. 18), e que a “permite discriminar o grau de perigo e de potência, funcionando como alerta nos momentos necessários” (ROLNIK, 2011, p. 69). Assim, o que subjaz a esse exercício de gradações de prudência, acionado a partir de cada ação-acontecimento tensionado pela artista, é a promoção de “escolhas ético-estético-políticas que tenham como critério a vida” (DOMINGUES, 2010, p. 133). Isso porque, a escolha³¹ “se faz arte, um exercício ético, estético e político sobre si e sobre o mundo” (Ibidem, p. 129). Seria, portanto, nas escolhas que Rubiane Maia vai fazendo em virtude do complexo processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, deflagrado sobretudo via agenciamentos migratórios tensionados em seus percursos artísticos, que ela explora o diferir como “experimentação da potência estética de um exercício ético” (Ibidem, p. 135)

31 Para Leila Domingues (2010, p. 129), a escolha dos modos de se estar nos verbos da vida “implica diferir, escapar dos modelos que nos capturam, das práticas fascistas que nos seduzem, dos regimes de dominação que nos entorpecem, dos esquemas que nos anestesiaram e cansam. Onde temos colocado nosso paladar, nossos ouvidos, nosso olhar, nossa atenção, nosso esforço, nosso desejo, nossa voz?”.

– não por acaso, uma das linhas de força que conduz a artista a engendrar, através de suas ações, uma perspectiva mais expansiva de relações entre a arte e a vida.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMARAL, Marcela; AVOLESE, Claudia Mattos; BENEDITO, Vera Lúcia; CARVALHO, Ananda; FALCÃO, Guilherme; FREITAS, Caroline Cotta de Mello; GORSKI, Anna Carolina; MARINGONI, Laura; MORESCHI, Bruno; NOVAES, Mônica; PEREIRA, Gabriel; SANTOS, Amália dos; VADA, Pedro. *A História da Arte*. [panfleto com resultados de pesquisa]. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A história da _ arte: principais resultados e primeiras ações. In: *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 8, p. 23-46, jul. 2019. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/0038f9f7/3e81/4dd2/8d83/d73d820abe5f.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

CORAZZA, Sandra Mara. Introdução método biografemático. In: FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luciano Bedin (org.). *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: UFRGS, 2010, p. 85-107.

COSTA, Luciano Bedin da. *Estratégias biográficas: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2008.

DOMINGUES, Leila. Ensaio de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana et al (org.). *Produção de subjetividade e institucionalismo: experimentações políticas e estéticas*. Curitiba: Appris, 2017. p. 181-197.

DOMINGUES, Leila. *À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina, 2010.



ESCÓSSIA, Liliana da; MANGUEIRA, Maurício. Para uma psicologia clínico-institucional a partir da desnaturalização do sujeito. In: *Revista do Departamento de Psicologia*, Niterói, v. 17, n. 1, p. 93-101, jan.-jun 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v17n1/v17n1a07.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, vol. II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, vol. III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. *O Nascimento da Clínica*. Forense Universitária, São Paulo, 2003.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287.

GALARD, Jean. L'art sans oeuvre. In: GALARD, Jean et al (org.). *L'oeuvre d'art totale*. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*. São Paulo: Escala, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

ROGER, Alain. *Nus et paysages: Essais sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 2001.

ROLNIK, Suely. Ninguém é deleuziano. [Entrevista cedida a] Lira Neto e Sílvia Gadelha. In: *O Povo, Caderno Sábado: 06*, Fortaleza, 18 de out. 1995.

Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 30 de abr. 2020.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Desvios*, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6730/1/Rubiane%20Vanessa%20Maia%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2019.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. “*Statement*”: carta de intenções artísticas. In: SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Homepage Rubiane Maia*, [S.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/bio>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Homepage Rubiane Maia*, [S.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

VALÉRY, Paul. Notion générale de l’art. In: *Oeuvres*, Tome I, Collection “La Pléiade”, Paris: Gallimard, 1957.

VIEIRA JÚNIOR, Ery. (org.). *Marcus Vinícius*: a presença do mundo em mim. Vitória: Pedregulho, 2016.

VIEIRA JÚNIOR, Ery. *Exercícios do olhar, exercícios do sentir*: ensaios e críticas sobre artes visuais. Vitória: Cousa, 2019.

Madalena Schwartz: um percurso migratório na fotografia brasileira

André Pitol³²

Resumo

A natureza complexa das migrações implica uma abrangência do fenômeno pelas mais variadas instâncias de criação e de reflexão, dentre as quais a perspectiva artística, e em especial a fotografia, assume um enquadramento propositivo de análise. Neste artigo, pretende-se examinar a questão estudando alguns episódios do percurso migratório de Madalena Schwartz (1921-1993), fotógrafa húngara que se estabeleceu Brasil nos anos 1960, depois de viver na Argentina desde a década de 1930. Essas duas travessias (Budapeste – Buenos Aires – São Paulo) são privilegiadas a fim de investigar as artes, as migrações e a dimensão de gênero como marcadores presentes na experiência de Schwartz, privilegiando dois enfoques centrais. O primeiro enfoque apresenta momentos fotográficos de sua trajetória – como a sua participação no Foto Cine Clube Bandeirante, a criação de ensaios comissionados para revistas, a exibição de retratos em exposições de museus e uma leitura editorial de sua produção em catálogos e fotolivros. O

32 Pesquisador na área de Artes. Estudou na Universidade de São Paulo, onde concluiu mestrado em Artes, linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica de Arte (2016) e bacharelado em Artes Visuais, habilitação em Gravura (2013). Desenvolveu pesquisa sobre a produção fotográfica de Alair Gomes, que resultou nos trabalhos *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade* (2013) e *'Ask me to send these photos to you': a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano* (2016). Atualmente é doutorando no PPGAV-ECA-USP com pesquisa sobre Curadoria Digital e projetos artísticos contemporâneos no Leste Europeu; atua como bolsista-facilitador no Programa Formação Didático Pedagógico para cursos na modalidade a distância, da UNIVESP. É membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Design e Mídias Digitais (GP_ADMD), da ECA-USP e integrante do Grupo de Crítica de Arte do Centro Cultural São Paulo (2019–2020). Desde 2017, é parecerista *ad hoc* de revistas acadêmicas de artes e fotografia, como *Palindromo* (UDESC) e *Photographies* (Inglaterra). Em 2019, participou com o artista Tiago Gualberto da 3ª ed. do projeto Tecnologias e Arte em Rede: Tecnologias Negras, compartilhando os cursos *Black Cloud: Glossário Tecnológico para Artistas e Pesquisadores Negros* (SESC Pinheiros) e *How To Black: Manual de Procedimentos Tecnológicos em Experimentos Artísticos* (SESC 24 de Maio). Tem experiência em: Artes Visuais, Fotografia, História e Crítica da Arte, Fotografia e Curadoria Digital.

segundo enfoque amplia a análise de Schwartz para as trajetórias de outras fotógrafas imigrantes, como Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Maureen Bisilliat e Claudia Andujar, procurando identificar correlações possíveis entre os trânsitos e atuações delas no campo cultural no Brasil. Ambos os enfoques procuram evidenciar as potencialidades expressivas e propostas fotográficas de Madalena Schwartz entre as décadas de 1960 e 1990, percurso no qual a dimensão de gênero é uma categoria transversal, no sentido de identificar os processos de presença e atuação das mulheres nos fluxos migratórios e nas esferas artísticas.

Palavras-chave: Madalena Schwartz; Fotografia; Migrações; Leste Europeu.

Abstract

The complex nature of migrations implies that the phenomenon is encompassed by the most varied possibilities of creation and reflection, among which the artistic perspective, and especially photography, assumes a propositional framework of analysis. In this article, we intend to address the issue by studying some episodes of the migratory journey of Madalena Schwartz (1921-1993), a Hungarian photographer who lived in Brazil since the 1960s, after living in Argentina in the 1930s. These two crossings (Budapest - Buenos Aires - São Paulo) are privileged here in order to investigate the arts, migrations and the gender dimension as markers present in Schwartz's experience, privileging two central approaches. The first approach presents photographic moments of his trajectory - such as his participation in Foto Cine Clube Bandeirante, the creation of commissioned essays for magazines, an exhibition of portraits in museum identifications and an editorial reading of his production in catalogs and photobooks. The second approach extends Schwartz's analysis to the trajectories of other immigrant photographers, such as Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Maureen Bisilliat and Claudia Andujar, seeking to identify possible correlations between their transits and their



performances in the cultural field in Brazil. Both approaches seek to highlight Madalena Schwartz's expressive potentials and photographic proposals between the 1960s and 1990s, a journey in which the gender dimension is a transversal category, to identify the processes of presence and performance of women in migratory flows and in artistic spheres.

Keywords: Madalena Schwartz; Photography; Migrations; Eastern Europe.

Introdução

Os movimentos populacionais ao redor do mundo são um fenômeno de natureza complexa, presente em muitos momentos históricos e cuja abrangência apresenta-se nas mais diversas maneiras, conformações e sentidos. Realizadas tanto de forma intencional e autônoma, quanto forçada, como resultado de coerção e violência, os deslocamentos de pequenas comunidades ou o desenraizamento de grupos inteiros suscitam o interesse de campos como o historiográfico, o geográfico, o diplomático e linguístico, dentre outros, cada qual imerso em seus questionamentos e elementos específicos, como as circunstâncias sócio-históricas, de trabalho, ou ainda as razões culturais e religiosas. Dentre as questões identificadas, a dimensão de gênero torna-se uma categoria transversal de análise, no sentido de identificar a presença e atuação das mulheres nos fluxos migratórios, ao mesmo tempo em que também explicita o ocultamento das mulheres nos processos de deslocamento, incitando a tarefa de ressignificar as narrativas migratórias constituídas sob uma visada monolítica e, de acordo com Matos, Truzzi e Conceição (2018), "a abrir horizontes metodológicos [...], questionando o imigrante universal masculino e destacando a importância de se observar a experiência migratória a partir de uma diversidade de fontes e de outros olhares que valorizem a experiência feminina" (p. 21).

A este respeito, a perspectiva artística, e em especial a fotografia, assume um enquadramento dinâmico para a análise e a discussão de episódios, discursos e imagens em torno dos processos migratórios que se atentem às relações de gênero. Esta abordagem é, atualmente, foco de

interesse de estudos tanto no plano nacional, de autoras como Ana Paula Simoni (2017) e Helouise Costa (2018), assim como no plano internacional, como o trabalho da robusta coletânea de 42 artigos *Women and Migration: Responses in Art and History* (2019), organizada por Deborah Willis, Elyn Toscano e Kalia Brooks Nelson, que “examina o papel da fotografia, da arte, do filme, da história e da escrita na identificação e na memória das atividades migratórias das mulheres” (p. 1).

Neste artigo, pretende-se examinar tal questão estudando alguns episódios da trajetória e produção fotográfica de Madalena Schwartz (1921-1993), nascida Madalena Isabel Mandel, em Budapeste, apenas alguns anos após o fim da Primeira Guerra Mundial e a dissolução entre o Império Austríaco e o Reino da Hungria. Em 1934, ou seja, aos onze anos de idade, Madalena “rompeu para sempre seus laços com Hungria e a Europa ao cruzar o Atlântico acompanhada apenas pelo irmão menor” (SCHWARTZ, 1999, p. 8), transferindo-se para a Argentina para morar com o seu pai. Segundo o professor de literatura hispano-americana Jorge Schwartz, e filho da fotógrafa, aquela era “uma Buenos Aires cujo fluxo migratório nos anos 1930 a transformara numa cidade babélica, que abrigava guetos os mais variados: espanhóis, italianos, húngaros, alemães, russos, poloneses, iugoslavos etc.” (SCHWARTZ, 1999, p. 8). Um destino, porém, que se mostrou temporário. Em 1960, aos 39 anos, Madalena Schwartz e sua família transferem-se mais uma vez, agora para o Brasil, fixando residência em São Paulo. Essa segunda mudança, que a fez “abandonar o universo fechado da comunidade húngara e judaica de Buenos Aires e a olhar de cara para muitas diferenças” (SCHWARZ, 2012, p. 7), permitiu a ela se direcionar para um caminho de intensa atividade artística por meio da fotografia, especialmente na produção de retratos, registrando aspectos singulares e contribuindo sobremaneira para a fotografia produzida no Brasil.³³

São essas travessias de Schwartz que privilegiamos neste texto, que tem como objetivo investigar as artes, as migrações e a dimensão de gênero

33 Uma versão anterior desta pesquisa foi apresentada no curso “Fotógrafos imigrantes no acervo do IMS”, realizado pelo Instituto Moreira Salles no mês de junho de 2020, de maneira remota por meio de uma aula gravada. O conteúdo está acessível em: <<https://youtu.be/SyoyTUmPP6w>>, acesso em 8 out. 2020. Porém, os argumentos acerca do tópico migrações e as aproximações realizadas entre Madalena Schwartz e outras fotógrafas imigrantes são inéditos.

como marcadores presentes na experiência da fotógrafa, privilegiando dois enfoques centrais: o primeiro enfoque diz respeito propriamente aos episódios fotográficos na trajetória de Schwartz: como a sua participação no Foto Cine Clube Bandeirante em um momento de novas perspectivas da arte fotográfica, os trabalhos comissionados para revistas e fotorreportagens, a exibição dos retratos feitos pela fotógrafa em exposições de museus e, por fim, a leitura de sua fotografia por uma perspectiva editorial, com projetos voltados para a poética de Schwartz em catálogos e fotolivros. Já o segundo enfoque se dá em aproximar os episódios acima apontados com as trajetórias de outras mulheres fotógrafas que passaram pela experiência da migração, no sentido de que o exemplo de Schwartz ressoa o de tantas outras artistas, que deram continuidade a suas trajetórias e vidas nas Américas, longe da crise europeia que se agravou com os regimes totalitários e a sua culminação na Segunda Guerra, e que por sua vez gerou novas especificidades históricas nos deslocamentos internacionais e novos entendimentos desses fluxos, em termos de identidade, território e produção artística.

É preciso indicar que, como aponta Costa (2018), "as questões de gênero não estão materializadas no modo de fotografar, nos temas escolhidos ou nas características formais das imagens. Elas somente se dão a ver em contextos específicos, a partir de análises contextuais das relações de poder e das práticas de representação" (p. 128). Em específico, estabelecemos algumas correlações entre Madalena Schwartz e Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, assim como aproximações com as trajetórias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, também reconhecidas pela historiografia de arte como fotógrafas imigrantes modernas, que são determinantes para se entender a fotografia produzida no Brasil no decorrer do século XX (DINES, 2017; COSTA, 2018). Neste sentido, procurou-se enfatizar nas análises aqui empreendidas episódios da trajetória de Schwartz em relação às instituições culturais, como fotoclubes e museus, e, também, de agentes do campo cultural, de maneira a evidenciar como tais trânsitos reconfiguram-se enquanto potencialidades expressivas e propostas fotográficas entre as décadas de 1970 e 1990.





Conceição Almeida. Madalena Schwartz fotografando o músico Hermeto Pascoal. 1978.

Fonte: Instituto Moreira Salles/ São Paulo.

Artes e migrações: alguns entendimentos conceituais

Antes de passarmos aos episódios vivenciados e aos contatos estabelecidos por Madalena Schwartz em sua trajetória fotográfica, tornam-se importantes breves considerações acerca da conceituação da migração no contexto artístico brasileiro. O fenômeno do deslocamento humano, que já é complexo em termos das situações, experiências e memórias criadas, é também um campo de disputa teórica. De tal maneira que não é demais apontar que não se pretende aqui perpassar todos os nós dessa rede conceitual. O intento é o que contornar e estabelecer, no caso de Madalena Schwartz e das outras mulheres fotógrafas que circundam este texto, quais são os termos empregados acerca de suas trajetórias profissionais e quais sentidos podemos aprender.

Começamos pelo próprio entendimento de migração no âmbito da fotografia. Ao considerar o recorte arquivístico dos acervos de Schwartz, Rosenthal e Brill no Instituto Moreira Salles (IMS), Burgi aponta como “as

idades de São Paulo e Rio de Janeiro foram os principais destinos destas imigrantes de países do leste europeu e de outras nacionalidades, em grande parte de origem judia, que aqui se estabeleceram e atuaram em diversas áreas da indústria, das comunicações e das artes visuais” (IMS, s.d.).³⁴ Assim, ao considerarmos as trajetórias e produções de mulheres fotógrafas a partir da experiência de migração, os nomes de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, ambas da Alemanha, são facilmente identificados, principalmente pela dedicação à atividade fotográfica nas décadas de 1940 e 1950, tanto em trabalhos autorais, como retratos de artistas, quanto na documentação de exposições e museus em São Paulo. Ainda na década de 1950, podemos adicionar aos nomes de Rosenthal e Brill, as vindas ao Brasil das fotógrafas Maureen Bisilliat, nascida na Inglaterra e com passagens na França e EUA, e de Cláudia Andujar, suíça de nascimento mas criada em Oradea, na Romênia (no norte da Transilvânia, mesma região da pintora Yolanda Mohalyi, citada em nota), e sendo Andujar propriamente filha de pai húngaro.

O que nos chama a atenção é que na maior parte dos exemplos apontados, principalmente as fotógrafas vindas ao Brasil antes da Segunda Guerra Mundial, a ascensão dos regimes nazifascistas na Europa é um componente central para seus deslocamentos. Cardoso (2014) assinala os nomes de Rosenthal e Brill em meio a um contingente de *artistas exilados/refugiados*, como Mira Schendel, Arpad Szènes, Fayga Ostrower e Samson Flexor, dentre outras e outros. Para o autor, é “interessante observar que, quanto maior a assimilação do artista pelo meio artístico local, mais completamente foi sendo apagado o rastro de ter chegado ao Brasil na condição de refugiado de guerra” (CARDOSO, 2014, p. 73-74). A este respeito, o autor indica o emprego acrítico do termo *missão artística francesa* quanto

34 Ainda que a fotografia seja a perspectiva aqui considerada, se ampliarmos as correlações entre as linguagens artísticas e outros exemplos migratórios, podemos adicionar as experiências da pintora húngara Yolanda Mohalyi (nascida Cluj-Napoca, na Romênia, então chamada Kolozsvár, enquanto foi parte da administração húngara quando da retomada de parte no Norte da Transilvânia durante a avanço nazi-facista) e Fayga Ostrower (nascida em Lodz, Polônia, e vinda para o Brasil depois de passar pela Alemanha e Bélgica). Acerca da trajetória de Mohalyi, é indicativo a amizade que estabeleceu com Hildegard Rosenthal, que fotografou a artista pintando em seu ateliê nos anos 1940, e que por sua vez foi a responsável por indicar o trabalho de Rosenthal para o diretor do MAC-USP, Walter Zanini, que realizou uma exposição sobre a fotógrafa em 1974 (COSTA, 2018).

à hipótese de que Debret, Taunay e outros poderiam ser tidos como artistas exilados, na medida em que a vinda deles ao Brasil se deveu pelo desconforto político com a guinada de Bonaparte no ambiente cultural francês; ou então a designação de *artista-viajante* como uma concepção guarda-chuva que abarca uma variedade de artistas estrangeiros no Brasil, mas estabelecendo certo distanciamento de questões polêmicas e posições políticas em sua utilização. Essa “sua amplitude de aplicação acaba por mascarar distinções importantes [já que] podem ser descritos como “viajantes” artistas tão diversos em suas experiências e motivações” (CARDOSO, 2014, p. 78), permitindo que a análise das origens, propósitos e das próprias escolhas de cada “viajante” possa revelar condições sobre suas trajetórias.

Retomando, nota-se como a própria categoria de fotografia imigrante é elaborada por Cardoso (2014) de uma maneira particular. De acordo com o autor, duas são as categorias de artistas que dificilmente recebem o rótulo de artistas-viajantes: os artistas gráficos da imprensa ilustrada e “os fotógrafos, que transformaram a cultura imagética no Brasil de modo tão contundente” (2014, p. 80).³⁵ Essa diferenciação, em primeiro lugar, “parece repousar, antes de tudo, sobre a dificuldade que encontra a historiografia da arte brasileira em considerar gráficos e fotógrafos como artistas” (2014, p. 80), indicando que o termo viajante é usado como uma atitude relacionada à viagem e ao turismo, prescindindo da necessidade laboral ou financeira. A este respeito, Cardoso (2014) pergunta se “aquele que viaja como emigrante anônimo e se torna artista somente no local de chegada pode ser considerado um artista viajante?” (p. 81).

Em segundo lugar, nos auxilia a entender como, talvez, nos casos de Rosenthal, Brill e Schwartz, a atuação fotográfica delas, seja as que já chegaram fotógrafas, seja as que se formaram em fotografia aqui, é parte

35 Pretende-se expandir e adensar esse argumento de Cardoso (2014) sobre a fotografia e as artes e design gráficos no âmbito das migrações em uma pesquisa realizada entre 2020 e 2021, primeiramente com a realização deste estudo sobre Madalena Schwartz, seguindo no segundo ano de um estudo sobre a trajetória do jornalista e comerciante Milan Wollner, imigrante que veio nos anos 1920 da então Iugoslávia Monárquica, atual Croácia, para o Brasil, e cujo sobrenome pode ser reconhecido por outra figura do campo do design, seu filho Alexandre Wollner.

integrante no processo de apagamento delas enquanto exiladas/refugiadas e o reconhecimento como fotógrafas imigrantes. Junto a isso, a própria consideração acerca das práticas arquivísticas e a construção de biografias e estudos sobre as fotógrafas é um tópico concernente à relação entre presença e ocultamento na artes (SIMIONI, 2007; COSTA, 2018) e que será mais bem discutido na seção sobre as exposições realizadas por Schwartz em museus em São Paulo na década de 1970.

A partir das várias concepções apresentadas, como viajante, refugiado, exilado, imigrante, como podemos ler a trajetória de Madalena Schwartz em específico e, também, em relação às outras fotógrafas consideradas anteriormente? Considerando que o deslocamento de Schwartz não se deu em uma só etapa, nota-se como cada trecho tem um motivo e condição específica, recebendo por isso denominações diferentes (mesmo que para fins de análise). No primeiro trecho, da Hungria para a Argentina na década de 1930, o cenário de guinada totalitária na Europa permite dizer que, de acordo com a classificação de Cardoso (2014), Schwartz e seu irmão refugiaram-se / exilaram-se na América do Sul. E, em um segundo momento, em outro contexto local e em busca de outras oportunidades, a família Schwartz migra da Argentina em direção ao Brasil, estabelecendo-se em São Paulo em 1960, episódio da próxima seção.

Uma Mitteleuropäer³⁶ no FCCB

Os Schwartz estabeleceram-se no centro da cidade de São Paulo e trabalhavam administrando a lavanderia e tinturaria Irupê, na rua Nestor Pestana, próximo ao reduto teatral da praça Roosevelt. Neste cenário, a aproximação de Madalena Schwartz com a fotografia tem indícios em pelo menos dois episódios: o primeiro episódio, segundo Jorge Schwartz, foi o seu “contato inicial com uma câmara [pelo] resultado fortuito de um prêmio ganho pelo meu irmão [Júlio Schwartz] num programa de entrevistas da atriz Bibi Ferreira na TV Cultura” (SCHWARTZ, 1999, p. 10). E o segundo episódio

36

Habitante da Europa Central. Termo utilizado por Maureen Bisilliat para se referir a Madalena Schwartz.

deu-se em 1966, pelo contato com o jornalista e romancista Ignácio de Loyola Brandão, cliente seu na lavanderia Irupê, que em uma ocasião perguntou a ele: “O senhor se incomoda de ver umas fotos minhas?”, e que conhecendo as imagens, principalmente retratos de amigos, recomendou que ela se inscrevesse no curso de fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante, e recebeu de Madalena Schwartz a seguinte resposta: “Já estou matriculada” (BRANDÃO, 1997, p. 94).

O Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) – organização de amadores e profissionais da fotografia paulistana e localizado, naquela época, na Rua Avanhandava, paralela à rua da Lavanderia Irupê –, foi o ambiente de aperfeiçoamento e prática fotográfica de Schwartz, então com 45 anos. Criado em 1939, o clube congregou uma série de atividades, como a realização de excursões ao interior e litoral paulista, passeios fotográficos, concursos internos, como os Salões de Arte Fotográfica, realizados no Salão Almeida Júnior da Galeria Prestes Maia, assim como a participação em concursos internacionais com o envio crescente de fotografias de seus sócios e estudos para a criação de um departamento de cinema, ocorrida em 1945 e fez com que a denominação social se tornasse Foto-cine Clube Bandeirante, além da criação de um Boletim Informativo (FEITOSA, 2013).

A projeção internacional do FCCB repercutiu nas atividades oferecidas, gerando a necessidade de uma sede própria, inaugurada em 1949 na rua Avanhandava, com salas para a montagem de estúdio e ateliê. Uma instância importante para esse processo de crescimento foi a abertura de cursos de fotografia, que o fotoclube ofereceu a partir dos anos 1950. Com isso, como afirma Costa (2019), o FCCB exerceu um “papel importante no panorama cultural da cidade de São Paulo nos anos de 1950. Afinal, o fotoclubismo era o único segmento organizado entre os praticantes de fotografia, e sua contribuição residia na abordagem estética do *medium*” (2019, p. 25)³⁷.

37 Por praticantes de fotografia, Costa (2019) refere-se ao “perfil da maioria de seus associados, pertencente a uma classe média próspera, que frequentemente colocava à disposição do Clube sua rede de relações pessoais e/ou profissionais” (p. 25). Ao que Porto (2018) explica a posição social dos associados do FCCB, afirmando que, “vistos na maioria como amadores, pelo fato de não terem a fotografia como ocupação principal, tinham como traço comum uma situação financeira privilegiada. De modo geral, o associado era um profissional liberal pertencente à classe média em ascensão que detinha o privilégio de poder dedicar parte de seu tempo à fotografia como hobby” (p. 22).



Quando Madalena Schwartz ingressa no FCCB, porém, ele já não era mais o fotoclube cujo renome relacionamos às presenças, por exemplo, de Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, German Lorca e Chico Albuquerque, que tiveram atuação destacada principalmente entre 1945 e 1955. O final da década de 1950, de acordo com Porto (2018), marca o momento “quando o FCCB começou a perder o espaço que havia conquistado junto ao circuito de arte [passando] a ser visto por grupos de intelectuais como uma atividade retrógrada, em desacordo com o momento vivido no Brasil” (2018, p. 14). Será nesse novo momento do FCCB que Schwartz dá início a sua formação amadora.³⁸

Schwartz inicia o curso de fotografia em 1966, seguindo o “processo de aprendizagem e criação característicos do ambiente fotoclubista, que se davam por meio da observação da produção apresentada nos salões e na participação em concursos internos e excursões fotográficas” (PORTO, 2018, p. 14). De acordo com Tifentale (2017), os concursos e excursões fazem parte do chamado *universo dos fotógrafos*, instância e atividades da comunidade fotoclubista que abrangia na época (e ainda abrange) “um sistema global de exposições, competições, livros fotográficos, revistas [...] organizações de fotografia, museus de fotografia, produção e distribuição transnacional de equipamentos fotográficos e feiras internacionais” (p. 45).³⁹

A participação da fotógrafa em concursos e exposições coletivas brasileiras e internacionais foram muitas e, de acordo com Moura e Titan Jr. (2012), estavam organizadas a redes integradas de clubes análogos espalhados tanto pelo Brasil quanto no exterior. Um exemplo importante

38 Embora o foco central seja a participação de Schwartz no FCCB, não podemos negligenciar duas informações. Primeiro, que no próprio âmbito do fotoclube foi criado, em 1946, um Departamento Feminino, dirigido pela fotógrafa Elza Benedict, com o objetivo de estimular a participação das mulheres nas experimentações fotográficas do fotoclubismo. Sobre este tópico, Cf. IBRAHIM, Carla Jacques. As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005, p. 33-34. Além disso, mais recentemente outra iniciativa de recuperação das fotógrafas atuantes no FCCB, em um período também anterior ao de Madalena Schwartz, foi a exposição de título provocativo “Três autores do sexo fraco: Alice Kanji, Dulce Carneiro, Annemarie Heinrich”, realizada na Galeria Utópica, em São Paulo, em agosto de 2020, que contou também com uma conversa com Helouise Costa, que escreveu o texto “Presenças efêmeras: mulheres fotógrafas no Foto Cine Clube Bandeirante” (2020). Disponível em: <<https://youtu.be/O8sUF12zJx8>>. Acesso em: 9 out. 2020.

39 A concepção do movimento fotoclubista de uma perspectiva transnacional e integrada foi abordada na exposição *Foto Cine Clube Bandeirante: Do Arquivo à Rede*, realizada no MASP entre novembro de 2015 e março de 2016.

foi a ocasião na qual Schwartz participou de um concurso na Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF) – fotoclube carioca fundado pelo fotógrafo também de origem húngara Francisco Aszmann⁴⁰. Em uma entrevista concedida por Schwartz à TV Cultura em 1976, a fotógrafa afirma que esse concurso da ABAF permitiu a ela realizar uma viagem à Alemanha (TV CULTURA, 1976).⁴¹ Além do exemplo posto, podemos citar gratificações e prêmios em concursos nacionais, como São Carlos (SP) (1967), Nova Friburgo (RJ) e Mirassol (SP) (1972), e internacionais, como Nimes (França) (1973), São Paulo (1969 e 1972), Sri Lanka (1972) e Cingapura (1971).

E, no que diz respeito às publicações fotoclubistas, os concursos ganhos por Schwartz lhe garantiram a publicação de suas imagens em algumas revistas fotoclubistas, além de diversas medalhas e menções honrosas por suas fotografias, como uma capa do Boletim do FCCB em 1967. Ou seja, os prêmios e medalhas de fotografia em concursos internacionais evidenciam o quão efetivo a rede de agentes do universo fotográfico se configurava.

Mas é importante indicar que as relações da fotógrafa com o FCCB não se restringiram às participações como aluna dos cursos regulares. Logo depois dos cursos de fotografia, Madalena Schwartz associa-se oficialmente ao FCCB, episódio que nos permite recordar o dado anteriormente indicado de que na década de 1960 o fotoclube vivia um novo momento em sua trajetória.

Juntamente à “repercussão das atividades do Bandeirante [que] era imensurável e indiscutível, a situação financeira continuava um problema para os seus dirigentes” (FEITOSA, 2013, p. 73). Com isso, uma das soluções foi a instituição de uma campanha para a criação de “sócio patrono”. É possível perceber que Schwartz é uma das pessoas que contribuem com a campanha, tornando-se uma “sócia patrona” do FCCB. Como consta em um dos Boletins

40 Francisco Aszmann nasceu Debrecen, em 1907, estudou técnicas fotográficas e se aprofundou na fotomontagem, participando de salões internacionais. Em 1944, refugia-se com a família na Áustria e em 1948 emigra para o Brasil, para o Rio de Janeiro. Aqui, trabalha para revistas e fotografa casamentos, indústrias e crianças. De 1958 até 1974 se dedicou à revista *Fotoarte*, impressa em São Paulo, onde residia o sócio Paulo J. Engelberg. Desde a chegada no Brasil continuou participando dos certames dos fotoclubes, ambiente que também foi professor. Cf. <https://colegaopirellimas.art.br/autores/197>. Acesso em 28 abril 2020.

41 A reportagem “A fotógrafa que correu o mundo” complementa a entrevista, informando que Schwartz “seguiu para a Alemanha, indo aperfeiçoar sua arte primeiro em Munique e depois em Essen”. DIÁRIO POPULAR, 19 ABRIL 1983. Arquivo M. Schwartz – MASP.

de 1967, “Como sempre, os mais dedicados e aficionados pela fotografia e pelo bandeirante, cooperaram: Eduardo Salvatore, Nelson Peterline, João da Nave Filho, Hildebrando de Freitas, José Galdão, João Minharro, Madalena Schwartz, entre outros” (FEITOSA, 2013, p. 73).

Com isso, iniciada na formação amadora da fotografia, Madalena Schwartz passa a participar integralmente do FCCB. Depois da associação patronal, seguem-se ainda outras contribuições e ações da fotógrafa, como a participação na Campanha da Biblioteca Social, instituída ainda na fundação do fotoclube, no final dos anos 1930, e que visava arrecadar com os sócios de livros e revistas de fotografia (FEITOSA, 2013). Como é possível perceber pela nota publicada no Boletim FCCB n. 158, de agosto de 1967, Schwartz realiza uma doação, não de alguns números, mas de uma grande coleção da Revista *Fotoarte: revista mensal de fotografia internacional*, criada em 1958 pelo mesmo fotógrafo húngaro Francisco Aszmann (anteriormente indicado no âmbito do concurso da ABAF), e que reunia, segundo Camargo e Mendes (1992), um “amplo quadro de colaboradores, destacando-se pela cobertura fotoclubística em especial do panorama carioca, embora mantenha sua redação em São Paulo” (1992, p. 82). Segundo os autores, a existência de um público interessado em publicações como *Fotoarte* ao longo dos anos 60 era o sinal de permanência desse tipo de revista, cujos exemplos anteriores foram os “periódicos “perenes”, destacando-se o FCCB Boletim, Íris e Novidades Fotóptica, os elementos mais relevantes de difusão” (1992, p. 80).

Resumindo essa “fase” ou os episódios ligados à passagem de Madalena Schwartz pelo FCCB na década de 1960, pode-se evidenciar que a associação patronal e as ações realizadas por ela eram indícios de sua participação integral e do interesse na manutenção e funcionamento do fotoclube. Além disso, as inúmeras participações da fotógrafa em exposições apontam para as oportunidades que ela teve de aprimorar a sua prática fotográfica e o estabelecimento de contatos com outros agentes do campo fotográfico, inclusive de outros imigrantes húngaros vindos ao Brasil em diferentes momentos, o que se soma às correlações já indicadas entre Schwartz e Cláudia Andujar.



Do fotoclubismo ao fotojornalismo e às exposições fotográficas

Os anos 1960 modificaram irreversivelmente a configuração que a fotografia tinha no contexto fotoclubista, de maneira que essas transformações também se fizeram presentes na trajetória de Madalena Schwartz, tanto no direcionamento dela para as fotorreportagens e ensaios fotográficos, quanto na exibição de seus retratos em museus de arte.

Entre os fatores que explicam as modificações do cenário cultural em relação a fotografia, está o espaço conquistado pelo fotojornalismo, ou seja, no desenvolvimento de uma fotografia mais voltada para a imprensa, “uma fotografia direta, sem verniz e de grande penetração na sociedade” (COSTA; RODRIGUES, 2004), e que possibilitasse um alcance diversificado e constante na mídia de grande circulação, como em jornais e revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro*, “que optam por uma cobertura dos acontecimentos enfatizando a imagem, [e] ajuda a valorizar o trabalho dos profissionais do setor [...] a ponto de tornar-se um referencial” (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 93).

A esses fatores, somam-se o golpe militar de 1964 e a instauração do regime ditatorial, contexto no qual o fotoclubismo seria tido como atividade “reacionária e inadequada em círculos culturais mais politizados [ao passo que] a profissão de repórter fotográfico [...] passaria a viver um período de grande reconhecimento social, pois ser-lhe-ia atribuída a missão de registro e denúncia das arbitrariedades do regime de exceção (COSTA, 2019, p. 25).

Em termos estéticos, a experiência moderna da fotografia do FCCB, com o predomínio de esquemas geométricos e abstratos, e exercícios de interpretação de movimentos, torna-se o desenvolvimento de uma linguagem do figurativismo inclusive enquanto uma sobrevida à modernidade (COSTA; RODRIGUES, 2004) e Madalena Schwartz, especialmente com seus retratos e ensaios fotográficos publicados em revistas de grande circulação, é um



exemplo nítido desse redirecionamento⁴². Para reforçar essa hipótese, retomamos o contato entre a fotógrafa e Loyola Brandão. O contato entre ambos se adensou de tal maneira que:

[...] a cada semana ou dez dias, ela me mostrava um pacote de fotos. Queimava filme. Queimava no sentido de gastar bastante. E a cada semana a qualidade melhorava, eu ficava impressionado. Certo dia, ela me colocou nas mãos uns *portraits* excelentes e eu, que trabalhava na Abril, precisava de um fotógrafo para um *portrait*. Arrisquei, encomendei, nunca me arrependi. Aquela foto feita para a revista Cláudia foi o princípio de uma longa ligação profissional. Que prosseguiu e se intensificou quando fui para a Editora Três fazer *Planeta*, uma revista diferente dentro do contexto da imprensa dos anos 70 (BRANDÃO, 1997, p. 95).

E, ao pesquisar os ensaios da fotógrafa a partir de 1971, encontra-se a sua participação em revistas como *Marketing*, *Status*, *Íris: foto cinema*, *Hippus*, *Fotóptica*, *Istoé*, *Américas*, além de *Cláudia*, *Planeta* e outras.⁴³ Para exemplificar apenas um dos trabalhos comissionados de Schwartz, vale citar a viagem que ela fez com Brandão em 1975 à Colômbia para fotografar o Congresso Internacional de Bruxas para um número especial da Revista *Planeta*. Nesta ocasião, a fotógrafa conheceu a escritora Clarice Lispector no saguão do hotel, que estava para participar do evento com a leitura de seu conto "O ovo e a galinha". Para Brandão (1997), "Madalena teve um batismo de foto. Juntar a foto artística com a fotorreportagem" (p. 96).

Acerca da posição da fotógrafa em relação aos ensaios do fotojornalismo, podemos retomar a concepção de *universo dos fotógrafos*, de Tifentale (2017). Para a autora, as revistas estão entre as principais manifestações da fotografia, constituídas por longos portfólios e informações,

42 Um estudo que analisa especificamente a fotografia de Schwartz e o significado do retrato na construção do imaginário moderno, pode ser encontrado no trabalho de Marco Antonio Teixeira Gonçalves, "Retrato, pessoa e imagem: o universo fotográfico de Madalena Schwartz". Revista De Antropologia, 59(3), 2016, 239-264.

43 Essa abrangência e constância foi tal que, chegado o final da década de 1970, Schwartz trabalhou continuamente até 1991 com trabalhos comissionados para a Editora Abril e Tv Globo, além de ter recebido o prêmio de melhor fotógrafo da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1983.

de modo que fotógrafos “eram tipicamente apresentados como parte de uma série dos chamados foto ensaios, ensaios fotográficos” (2017, p. 47).

No cenário brasileiro, o mercado editorial voltado para ensaios, principalmente nos anos 1970, foi caracterizado por “editoras de pequeno porte ou edições de “autor”, o conjunto acompanha em parte, num primeiro momento, a onda de “produção independente” comum em vários setores culturais” (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 111-112). Por exemplo, editoras como a Práxis eram reconhecidas por adotarem um novo padrão gráfico e de acabamento, permitindo a ela “estabelecer um padrão até então desconhecido no mercado editorial de fotos no Brasil [solucionando] não só o velho problema de impressão para a fotografia, como tornou possível a união de muita qualidade num único volume” (OLIVEIRA, 1979, p. 23). Dentre os livros produzidos pela Práxis, estavam os projetos de fotógrafas como Maureen Bisilliat⁴⁴ e Cláudia Andujar, que “tiveram seus livros lançados em diferentes formatos, mas sempre com o mesmo cuidado e perfeição” (OLIVEIRA, 1979, p. 23), como foi o caso do livro *Amazônia*, de Cláudia Andujar e George Love.

Juntamente com a atuação no campo do fotojornalismo, o contorno social ligado tanto à prática fotoclubista quanto aos ensaios fotográficos permitiu a Madalena Schwartz o acesso a espaços culturais privilegiados, como foi o caso dos museus de arte. Conforme afirma Costa (2019), o processo de assimilação e legitimação da fotografia em esferas institucionais do sistema de arte no Brasil, como os museus de arte, se deu “por meio de estratégias diversas, especialmente pelas exposições que realiza, pelas publicações que organiza ou endossa, e pela política de incorporação de obras adotada para seu acervo” (2019, p. 15-16), de tal modo que a fotografia passou a ser considerada e exibida, de maneira cada vez mais frequente, em exposições de arte.

44 Maureen Bisilliat tem uma significativa trajetória na criação de fotolivros, muitos deles relacionados a obras de escritores brasileiros, como *A Visita* (1977), sobre Carlos Drummond de Andrade; *Sertão, Luz e Trevas* (1983), sobre o trabalho de Euclides da Cunha, *Chorinho Doce* (1995) sobre Adélia Prado e *Bahia Amada Amado* (1996) sobre Jorge Amado, dentre outros. Em 2018, a exposição *Fotografia e Literatura nos livros de Maureen Bisilliat* foi realizada na Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista, com curadoria de Miguel del Castillo. Cf. <<https://ims.com.br/exposicao/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-ims-paulista/>>.

No contexto da cidade de São Paulo, as instituições artísticas que iniciaram ou intensificaram a programação em fotografia são várias, como o do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), em 1970, e o Gabinete Fotográfico na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1980. E duas outras instituições que expuseram um conjunto amplo de fotografia foram o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e Museu de Arte de São Paulo (MASP), especialmente no caso de fotógrafas imigrantes.

No caso do MAC-USP, a assimilação da fotografia se deu durante a gestão de Walter Zanini, que no começo da década de 1970 estrutura um Setor de Fotografia, estruturado por uma comissão que, dentre outros representantes de escolas e fotoclubes, contou com as participações dos fotógrafos Thomas Farkas, José Xavier, Lenita Perroy, George Love e Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, e que visava constituir um acervo, realizar exposições e outras atividades para desenvolver a fotografia no meio artístico (COSTA, 2019, p. 45).

A ação inaugural do Setor de Fotografia do MAC-USP foi a realização da exposição *9 Fotógrafos de São Paulo*, em 1971, que expôs imagens de alguns membros da comissão e de fotógrafos convidados. Uma parte dos fotógrafos expostos – Bisilliat, Andujar e Mascaro – foram incorporados ao acervo e são o primeiro conjunto de fotografia do MAC-USP (COSTA, 2019, p. 39). Já o ano de 1974 foi especialmente significativo para a fotografia, contou com a exposição *Hildegard Rosenthal – Fotografias*, que apresentou séries autorais como “Flagrantes de São Paulo”, “Retratos” e “Artistas e Ateliês”, dentre outras seis séries, de cujo montante um conjunto de imagens foi selecionado por Zanini e doado por Rosenthal ao acervo do museu (COSTA, 2019, p. 57). No mesmo ano, um conjunto de 107 fotografias de Alice Brill também foi incorporado ao MAC-USP. Como complementa Costa (2019), “essas aquisições e doações marcaram o ingresso da fotografia no acervo do MAC USP e motivaram a criação de uma sala permanente para exposições de fotografia, inaugurada em 1971” (p. 48).



Retomando a discussão em torno das práticas arquivísticas e a construção de biografias de fotógrafas, como apontado por Costa (2018), a exposição e as aquisições das fotografias de Brill e Rosenthal ao MAC-USP marcam o começo do processo de construção biográfica das fotógrafas, cujas dimensões históricas e críticas ainda seriam complementadas por entrevistas e acesso de pesquisadores aos seus acervos pessoais, especialmente no âmbito do Programa de História Oral do Museu da Imagem e do Som (MIS), coordenado pelo pesquisador Boris Kossoy. Mais recentemente, um outro momento do debate em torno das fotógrafas da perspectiva do arquivo se deu com o IMS nos anos 1990, que adquiriu coleções fotográficas e negativos de Rosenthal em 1996, e de Brill em 2000, com o objetivo tanto de conservar quanto de divulgar tais produções. É exatamente entre a compra de uma e outra coleções, ou seja, em 1998, que o IMS adquire uma coleção de negativos e cromos fotográficos de Madalena Schwartz, divididos em três grandes núcleos temáticos: “Personalidades”, “Povo do Norte e Nordeste” e “Travestis e transformistas”.

Interessante notar que estamos acompanhando uma série de paralelos e alguns cruzamentos entre as trajetórias de Schwartz e das outras fotógrafas acima indicadas, no que concerne aos dois deslocamentos de Schwartz, em direção a Argentina na década de 1930 e depois ao Brasil na década de 1960. Sobre o primeiro deslocamento, Schwartz e Brill apresentam proximidades no sentido de ambas terem nascido no começo da década de 1920 e vindo para América do Sul exatamente em 1934; mas enquanto Brill vive em São Paulo, o primeiro destino de Schwartz foi Buenos Aires (diferindo um pouco do caso de Rosenthal, que, nascida em 1913, vem para o Brasil em 1937 já como fotógrafa profissional). Enquanto Schwartz residia na Argentina, Rosenthal e Brill, conforme demonstra Costa (2018), fotografaram diversos aspectos da sociedade e cultura brasileira das décadas de 1940 e 1950. Sobre o segundo deslocamento, quando Schwartz encontra condições para sua dedicação à fotografia em São Paulo, este é o momento em que fotógrafas como Bisilliat e Andujar já se dedicavam ao fotojornalismo no Brasil e, como



se nota pelas atividades do MAC-USP, participaram ativamente de atividades institucionais relacionadas à fotografia.

Já no contexto da fotografia no MASP, é preciso notar também o nome de Claudia Andujar nas atividades institucionais. Segundo Soares (2013), Andujar foi responsável pela orientação do Curso de Fotografia no museu no começo dos anos 1970, com aulas teórico-práticas ministradas e recursos didáticos produzidos por ela e por outros fotógrafos, como Irene Goralski. Em 1976, o diretor Pietro Maria Bardi procurou novamente aumentar a presença e legitimação da fotografia no museu, propondo a criação do Departamento de Fotografia, convidando Andujar para supervisionar o setor.

É neste cenário que envolve a participação de Claudia Andujar nos cursos e exposições de fotografias, e no próprio Departamento de Fotografias, que Madalena Schwartz realiza sua primeira mostra individual no MASP, em 1974, apresentando “apenas 20 imagens do foyer no museu, misturando fotos de transformistas com retratos de atores e intelectuais” (MOURA; TITAN, 2012, p. 12). Já em 1975, a fotógrafa realiza outra exposição no MASP, a convite de Pietro Maria Bardi, desta vez exibindo o projeto *24 artistas, suas obras e seus retratos*, apresentado no mês de novembro de 1975.⁴⁵

A ideia de Schwartz foi a de “fotografar individualmente um grupo de vinte e quatro pintores nacionais, pedindo a cada um o empréstimo de um trabalho para expô-lo ao lado do resultado do objetivo” (BARDI, 1975, s.p.). Os 24 trabalhos de arte emprestados foram colocados lado a lado aos 24 retratos de seus respectivos artistas. Dentre eles, Emiliano Di Cavalcanti e Marina Montini (atriz carioca que foi modelo de muitas pinturas do artista), Tomie Ohtake, Otávio Araújo, Renina Katz, Arcangelo Ianelli, Manabu Mabe, Maria Bonomi, Caciporé Torres, Rubens Gerchman, Reis Jr., dentre outros. Como aponta o crítico de arte Jacob Klintowitz, em uma reportagem sobre a mostra de Schwartz, “os recursos variam, desde a foto de corpo inteiro

45 Uma aproximação diferente entre Madalena Schwartz e Claudia Andujar foi realizada por Leonardo Feder (2013) com a dissertação “Em busca de um olhar judaico: análise das séries fotográficas *Histórias Bíblicas*, de Adi Nes, *Marcados*, de Claudia Andujar, e *Crisálidas*, de Madalena Schwartz”, que analisa tendências em cada um dos projetos, tendências e olhares do que seria uma “judeidade das fotografias”, inclusive discutindo elementos ligados a uma história social da opção dos judeus pela fotografia.

e ambientada, até a simples expressão fisionômica” (14/11/1975, p. 23). E retomando o comentário de Bardi:

Apresentar fotograficamente o autor de uma obra de arte satisfaz uma curiosidade legítima. [...] Madalena vai ao encontro desta curiosidade, documentando nas suas expandidas fotografias argutamente psicológicas, a personalidade de alguns artífices entre os mais conhecidos ao lado de moços aos primeiros passos. Documentos de evidente interesse que a estimada profissional apresenta em nosso Museu, noto pelo tradicional destaque que sempre deu a arte da Fotografia (BARDI, 1975, s.p.).

Bardi ainda reflete sobre 24 artistas, suas obras e seus retratos como “uma exposição singular. Por quanto saiba, nunca foi proposta” (BARDI, 1975, s.p.). Porém, o tema do retrato de artistas eram mais comum do que o diretor relatou. Como já apresentado anteriormente, na exposição de Hildegard Rosenthal no MAC-USP em 1974 – praticamente simultânea às exposições de Schwartz no MASP – foi apresentada, dentre outras, a série “Artistas e Ateliês”. Costa (2018) comenta a produção de diversos retratos que Rosenthal fez de artistas como Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho e Yolanda Mohalyi, dentre outras e outros. A autora chama a atenção para o fato de que, diferentemente de fotógrafos como Peter Scheier e Hans Gunter Flieg, que “raramente direcionaram suas câmeras para mulheres artistas” (2018, p. 121), Rosenthal (e, também Brill) se empenharam em “retratar mulheres artistas [...] dar visibilidade à presença feminina na arte e, eventualmente, valorizar a sua produção artística” (2018, p. 121).⁴⁶

Depois das exposições no MASP em 1974 e 1975 (e ainda da participação na Bienal Nacional de 1976), outro momento em que a produção fotográfica de Schwartz se destacou foi no biênio 1983-84. No cenário internacional, a fotografia realizada no Brasil ganhava destaque com

46 Ainda sobre o tema da exposições de retratos fotográficos de artistas, vale apontar a reportagem escrita no *Jornal da Tarde* por Jacob Klintonowitz sobre a exposição de Schwartz. O crítico de arte evidencia que “Esse tipo de mostra foi bastante usado no IBEU, no Rio de Janeiro, com o título “O Rosto e a Obra”. In: Jacob Klintonowitz, “A câmara da Madalena, interpretando os modelos”. JORNAL DA TARDE, 14 NOV. 1975, p. 23.

as exposições *Brésil des Brésiliens*, realizada entre junho e novembro de 1983 no Centro George Pompidou. Coordenada por Luce-Marie Albiges e a fotógrafa de origem polonesa e naturalizada brasileira Stefania Brill, a mostra contou com fotografias de Schwartz. Já no cenário nacional, a fotógrafa retorna ao Masp para realizar a exposição *O Rosto Brasileiro*, ocorrida entre abril e maio de 1983. A exposição foi composta por 70 retratos, divididos em um grupo de pessoas anônimas, e outro grupo composto por retratos de artistas, atores, políticos e outras personalidades da vida brasileira, algumas imagens pelas quais Schwartz já era conhecida, e de modo que o conjunto de personalidades equivalia a um pouco mais da metade das imagens apresentadas na exposição, todas apresentadas no tamanho de 30x40cm (DURÃO, 1983). No pequeno catálogo bilíngue de *O Rosto Brasileiro*, uma imagem do artista Emanuel Araújo foi escolhida como capa.

Considerações finais: a imagem impressa nas publicações da/para a artista

O tópico final visa apresentar brevemente os projetos póstumos realizados sobre a fotografia de Madalena Schwartz – lançados a partir dos anos 1990 até o momento presente nas formas de homenagem, divulgação e pesquisa de sua fotografia, em exposições e seus respectivos catálogos, que foram ganhando contornos de publicação de/para artista –, ao mesmo tempo em que possibilita uma retomada de questões centrais já analisadas neste estudo, com especial atenção para os marcadores migratório e de gênero.

No plano das exposições, pode-se citar a mostra *Fotografias de Madalena Schwartz: breve retrospectiva*, realizada na Pinacoteca de São Paulo em 1992. Realizada no último ano de vida da fotógrafa, a exposição apresentou seus conhecidos retratos, como de Zezé Motta, Clementina de Jesus, Antônio Pitanga, Elza Soares, Clarice Lispector, Dona Olímpia, Mãe de Santo Menininha de Gantois, Di Cavalcanti e Marina Montini, Hélio Oiticica, Dom Helder Câmara, Jorge Amado, Yolanda Penteadó e José Mindlin, dentre tantos outros.⁴⁷

47 Imagens de Madalena Schwartz seriam também apresentadas na Pinacoteca em 1994, na exposição coletiva *Herdeiros da Noite: Fragmentos do Imaginário negro*, sobre os 300 anos do Quilombo dos Palmares.

Já em 1997, uma segunda mostra foi realizada sobre a fotógrafa, intitulada "Tributo a Madalena Schwartz"⁴⁸, desta vez enquanto a Pinacoteca ocupava o Pavilhão Padre Manoel de Nóbrega, no Parque do Ibirapuera – antigo Palácio das Nações e atual Museu Afro Brasil – por conta da grande reforma de seu prédio, realizado por Paulo Mendes da Rocha na gestão de Emanuel Araújo. Poucas informações se tem sobre esta mostra, apenas que ela acompanhou o lançamento do livro monográfico *Madalena Schwartz Personae: fotos e fatos do Brasil*. *Personae* é um grande compilado da produção de *Schwartz*, composto de 66 dos retratos, muitas já indicados, e incluindo Lula, Jânio, Elke Maravilha, Joãozinho Trinta, Darcy Ribeiro, Mário Schenberg, dentre outros. Organizado por Jorge Schwartz, o livro contou com a edição de imagens de Maureen Bisilliat.

E em 1999, dois anos depois de *Personae* e de "Tributo a Madalena Schwartz", outra dobradinha exposição e publicação acontece. Desta vez, o projeto *Madalena Schwartz: retratos* é realizado por conta da aquisição de um conjunto de mais de 16 mil negativos fotográficos da fotógrafa ao acervo do IMS. O pequeno catálogo não apenas documenta a exposição – que circulou durante quatro anos por São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e México –, como fornece informações sobre o direcionamento estético da empreitada.

O texto introdutório apresenta a *decisão curatorial* de "dispor as fotografias duas a duas na mostra, acentuando a relação existente entre o que é circunstância ou mero acidente num retrato, ou seja, o aspecto exterior, daquilo que é imanente" (FRANCESCHI, 1999, p. 5). Se as imagens foram expostas duas a duas, assim acontece na publicação, com duas imagens ocupando o estímulo visual das páginas duplas. Neste sentido, exposição e publicação aproximam-se, de modo que a exposição parece ter seguido um viés editorial, assim como o catálogo não apenas a documentou, mas seu discurso impresso evidencia um lugar do catálogo como exposição portátil e até como obra, que vai pouco a pouco ganhando corpo. Também, já não deve surpreender ao leitor o fato de que, assim como *Personae*, também *Madalena Schwartz: retratos* foi editado com a participação de Maureen Bisilliat.

48

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac301201.htm>. Acesso em 25 abr. 2020.

Por fim, o mais recente exemplo que se comporta enquanto uma publicação de artista, ou mais precisamente enquanto uma publicação de/ para a artista, é o livro *Crisálidas*, organizado por Jorge Schwartz e lançado em 2012. *Crisálidas* focaliza principalmente as séries “Travestis e Transformistas” do acervo de Madalena no IMS, além de contar também com ensaios de artistas e atores da cena teatral da São Paulo, principalmente dos anos 1970, como imagens de Ney Matogrosso e os Secos e Molhados, e integrantes do grupos Dzi Croquettes, como Reginaldo di Poly, Paulo Bacellar (Paulette), Carlos Tovar, Carlinhos Machado, além de outros personagens como Ludmila (Danton) e Carlos, Elvio, Tony e Ricardo, Suzi Wong (David Pond), Meise, Aron e Augusto, Elke Maravilha, dentre outros e outras. Esse conjunto heterogêneo não evidencia apenas o valor documental das fotos, mas como Moura e Titan (2012) apontam, “há também o valor autônomo, propriamente estético, que vibra em cada uma das fotografias e que ainda não foi objeto de apreciação crítica [...]” (2012, p. 13). Por isso, uma série de táticas e estratégias de organização composicional e sequencial das imagens são exploradas no livro, cujo aprofundamento deixaremos para outra oportunidade.

Por ora, conclui-se este texto destacando os diversos caminhos traçados e episódios experienciados por Madalena Schwartz desde a década de 1930 até os anos 1990, na tentativa de construir um entendimento sobre a sua trajetória, tanto pela perspectiva transversal de gênero, quanto pela atenção às migrações empreendidas por ela. Nessa empreitada, tornou-se claro que Schwartz talvez faça parte de histórias possíveis, no plural, que se entrecruzam com as trajetórias tangentes de tantas outras fotografias imigrantes, e em diferentes momentos, como Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, seja na travessia do Atlântico, seja nas exposições nos museus, seja ainda na proximidades de acervos conservados sob o mesmo teto.

REFERÊNCIAS

BARDI, Pietro Maria. *Release exposição de fotos Madalena Schwartz*. Localizado no Arquivo MASP, Caixa 6, Pasta 40. 1975, s.p.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Cada foto uma paixão, delírio. In: *Personae: fotos e fatos do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 93-97.

CAMARGO, Mônica Junqueira; MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CARDOSO, Rafael. Arte e exílio: a cultura brasileira como lugar de refúgio. In: BERBARA, Maria Berbara; CONDURU, Roberto Conduru; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Orgs.). *Conexões: ensaios em história da arte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 72-84.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do MAC USP na década de 1970. In: _____. *Fronteiras incertas: arte e fotografia no acervo do MAC USP (1963-1978)*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019. p. 13 - 77. (MAC Essencial 8).

DINES, Yara S. São Paulo na imagética de Hildegard Rosenthal e Alice Brill - fotógrafas imigrantes modernas. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, p. 1-41, 2017.

DURÃO, Fernando. Aniversário do Foto Cine Clube Bandeirante (II). *Folha da Tarde*, Ilustrada, 18 abr. 1983, p. 21.

FEITOSA, Raul. *Bandeirante: 70 anos de história na fotografia*. Balneário Camboriú, SC: Photos, 2013.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de. O belo verdadeiro. In: IMS – Instituto Moreira Salles. *Madalena Schwartz – Retratos*. Textos Rubens Fernandes Júnior, Pedro Karp Vasquez, Maureen Bisilliat, Jorge Schwartz. São Paulo: IMS, 1999.

KLINTOWITZ, Jacob. A câmara da Madalena, interpretando os modelos. *Jornal da Tarde*. 14 nov. 1975, p. 23.



IMS – Instituto Moreira Salles. *Madalena Schwartz – Retratos*. Textos Rubens Fernandes Júnior, Pedro Karp Vasquez, Maureen Bisilliat, Jorge Schwartz. São Paulo: IMS, 1999.

IMS – Instituto Moreira Salles. *Fotógrafas pioneiras em São Paulo*. *Google Arts & Culture*, s.d. Disponível em: <https://g.co/arts/4191otkpr5Ujd5rG6>. Acesso em 17 abr. 2020.

MATOS, Maria Izilda S.; TRUZZI, Oswaldo; CONCEIÇÃO, Carla F. Mulheres imigrantes: presença e ocultamento (interiores de São Paulo, 1880-1930). *Rev. bras. estud. popul.* [online]. 2018, vol. 35, n.3, Jun. 2018.

MOURA, Flávio; TITAN Jr., Samuel. Uma figura singular. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.) *Crisálidas: Madalena Schwartz*. São Paulo: IMS, 2012, p. 8-13.

OLIVEIRA, Moracy R. de. A imagem da Amazônia. Por George Love e Claudia Andujar. *Jornal da Tarde*, 19.1.79, p. 23.

PORTO, Marly T. C. *Eduardo Salvatore e seu papel como articulador do fotoclubismo paulista*. São Paulo: Porto de Cultura: Grão Editora, 2018.

SCHWARTZ, Jorge. A eterna aprendiz. IN: IMS – Instituto Moreira Salles. *Madalena Schwartz – Retratos*. Textos Rubens Fernandes Júnior, Pedro Karp Vasquez, Maureen Bisilliat, Jorge Schwartz. São Paulo: IMS, 1999.

SCHWARTZ, Jorge (Org.) *Crisálidas: Madalena Schwartz*. São Paulo: IMS, 2012.

SIMIONI, Ana Paula. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, études féministes/ estudos feministas*, n. 11, Brasília/Montreal/Paris, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 9 out. 2020.

SOARES, Carolina Coelho. *Uma bricolagem virtual infinita: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70)*. 2011. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TIFENTALE, Alise. Into the Photographers'Universo: What Separates Photographers from Artists?. in *Latvian Photography*. Riga: FK, 2017, p. 44-51.

TV CULTURA. *Entrevista com Madalena Schwartz*. São Paulo, 1976, 25 min 03 seg. Localizado no CEDOC Fundação Padre Anchieta.

WILLI, Deborah; TOSCANO, Ellyn; NELSON, Kalia Brooks (Eds.). *Women and Migration: Responses in Art and History*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2019, <https://doi.org/10.11647/OBP.0153>. Acesso em: 26 out. 2020.

O Fanzine Feminista e Queer Como Fronteira Habitada

Feminist and Queer Zine as an Inhabited Border

Laura López Casado¹

University of Lisbon. Centre for Comparative Studies (CEC)

Resumo

No presente artigo refletirei sobre fanzines e migração, considerando os fanzines como objetos artísticos e espaços onde desenvolvem-se discursos e representações que encontram-se no borde, na fronteira, no margem, tal e como a materialidade do objeto se apresenta. As ferramentas epistemológicas desenvolvidas ao redor da fronteira (ANZALDÚA, 1987; LICONA, 2012) e o lugar desde se constrói conhecimento (FUSS, 1989; HARAWAY, 1991, HARDING, 1986; RIBEIRO, 2017) será atravessado pelas lógicas da circulação e criação de fanzines. Os fanzines que aparecem neste artigo têm dois denominadores comuns: o país de Portugal é ou bem o lugar de recepção de narrativas fronteiriças ou bem o lugar de surgimento das mesmas, e a outra característica em comum é que os fanzines desafiarão as representações do sexo, gênero e sexualidade. Isto também colocará os estudos de gênero como ponto de apoio de tudo o artigo.

Palavras-chave: fanzines feministas, fronteira, conhecimento situado.

Abstract

In this article I will reflect on zines and migration, considering zines as artistic objects and spaces where to develop discourses and representations that are found on the edge, on the border, on the margin, just as the materiality of the object presents itself. The epistemological tools developed around the border (ANZALDÚA, 1987; LICONA, 2012) and the place since knowledge is built (FUSS, 1989; HARAWAY, 1991, HARDING, 1986; RIBEIRO, 2017) will be crossed with the analysis of the logics of circulation and creation of the zines. The zines that I will show in this article have two common denominators: Portugal is the place where border narratives are received or the place where they emerge, and the zines analyzed challenge the representations of sex, gender and sexuality. This will also place gender studies as a support for everything in the article.

Keywords: Feminist zines, border, situated knowledge.

Introdução

Para começar abordaremos uma definição do objeto de estudo deste artigo. O que é um fanzine? É difícil concordar com uma definição universal, mas as características mais difundidas (e que ainda assim serão contestadas ao longo do artigo) circunscrevem os fanzines como publicações não comerciais e não profissionais cuja distribuição é normalmente pequena. Geralmente os fanzines têm-se relacionado com os movimentos DIY (*Do It Yourself/ Faça Você Mesma*), e que defende uma filosofia subversiva frente à separação entre os/as consumidores/as e os/as produtores/as. Essas características não são apenas inconvenientes, mas concedem a estas publicações a possibilidade de infiltrar-se em espaços considerados como hegemônicos. Por isso, são ferramentas que adaptam-se muito bem a um discurso contracultural e dão a possibilidade de partilhar narrativas de resistência. Os casos que traremos neste texto são todos fanzines feministas e/ou *queer* com o contexto português como nexos. Palavras como representatividade, visibilidade, divulgação, criação e sem censura são o foco



do trabalho que vou explorar. De fato, os fanzines dos quais falarei ao longo do ensaio são distribuídos por dois projetos editoriais. Isto poderia ser o primeiro confronto com a ideia mais tradicional dos fanzines que normalmente são distribuídos diretamente pela autora ou pelo autor, mas como abordaremos na seguinte seção, as editorias conservam a filosofia fanzineira e as características que nos interessam neste artigo. As duas distribuidoras/editoras, Sapata Press e Melão Brando, surgem de imigrantes. A primeira está estabelecida em Lisboa, mas nasce depois de um processo de emigração entre Brasil e Portugal. A segunda, Melão Brando, é um projeto que reside em Leeds, mas que é levado por uma imigrante portuguesa. O papel das distribuidoras, como veremos mais para a frente, se converte em fundamental.

Em qualquer caso, com a intervenção de distribuidoras ou sem elas, o fanzine é considerado como um todo, um objeto artístico que pode ser dissecado em numerosas camadas mas que o autor ou autora “decide” todas elas. É verdade que não podemos falar de liberdade de criação no seu sentido mais amplo, dado que muitas das decisões que são tomadas estão sujeitas a considerações de caráter econômico ou prático. Uma das premissas fundamentais dos fanzines é que o material seja acessível e tenha uma boa difusão, independentemente da escala. Ainda assim, a pessoa que produz o fanzine é a responsável por todo ou quase todo o processo. Por isso, o objeto que uma pessoa tem entre as mãos ao final do mesmo, tem que ser considerado como um todo, onde cada parte influi nas outras.

Na seção abordarei o mundo dos fanzines de migrantes desde três perspectivas: desde as editorias, desde o fanzine como objeto e desde a autoria. Estes três níveis serão atravessados com ferramentas epistemológicas relacionadas com o lugar desde onde nasce a prática. Isto fará com que possamos perceber melhor o processo de criação e circulação destas publicações nos processos migratórios e desde uma estrutura feminista e *queer*.



A prática editora situada

Peças fundamentais para entender como se cria um sistema de resistência em torno do fanzine e o corpo migrante, assim como a difusão de suas próprias narrativas e autorrepresentações, são as editoras e distribuidoras. Estes espaços são um suporte fundamental, permitindo publicar o trabalho de mulheres de diferentes etnias, *queers*, pessoas transgênero, e da juventude da classe trabalhadora, fazendo-lhe mais disponível com redes independentes de publicação (CHIDGEY, 2009, p. 32).

É fato que o universo ao redor do fanzine tem-se ampliado e agora é muito difícil dar uma definição fechada do mesmo, tal e como anunciava antes. O que encontramos hoje em dia é um espectro, entre o profissional e o não-profissional; entre o uso comercial e seu uso sem nenhum tipo de lucro. Na distribuição e na recepção dos fanzines há diferentes espaços onde encontramos diferentes tensões, já não há fronteiras claras. Para pôr alguns exemplos, os fanzines não costumam ter ISBN, mas é cada vez mais comum a sua presença nas livrarias. Podem ser vendidos utilizando as lógicas do mercado, mas também existem feiras onde fomenta-se a troca de fanzines, por exemplo². Da mesma forma existem fricções entre as dinâmicas existentes na difusão destas publicações e ao redor da propriedade intelectual, algo que abordaremos adiante. Podemos refletir sobre a circulação das publicações e a função de distribuição e como se infiltram nas fissuras, nas fronteiras do hegemônico. Entretanto, também há detratores desta incorporação porque podem implicar sua desativação política, ser engolidos pelo normativo. Não obstante, estas editoras/distribuidoras, que muitas vezes são levadas por uma só pessoa e que não têm fins lucrativos, repetidamente são criadas como espaço desde onde publicar o próprio material, mas acabam tendo uma função estratégica dentro das redes transacionais de fanzines feministas, das que também falaremos mais adiante. O trabalho que fazem depende de cada um dos projetos, mas quase sempre focam sua função em facilitar

2 Para aprofundar as diferentes estratégias que utilizam os fanzines feministas para a sua criação e distribuição fora da lógica capitalista ler *Free, Trade: Distribution Economies in Feminist Zine Networks* de Red Chidgey (CHIDGEY, 2009).

a edição e a distribuição. Se olharmos de perto este modelo, veremos que realizam as tarefas necessárias no seu tempo de ócio, em conciliação com seus trabalhos e seus estudos. A criação destas editoras e distribuidoras está intimamente ligada à experiência vivida pelas pessoas que as criam. Há diferentes ferramentas epistemológicas que nos ajudam a perceber melhor estes processos. Diana Fuss levantou a ideia de “*subject-positions*” onde se perguntava o lugar de onde falavam os sujeitos (FUSS, 1989, p. 29). A mesma questão foi abordada em diferentes disciplinas, como, por exemplo, a teoria do ponto de vista, desenvolvida por Sandra G. Harding (HARDING, 1986, p. 3)steeped in Western, masculine, bourgeois endeavors, nevertheless be used for emancipatory ends? In this major contribution to the debate over the role gender plays in the scientific enterprise, Sandra Harding pursues that question, challenging the intellectual and social foundations of scientific thought. Harding provides the first comprehensive and critical survey of the feminist science critiques, and examines inquiries into the androcentricism that has endured since the birth of modern science. Harding critiques three epistemological approaches: feminist empiricism, which identifies only bad science as the problem; the feminist standpoint, which holds that women’s social experience provides a unique starting point for discovering masculine bias in science; and feminist postmodernism, which disputes the most basic scientific assumptions. She points out the tensions among these stances and the inadequate concepts that inform their analyses, yet maintains that the critical discourse they foster is vital to the quest for a science informed by emancipatory morals and politics.”-- Publisher description. Preface --- 1. From woman question in science to the science question in feminism --- 2. Gender and science: two problematic concepts --- 3. The social structure of science: complaints and disorders --- 4. Androcentrism in biology and social science --- 5. Natural resources: gaining moral approval for scientific genders and genderized sciences --- 6. From feminist empiricism to feminist standpoint epistemologies --- 7. Other ‘others’ and fractures identities: issues for epistemologies --- 8. ‘The birth of



modern science' as a text: internalist and externalist stories --- 9. Problems with post-Kuhnian stories --- 10. Valuable tensions and a new 'Unity of science.'", "author": [{"dropping-particle": "", "family": "Harding", "given": "Sandra G.", "non-dropping-particle": "", "parse-names": false, "suffix": ""}], "id": "ITEM-1", "issued": {"date-parts": [{"1986"}]}, "number-of-pages": "271", "publisher": "Cornell University Press", "publisher-place": "New York", "title": "The science question in feminism", "type": "book", "locator": "3", "uris": [{"http://www.mendeley.com/documents/?uuid=46db5d58-9ad9-3e36-af1f-20e215808f3f"}]}, "mendeley": {"formattedCitation": "(Harding, 1986, p. 3, o conhecimento situado de Donna Haraway (HARAWAY, 1991, p. 188), ou mais atualmente, o lugar de fala (RIBEIRO, 2017). Todas estas propostas epistemológicas enfatizam a necessidade de observar criticamente o lugar de enunciação ou ação e destacam como o lugar transforma o conhecimento mesmo que é produzido. O conceito de Haraway também destaca a implicação política inevitável de qualquer assunto, sua seleção e/ou análise, insistindo em nossa responsabilidade para com ele. Essa "situação" tem parecido ser essencial, não só para a criação de fanzines, mas também para a criação destes canais para a sua distribuição tal e como vamos a ver. A pessoa que está atrás da Sapata Press, uma das editoriais das quais falaremos, escrevia:

Entretanto, se fosse necessário fixar o marco inaugural da minha atividade como editora feminista, além do *pedigree* matriarcal³, diria que este se relaciona diretamente com o meu deslocamento transnacional. A vivência como imigrante brasileira em Portugal reconfigurou a minha noção de marginalidade e reforçou a importância do exercício empático no cotidiano. Ao partilhar bocados da minha vida com as poucas pessoas negras que se sentam nos bancos das universidades e escolas de arte portuguesas, com as pessoas que lavam o chão onde piso, que levam o lixo ou levantam a loiça suja após o jantar

3 Aqui Silveira faz referência a um parágrafo anterior onde afirmava: "Reconhecendo no meu, o gesto da minha avó, irmã, namorada, mãe, tias, amigas e tantas outras que em mim despertaram a consciência do lugar de fala de uma mulher. Não que eu descendia de uma nobre linhagem de artistas, cientistas, empresárias e intelectuais influentes. Talvez seja justamente por pertencer à linhagem invisível das donas de casa, das bordadeiras, doceiras, professoras, mulheres-a-dias, artesãs e costureiras, combinada com minha rebeldia precoce, que se tenha traduzido em mim essa gema do fazer imagens" (SILVEIRA, 2017, p. 9).

e que, em geral, têm de se sujeitar a essencialização das identidades, pode reorganizar a minha própria experiência como sujeito (SILVEIRA, 2017, p. 9).

A experiência da migração transforma a visão que temos, situa-nos em outro lugar onde surgem novas narrativas. O deslocamento, olhar uma sociedade com olhos estrangeiros, faz refletir sobre o lugar aonde chegamos, mas também do lugar onde começaste o caminho. Descobres os fios que separam o centro da margem, o que está dentro do que está fora, pessoas com direitos e pessoas sem direitos... Tudo isto catalizado em processos onde as pessoas chegam de países do Sul até países do Norte, como é o caso de Brasil e Portugal. Esta nova lente, como no caso do que estamos falando, é o motor para desenhar, narrar, compartilhar... O arte e o ativismo fundam-se.



Figura 1. Seja Também Uma Editora Feminista (SILVEIRA, 2017, p. 15)

Assim é demonstrado também na página de apresentação da Sapata Press onde definem os seus objetivos:

A SAPATA PRESS é um projeto editorial com perspectiva transfeminista e transnacional, sem fins lucrativos, com foco em banda desenhada e ilustração de autores de países de expressão portuguesa.

Seu objetivo é lançar plataformas de produção – fanzines, livros, posters, workshops – que abra portas a mulheres, pessoas não-binárias e transgénero, ou mesmo cis⁴.

Na senda do feminismo interseccional, a Sapata também não se esquece de raça, classe e outros cruzamentos de lugares de fala. Tenta inverter a sub-representação de histórias dissidentes e não-hegemónicas nos espaços de produção de banda desenhada, ilustração e noutras margens das imagens.

Publicando projetos de cunho biográfico/político e/ou experimental através da perspectiva de autores de diferentes origens e backgrounds. Aproximando autores e meios editoriais. REPRESENTATIVIDADE IMPORTA!⁵(SAPATA PRESS, n.d.)

É importante reparar na sua condição de transfeminista, que une os esforços dos movimentos feministas, lésbicos e a luta trans. O termo surge para transmitir a multiplicidade do sujeito feminista.

(...)es un término que quiere situar al feminismo como un conjunto de prácticas y teorías en movimiento que dan cuenta de una pluralidad de opresiones y situaciones, mostrando así la complejidad de los nuevos retos a los que debe enfrentarse y la necesidad de una resistencia conjunta en torno al género y la sexualidad⁶ (SOLÁ, 2013, pp. 19–20).

4 Cis é uma abreviação da palavra cisgénero. Esta palavra se usa para designar as pessoas cuja identidade de género concorda com o sexo biológico que lhes foi dado ao nascer.

5 Letras maiúsculas no original.

6 (...) é um termo que quer situar o feminismo como um conjunto de práticas e teorias em movimento que dão conta de uma pluralidade de opressões e situações, mostrando assim a complexidade dos novos desafios que deve enfrentar e a necessidade de uma resistência conjunta em torno de género e sexualidade. (Tradução da autora)

O conceito, muito ligado à proposta feita pela teoria *queer*, tem a peculiaridade de ser uma palavra muito mais próxima ao português e às realidades de outros feminismos não-anglófonos. Além disso, a palavra mantém a palavra “feminismo”, fazendo referência a uma tradição de luta e que mantém a ideia das diferenças de poder que existe entre os homens e as mulheres na sociedade (SOLÁ, 2013, p. 20).

O coletivo *Migrantes Transgresores*, localizado em Madrid, também reflete sobre sua condição transfeminista e transnacional “Nuestra posición discursiva transfeminista transfonteriza y sudaka⁷ cuestiona el capitalismo neoliberal, el racismo y la reproducción de la institución heteronormativa y patriarcal en sus diversas formas⁸.” Estas palavras dos ativistas deste coletivo ressoam na formação de um editorial de fanzines como é a Sapata Press. Este projeto editorial surgiu no 2017 e é uma peça fundamental na entrada de fanzines estrangeiros em Portugal. A pensadora Elke Zobl descrevia os fanzines feministas como meio que contribuía a um diálogo local mas também um diálogo transnacional, porém colocava no foco desta premissa o desenvolvimento da Internet. (ZOBL, 2009). Entretanto, nestes exemplos, tal e como veremos também com a outra distribuidora da qual falaremos, o que estamos vendo é que a rede transnacional também é criada por corpos em movimento, os fluxos das pessoas também são fluxos de criação, de ativismo e comunicação. A criação destes canais é um mecanismo que serve tanto para educar como para criar uma comunidade (LICONA, 2012, p. 34).

A outra distribuidora/editora que abordaremos é a Melão Brando, cujos objetivos são muito parecidos com o caso anterior. Voltamos a usar as suas próprias palavras para a descrição:

7 “Sudaca” é um termo depreciativo para referir-se às pessoas de origem de América do Sul, mas que este coletivo tem-se reapropriado do termo e para fazer esta diferenciação escrevem com a letra “k” em vez de “c”.

8 Nossa discussão discursiva transfeminista e sudaka transnacional questiona o capitalismo neoliberal, o racismo e a reprodução da instituição heteronormativa e patriarcal nas suas várias formas. (Tradução da autora).

Melão brando is a one-woman run zine press and distro based in Leeds, UK, dedicated to promoting self-published works in Portuguese and Spanish with a focus on feminism, gender and queerness.⁹ (MELÃO BRANDO, n.d.)

A mulher que está no comando desta editora e distribuidora é Joana Matias, imigrante portuguesa no Reino Unido. O seu objetivo fundamental é funcionar como “porta” da comunidade ibérica à cultura anglo-saxónica, no contexto feminista e *queer*. Como vimos, o foco da Sapata Press tem uma nuance diferente e o seu objetivo é funcionar como rede na comunidade lusófona. Gostaria de destacar como sem ter sido mencionado, levanta-se a questão da perspetiva ibérica. O Estado espanhol¹⁰ e Portugal compartilham séculos de história, apesar das suas particularidades e diferenças, alcançaram um continuum político e social paralelo. O Feminismo Ibérico é um conceito que tem sido utilizado esporadicamente nas últimas décadas. O conceito foi utilizado pela primeira vez em 1970, mas apenas referindo-se às diferentes realidades do Estado espanhol (CAMPMANY; ALCALDE, 1970) excluindo Portugal. No entanto, o comparativo entre os dois países, desde uma perspetiva feminista, tem sido utilizado mais recentemente (BERMÚDEZ; JOHNSON, 2018; SIMÕES, 2006) e defende que podemos olhar os movimentos feministas portugueses e espanhóis com lentes semelhantes. Assim parece ser entendido também por Melão Brando quando centra a sua atividade na difusão de material dos dois países.

Entre os fanzines que a Melão Brando distribui estão uma série de perzines¹¹ da criadora da editora mas também de outros autores e autoras, assim como outros fanzines e livros autoeditados. Entre eles destaca-se o livro *¡Puedo decir lo que quiera! ¡¡Puedo hacer lo que quiera! Una genealogía incompleta del fanzine hecho por chicas* (GALAXINA, 2017), um

9 Melão Brando é uma editora e distribuidora de fanzines dirigida por uma mulher situada em Leeds, Reino Unido, dedicada a promover trabalhos publicados independentemente em português e espanhol com foco no feminismo, gênero e o *queer*. (Tradução da autora)

10 O conceito “Estado espanhol” utiliza-se para refletir que o território espanhol está composto por diferentes identidades nacionais.

11 Nome que recebem os fanzines que falam de experiências pessoais.

texto fundamental no estudo de fanzines feministas ibéricos, e que também utilizarei mais adiante no artigo. A autora é Andrea Galaxina que, por sua vez também tem uma editoria de fanzines no território do Estado Espanhol, “Bombas pasa desayunar”. Mais uma vez vemos como estão funcionando as redes entre movimentos DIY (*Do It Yourself*) e os movimentos feministas e *queer* para ampliar la distribuição de discursos.

As duas editoras propõem a difusão de discursos de resistência e uma oposição ao discurso único e unidirecional. De facto, num dos fanzines de Melão Brando, Matias declara numa pequena explicação que há sobre a editora: “We care about telling our stories in our own words and resisting the Angloamerican hegemony”¹² (MATIAS, 2018).

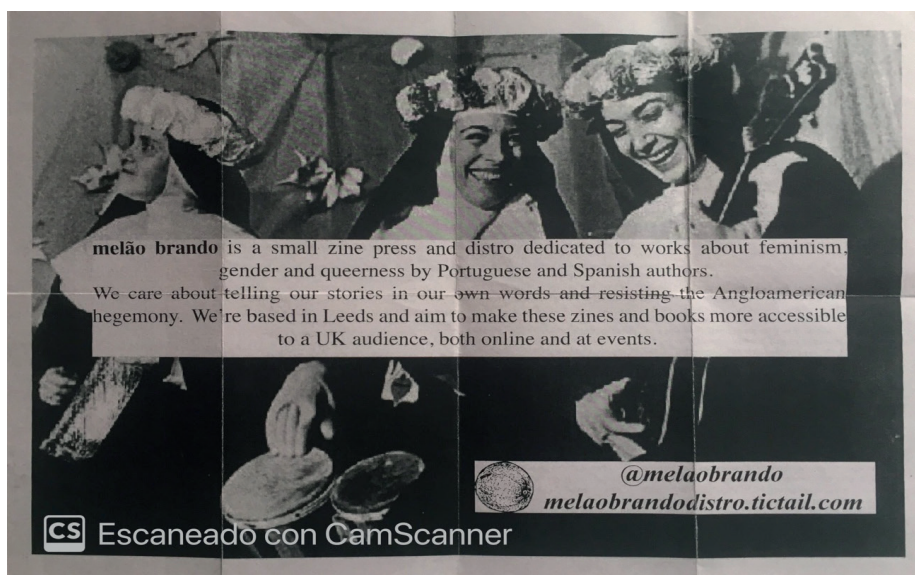


Figura 2. Queering political lesbianism

12 Melão Brando é uma pequena editora e distribuidora de fanzines dedicada ao trabalho sobre feminismo e movimento *queer* por autores portugueses e espanhóis. Importa-nos contar nossas próprias histórias em nossas próprias palavras e resistir à hegemonia Anglo-saxónica. (Tradução da autora)

O fanzine como fronteira

Pensar o fanzine como uma fronteira já foi abordado por Adela C. Licona no seu livro *Zines in Third Space. Radical Cooperation and Borderlands Rhetorics* (LICONA, 2012), onde usava as ideias de Gloria Anzaldúa (ANZALDÚA, 1987), entre outras, para falar do espaço fronteiro e os fanzines como conceitos que se afastam dos binômios para criar uma terceira lacuna. As ideias trazidas no texto de Licona aproximavam as práticas de criar zines com a mensagem e narrativa presente neles. O foco dela eram zines feitos por pessoas feministas não-brancas utilizando a fronteira como metáfora e realidade, onde o espaço modela o discurso e o discurso modela o espaço. No artigo que estou desenvolvendo, utilizarei estas ideias para abordar os fanzines de migrantes e as editorias citadas anteriormente.

Um dos fanzines que tentam criar uma mudança na sociedade é *NOIZ* (KUPERMAN, 2017a; KUPERMAN, 2017b; KUPERMAN, 2017c; KUPERMAN, 2019), distribuído a partir de 2019 por Sapata Press e criado por uma migrante brasileira, Denise Kuperman. Um dos seus objetivos ao criar o fanzine foi a difusão dos seus próprios descobrimentos dentro do feminismo. Assim, nos seus quatro números publicados foi abordando diferentes temas e partilhando coletivos, artistas, filmes e teoria feminista. Muitos dos exemplos trazidos por *NOIZ* são de brasileiros. Os fanzines foram distribuídos de forma gratuita em diferentes bares, centros culturais e feiras de autoedição em Lisboa.



Figura 3. Noiz #3

O seu formato material também encontra-se na fronteira entre uma publicação e um poster, uma prática comum entre os fanzines. Neste caso, uma folha de tamanho A3 está dobrada em 4, e por um lado há os textos, algumas fotografias e desenhos e a outra face contém uma ilustração da autora com o slogan desse número do fanzine. Todos os textos, alguns firmados por colaboradoras, estão em português e inglês, presumivelmente devido à grande quantidade de estrangeiros que são residentes ou estão de visita à cidade, e sua vontade de chegar ao maior número de pessoas.

A eleição da linguagem nos processos de migração é uma questão importante e que atravessa a identidade e os objetivos das autoras. É certo que no caso de Brasil e Portugal, estão unidos por uma mesma língua, embora se reconheçam perfeitamente as diferenças entre o português do Brasil e de Portugal. Porém, por exemplo, no caso da distribuidora em Leeds, os fanzines feitos pela pessoa que está por trás de Melão Brando estão em inglês. Gloria Anzaldúa, e que falava da sua língua selvagem, a utilização do seu próprio idioma “ I will have my serpent’s tongue – my woman’s voice,

my sexual voice, my poet's voice. I will overcome the tradition of silence¹³ (ANZALDÚA, 1987, p. 59). Nesta afirmação apontava que existe outra fronteira entre os que podem falar e os que não, e como o importante é procurar sua voz (ou vozes). Isto acontece em certa forma nos fanzines: a forma, o formato, a linguagem... É uma língua de serpente que vence o silêncio. Um exemplo disto é o fanzine *Ficatrixes* distribuído e feito por Melão Brando. Tal e como descreve na primeira página, "Fricatriz" é um termo latino que literalmente significa "aqueles que esfregam" e que era usado para referir-se às lésbicas. Uma das estratégias do feminismo e que os fanzines de todas as áreas replicam muito, é utilizar palavras pejorativas para dotar-lhas de novos significados. A reapropriação apaga o poder original dos conceitos. A Andrea Galaxina, explicava:

Es interesante destacar como los fanzines buscarán a través de una serie de estrategias estéticas, iconográficas, y temáticas, alcanzar sus dos objetivos principales: la subversión de los discursos dominantes a partir de la apropiación y reconfiguración de los productos culturales dados y la construcción de nuevas narrativas que hablen directamente de sus autoras¹⁴ (GALAXINA, 2017, p.42).

Vemos um claro exemplo disto em *Ficatrixes*. No fanzine, que na realidade é a compilação dos três números, recolhe a vida e obra de três mulheres lésbicas portuguesas: Fernanda Paiva Tomás (1928- 1984), Judith Teixeira (1888-1959) e Henriqueta Emília da Conceição (1845-1874). A primeira foi membro clandestino do Partido Comunista e presa durante o Estado Novo, a segunda foi uma escritora e poetisa vanguardista cujos textos celebram a mulher como objeto de desejo, e a última, foi uma prostituta que desafiou o gênero e a sexualidade e cuja historia parece misturar ficção e realidade. A diferença

13 Tenderei a minha língua de serpente – minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Vencerei a tradição do silêncio. (Tradução da autora)

14 É interessante notar como os fanzines procurarão por meio de uma série de estratégias estéticas, iconográficas e temáticas atingir seus dois objetivos principais: a subversão dos discursos dominantes a partir da apropriação e reconfiguração de determinados produtos culturais e a construção de novas narrativas que falam diretamente de suas autoras. (Tradução da autora)

das outras figuras das quais fala o fanzine, nesta última, a autora aproveita para aprofundar sobre o significado histórico da palavra *lésbica*, independentemente da realidade particular da Henriqueta Emília da Conceição.

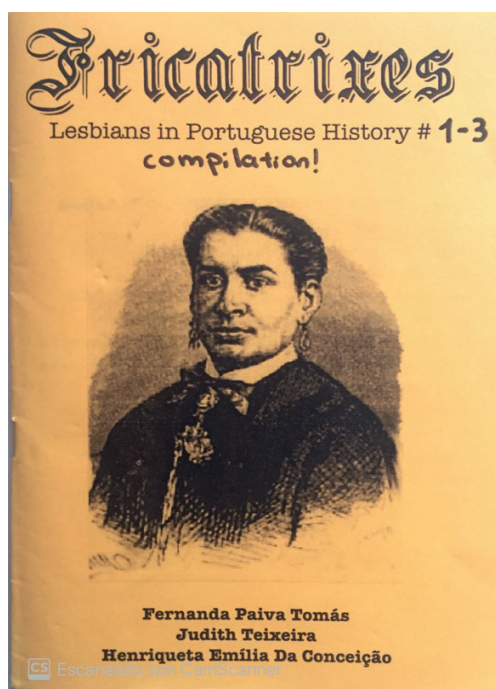


Figura 4. Capa Fricatríxes

A compilação destas figuras históricas, além de dar a possibilidade de criar elementos para uma cultura *queer* portuguesa, oferece novos referenciais para o desenvolvimento de novas identidades. Este é *um dos trabalhos políticos mais importantes, criar espaços para outras existências*. Como antes indicado, a autora escreve "I know nothing about our history". Essa "nossa história" contém a vontade de criar uma genealogia comum fora da história hegemônica. No segundo perfil que aborda na publicação inclui a seguinte citação de Monique Wittig:

The destruction of records and memorabilia and letters documenting the realities of lesbian existence must be taken very seriously as a means of keeping heterosexuality compulsory for women, since what has been kept from out knowledge is joy, sensuality, courage, and community , as well as guilt, self-betrayal, and pain¹⁵ (citado em MATIAS, 2019, p. 7).

Este parágrafo pertence ao livro *Compulsory Heterosexuality* e tenta dar o rastro do viés que há naquilo que pode ser nomeado, que pode ser lembrado. Isto está ligado à declaração que faz a autora na primeira página: “As a queer diasporic Portuguese woman, I have struggled to understand what my place is and what it all means. There are a very few out lesbians in the media or the public eye, and I know nothing about our history” ¹⁶ (MATIAS, 2019, p. 1). Claramente, há uma identificação com as palavras de Wittig.

As iniciativas de tentar criar uma comunidade contra-hegemônica que é uma intersecção entre o migrante, o feminismo e o queer ressoa nas palavras de Gloría Anzaldúa quando escreveu que, como “*mestiza*”, não tem pais, porque foi expulsa por sua pátria, que como lésbica, não tem raça, mas que está em todas as raças, porque o “*queer*” dela está em todas elas, e que como feminista não tem cultura porque desafia as crenças culturais-religiosas do coletivo. Porém está a criar uma cultura nova, um novo sistema de valores que conectem umas pessoas com as outras. E conclui com “*Soy un amasamiento*, I am an act of kneading¹⁷”. (ANZALDÚA, 1987, pp. 80–81). Voltarei posteriormente nessa ideia de juntar fragmentos quando abordar a identidade e autoria nos fanzines.

15 A destruição de registros e memorabilia e cartas que documentam as realidades da existência lésbica deve ser levada muito a sério como um meio de manter a heterossexualidade obrigatória para as mulheres, uma vez que o que foi mantido de fora do conhecimento é alegria, sensualidade, coragem e comunidade, também como culpa, auto-traição e dor. (Tradução da autora)

16 Como uma pessoa portuguesa queer da diáspora, tenho lutado para compreender qual é o meu lugar e o que tudo significa. Existem muito poucas lésbicas na mídia ou nos olhos do público, e eu não sei nada sobre nossa história. (Tradução da autora)

17 A escrita de Gloria Anzaldúa no livro: *Borderlands/La Frontera* combina o uso do espanhol e o inglês, intercalando frases e palavras de um idioma ou outro. A tradução de toda a frase ao português seria “Sou um amassamento. Sou um ato de amassar” (Tradução da autora)

Regressamos de novo ao texto da primeira página do fanzine *Ficatrixes* para olhar como levanta outras questões que trazem, mais uma vez, a ideia de fronteira. Vamos analisá-lo à continuação:

About a year ago, I started a Facebook group for people to share resources on lesbian culture and history, and thanks to people with institutional access I've been able to learn loads I wouldn't otherwise have been able to. With this zine series I hope to be able to tell some of these stories.¹⁸ (MATIAS, 2019, p. 1).

Por um lado, encontramos como as redes sociais têm provocado uma amplificação do mundo do fanzine. Antes destacava como Elke Zobl apontava a Internet como motivo fundamental na criação das redes transnacionais feministas e é inegável que as relações entre o analógico e o digital têm-se entrecruzado a tantos níveis, que é difícil estabelecer uma dicotomia entre as duas realidades. Há uma multiplicidade de conexões que tem apagado as barreiras espaciais. Por outro lado, não podemos obviar a outra questão que levanta o texto anterior: quem tem acesso ao conhecimento e quem não, e como tem-se criado ferramentas para a difusão de informação dentro de uma comunidade. *Ficatrixes* também representa o valor de libertar o saber. Uma das características dos fanzines é que normalmente são ou bem sob a licença *Copyleft*, uma licença de propriedade intelectual que surge como oposição ao *Copyright* e que permite a intervenção e livre circulação do material, ou bem sob a licença *Creative Commons* onde não se permite um uso comercial, mas pede-se o reconhecimento das fontes. Estas linhas de pensamento confrontam-se diretamente com a forma como a instituição administra o saber, como constrói barreiras entre quem pode aceder a que e como. A hierarquia entre o saber acadêmico e o não-acadêmico é uma questão latente dentro dos movimentos sociais, dentro da arte ou os saberes não hegemônicos. O fanzine

18 Há cerca de um ano, comecei um grupo no Facebook para que as pessoas compartilhassem recursos sobre a cultura e a história lésbica e, graças a pessoas com acesso institucional, pude aprender muito que de outra forma não teria sido capaz. Com esta série de zines espero poder contar algumas dessas histórias. (Tradução da autora)

está no meio desta luta, com um espírito afim à cultura e o conhecimento livre, mas que nos últimos tempos, em parte devido a sua popularidade em alguns círculos, começa a estar absorvido por outro tipo de lógicas.

Não obstante, não posso obviar que a incidência dos fanzines é muito limitada, os números dos fanzines se movem entre as dezenas e as centenas de cópias, na maioria dos casos. Porém o êxito do fanzine não tem a ver com o número de cópias que são distribuídas. O êxito do mesmo tem a ver com os processos de criação, com as relações que fomentam, etc. Este tipo de publicações leva na sua formação conteúdo político, independentemente dos tópicos que abordem. Aqui está a chave para considerar se os fanzines são feministas ou não, fugindo da visão existencialista da autoria. É importante, portanto, o processo e as redes que constróem-se. Fazer um fanzine feminista é “fazer feminismo” (GUNNARSSON PAYNE, 2012; PIEPMEIER, 2009). Consequentemente, a importância do fanzine como objeto que defende os interesses feministas, vai além do seu conteúdo, temos que olhar no processo, como rearticulam as experiências que, pela sua cotidianidade, não questionam a ordem (GUNNARSSON PAYNE, 2012). Contudo, é verdade que o fanzine tem na sua natureza o potencial desafio das estruturas de poder, mas não pode ser esquecido também que há certas réplicas de dinâmicas, na base podem existir certos privilégios. A pesquisadora Laura Yustas refletia sobre que produzir conhecimento estava intimamente relacionado com aquisição de capital econômico, simbólico e temporal (YUSTAS, 2015). O fanzine, tal como expliquei antes, não precisa de um grande capital econômico (mas por acaso qualquer capital econômico, ainda seja pequeno já supõe uma diferença entre quem tem esse capital e quem não), mas a grande separação entre quem faz fanzines e quem não está muito mais ligado a esse capital simbólico e temporal. Não existe uma representação igualitária de todas as subjetividades, sendo as mais marginais as que menos produzem. Não podemos esquecer de prestar atenção aos mecanismos de produção de conhecimento hegemônico, exclusão e inclusão, poder e privilegio nos movimentos e nos meios alternativos (ZOBL, 2009).



A autora de fanzines como fronteira

Uma das características mais importantes dos fanzines são que, independente da função das editoras/distribuidoras, não existe intermediários entre o autor ou autora e o consumidor, com respeito ao conteúdo do mesmo. Não há filtros, não há censura. São espaços de autorrepresentação e discursos em primeira pessoa. Espaços onde se desenvolvem individual ou coletivamente sujeitos políticos.

O conceito de fronteira volta a ter sentido quando focamos à autoria dos fanzines feitos por migrantes mulheres, *queers* ou pessoas não-binárias. Vou recorrer a Gloria Anzaldúa mais uma vez para voltar a refletir sobre isso. Ela define fronteira da seguinte forma:

Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the "normal"¹⁹ (ANZALDÚA, 1987, p. 3).

Na fronteira vivem as pessoas que nem sempre se encaixam na norma, a autora fronteira fala desde um lugar, desde um espaço e desde um

19 As fronteiras são estabelecidas para definir os espaços seguros e os inseguros, para distinguir o *nos* do *eles*. Uma fronteira é uma linha que divide, uma estreita faixa ao longo de uma borda íngreme. Uma zona da raia é um lugar vago e indeterminado, criado pelos resíduos emocionais de uma demarcação antinatural. Está num estado constante de transição. O interdito e o proibido são os seus habitantes. Vivem aqui os *atravesados*: os de olhos-em-bico, os perversos, os esquisitos, os problemáticos, os rafeiros, os mulatos, os arraçados, os semimortos; em resumo, os que cruzam, os que atravessam, os que trespassam os limites do "normal". (Tradução da autora)

corpo. Em termos de Haraway, o que aqui se apresenta é uma autora situada, e as políticas do corpo adquirem uma especial importância. Isto é central nas teorias feministas, que sempre tem visto a dualidade entre o corpo e a mente, entre o conhecimento e a natureza, entre a mulher e o homem. Uma abordagem que se recusa a privilegiar a mente sobre o corpo é aquela que enfatiza a localização (AHMED; STACEY, 2001, p. 3).

Na mesma página da definição de fronteira, um pouco mais à frente, Anzaldúa afirma que os únicos habitantes “legítimos” são os que têm poder. Uma hipótese deste artigo é que as autoras “não legítimas”, no sentido de Gloria Anzaldúa (ANZALDÚA, 1987, p. 3), articulam representações, discursos e expressões artísticas nos fanzines como uma estratégia de resistência desde as margens. Dentro do mundo das publicações, podemos também afirmar que os fanzines não são “legítimos” pelas dinâmicas de circulação e recepção que nem sempre seguem os canais oficiais, tal como tenho mostrado.

A criação autobiográfica, gênero tradicionalmente associado às mulheres, foi rejeitada como arte, uma vez que as mulheres foram tradicionalmente relegadas à esfera privada. No caso dos fanzines feministas e *queer*, os temas autobiográficos não são apenas descartados, mas são bem recebidos e celebrados, transformando-os em um dos temas principais. Nas raízes dessa esfera privada, vem à tona a corporalidade dos sujeitos que fazem fanzines. Os fanzines nascem da insurreição, mas também se originam do mundo mundano. Um dos exemplos autobiográficos que têm sido distribuídos pela Sapata Press em Portugal e por Melão Brando no Reino Unido é o fanzine *Propaganda* (ESTRELA, 2017). A publicação está na metade do caminho entre o fanzine e o livro. Por um lado tem o formato de um fanzine, autoeditado e agrafado, e por outro tem ISBN e o seu volume é muito maior que a maioria dos fanzines. Apesar destas contradições, que cada vez são mais frequentes no mundo do fanzine, parece adequado trazer esta publicação acima. *Propaganda* conta, através de quadrinhos, a experiência da autora como voluntária na Liga gay de Lituânia para preparar



o Gay Pride desse ano. Apesar de que esta experiência de migração é muito mais curta e muito mais privilegiada que outros casos, é interessante como escolhe este período de tempo como assunto. O processo de migração, suas experiências como lésbica num país estrangeiro e o ativismo criam a necessidade de partilhar suas vivências.

Uma das pensadoras mais reconhecidas dentro dos estudos sobre fanzines é Allison Piepmeir, e no seu livro *Girl Zines. Making media, doing feminism* escreve que, nos fanzines, as autoras articulam identidades fragmentadas que não estão tentando conciliar-se (PIEPMEIER, 2009, p. 125). Consequentemente, a identidade não é fixa e é múltipla, às vezes, contraditória. De fato, Iain Chambers afirma que a identidade se constrói em movimento (CHAMBERS, 1994, p. 25) e o fanzine pode ser usado como laboratório, como espaço para explorá-la. Por exemplo, encontramos as negociações em torno da identidade de gênero no fanzine distribuído por Sapata Press chamado *Lado Bê* (LEMOS, 2017) onde, através de quadrinhos, observamos o percurso de uma criança que descobre o próprio relacionamento com seu corpo, assim como as normas que dita a sociedade em torno à performatividade de gênero. Chantal Mouffe também afirmará que as práticas artísticas podem contribuir à hegemonia dos valores democráticos, já que as identidades, desde uma perspectiva anti-essencialista, se formam através de processos de identificação (citado em EXPÓSITO, 1997, p. 4). Não importa que a autora de *Lado Bê* seja brasileira: parte da população de Portugal pode sentir-se identificada com os mesmos questionamentos sobre o gênero. Na procura de uma identidade, pode ser partilhado um processo de desconstrução em torno dos pareceres da sociedade neste caso patriarcal, mas também racista e classista.

Recolhendo de novo a ideia onde defendo que os fanzines são artefatos onde desenvolver as identidades subalternas, adiro também à reflexão que fez Adela C. Licona no seu trabalho: há uma relação complexa entre agência e autoridade quando falamos deste tipo de publicações (LICONA, 2012, p. 137). Ter agência é uma questão política, significa ter



influência à hora de colocar tópicos na discussão pública. Porém, sempre foi considerado um atributo individual, a capacidade que cada indivíduo tem de atuar no mundo, na sociedade. Não obstante, também podemos considerar a agência como uma ação coletiva, um conjunto de relações subjetivas e sociais que constituem a possibilidade de ação (LICONA; HERNDL, 2007). Um fanzine que exemplifica isto perfeitamente é a Kindumba, de A.N.A de Francisca Nzenze de Meireles distribuído pela Sapata Press. Na primeira página especifica-se que A.N.A é um acrônimo do grupo Angolanas Naturais e Amigos, um grupo de discussão em Facebook que tem como foco o cabelo crespo natural, mas onde se tratam muitos mais assuntos. O cabelo, nas comunidades negras, tornou-se um símbolo e sua importância refletiu-se correspondentemente nesses fanzines. Assim, num país com hegemonia branca como Portugal, a introdução de debates em torno do racismo ou do feminismo interseccional em formato de fanzine, são como pequenas pedras que tentam quebrar um cristal, esperando acertar no alvo e provocar uma pequena fissura. Assim, sua autoria, que utiliza a sua voz para colocar questões políticas que atravessam um grupo, é também uma prática resistente.

Conclusões

Uma das características mais atrativas no momento de conceptualizar o mundo dos fanzines é observar que têm a capacidade de transmutar as qualidades que o definem na sua materialidade, nos seus objetivos, no lugar desde onde nascem. São o meio físico e a possibilidade dos ideais, a forma e o conteúdo representam as mesmas ideias. O fanzine pode conter arte, mas também é uma prática artística. Com certeza proveem não só ideias feministas, mas sua prática é a ação do feminismo. O foco deste artigo esteve na fronteira e posso afirmar que os fanzines são criações fronteiriças, a própria natureza da publicação, a flexibilidade que tem para alcançar os fins que persegue dão forma ao processo de fazer um fanzine. Sem dúvidas, também são fronteira quando a autora o representa. Existe uma relação simbiótica entre os corpos, os fanzines e a mensagem. Tenho querido ampliar essa



relação ao papel que têm as editoras/distribuidoras que, como nos exemplos, constroem pontes transnacionais, que levam a fronteira ao interior, ajudam a que a mensagem penetre por novos caminhos. Observar as redes que se erguem ao redor destas publicações nos dá uma perspectiva melhor para valorizar este tipo de ações.

Referências bibliográficas

AHMED, Sara; STACEY, Jackie. Introduction: demographics. In: AHMED, Sara; STACEY, Jackie. *Thinking Through The Skin*. London: Routledge, 2001. pp. 1–18. Routledge.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Book Company, 1987.

ATTON, Chris. *Alternative Media*. London: SAGE Publications, 2002.

BERMÚDEZ SILVIA; JOHNSON, Roberta. (Eds.). *A New History of Iberian Feminisms*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.

CAMPMANY, María Aurelia; ALCALDE, Carmen. *Feminismo Ibérico*. Barcelona: Oikos-Tau, 1970.

CHAMBERS, Iain. *Migrancy, culture, identity*. London: Routledge, 1994.

CHIDGEY, Red. Free, Trade: Distribution Economies in Feminist Zine Networks. *Signs*, Boston, vol. 35, n. 1, 2009, pp. 28–37.

ESTRELA, Joana. *Propaganda*, Porto. 2017.

EXPÓSITO, Marcelo. Pluralismo artístico y Democracia radical: Un breve intercambio con Chantal Mouffe alrededor de las actividades culturales, las prácticas artísticas y la democracia radical. *Acción Paralela*, Madrid, vol.4., 1997, pp. 1-10.

FUSS, Diana. Reading Like a Feminist. In FUSS, Diana. *Essentially speaking*. New York: Routledge, 1989, pp. 23–38.

GALAXINA, Andrea. *¡Puedo decir lo que quiera! ¡Puedo hacer lo que quiera! Una genealogía incompleta del fanzine hecho por chicas*. Madrid: Bombas para Desayunar, 2017.

GUNNARSSON PAYNE, Jenny. Feminist Media as Alternative Media? Theorising Feminist Media from the Perspective of Alternative Media Studies.

In ZOBL, Elke & DRÜEKE, Ricarda, *Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*. Wetzlar: Transcrip Verlag, 2012, pp. 55-72.

HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs, and women the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.

HARDING, Sandra G.. *The science question in feminism*. New York : Cornell University Press, 1986.

LEMOS, Aline. *Lado Bê*. Lisboa: Sapata Press, 1986.

LICONA, Adela C. *Zines in third space. Radical cooperation and borderland rhetoric*. New York: State University of New York Press, 2012.

LICONA, Adela C.; HERNDL, Carl G. Shifting Agency: Agency, Kairos, and the Possibilities of the social action. In ZACHARY, Mark; CHARLOTTE, Thralls (Eds.). *Communicative Practices in the the Workplace and Professions: Cultural Perspectives on the Regulation of Discourse & Organizations*. New York: Baywood Publishing, 2007, pp. 133–154.

MATIAS, Joana. *Queering political lesbianism*. Leeds: Melão Brando, 2018.

MATIAS, Joana, *Fricatrixes. Lesbians in Portuguese History #1-3 compilation!* Leeds: Melão Brando, 2019.

MELÃO BRANDO, *Melão Brando*. Disponível em <https://www.melaobrando.com/about>. Acessado em: 15 oct, 2020.

KUPERMAN, Denise. *NOIZ #1*, Lisboa. 2017.

KUPERMAN, Denise. *NOIZ #2*, Lisboa. 2017.

KUPERMAN, Denise. *NOIZ #3*, Lisboa. 2017.

KUPERMAN, Denise. *NOIZ #4*.Lisboa: Sapata Press, 2019.

PIEPMEIER Alison. *Girl Zines. Making media, doing feminism*. New York: Routledge, 2009.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SAPATA PRESS. *Sapata Press*. Disponível em <https://sapatapress.tumblr.com/about> Acessado em: 10 sept., 2020.

SILVEIRA, Cecilia. Práticas Editoriais Feministas e Banda Desenhada. *Portuguese Press Yearbook 2017*, 8–15. Lisboa: PPY, 2017



SIMÕES, Andrea. "Gendering" the Transitions: Women's Movements in the Spanish and Portuguese Transitions to Democracy. 2006, pp.225 Department of Political Science. Carleton University Ottawa.

SOLÁ, Miriam. Pre-textos, con-textos y textos. In SOLÁ, Miriam & URKO, Elena *Transfeminismos. Epistemes , fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, 2013, pp. 15-27.

YUSTAS, Laura. *Conocimiento situado y epistemología feminista en la investigación en arte*. In Congresos de la Universitat Politècnica de València, II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. Valencia: ANIAV2015, 2015. Disponível em : <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1245>. Acessado em 4 abril, 2020.

ZOBL, Elke. Cultural Production, Transnational Networking, and Critical Reflection in Feminist Zines. *Source: Signs*, Boston, vol. 35, n.1, 2009, pp.1–12.

Migração a preto e branco: o trabalho artístico de Kara Walker

Maria Ondina Coelho Pires¹
ondinap@gmail.com

Resumo

O objetivo deste ensaio é promover a reflexão sobre as condições de vida dos afro-americanos, em particular das mulheres que têm sido as principais vítimas de racismo, exploração, segregação e violência nos Estados Unidos da América, com especial incidência nos estados do Sul. O *corpus* que propicia essa reflexão é a expressão plástica da artista afro-americana Kara Walker. As suas poderosas imagens, através das *assemblages*, instalações e silhuetas monocromáticas, narram a história da migração forçada de milhões de africanos transportados nas mais indignas e horríficas condições de sobrevivência em barcos negreiros rumo às Américas, narram, ainda, os horrores da escravatura e o dia a dia das escravas negras nas plantações dos estados sulistas, a Guerra da Secessão, e o quotidiano difícil dos cidadãos afro-americanos desde a abolição da escravatura até ao tempo presente. Igualmente relevante é a análise do sentimento de alienação perante “Si mesma” e os “Outros”, como cidadã norte-americana e artista, o que faz de Kara Walker uma “migrante no seu país”. São também descritos vários estereótipos relacionados com os atributos físicos de indivíduos negros e brancos nas obras de Walker, dentro do fenômeno da Alteridade,

1 Ondina Pires num breve parágrafo: Ondina Pires, ligada à música moderna portuguesa como baterista, vocalista e compositora (grupos musicais: Ezra Pound e a Loucura, Pop dell' arte; The Great Lesbian Show); coletivo artístico Cellarius Noisy. Livros publicados: Scorpio Rising: Transgressão Juvenil, Anjos do Inferno e Cinema de Vanguarda/ Biogra a autorizada de Victor Gomes: Juntos outra vez/Fátima kitsch: outra estética/ e-book Drone Society /Calendário das Virgens Existencialistas / Halo-caustic zine. Escrita jornalística de textos de opinião estética e artística para jornais e revistas; colóquios culturais; banda desenhada; escrita de poesia editada em fanzines; trabalho de tradução; performance (Casa da Cerca, Câmara de Almada, Ginjal Terrasse, entre outros); colecionismo de brinquedos e postais vintage e utilização dos mesmos em trabalhos artísticos. Mestrado em Estudos Americanos. 2021 https://pt.wikipedia.org/wiki/Ondina_Pires.

que funcionam como metonímias identificadoras de raça e gênero. A identificação literal e simbólica de cada personagem recortada em silhueta é fundamental para a compreensão da sua obra interpretativa da história dos EUA, daí a utilização de estereótipos provenientes da cultura popular de entretenimento como o cinema, a caricatura, as anedotas, entre outros.

Palavras chave: estereótipos, racismo, história, migração.

Abstract

The purpose of this essay is to promote reflection on the living conditions of African Americans, particularly women who have been the main victims of racism, exploitation, segregation and violence in the United States of America, with a special focus on the southern states. The *corpus* that provides this reflection is the art expression of the African-American artist Kara Walker. Her powerful images, through the *assemblages*, installations and monochromatic silhouettes, tell the story of the forced migration of millions of Africans transported in the most shameful and horrible conditions of survival in slave ships heading for the Americas; they also narrate the horrors of slavery, and the the daily life of black slave women in the antebellum south, the American Civil War, and the difficult daily lives of African-American citizens from the abolition of slavery to the present. Equally relevant is the analysis of the feeling of alienation before "Yourself" and the "Others", as an American citizen and artist, which makes Kara Walker a "migrant in her country". Several stereotypes related to the physical attributes of black and white individuals are also described in Walker's works, within the phenomenon of Alterity, which function as metonymies identifying race and gender. The literal and symbolic identification of each character in cut out silhouettes is fundamental for the understanding of her interpretative work of US history, hence the use of stereotypes from popular entertainment culture such as: cinema, caricature, jokes, among others.

Keywords: stereotypes, racism, history, migration.



Introdução

Atualmente, os conflitos bélicos e políticos, a ausência de meios de subsistência ou a perseguição étnica, religiosa ou de gênero causam a migração forçada de milhares de seres humanos por todo o globo, com particular incidência de cidadãos de alguns países sul-americanos (México, Venezuela ou Colômbia) que almejam viver e prosperar nos Estados Unidos da América; de migrantes provenientes de países africanos e de países em guerra no Médio Oriente, como por exemplo a Síria, e que chegam aos países europeus através do Mar Mediterrâneo. Essas multidões são compostas por refugiados coagidos a fugir dos seus países pelo temor real de perderem as próprias vidas.

Entre os milhares de migrantes em fuga incluem-se as mulheres; elas, as crianças e os idosos são os elos mais frágeis da sociedade humana. Entre as muitas mulheres migrantes, seja por coação, seja por livre vontade, existem mulheres artistas cujas obras são estudadas no meio académico e alvo de admiração pública devido ao seu contributo para o enriquecimento do património artístico e humano universal.

Em termos teóricos, aquilo que se entende normalmente por migração compreende a movimentação de pessoas de um país para outro ou de um continente para outro, é o transpor de fronteiras com tudo o que tem de complexo a nível pessoal, social, económico, jurídico e cultural. Consequentemente, faz sentido pensarmos numa realidade geocultural sempre em mutação e que inclui homens e mulheres, jovens e idosos, etnias e culturas diversas. Diversas são também as abordagens sociológicas e históricas em torno do fenómeno da migração. Contudo, a migração dentro do próprio país, ou seja, quando os indivíduos têm por motivos de força maior deslocar-se, de migrar de um local mais adverso às suas crenças, à sua sexualidade, à sua cor de pele, à sua expressão artística, ou seja, à sua individualidade no seu próprio país de origem, é menos referida, sobretudo pela mídia.



Doravante, neste ensaio sobre migração e gênero feminino iremos situar-nos nos Estados Unidos da América, ou EUA, para simplificar a leitura, país imenso com cinquenta estados e um distrito federal, que embora obedecem a leis comuns estabelecidas no governo central e federal norte-americano, tais como o pagamento de impostos, cada um dos estados revela aspetos culturais e sociais diferenciados em termos geopolíticos, sociais e culturais: Norte *versus* Sul, Este *versus* Oeste. Esta divisão ajuda-nos a compreender a história dos EUA: a sua fundação, as colônias britânicas, holandesas e francesas, o papel da religião protestante-puritana, os diferentes pontos de vista em relação ao tráfico de escravos e a forma como estes eram tratados nos estados do Sul, a Guerra Civil, as sucessivas migrações de europeus rumo à “terra do leite e do mel”, em especial nos séculos XIX e XX. Temos acesso à História porque temos acesso a representações icônicas dos negros e dos brancos em pinturas, gravuras, esculturas, desenhos, livros, filmes e outros. Não menos importante é o papel informativo de fontes históricas como jornais, revistas, diários, quadros, banda desenhada, entre muitas outras expressões escritas, visuais e sonoras.

O *corpus* deste ensaio é o trabalho de expressão plástica da artista afro-americana Kara Walker o qual narra a “epopeia” de seres humanos levados da África para as Américas como escravos, migrantes à força devido às perspetivas mercantis e colonialistas na era dos Descobrimentos (séculos XV e XVI) e nos séculos que se seguiram. Daí a relevância da história dos EUA a fim de contextualizarmos as narrativas históricas criadas pela artista e compreendermos a simbologia de cada figura representada em silhuetas de cartolina recortada. Walker utiliza materiais de todo o gênero, inclusive os mais inesperados como, por exemplo, o açúcar, no seu trabalho intitulado *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition*

of the Domino Sugar Refining Plant² criado e apresentado ao público na antiga Refinaria Domino, em Brooklyn, Nova Iorque, em 2014. A *assemblage* coberta de açúcar representa uma figura feminina estereotipada como “*black mamma*”³ — rosto pronunciadamente africano de lábios grossos, narinas largas e maxilares fortes com o lenço na cabeça com as pontas do nó reviradas, grandes seios com os seus mamilos eretos — na forma de uma esfinge monumental.

Kara Walker é uma migrante no seu próprio país por vários motivos, como iremos analisar. Embora o seu trabalho artístico seja reconhecido mundialmente, este tem sido alvo de polémica, em particular nos EUA, porque ele denota uma interpretação histórica muito extremada e alicerçada na violência, no racismo e no sexismo com especial incidência nas grandes plantações dos estados Sulistas e nos acontecimentos racistas ocorridos durante a Guerra Civil. As imagens criadas por Walker são refinadamente ousadas: estereótipos físicos exagerados dos corpos femininos africanos, representações dos brancos, mulheres e homens, igualmente estereotipadas até ao limite do caricatural, cenas de violação e de agressão física, migrações forçadas durante a Guerra de Secessão e pós-abolição da escravatura. Os meios plásticos utilizados incluem formatos audiovisuais, colagem mural com grandes recortes antropomórficos e zoomórficos em silhueta, pinturas e instalações ao vivo filmadas e apresentadas em ciclorama. O trabalho de Walker transporta o espectador atual aos séculos anteriores a XXI, com particular incidência aos séculos XVIII e XIX, realçando um “ecossistema social-racial” que hierarquiza a sociedade norte-americana: em primeiro lugar o homem branco, a seguir, a mulher branca, depois o homem negro e no fim da escala, a mulher negra.

2 A *Subtileza, ou a Maravilhosa Doçura, uma homenagem aos artesãos não remunerados e sobrecarregados que refinaram os nossos doces sabores das plantações de cana às cozinhas do Novo Mundo por ocasião da demolição da Fábrica de Refinação de Açúcar Domino* (Tradução nossa). Documentário sobre a criação e apresentação desta obra disponível em [link](#) nas referências bibliográficas.

3 Em filmes como “*Gone With the Wind*” (1939), “*Dimples*” (1935) com Shirley Temple, “*She Done Him Wrong*”, com a atriz negra Louise Beavers e Mae West, ou na marca de panquecas “*Aunt Jemima*”, as personagens ligadas à manufatura dos alimentos ou às lidas caseiras são sempre representadas por mulheres afro-americanas sorridentes, baixas e fortes, com grandes seios e lenços na cabeça, figuras “maternais” dóceis, servis e “amigas” dos brancos seus patrões numa espécie de convivência familiar pacífica. Na cultura popular norte-americana são designadas por “*black mamas*” (“mães negras”).

Sob a égide do tema principal proposto para este ensaio, e para uma leitura total das narrativas de Walker, é relevante salientar as migrações de afro-americanos dos estados do Sul para os estados do Norte dos EUA, primeiro ao tentarem fugir dos seus “donos” através do que ficou designado por “*Underground Railroads*”⁴ e décadas mais tarde, após a abolição da escravatura, em busca de trabalho em qualquer que fosse a região norte-americana. De todos os estados do Sul, Louisiana era o mais brando para com os escravos devido à influência francesa. Nesse estado, a miscigenação era uma prática corrente o que originou um vasto número de indivíduos mestiços pejorativamente conhecidos por “mulatos”. Segundo a escritora e historiadora afro-americana Alice Dunbar-Nelson (1875-1935), poucos eram os que conheciam o estado de Louisiana como local geográfico e histórico que promoveu o progresso e a relativa liberdade dos afro-americanos. Ainda hoje em dia, poucos são os europeus e outros povos que conhecem a dimensão libertária desse estado graças à miscigenação, ao contrário dos outros estados Sulistas. Contudo, essa liberdade de movimentos cingia-se às grandes cidades como Nova Orleães. No meio rural, a vida dos escravos era tão dura como em qualquer outro estado Sulista.

É um lugar comum (mas verdadeiro!) referir que os trabalhos mais mal remunerados e duros têm sido realizados pelas mulheres negras; que são elas que têm tido mais dificuldade para alcançar cargos acadêmicos, científicos, empresariais, artísticos, jurídicos e políticos porque economicamente a maioria não tem tido acesso aos estudos superiores. Porém, entre avanços e retrocessos, as mulheres afro-americanas atuais alcançaram o que as suas avós nunca imaginaram — um lugar de destaque na sociedade para dar voz às suas legítimas reivindicações. O número de escritoras e artistas plásticas afro-americanas tem aumentado nas últimas décadas e o seu trabalho pode ser conhecido através de *sites*, redes sociais,

4 Rotas secretas através dos caminhos de ferro no início do séc. XIX que iam dos estados do Sul aos estados do Norte as quais incluíam casas de acolhimento de forma a que os fugitivos pudessem descansar um pouco e alimentar-se. A rede de ajuda da “*Underground Railroad*” era constituída por Abolicionistas brancos e negros libertos a viverem nos estados do Norte como Harriet Tubman, por simpatizantes da causa da Abolição da Escravatura e por alguns grupos religiosos como os Quakers. Levi Coffin e a esposa Catherine, ambos Quakers, notabilizaram-se por terem salvo mais de 2000 escravos do cativeiro.

Youtube, Wikipedia, entre outros, em qualquer ponto do planeta Terra. Se no tempo presente temos acesso direto ao trabalho artístico da anteriormente desconhecida afro-americana Harriet Powers (1837-1910) é graças ao lado positivo das novas tecnologias. A nível acadêmico, os Estudos Sociais e de Gênero têm dado o seu contributo na clarificação da realidade passada e presente das mulheres afro-americanas.

1. Contexto histórico dos EUA

A história dos EUA, enquanto território de colonização anglo-saxônica e de aculturação dos vários participantes históricos nativos e estrangeiros, tem sido um território fértil para a expansão geográfica e econômica. É uma história turbulenta e repleta de acontecimentos sangrentos que conduziu muitos norte-americanos brancos à guerra contra a potência colonizadora (entenda-se, Inglaterra), entre 1775 e 1783, a uma guerra civil (1861 a 1865), à escravidão de milhares de africanos e às consequentes lutas de movimentos contra e a favor da segregação racial⁵. Desta forma, ainda antes das grandes movimentações e manifestações em prol dos direitos humanos e civis dos afro-americanos no século XX, e que partiram, sobretudo, da iniciativa de muitos cidadãos negros vítimas da ferocidade de grupos de brancos suprematistas, estiveram na ordem do dia as lutas a favor da abolição da escravatura.

A escravatura de milhares de negros parecia ter terminado a partir do momento em que o Ato de Abolição da Escravatura foi promulgado em 1833. Um dos poucos “aliados” brancos, e com poder de decisão na causa da abolição da escravatura, foi o presidente Abraham Lincoln. Ele considerava a escravatura um fato moralmente condenável, mas foi necessário que grupos de abolicionistas, entre os quais se destacavam afro-americanos livres que viviam nos estados do Norte, como Harriet Tubman ou Frederick Douglass, entre outros, o pressionassem a assinar o Ato de Abolição. Em 1965 foi elaborada a 13ª emenda da Constituição Americana que abolia totalmente a escravatura e teoricamente transformava os ex-escravos negros em cidadãos

5

E não esquecer o genocídio das tribos dos nativos-americanos em nome da “conquista do Oeste”.

americanos. Os grandes proprietários das plantações de algodão e tabaco nos estados do Sul, ligados à ala mais radical do partido Republicano, conseguiram contornar a 13ª emenda a seu favor.

2. A percepção do “Outro”: identidades culturais diferenciadas e estereótipos

Não obstante a escravatura ter sido abolida, as grandes comunidades afro-americanas “libertas” nos estados Confederados do Sul herdaram as duras lutas pelo direito ao trabalho dignamente remunerado, pelo direito à educação, pelo direito a terem uma palavra a dizer sobre o destino do seu país e, acima de tudo, o direito a serem respeitados e olhados como iguais pela esmagadora maioria branca. Em suma, eram cidadãos norte-americanos despojados de direitos políticos, judiciais e cívicos e dependentes, a nível económico, dos patrões brancos. Mas por que a não-aceitação relativamente aos ex-escravos pela maioria branca dos estados Sulistas? O que é que tanto incomodava essa maioria? Seria somente a questão económica? Que pavores estavam escondidos no inconsciente de muitos brancos suprematistas e segregacionistas? O que é que separava os brancos dos negros? Entre as diferentes causas, podemos apontar a diferença física, epidérmica, como o cerne da questão do ódio racial e das sucessivas teses “científicas” tecidas em seu redor.

Um largo espectro de indivíduos é condicionado desde tenra idade a perceber os indivíduos de outros grupos étnicos, sociais e económicos como potenciais competidores, inimigos ou seres inferiores devido à cor da pele. A título de exemplo, este fenómeno é uma realidade da cultura Hindu com o seu sistema rígido de castas que coloca no fim da escala os indivíduos com o tom mais escuro de pele. Estes veem-se obrigados a trabalhar nas profissões mais degradantes e são considerados “intocáveis”, “impuros”. Se tal fenómeno ainda está presente no século XXI, na Índia, o que dizer sobre as percepções racistas dos colonizadores brancos em relação às diferenças físicas dos indivíduos provenientes da África, nos séculos passados, durante



os quais a primazia do homem branco sobre todas as outras criaturas vivas era a prevalecente?! Bizarro é, nos tempos atuais, persistir-se no racismo, no preconceito e na diabolização do “Outro” devido a características físicas diferentes ou ao tom de pele mais escuro. Na introdução da recolha de ensaios acadêmicos *The Cultural Geography Reader*, os autores Timothy S. Oakes e Patricia L. Price dão enfoque às questões de identidade e de alteridade que até finais do século XX não foram abordadas na sua totalidade:

(...) o significado de identidade deixou de enfatizar a uniformidade (sendo este o sentido geral de identidade assumido sob o conceito de cidadania) para um de reconhecimento, no qual alguém reivindica a diferença de outros com base em traços reconhecíveis ou identificadores. (OAKES; PRICE, 2008, p.4).

Até o início da década de 1970 a palavra de um afro-americano não valia nada, mesmo quando era vítima de violência, ora através de palavras injuriosas ora de maus tratos físicos, ou quando era explorado no seu trabalho braçal e visto como um animal de carga. Por detrás da “obliteração” propositada dos seus direitos de cidadania existia uma mistura de sentimentos paradoxais por parte da maioria branca, em particular nos estados Sulistas. Por um lado, os negros eram considerados seres inferiores, incivilizados e estúpidos por natureza, por outro eram vistos como “animais” possantes para a lavoura, para os serviços domésticos e, no caso das mulheres, como boas amas de leite devido a algumas características físicas — boa estrutura óssea e muscular e seios fartos de leite: “Ser ama-de-leite é um tipo de exploração exclusivamente ligado à questão de gênero e, sob o jugo da escravidão, representou um marco em que a exploração das mulheres escravizadas cruzava literalmente o seu papel de serviçais e de reprodutoras.” (WEST; KNIGHT, 2017, p.1).



Figura 1. "Escrava a amamentar bebê branco, Envelope 2"
[Slave Nursing White Baby, Envelope 2], 1861–1865.
Fonte: John A. McCallister Collection: Civil War Envelopes
(Library Company of Philadelphia, Philadelphia, Pa.).

Na história da escravatura os seres humanos de diferentes etnias eram comprados por determinado preço consoante o estado dos seus dentes e de outras particularidades físicas. A forma como os cativos eram examinados publicamente nos mercados de escravos era humilhante, pois pode ser equiparada à forma como se examinam os atributos físicos do gado. É sobejamente conhecida a história do tráfico de seres humanos, em particular o tráfico de africanos de diferentes tribos, ainda antes dos Descobrimentos Portugueses e após, que aniquilava a individualidade do ser humano de pele mais escura, fosse de maneira literal, fosse simbólica. Contudo, nunca ninguém conseguiu aniquilar totalmente o sentimento de pertença a determinado grupo, à identidade cultural de origem e tal fenômeno ocorreu com os descendentes dos antigos escravos africanos, fosse nos EUA, Haiti ou Brasil.

Ainda a propósito da “animalização utilitária” dos afro-americanos, os autores Glen Elder, Jennifer Wolch e Jody Elmer salientam a divisão “ser humano / animal”,

Ser tratado “como um animal” é normalmente interpretado como uma experiência degradante e de desumanização, e tal tratamento é, portanto, uma ferramenta para a subjugação dos outros. Os “tratamentos” específicos em mente não são as variadas formas amorosas de interação animal entre humanos, mas sim algo que envolve abuso ou violação física e / ou emocional. É o fato de as vítimas serem comumente transformadas em objetos e usadas como animais, sem se pensar duas vezes. O tratamento abusivo de escravos pelos seus senhores, por exemplo, foi modelado a partir da forma como as pessoas usavam os animais sem levar em consideração a sua subjetividade. (ELDER; WOLCH; EMEL, 2008, p.249; tradução nossa),

De maneira a coadjuvar esta ideia da “animalização forçada” de seres humanos provenientes do continente africano, primeiro escravizados e, depois da Abolição, usados como mão de obra sem custos, leia-se um breve excerto do livro de Erskine Caldwell, *A Jeira de Deus*, editado em 1933⁶. Trata-se de um diálogo passado entre dois brancos residentes no estado da Georgia, sendo um deles, Ty Ty, dono de um pedaço de terra no qual nada é produzido ou cresce porque ele acredita que lá será encontrado ouro,

Buck pôs-se a caminho de casa imediatamente, mas Shaw voltou atrás.

— E as rações para os pretos, pai? — perguntou. Black Sam disse ao jantar que já não tem carne nem milho para comer e o Tio Félix disse que esta manhã não tinha nada

⁶ O livro foi motivo de enorme controvérsia e quase alvo de censura por parte da New York Society for the Suppression of Vice. Apesar da controvérsia foi um dos livros mais vendidos e apreciados por leitores de todo o mundo. Erskine Caldwell foi igualmente o notável escritor da *Estrada do Tabaco*, *Um Rapaz da Geórgia*, entre muitos outros livros que criticavam subtilmente os tabus do racismo e da sexualidade.

em casa para o almoço. Eles pediram-me que não me esquecesse de falar, de modo a terem qualquer coisa de comer para a ceia desta noite. Pareceram-me os dois um bocado escaveirados.

— Ora, filho, sabes muito bem que não tenho tempo para me preocupar com o que os pretos hão-de comer
— disse Ty Ty (CALDWELL, 1985).

Não obstante o pitoresco da linguagem utilizada pelo escritor, este excerto ilustra cruamente o desprezo racial por parte do dono da jeira em relação à situação deplorável dos dois “assalariados” rurais, Black Sam e Tio Felix. Note-se a palavra “rações” conotada com alimento destinado ao gado. Estas personagens são simbólicas da realidade norte-americana, em especial nos estados do Sul, desde 1865 até aos anos 1960. A par do desprezo, da maldade estúpida baseada na presunção de supremacia racial branca, como foi ilustrada no diálogo, a par do analfabetismo e da miséria da esmagadora população afro-americana, surge em 1865 a sinistra organização Ku Klux Klan.⁷

As piores brutalidades e assassinatos, mais conhecidos como linchamentos sumários, eram incitados pelos membros da KKK e tinham o apoio de muitos brancos que não queriam o seu *status quo* econômico e social posto em causa. Mesmo que uma minoria branca não gostasse nem concordasse com a violência extrema exercida sobre os negros, essa minoria calava-se e olhava para o lado com medo de represálias de todo o tipo. Só muito mais tarde, já nas décadas de 1950 e 1960, é que uma *intelligentsia* branca de artistas, músicos, escritores, jovens universitários e vários ativistas

7 Nos anos 80, do século XX, a Ku Klux Klan, entre outros grupos de ódio, ainda estava ativa e causava o sofrimento de cidadãos afro-americanos. Na revista norte-americana *Interview*, num artigo sobre a KKK, uma mulher afro-americana, Beulah Mae Donald, residente em Tuscaloosa, Alabama, conseguiu receber uma indemnização de 7 milhões de dólares do estado americano como forma de pagamento pelos danos morais causados pelo assassinato do seu filho em 1981. Foram necessários seis anos de demandas judiciais por parte da organização Klanwatch Project of the Montgomery, com base no Southern Poverty Law Center (PARYS, 1991, p.58-68). Embora a KKK tenha perdido força, outros grupos ultra-racistas, entre os quais se destacam a Aryan Nation, a Order, *skinheads* neonazis, entre outros, engrassaram as suas fileiras com *gangs* de adolescentes e jovens adultos brancos industrializados e instrumentalizados por suprematistas mais velhos. (PARYS, 1995, p.66-69)

religiosos se colocou ao lado dos seus irmãos de cor — *colored people* era a designação comum usada para se falar acerca dos afro-americanos e esta designação estava exposta nos transportes públicos, bancos de jardim, casas de banho públicas, entre muitos outros locais, conduzindo a vida quotidiana dos negros à segregação racial e social nos *ghettos*⁸ dos subúrbios das cidades, em particular no Sul. Luís Almeida Martins, jornalista e escritor, no seu artigo *E Tudo o Vento Trouxe*, Revista *Visão História*, a propósito da clivagem econômica e social norte-americana menciona que, “Ora se os estados industrializados do Norte necessitavam de mão de obra livre e consumidora, já o mesmo não se passava nos estados do Sul, cuja economia assentava nas plantações de algodão.” (ALMEIDA, 2020, p.18-25)

Ao contrário dos colonizadores brancos de origem europeia latina e católicos, como os portugueses, espanhóis e franceses, os colonizadores de origem anglo-saxônica, alemã e holandesa, cuja profissão de fé era protestante-puritana (originando os futuros WASP⁹), nunca quiseram a miscigenação; eles tinham horror à “mistura de raças” e baseavam a sua repulsa e, até mesmo ódio racial, em teorias de racismo científico¹⁰. Não obstante essa repulsa, durante os cerca de três séculos de escravatura norte-americana era “normal” alguns senhores e capatazes das grandes plantações dos estados do Sul (Mississippi, Geórgia, entre outros) violarem as jovens negras mais bonitas, sobretudo as que trabalhavam dentro das suas casas.¹¹

A violação de mulheres jovens afro-americanas continuou ao longo dos tempos com total impunidade dos perpetradores porque durante séculos o referencial cultural e social da maioria branca foi sempre condicionado a ver

8 Elvis Presley através da letra do tema musical “In the Ghetto” denuncia as terríveis condições de vida de uma mãe negra e do seu bebê num *ghetto* de Chicago. Embora haja grande controvérsia relativamente entre o que Elvis Presley tirou à cultura popular dos afro-americanos, a verdade é que o ainda adolescente Elvis admirava a música, as danças e a resiliência dos negros. Ele gostava de espreitar os bares em redor de Memphis, Tennessee, locais de encontro de afro-americanos sedentos de vida, e que iam dançar e cantar ao som dos *blues*; que iam beber e ter encontros amorosos como catarse de uma vida desgraçada.

9 *White Anglo-Saxonic Protestant* (Protestantes Anglo-Saxónicos Brancos) (tradução da autora).

10 Cuvier e Agassiz são dois dos ideólogos mais proeminentes nas teorias do racismo científico que ecoaram ao longo de todo o século XIX.

11 O filme “12 anos Escravo” (2013) é uma adaptação do livro de memórias do abolicionista negro Solomon Northup, com o mesmo título do filme, no qual uma jovem escrava de nome Patsey é alvo de violação sistemática e de violência física perpetrada pelo seu dono, violência essa incitada pela sua esposa branca ciumenta.

os indivíduos de outras etnias com sentimento de superioridade. No entanto, é igualmente válido conhecer a percepção dos afro-americanos acerca dos brancos, ou outras etnias, mesmo que existam poucos registos gráficos e escritos antigos. O investigador Bell Hooks formulou hipóteses teóricas sobre a forma como os afro-americanos percebiam os indivíduos de pele branca,

Embora nunca tenha havido nenhum órgão oficial de negros nos Estados Unidos que tivesse reunido antropólogos e / ou etnógrafos cujo projeto crítico central fosse o estudo da “branquitude”, os negros têm, desde o tempo da escravatura, partilhado uns com os outros, através de conversas, um conhecimento “especial” sobre a “branquitude” colhido a partir de um exame minucioso das pessoas brancas. Este fato é considerado especial porque não era uma forma de saberes empíricos totalmente registada em material escrito; o seu objetivo era ajudar os negros a lidar e a sobreviver numa sociedade em que a supremacia branca prevalecia.

Durante anos, as empregadas domésticas negras a trabalhar nas casas de brancos atuaram como informantes, as quais podiam levar conhecimentos sobre os brancos às comunidades segregadas — detalhes, fatos, observações como uma leitura psicanalítica do “Outro” branco.

Compartilhando, de forma semelhante, o fascínio pela diferença e pela dissimetria que os brancos têm vindo a exprimir coletivamente e de forma aberta (e às vezes vulgar), uma vez que eles puderam viajar à volta do mundo na busca do “outro” e da alteridade, os negros, principalmente aqueles que viveram durante o período histórico de racismo *apartheid* e da segregação legal, têm mantido uma curiosidade constante e contínua acerca dos “fantasmas”, dos “bárbaros”, essas estranhas aparições que eles eram forçados a servir. (HOOKS, 1992, p. 374).¹²

Desde o período dos Descobrimentos Portugueses, cerca de 1415, durante séculos, a nível do inconsciente coletivo dos brancos, os africanos foram vistos como “animais exóticos” provenientes da “misteriosa selva” africana, excelentes para comercializar, colonizar e usar e, quiçá, capazes das maiores proezas sexuais que alimentavam a concupiscência dos brancos.

Quando recordamos a cantora e dançarina Josephine Baker vem-nos à memória os estereótipos sexuais em relação à sua sexualidade franca e desinibida e as contradições quotidianos que a artista tinha de enfrentar. Quando se exibia seminua, com o seu cinto de bananas em redor da cintura, nos *night clubs* americanos, era desejada sexualmente pelo público masculino branco e comentada maldosamente pelas donas de casa brancas-puritanas. Porém, quando queria entrar como cliente num bom restaurante Nova-lorquino era-lhe vedada a entrada por ser negra. Não foi por acaso que migrou para a França e que tenha requerido nacionalidade francesa, país que a acolheu com respeito e carinho.

No tocante aos fantasmas sexuais dos brancos Sulistas em relação às mulheres negras é pertinente recordar a violação brutal da jovem mulher afro-americana, Recy Taylor, perpetrada por seis brancos, em 1944, quando regressava a casa depois de ter estado na igreja. A vítima e o marido apresentaram queixa, o caso foi ao tribunal e Recy Taylor perdeu o caso sendo ainda apelidada de “prostituta” enquanto os agressores continuaram as suas vidas na total impunidade. O caso foi muito comentado tendo tido a solidariedade de milhares de afro-americanos e a conivência covarde de muitos milhares de brancos Sulistas.



Figura 2 “Violação de Recy Taylor” [“The Rape of Recy Taylor”], 1944

Fonte: Cortesia de The People’s World/Daily Worker and Tamiment Library/Robert F. Wagner Labor Archives, New York University.

A artista Kara Walker mostra explicitamente o sofrimento e humilhação das mulheres negras, cuja sexualidade saudável e os seus sentimentos de afeto e amor, direitos humanos *per se*, eram negados pelos brancos. As letras de muitos *blues* exprimiam abertamente o desejo sexual entre mulheres e homens como algo inerentemente humano e saudável. Até cerca dos anos 1960, raros foram os homens e mulheres negras que ao apaixonarem-se por mulheres e homens brancos (e vice-versa) conseguiram viver em segurança nos EUA, sobretudo nos estados Sulistas. As elites políticas e econômicas brancas opuseram-se sempre à miscigenação e à igualdade de direitos, e chegaram a defender leis a favor da eugenia propagandeando-as em jornais, revistas e em documentários apresentados nas salas de cinema, muito antes das teorias racistas e eugênicas nazis.¹³

13 Enquanto escravas, o papel reprodutor era bem visto pelos donos de plantações porque viam mais braços para trabalhar, e assim mais lucro. Assim que a escravatura foi abolida, e já no início do séc. XX, muitos brancos viam na eugenia e na esterilização forçada das mulheres negras a solução para evitar a propagação de afro-americanos: “Durante a época da escravatura, as mulheres afro-americanas eram vistas como mercadorias de valor não apenas, mas especialmente por causa de sua capacidade de (re) produzir. O interesse público no funcionamento interno da família afro-americana não terminou com a escravatura. Os discursos eugênicos que surgiram no início do século XX têm sido um elemento-chave nesse debate entre liberais e conservadores, bem como reformistas e ativistas negros e brancos.” (Overbeck, Berlin, 2013-2014; tradução nossa)

Os estereótipos ligados à sexualidade dos negros têm sido uma constante na memória coletiva exprimindo, por um lado, o “pavor-desejo reprimido” das mulheres e homens brancos perante as mulheres e homens negros, estes últimos vistos como mercadorias-fétiche com atributos sexuais hiperbolizados — pênis grandes, que poderiam violar as mulheres brancas, e a voluptuosidade das formas femininas. O caráter fetichista dessa mercadoria de carne e sangue, que eram os negros, estendia-se, assim, aos seus atributos físicos mais íntimos, eram uma mais-valia que causava atração-repulsão, algo que superava o caráter económico dessa “comodidade” meio humana-meio animal de carga e reprodutor. Sobre mercadoria e fétiche remeta-se para o texto clássico de Karl Marx *O fetichismo da mercadoria e o seu segredo*, publicado em 1867:

O caráter místico da mercadoria não provém, pois, do seu valor-de-uso. Não provém tão pouco dos fatores determinantes do valor. Com efeito, (...) por mais variados que sejam os trabalhos úteis ou as atividades produtivas, é uma verdade fisiológica que eles são, antes de tudo, funções do organismo humano e que toda a função semelhante, quaisquer que sejam o seu conteúdo e a sua forma, é essencialmente um dispêndio de cérebro, de nervos, de músculos, de órgãos, de sentidos, etc., do homem. (MARX, 1974, p. 111).

Os primórdios do cinema norte-americano deram expressão aos estereótipos físicos e sexuais dos indivíduos de pele mais escura e contribuíram como agentes reacionários e atuantes na psique do público branco apelando ao perigo que os “pretos” (“*the niggers*”) representavam para a honra e segurança das mulheres brancas. Atente-se ao filme de Griffith, *O Nascimento de uma Nação* (1915), verdadeiro manifesto cinematográfico racista, ou na imagem de propaganda racista de 1954, “Conquistar e Procriar”, que diaboliza os afro-americanos de sexo masculino.

Os estereótipos aliviaram as tensões brancas sobre a América negra e eliminaram qualquer preocupação com

as desigualdades e injustiças sociais / raciais; ao mesmo tempo, as imagens serviam para justificar noções de superioridade e poder dos brancos. (...) durante este período inicial, nenhuma imagem de negros nos filmes foi mais chocante como as da agora lendária obra-prima racista de D. W. Griffith, *O Nascimento de uma Nação* (1915). Neste drama, que enfoca o Velho Sul, a Guerra Civil e a Era da Reconstrução, Griffith retrata as suas personagens negras dóceis, servos leais ou renegados ferozes, desejosos de poder e, pior ainda, a carne de mulheres brancas. Numa sequência memorável, um negro renegado persegue uma jovem branca e frágil. Aterrorizada, recusa-se a se submeter a ele, e determinada em manter a sua honra, ela corre para um penhasco e atira-se. (KISH; BOGLE, 1992, p. XIV)

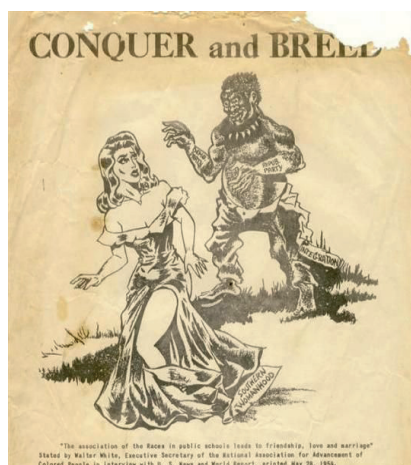


Figura 3. **flyer** de propaganda “Conquistar e Procriar” [Conquer and Breed], 1958

Fonte: domínio público.

Além do cinema e da literatura de cariz racista, anedotas obscenas e ilustrações “picantes”, presumivelmente cômicas para um público branco menos culto, serviram de escape ao medo do “Outro” e a um racismo primário. Tome-se o exemplo do postal da década de 1950, Lisboa. A malícia grosseira e pseudo-infantil da representação caricatural das personagens, e a mensagem com insinuações sexuais e descaradamente colonialista, “A

menina nunca ouviu dizer 'que o futuro das brancas está nas colônias!'" faz-nos refletir num passado repleto de lugares-comuns racistas e machistas.



Figura 4 Gráfica Valério, Lisboa, anos 1950.

Fonte: Postal da coleção da autora.

Na década de 1950, a partir do "incidente Rosa Parks", os protestos contra o racismo na terra do "sonho americano" intensificaram-se e figuras de vulto como Martin Luther King e Malcom X tomaram lugar de destaque, cada um de forma diferente, na luta pelos direitos cívicos e direito de voto, pela igualdade e pela cidadania plena dos indivíduos negros.

Contudo, o sonho americano de igualdade de oportunidades para todos os seus cidadãos esteve sempre comprometido. Na década dos anos 1960, a luta antirracismo intensificou-se a partir de fatos vividos pelos afro-americanos, vividos quotidianamente, inclusive o simples ato de ir à escola. Uma menina de seis anos, Ruby Bridges, humilhada e ameaçada porque se "atrevia" a ir à escola (em 1954 o Supremo Tribunal declara que a segregação nas escolas públicas é ilegal) tinha de ser escoltada por agentes policiais. Ruby viu-se transformada em ícone de resiliência e luta contra a segregação racial. O famoso quadro "O problema com o qual vivemos" do artista branco

Norman Rockwell¹⁴ mostra um muro por detrás das personagens com as letras KKK grafitadas (intimidação), um pouco da palavra “nigger” e a mancha esborratada de sumo de tomate, como metalinguagem gráfica da violência a que a criança estava exposta.

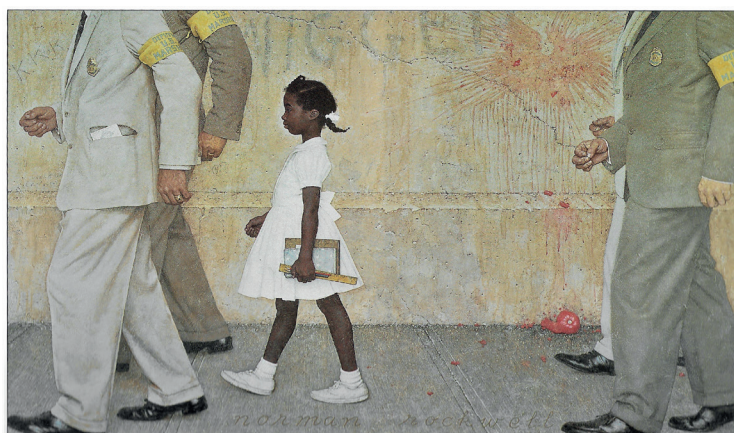


Figura 5 “O Problema com o qual vivemos”

Fonte: Rockwell, 1995 [1964], p.103.

A perspetiva pictórica de Rockwell coadunava-se com o pacifismo idealista da ação não-violenta de Mahatma Ghandi seguida por muitos afro-americanos ativistas, laicos ou religiosos como Martin Luther King, e da observação direta do dia-a-dia do artista. De 1961 em diante, Rockwell, realizou inúmeras ilustrações para periódicos americanos acerca da igualdade de direitos cívicos e políticos e do sistema de *apartheid* nos estados Sulistas o qual obrigava os negros a manterem-se afastados dos brancos em sítios públicos, inclusive nos cemitérios (existiam cemitérios para brancos e cemitérios para negros).

14 Norman Rockwell (1894-1978) pintou telas e fez ilustrações sobre o tema da multiculturalidade/racismo de forma minuciosa, entre o paternalista e o idealista. Ficaram célebres os retratos que fez de A. Lincoln, de John K. Kennedy para o periódico “Post” de 1963; a ilustração A Justiça no Sul, de 1965, para a revista Look, a partir de um trabalho a óleo. Nessa ilustração, o espectador pode observar o corpo de um rapaz branco morto, enquanto outro branco ajuda um jovem negro ferido a erguer-se. A ilustração estava inserida no tema do artigo que condenava a violência contra os negros e os poucos defensores brancos que se atreviam a defender os direitos civis dos afro-americanos, no estado do Mississippi. (*Norman Rockwell: Conmemoración de su centenario*; imagens do espólio do artista no Norman Rockwell Museum of Stockbridge; LIBSA, Madrid, 1995)

Com os assassinatos de Malcom X e Martin Luther King, respectivamente em 1965 e em 1968, ocorreu uma miríade de manifestações, ora pacíficas ora mais agressivas. Nos anos 1970, a luta continuou liderada por figuras como Angela Davis, também ela ligada à causa da emancipação feminina, por grupos armados como os Black Panthers e por universitários negros e brancos que além de se manifestarem contra o racismo estavam unidos na causa contra a guerra no Vietname. Atualmente, debaixo da presidência de Donald Trump, muitos agentes policiais brancos sentem-se impunes quando cometem crimes de ódio racial. As manifestações contra a violência policial têm sido constantes nos últimos anos.

3. As narrativas históricas de Kara Walker

Inserida no âmbito cultural das artes plásticas, a artista afro-americana Kara Walker é um paradigma da migração no próprio país. Embora tenha residência oficial em Nova Iorque, desde adolescente que se desloca constantemente de cidade em cidade norte-americana ou para cidades europeias, entre as quais Londres e Roma. Nascida no estado da Califórnia, em 1969, com apenas treze anos a artista migrou com a sua família para a cidade de Atlanta, cidade natal do carismático e mártir Martin L. King, no estado da Georgia. Em entrevista concedida ao jornalista Tim Adams, do jornal britânico "The Guardian", quando da exposição na galeria Victoria Miro, Londres, do mural repleto de silhuetas representando a carga simbólica do monumento Stone Mountain¹⁵, Kara Walker contou como essa deslocação a marcou a todos os níveis:

Guardian: Mudou-se da Califórnia para Atlanta, Geórgia, quando tinha 13 anos. Isso parece ter sido uma transição abrupta e formativa para si...

15 Stone Mountain é uma montanha abobadada situada junto a Atlanta, e nela existe um enorme alto-relevo escavado na rocha de quartzo com os principais líderes da Confederação transportados por cavalos: Jefferson Davis, Robert E. Lee e Stonewall Jackson. O simbolismo deste monumento é controverso porque para os brancos racistas representa a vitória da supremacia branca e para os afro-americanos representa séculos de sofrimento e escravidão.

K. W. : Sim. Historicamente falando, suponho que existe esse momento seminal nas vidas dos afro-americanos – o local onde eles se tornam negros. Frantz Fanon e toda a gente fala sobre isso. Há uma altura em que se passa de sujeito a objeto e calculo que foi esse o momento. Recordo a Califórnia como um período dourado e diferente na minha vida, o que não é totalmente verdade, mas foi sem dúvida na Geórgia, no tempo da escola secundária, que senti que as coisas estavam compartimentadas entre negros e brancos. Sentia-se que tínhamos de definir os nossos laços de fidelidade. (Walker in *The Guardian*, edição online, 2015, s/p)¹⁶

Com recurso às palavras da artista ficamos a conhecer o momento da sua primeira “epifania” identitária através do choque cultural e social que ela sentiu na pele — os brandos costumes da Califórnia em oposição à dura e sombria Geórgia, estado Sulista com tradições históricas arreigadas no preconceito e na segregação racial. Sem entrarmos em detalhes da vida privada da artista, Walker tem residido em diferentes áreas geográficas norte-americanas por motivos pessoais e profissionais, mas a maior parte das suas deslocações têm-se devido ao fato de não conseguir expor as suas obras em algumas galerias americanas. O seu trabalho artístico obriga os espectadores ao confronto com o lado negro da história norte-americana, particularmente dos estados Sulistas, e tanto incomoda a todos os que a querem “branquear” ou obliterar como os que se sentem visceralmente repugnados pelas imagens cruas veiculadas na maioria das obras.

Desde a sua primeira grande obra, *Gone, An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*¹⁷, de 1994, um friso panorâmico com silhuetas humanas em preto sobrepostas num fundo branco que lhe granjeou o reconhecimento no meio artístico e acadêmico, até ao tempo atual com a

16 Tradução da autora.

17 *Um Romance Histórico de uma Guerra Civil Tal Como Ocorreu Entre as Coxas Escuras de Uma Jovem Negra e o Seu Coração* (tradução nossa)

escultura de treze metros de altura, *Fons Americanus*, exposta no museu Modern Tate em Londres, que Walker continua a prestar tributo às vítimas de racismo e violência, dando especial relevo ao gênero feminino. A escultura, ou melhor dizendo, a fonte *Fons Americanus* foi elaborada a partir de materiais recicláveis cobertos com acrílico não-tóxico e cimento e possui uma carga simbólica poderosa pois faz a ligação histórica entre os continentes americano, europeu e africano.

Através do *pastiche* aos monumentos públicos, a *Fons Americanus* é uma obra de arte inspirada, em parte, no Victoria Memorial que se encontra em frente ao Palácio de Buckingham, e nos fontanários barrocos. Esta obra é um monumento possível de homenagem aos ascendentes africanos, migrantes à força, levados para as Américas nos navios negreiros, uma vez que nunca houve na história da arte ocidental monumentos grandiosos em tributo às vítimas de preconceito e ódio racial. O elemento água é predominante em toda a escultura, desde a que irrompe da boca e de um seio nu da figura feminina de braços abertos colocada no topo da fonte, a qual mostra traços antropomórficos africanos, até à base na qual observamos tubarões, figuras humanas que nadam em desespero, búzios gigantes e outros elementos marítimos ligados à diáspora dos escravos africanos nos navios negreiros que cruzavam o Oceano Atlântico. À volta da fonte, num plano médio, um tronco com uma corda, cujo laço é típico dos enforcamentos, simbolizando os linchamentos de afro-americanos, e figuras masculinas sentadas, vestidas com roupa do século XVII, e que evocam a violência e a morte.

São sobejamente conhecidas as condições dos cativos nas naus e navios negreiros que os transportavam de alguns portos africanos para as Américas, designação que abarca as colônias portuguesas, espanholas, inglesas, francesas e holandesas na América do Sul e América do Norte. Destarte, é relevante recordar a migração violenta dos cativos africanos, dos séculos XV a XIX, para a total compreensão e leitura dos diferentes elementos figurativos na escultura *Fons Americanus*. Entre as muitas testemunhas que



presenciaram o horror nos navios negreiros saliente-se um excerto do relato do padre capuchinho Giuseppe Monari, que viajou de Luanda para o Brasil em 1720, no artigo do investigador Arlindo Manuel Caldeira para a revista Visão História:

É impossível descrever os choros, a confusão, o fedor, a quantidade de piolhos que devoravam aqueles pobres negros. Naquele barco havia um pedaço de inferno, mas como os que estão no inferno não têm esperanças de saída, contentar-me-ei dizendo que era a nau do purgatório. (CALDEIRA, 2018, p. 31).

Porém, mesmo antes de serem transportados em navios negreiros sem as mínimas condições de vida, o inferno dos cativos africanos começava no seu próprio continente. Primeiro, eles eram considerados despojos humanos vendidos pelos sobas das tribos vencedoras (as eternas guerras tribais provocavam um sem número de vencidos escravizados), ou então, eram vendidos pelas próprias famílias, que não possuíam meios de subsistência, a árabes e a portugueses traficantes. Seguidamente, os cativos eram obrigados a caminhar durante milhares de quilômetros carregando grilhetas no pescoço e nos tornozelos presas a cadeias de ferro. Como descreveu Luís António de Oliveira Martins, cujas memórias foram lidas em 1793, na Real Academia de Ciências de Lisboa, a jornada forçada dos cativos era, só por si, uma provação infernal:

A jornada dura meses. Nela não bebem água, senão quando vencem a distância dos charcos e lagoas. (...) Passam as noites numa quase modorra e vigília, porque mesmo nas horas destinadas para o sono, continuamente estão sendo acordados pelas sentinelas que os vigiam (...) Tudo lhes é escasso, além de ser mal temperado, mal cozido, mal assado; porque têm apenas uma pequena ração, quanta seja simplesmente para os considerar viventes. (CALDEIRA, 2018, p. 22-33).

Uma vez chegados aos portos africanos no Oeste de África, como Luanda, os sobreviventes eram marcados com um ferro em brasa com a marca do proprietário e, por fim, as “peças” (designação dada aos escravos pelos negociantes) eram empilhadas nos supracitados barcos, sem água nem comida suficientes, sem se poderem mexer nem fazer a sua higiene diária. Os que morriam durante a viagem eram atirados ao mar o que atraía os tubarões. Os traficantes e navegantes brancos tinham o “cuidado” de cortar as mãos aos mortos para que, uma vez chegados ao continente americano, pudessem comprovar a falta de algumas “peças”. Em consequência desta migração forçada morreram milhares de seres humanos, e milhões de africanos aportaram nas Américas na condição de escravos.

Uma vez chegados ao Brasil, às Caraíbas ou a solo norte-americano, as provações dos escravos continuavam para além do imaginável. No caso do Brasil, os escravos eram obrigados a trabalhar nas plantações e engenhos de açúcar, nas plantações de café e nas minas. Outros faziam os trabalhos mais duros nos meios urbanos: uns eram aguadeiros, outros despejavam as latrinas e outros vendiam peixe nas ruas, entre outras ocupações preteridas pelos brancos colonialistas. A propósito da produção do açúcar, o professor Cândido Domingues, no seu artigo *A Escravidão no Brasil Colonial, para a revista Visão História*, diz que “A produção de açúcar requeria uma grande quantidade de escravos. Os grandes engenhos, chamados Reais, possuíam mais de uma centena.” (DOMINGUES, 2018, p. 44-51). Ainda acerca do negócio do açúcar que enriqueceu centenas de colonialistas brancos, em particular os portugueses, o autor norte-americano Ian F. Svenonius elucida que,

A conquista imperial do novo mundo foi uma corrida para obter mais locais para a produção de açúcar. À semelhança do petróleo ou do columbite-tantalite no mundo moderno, o açúcar era uma comodidade diabólica e através do seu cultivo este acelerou a escravatura, a devastação ecológica e, até mesmo, o genocídio. (SVENONIUS, 2020, p. 62).

No caso norte-americano, em relação aos antigos estados do Sul, os escravos eram levados para as plantações de algodão, material este muito requisitado na Inglaterra nas fábricas de fiação industrial no início da era da Revolução Industrial. Trabalhavam igualmente em campos de lavoura para subsistência familiar (milho, cevada e outros) e tinham ainda de tratar dos animais de quintas (gado bovino, pecuário e outros). Nessas grandes levas de escravos para as plantações, os seus donos escolhiam os indivíduos que trabalhariam nas suas mansões. Não se pense que a situação destes últimos era muito melhor do que as dos trabalhadores nas plantações. Eram ainda mais vigiados e controlados, em especial pelas esposas dos grandes proprietários, e não tinham horários para descansar, excetuando o domingo considerado o dia do Senhor, durante o qual se ouviam os sermões dos reverendos e se liam trechos da Bíblia. A forma como eram tratados quotidianamente dependia totalmente do caráter moral e ético dos donos.

Entre as diferentes obras de Walker, além da escultura *Fons Americanus*, a mais recente de todas, destacamos *Scene #18 From the Emancipation Approximation Series, 1999-2000*, uma serigrafia em silhueta de 111,8 cm por 86,4 cm, que foi o *leitmotiv* para este estudo em relação ao trabalho artístico e às poderosas mensagens políticas e históricas veiculadas pela artista. Em postal comprado numa galeria de arte em Londres, 2009, adquirido precisamente pela singularidade da representação das duas figuras femininas monocromáticas mostradas em contraposição racial e social, podemos observar a figura feminina pintada em forma de silhueta de cor preta, meio curvada e com traços fisionômicos pelos quais identificamos como sendo uma mulher africana (acentuação dos maxilares, dos lábios, seio mais pronunciado), vestindo algo que supomos ser uma saia esfarrapada e sob a qual surge um pé nu.



Figura 6 - Scene # 18 From the Emancipation Approximation Series 1999-2000.
Fonte: Cortesia de Sikkema Jenkins, Nova Iorque. Postal da coleção da autora.

A figura feminina, de traços físicos africanos e vestuário pobre, carrega sobre a sua cabeça um fardo branco que o espetador identifica facilmente como sendo uma mulher branca de status social e econômico elevado: nariz afilado, penteado elaborado como era norma estética nas elites aristocrática e da alta burguesia do século XVIII, pose afetada de uma das mãos, busto espartilhado e saia volumosa. Simultaneamente, esse corpo branco feminino é um ser humano de raça branca e é fardo de algodão, metonímia da classe social, econômica e racial branca reinante nas grandes plantações Sulistas.

Acerca das técnicas artísticas usadas por Kara Walker, de forma a construir as suas histórias sobre o passado dos afro-americanos escravos, ela optou por uma expressão plástica de raiz europeia a qual se tornou muito popular entre os norte-americanos brancos como um *hobby*, (um pouco ao estilo das estampas vitorianas coladas em álbuns, popularizadas por um público feminino de classe média) durante todo o século XVIII e início do século XIX — silhuetas pintadas ou / e recortes em cartolina com silhuetas.¹⁸ Segundo as palavras de Walker, numa entrevista em 1999 ao The Museum of Modern Art (MoMA), o meio técnico e artístico do trabalho em silhueta tem sido uma das suas ferramentas mais importantes para criar uma meta-narrativa facilmente lida e compreendida por todos os espectadores e, em simultâneo, ironizar o passado histórico sombrio norte-americano porque eram os brancos das classes médias que utilizavam a arte da silhueta manual nos momentos de ócio, como um entretenimento divertido, simples e pouco dispendioso e, ao mesmo tempo, essas silhuetas eram uma forma de retratar e homenagear figuras do mundo político e militar, e / ou para criar ambientes pastoris delicados:

(...) é um meio, mais propriamente uma 'manualidade', que era muito utilizado entre os brancos de classe média. Esse meio plástico fez-me lembrar os espetáculos dos menestréis — eram brancos de classe média que se transformavam em negros, tornando-se um tanto invisíveis, ou que assumiam uma identidade alternativa por causa do anonimato... e porque a sombra também fala sobre muito a nossa psique. É possível desempenhar diferentes papéis quando se fica preto ou meio invisível. (WALKER in *MoMa* online, 1999, s/p).¹⁹

As silhuetas recortadas de cor preta e montadas em fundo branco no formato de ciclorama, um dos antepassados do cinema, são recorrentes nos trabalhos de Walker. Tome-se o exemplo da monumental projeção em

18 Quem estiver interessado em conhecer a origem da arte da silhueta poderá consultar nas referências bibliográficas o nome de um ensaio da autora e curadora norte-americana Penley Knipe.

19 Tradução da autora.

semicírculo *The Battle of Atlanta: Being the Narrative of a Negress in the Flames of Desire – a Reconstruction*²⁰ (1995) que parece um contraponto de terror aos filmes animados da alemã Charlotte “Lotte” Reiniger, cujas narrativas pertencem ao mundo encantado e pueril das fábulas para crianças. Com efeito, vemos crianças brancas e negras na *Battle of Atlanta*, mas elas não são motivo de deleite para o espectador. Com recurso aos estereótipos físicos das personagens em silhueta — narizes, lábios, seios, forma dos corpos, penteados, chapéus e roupas — o espectador reconhece quem é do gênero feminino, masculino, as idades, quem é branco e quem é negro, quem é vítima e quem tem poder. Há cenas de violação, luxúria e sofrimento, como, por exemplo, a figura de um branco, provavelmente um soldado da Confederação sulista, a violar uma jovem afro-americana enquanto um rapazinho negro lhes dirige o seu olhar, um rapazito branco tenta inserir uma espada na vagina de uma jovem negra semi-inconsciente, uma rapariguinha negra de peito descoberto é alvo da luxúria de um branco que lhe beija um pé nu, uma outra segura uma bota com uma mão e com a outra mão segura um pequeno instrumento aguçado e uma criança corre a seu lado, entre outras personagens que evocam a guerra e a morte.

Nem todas as pessoas apreciam o trabalho de Kara Walker. Entre elas está Betye Saar, artista afro-americana que tudo fez para que não se permitisse a exposição dos trabalhos de Walker:

Artistas muito mais velhos ou muito mais jovens que Walker muitas vezes não a entendem. Betye Saar, uma artista afro-americana nascida em 1926, realizou uma campanha famosa ao escrever cartas atacando Walker e tentando impedir a exibição de seu trabalho. E em 1999, Saar disse à PBS, “Senti que o trabalho de Kara Walker era repugnante e negativo, uma forma de traição aos escravos, especialmente às mulheres e crianças. Servia basicamente como diversão e investimento dentro do establishment da arte dos brancos. (DIXON in *Smithsonian Magazine online*, 2018, s/p)²¹

20 A batalha de Atlanta: Sendo a Narrativa de uma Negra nas Chamas do Desejo - uma Reconstrução (tradução nossa)

21 Tradução da autora.

Com efeito, seja devido às técnicas mistas e materiais que Walker utiliza, as quais não são típicas da arte etnográfica africana mas sim europeia, seja devido às suas representações-interpretações dos acontecimentos históricos do tempo da escravatura e da Guerra de Secessão as quais mexem com as emoções dos espectadores, a artista tem tido inúmeros problemas para expor nos EUA. Alguns dos detratores da obra de Walker evocam a “perversidade” das imagens e sobre esta perspetiva o autor Dixon elucida-nos que “o mundo de Walker é como um sonho brutal e feio, no qual os eventos muitas vezes fazem pouco sentido racional.” (DIXON in *Smithsonian Magazine online*, 2018, s/p)²². Os públicos dos países europeus que vão ver as suas exposições parecem ser mais complacentes, mais receptivos às obras de Walker, talvez porque a distância geográfica e os referenciais culturais e históricos não os afetam como acontece com parte do público norte-americano.

Não é só através das suas obras plásticas que pressentimos uma profunda revolta e mágoa contra as injustiças da História. Existe uma espécie de “migração a preto e branco” interior que tem assombrado Walker, um passado de sofrimento e ignomínia de milhões de seres humanos que ela faz reviver em cada obra artística para que globalmente todas as pessoas tomem consciência dos erros do Passado. E foi preciso a artista migrar para Atlanta, quando era adolescente, para tomar consciência da sua “negritude”, caso tal coisa existisse, através de vivências quotidianas. Os títulos das suas obras são autênticos manifestos poéticos e políticos que denotam uma inquietude ética e espiritual, e em simultâneo, irónica, relativamente aos papéis sexuais e raciais protagonizados pelas afro-americanas dos séculos anteriores. Pode-se, talvez, falar de uma sensibilidade atormentada que se exprime por intermédio da arte, mas que nunca alcança uma catarse completa porque o seu referencial cultural, o seu sentir e as suas memórias são tão vastas que Walker “emigra / imigra” constantemente na sua própria pele, e não apenas em sentido literal do termo “migração”. É acima de tudo através do

22

Tradução da autora.

seu discurso em entrevistas que nós, leitores, espetadores ou acadêmicos, obtemos a verdadeira dimensão do seu sentir:

Tornei-me negra em vários sentidos, muitos mais do que apenas aperceber-me do tipo de aceitação multicultural com que cresci na Califórnia. A negritude tornou-se um assunto muito pesado, um peso com o qual temos de viver... algo sobre paixões e desejos proibidos, e sobre uma história que ainda está viva, muito presente... a vergonha do Sul e a vergonha do passado do Sul, o seu legado e os seus problemas contemporâneos. (WALKER in *MoMa online*, 1999, s/p).²³

Para finalizar, torna-se pertinente salientar os seguintes aspetos relativos à expressão artística e à mensagem política de Kara Walker, independentemente se apreciamos ou não as suas obras. Em primeiro lugar, elas têm impacto no público, como foi salientado ao longo do texto, e suscitam pontos de vista antagônicos entre os defensores e detratores das suas obras, algo que é positivo. Nada pior para um artista, compositor ou escritor do que a indiferença. Em segundo lugar, a dialética dos opostos — segregação *versus* integração, incompreensão *versus* entendimento, trevas *versus* luz — patente nos belos e enormes frisos narrativos de Walker, nas suas serigrafias e pinturas, procura o esclarecimento e o sentido de justiça. Walker, enquanto ser humano do gênero feminino e descendente dos africanos escravizados nas Américas, cidadã norte-americana, não se rende ao esquecimento dos que foram vítimas de brutalidade racista. Em terceiro lugar, a sua tomada de consciência política e social num período de vida tão sensível como é a adolescência, quando da chegada à cidade de Atlanta, foram determinantes na sua produção artística tão *sui generis*. Walker deixa a sua marca a preto e branco na história da arte e da vida de forma a que os erros do passado não se repitam.

Referências Bibliográficas

CALDEIRA, Arlindo Manuel. Os Tráficos Africanos. *Visão História*, n. 49, outubro. Lisboa, p.22-33, 2018.

CALDWELL, Erskine. *A Jeira de Deus*. Editora Ulisseia Lisboa, 1985.

DOMINGUES, Cândido. A Escravidão no Brasil Colonial. *Visão História*, n. 49, outubro. Lisboa, p.44 – 51, 2018.

ENWEZOR, Okwul. *Modernity and Postcolonial Ambivalence USA: South Atlantic Quaterly*. 2010.

ELDER, Glen; WOLCH, Jennifer & EMEL, Jody. The Cultural Geography Reader, “Le Pratique sauvage: Race, Place, and the Human–Animal Divide”. *Animal Geographies: Place, Politics, and Identity in the Nature–Culture Borderlands* (1998). Routledge, London and New York, 2008.

HOOKS, Bell. Representing Whiteness in the Black Imagination. In OAKES, Timothy; PRICE, Patricia L. *The Cultural Geography Reader*, London and New York: Routledge, 2008.

KISCH, John & MAPP, Edward. *A Separate Cinema*. New York: The Noonday Press, 1992.

MARTINS, Almeida. E Tudo o Vento Trouxe. *Visão História*, n. 60. Agosto. Lisboa, p.18-25, 2020.

PARYS, Bill Van. “Klanwatch” Interview 66-69. Junho, v. XXI, n. 6, Nova Iorque, 1991.

SVENONIUS, F. Ian. *Censura Já!!* Lisboa: Chili Com Carne, 2020.

WEST, E.; KNIGHT, R. J.

Mothers' milk: slavery, wetnursing, and black and white women in the Antebellum South. *Journal of Southern History*, n. 83, p. 37-68, 2017.

Recursos digitais

DIXON, Glenn. How Kara Walker Boldly Rewrote Civil War History, Washington, D.C 2017 *Smithsonian Magazine*. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-kara-walker-boldly-rewrote-civil-war-history-180965367/>

HOPKINS, Andre. Julien Hudson Orleans Antebellum free man of color artista. 2011 Disponível em: andrehopkinsart.blogspot.com

KNIPE, Penley. Shades and Shadow-Pictures: The Materials and Techniques of American Portrait Silhouettes. The American Institute for Conservation. Disponível em: <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v18/bp18-07.html>

OVERBECK, Anne Kathrin. Eugenics and the Discourse on Reproductive Rights of African-American Women in the 20th Century. Department Daston, Gender Studies of Science, Max-Planck-Institut für the History of Science, 2013-2014. Disponível em: https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/research/projects/DeptII_Overbeck_Eugenics,

RECY Taylor. The Rape of Recy Taylor. The Chicago Defender, NMAAHC. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/blog-post/recy-taylor-rosa-parks-and-struggle-racial-justice>

WALKER, Kara. Museum of Modern Art aka MoMa. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/trans_kwalker.html



PALESTINA LIVRE EM MOSAICO: CEM ANOS DE REFÚGIO E MIGRAÇÃO DE MULHERES NO BRASIL

Ashjan Sadique Adi¹

Elizabeth Hazin²

Muna Muhammad Odeh³

Oula Al Saghir⁴

Soraya Misleh⁵

Para que a liberdade seja alcançada é preciso recuperar a palavra: assumir a decisão de agir sem nos importarmos como definem nossa ação; ler a nós mesmos; renegar uma moral que não nos pertence e apropriar-nos das armas para destruir sua infâmia. (JEAN GENET)

Resumo

A ideia que dá forma a esse artigo é a da conjunção dos depoimentos de cinco mulheres palestinas - ou lá nascidas ou descendentes de palestinos que se viram obrigados a deixar sua casa, seus pertences, seu chão – para compor um mosaico em que se possam ler não apenas

1 Graduada em Psicologia e mestre em Educação pela UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), doutoranda em Psicologia Social pela USP (Universidade de São Paulo), membro da ABRAPSO (Associação Brasileira de Psicologia Social) e diretora da FEPAL (Federação Árabe-Palestina do Brasil).

2 Pesquisadora Colaboradora de Literatura Brasileira junto à Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Neta de palestinos, poeta e autora do livro *Martu*, dedicado à causa palestina.

3 Palestina, bióloga e Professora Associada de Saúde Coletiva na Faculdade de Ciências da Saúde da Universidade de Brasília - UNB.

4 Artista árabe, palestina-síria, cantora de músicas árabes clássicas e revolucionárias. Integrante da Orquestra Mundana Refugi, fundadora da banda de música árabe Nahawand, idealizadora de um futuro Centro Cultural Árabe.

5 Jornalista palestino-brasileira, mestre e doutoranda em Estudos Árabes pela USP. Autora do livro *Al Nakba*: um estudo sobre a catástrofe palestina (Editora Sundermann, 2017).

o sofrimento e a luta desse povo, sua resistência heroica ao longo desses últimos cem anos, mas também o que essas mulheres construíram, por meio da palavra – e a despeito de tudo - com seu trabalho diário, seu ativismo e sua arte.

Palavras-chave: Movimentos migratórios; Resistência palestina; Arte como resistência; Protagonismo feminino.

Abstract

The idea that gives shape to this article is the combination of the testimonies of five Palestinian women - either born there or descendants of Palestinians who were forced to leave their home, their belongings, their floor - to compose a mosaic in which they can be read not only the suffering and struggle of these people, their heroic resistance over the past hundred years, but also what these women have built, through words - and despite everything - with their daily work, their activism and their art.

Keywords: Migratory movements; Palestinian resistance; Art as resistance; Female protagonism.

Etimologicamente, a palavra *texto* vem do latim *textus* (narrativa) que, por sua vez, tem origem no verbo latino *texo, is, xui, xtum, ere* (tecer, fazer tecido, entrelaçar). Assim, aludindo ao tecido fino e transparente fabricado (em seda ou algodão) na cidade de Gaza, Palestina, o qual - levado à Europa por mercadores fenícios - veio a se tornar conhecido como gaze, reúnem-se nessa página cinco mulheres de origem palestina para compor um texto, entrelaçando com cuidado suas histórias de vida, fios delicados, a um só tempo iguais e diferentes entre si. Iguais, porque todas as histórias falam da saudade de uma terra há muito ocupada e todos os fragmentos dispersos hoje aqui reunidos são metáforas da resistência e da esperança de retorno.

Como lembra Edward Said (2003, p. 46), “o exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu

verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada". Diferentes, porque o movimento migratório de cada uma dessas mulheres corresponde a um ponto diverso no tempo e, portanto, a um motivo particular em cada caso.

A epígrafe acima, extraída de um dos textos praticamente desconhecidos do dramaturgo francês Jean Genet (apud SOLER, 1987, p. 22) sobre a Revolução Palestina, expressa a ideia que dá forma a essas páginas: a de que a luta do povo palestino é intrinsecamente uma luta pela conquista da palavra. Quando dizemos que alguém tem a palavra, não estamos a nos referir simplesmente à sua capacidade de falar, mas sim, ao espaço reservado pelo outro para as suas palavras: querer ou não querer ouvir corresponde, na realidade, a conceder ou a proibir a palavra (BARTHES; FLAHAUT, 1987).

Ter a palavra significa que podemos dizer quem somos e o que queremos, o que alude - em última instância - a essa leitura de nós mesmos de que fala Genet. Assim, quando alguém afirma que a Palestina "é uma pátria sem povo para um povo sem pátria" ou quando ainda alguém como a primeira ministra de Israel Golda Meir (1969, p. 12) afirma que "palestinos nunca existiram", suas palavras acabam por adquirir estatuto de verdade. Aqui, a palavra, que revela um dos mitos fundantes sionistas⁶, transforma-se na própria "realidade" que o mundo conhece. Essa é a "verdade" que a propaganda israelense conseguiu impor ao mundo e que só muito lentamente nós, palestinos e palestinianas, temos conseguido desconstruir.

Para além do aparato militar de Israel, a colonização e a limpeza étnica contínuas, os palestinos e palestinianas enfrentam outro problema gravíssimo: a difamação de sua causa e o silêncio que lhes é imposto, seja em forma de censura, seja em forma de tentativa de destruição de sua memória. A recente notícia de que o Google eliminou o nome Palestina do mapa, substituindo-o por Israel, é grave, tem significados profundos e nos remete a

⁶ O sionismo é um movimento político e nacionalista que se desenvolveu no final do século XIX, sobretudo entre judeus da Europa, tendo sido fundado por Theodor Herzl, organizador do 1º Congresso Sionista na Basileia, Suíça, em agosto de 1897, visando à escolha de um lar nacional judaico nos territórios da Patagônia (Argentina), Uganda, Madagascar, na África, Alasca ou Palestina. Por diferentes motivos políticos, estratégicos, geográficos, a Palestina foi o território arbitrariamente escolhido para a existência de um Estado judaico e todas as funestas consequências para a população nativa.

1969, quando Golda Meir afirmou: “Não existe povo palestino... não é como se houvesse um povo palestino e viemos e os expulsamos e tiramos seu país deles. Eles não existiam”.

Os sionistas proibiram a palavra Palestina. Esperado que a proibissem, pois se a palavra, como quer Nietzsche, é a metáfora do real, pronunciá-la equivaleria a resgatar a Palestina e torná-la novamente real sob os pés, em forma de terra, de oliveiras, de pedras, de laranjas douradas, e livre, sobretudo livre. Assim, melhor que fosse riscada de livros e de mapas! Sabemos o poder das palavras. Contudo, de tanto esconderem-na, de tanto proibirem-na, a palavra Palestina irrompeu do chão e floresceu.

Afinal, o que sustentou todo o tempo esse povo foi a palavra Palestina. Toda essa força interior, que move nossa luta, provém da palavra Palestina, que nunca esquecemos, que nunca esqueceremos. Isso explica porque - decorridos mais de 70 anos desde a Nakba⁷ - sentimos tamanha responsabilidade ao nos debruçarmos sobre esse texto que, juntas, vamos aqui compondo, apenas pelo fato de termos em nossas mãos a palavra. E por estarmos a falar por muitos e muitas, por nós, por todos e todas, sabemos o quanto cada palavra escolhida tem de ser oportuna e contundente.

Falaremos, pois, de nossa relação com fronteiras e sua travessia, sendo ambíguas todas as restrições a elas associadas, pelo fato de sermos estrangeiras (e mais que isso: palestinas), algumas herdeiras da condição de refúgio, como se podia ler no cartão da UNRWA⁸ da família de Muna Odeh. Houve momentos, ao longo de todo o século XX e desses 20 anos do século XXI, que levaram palestinos a emigrar, por uma questão de sobrevivência. Assim, o avô de Elizabeth Hazin deixa seu país e sua família, e parte de Belém (Beitlahem) para a Parnaíba (PI), Brasil, em 1906.

Nesta época, a Palestina não possuía sequer uma infraestrutura básica e a população carecia de quase tudo, pois o governo turco não tinha

7 A catástrofe causada pela criação do Estado de Israel em 15 de maio de 1948, mediante limpeza étnica planejada.

8 Sigla da Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Oriente Próximo (do inglês *United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East*), criada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 1949 para desenvolver programas de trabalho voltados para os palestinos refugiados. Começou a funcionar em maio de 1950.

interesse em torná-la mais viável para os árabes, sobretudo, para os que não eram muçulmanos (os cristãos, por exemplo, sequer tinham acesso à educação formal). Faltavam escolas, hospitais, empregos. A economia da região dependia do campo: criação de cabras e ovelhas, plantações de trigo, videiras, oliveiras e cítricos. O resultado disso era a pobreza e um horizonte vazio de perspectivas. Em Belém, de onde parte seu avô, a principal fonte de renda era o artesanato religioso por conta de um turismo incipiente: cruzeiros e caixas de madrepérola ou de madeira, terços feitos com caroços de azeitona.

Como a maioria dos que então emigraram (quase todos da mesma cidade de Belém e aldeias vizinhas), seu avô era cristão ortodoxo, o que significava - àquela altura - ser obrigado a pagar impostos mais altos que os muçulmanos, tornando sua vida economicamente inviável. Parnaíba, por sua vez, era conhecida em todo o mundo por seu porto e pelo fato de, ainda no século XIX, ingleses terem investido na carnaúba. Alguns anos depois, e tendo juntado algum dinheiro, retorna à sua terra em busca de uma noiva. Juntos, agora, o casal chega ao Brasil em 1920 e em 1923 muda-se para o Recife. Tiveram seis filhos, todos brasileiros, entre eles, o pai de Elizabeth.

Esses primeiros movimentos migratórios (fossem durante o Império Otomano ou já à época do Mandato Britânico, após o final da Primeira Guerra Mundial - 1918) dirigiam-se, em sua maioria, ao Nordeste do Brasil, ao contrário daqueles que saíram após a criação artificial do Estado de Israel, como é o caso do avô - e depois do pai e da mãe - de Ashjan Sadique Adi, que chegaram ao Brasil em 1955, 1968 e 1972, respectivamente, sempre em Corumbá (MS), onde existe hoje uma comunidade com cerca de trezentos palestinos. Emigram, todos três, por questões políticas e econômicas, em decorrência da Resolução 181 da ONU em 1947, que recomendou a divisão do território Palestino em dois estados - o Estado Palestino e o Estado Judaico, ficando a área de Jerusalém sob controle internacional. Injusta e desproporcionalmente, 56,5% do território foram atribuídos aos 700 mil judeus, e 42,9% aos 1 milhão e 400 mil palestinos. Este processo que se deu sem a consulta à população nativa residente na Palestina há pelo menos



10.000 anos - o que se comprova pela existência da cidade de Jericó - é chamado de Nakba (Catástrofe) pelos palestinos, e que gerou a expulsão de aproximadamente 800.000 nativos, além da morte de milhares e da destruição de cerca de quinhentos vilarejos e aldeias, com a intenção de não deixar vestígios arqueológicos da vida naqueles espaços.

Por sua vez, a jornalista Soraya Misleh, nascida em São Paulo, é pesquisadora, estudiosa, militante pela causa e contra todas as formas de opressão e exploração. Assim, atua em vários movimentos e coordena a Frente em Defesa do Povo Palestino, bem como no Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado (PSTU). Uma internacionalista com coração e raízes palestinas. Autora do livro *Al Nakba* - um estudo sobre a catástrofe palestina (2017), resultado de sua dissertação de mestrado em Estudos Árabes pela Universidade de São Paulo, na obra faz uma homenagem a seu pai, que lhe ensinou o que é ser palestino - dedica o livro a ele e aos milhões de refugiados. Agora, no doutorado, estuda a resistência e história das mulheres palestinas, na política e na literatura. Luta para conscientizar as pessoas e fortalecer campanhas de solidariedade internacional, como a de BDS (boicote, desinvestimento e sanções) ao apartheid israelense. Por uma solução justa para a totalidade do povo palestino.

Soraya traz marcada na pele a experiência desses três momentos migratórios, pois seu bisavô materno emigrou no período do império para não se alistar no exército turco-otomano, enquanto seu avô materno deixou a Palestina por conta da carestia voltada às dificuldades impostas pelo Mandato Britânico e seu pai, por fim, em função da Nakba. Esse último foi expulso violentamente aos 13 anos de idade, juntamente com seus pais e tios, de sua aldeia Qaqun por gangues paramilitares sionistas que cercaram o vilarejo em 1948. Seu pai (o caçula) é o único ainda vivo entre seus irmãos.

O pai de Soraya chegou ao Brasil, em 1956, após seu pai falecer, refugiado em sua própria terra, sonhando com o retorno. Segundo o relato dele, seu pai (avô de Soraya) chorava como uma criança e cantava: "Minha casa, minha casa, quando voltar, pintarei você como o rosto de uma noiva".



Os relatos poéticos são até hoje parte inalienável das memórias do pai de Soraya. “Como pode esse pedaço escuro de madeira distanciar uma comunidade inteira de seus sonhos? Como pode proibir gerações inteiras de tomarem café em casas que eram delas? Como conseguiu nos lançar em tamanha paciência e em toda essa morte?” Assim, o escritor palestino Mourid Barghouti (2006, p. 26), em “Eu vi Ramallah”, descreve o sentimento ao atravessar a Ponte Allenby, entre Jordânia e Cisjordânia, na Palestina ocupada, após trinta anos sem poder voltar a sua terra.

A identificação com o relato vivo faz com que a dor que Soraya carrega seja coletiva: não cabe no peito e escorre pelos olhos. Como o escritor, alguns palestinos banidos dos territórios ocupados militarmente, em 1967, tiveram “autorização” para retornar ou “visitar” sua terra após os acordos desastrosos de Oslo em 1993, como estrangeiros, sem direitos humanos fundamentais garantidos. A maioria - hoje 5 milhões em campos de refugiados nos países vizinhos e milhares na diáspora - ainda sonha com o retorno, mais de 72 anos depois. Ou seja, desde a Nakba, o que representa a criação do Estado de Israel em 15 de maio de 1948 mediante limpeza étnica planejada para os palestinos.

A ponte - que Barghouti não perdoa em seu relato - simboliza o *apartheid* desde a fronteira. Por ela Soraya passaria duas vezes, em 2011 e em 2015, tendo sido obrigada a fazer o caminho de volta, com carimbo de entrada negada no passaporte, carregando o fardo de horas de humilhação, ódio pela injustiça da ocupação e impotência no momento; muitas lágrimas e tristeza que levará consigo até o fim dos seus dias. Na única vez em que pôde abraçar seu tio, em encontro emocionante e simbólico da família palestina fragmentada pela Nakba, não chegou a passar por esse “pedaço escuro de madeira”, pelo *checkpoint* no meio do nada, no vácuo entre Jordânia e Palestina ocupada.

Entrou pelo aeroporto de Ben-Gurion, em Tel-Aviv. O ano era 2010, ao final de um outubro frio que prenunciava o inverno gelado por vir. Atravessando seus longos e penosos corredores, pensava nas aldeias



destroçadas de al-Lydd e al-Ramla, onde por cima dos escombros, o aeroporto foi instalado. Era tenso. As paredes pintam a “vitória” sionista na “guerra da independência”, como vendem ao mundo os crimes contra a humanidade cometidos para a colonização da Palestina. Para a Nakba. Sobre o cemitério das duas aldeias, em que a limpeza étnica tornou cerca de 50 mil de seus habitantes palestinos refugiados da noite para o dia, em 1948, aquele aeroporto.

Foi mesmo a única e última vez que se encontrou com a família que, em sua maioria - paterna e materna -, vive na Palestina ocupada. A última vez em que teve a oportunidade de abraçar seu tio, separado de seu pai há quase 60 anos. Seu pai chorara no Brasil com a notícia da entrada negada na terra que sempre foi sua, na Palestina ocupada. Soraya era a ponte que aproximava os irmãos, era o abraço impossível dos dois, a saudade que nunca puderam encerrar. A despedida no ar. Em 2015, no fatídico 31 de março, Soraya foi banida pela jovem soldado na fronteira, após a travessia na Ponte Allenby, sob a pecha de “ameaça à segurança de Israel”. Seu tio viria a falecer em novembro do mesmo ano, aos 85 anos.

Ouçamos, agora, as vozes de Muna Odeh e de Oula Al Saghir, que vivenciaram experiências diversas, na medida em que foram elas próprias a emigrarem do Oriente Médio, diferentemente das anteriores, descendentes de imigrantes e já nascidas no Brasil. Muna nos fala da peculiaridade que apresenta seu refúgio, pois sua família se refugiou em seu próprio país, saindo de Al Maliha e Baqá, na parte ocidental de Jerusalém, ocupada por Israel naquele ano de 1948, para Belém, cidade na época sob o controle da Jordânia, a meros 5 km de distância.

De Al Maliha e Baqá, sua família foi expulsa e teve que abandonar tudo: sua casa, todos os móveis, cama, sofá, tapetes, bem como seus pertences pessoais e tudo mais, sem contar o limoeiro no jardim da casa, do qual sua tia sempre lhes lembrava a cada visita semanal que lhe faziam quando crianças, como se fosse a “grande evidência” de que tinham memórias, vidas que haviam plantado e, portanto, direitos que não poderiam ser esquecidos.



Esse enredo eterno da tia permaneceu gravado em suas memórias e Muna ficou impressionada com o fato de quase três décadas depois, ao visitar a Palestina (já então morava no Brasil) com suas duas filhas pequenas, de 6 e 7 anos de idade, e de tê-las levado para ver do lado de fora o que era possível, ver de longe o famoso limoeiro da sua tia que se tornou, com o passar dos anos, uma narrativa fixa da família, espécie de âncora de lembranças dolorosas e o testemunho do roubo e da destituição que foi a Nakba para todos eles, palestinos e palestinas, o que resultou em Israel como Estado e seu povo que se apossara da casa, dos pertences, dos móveis e do limoeiro.

A despossessão do povo palestino não parou em 1948, mas teve continuidade: ao longo de pelo menos vinte anos, os palestinos seguiam perdendo suas terras e suas casas, e quando, em 1967, Israel invade e ocupa o restante da Palestina histórica, a despossessão invadiu a pele, a alma e as vidas das novas gerações de palestinos e palestinas que mal tinham absorvido a Nakba e suas desastrosas implicações de perda, morte e sofrimentos. Eis como ela descreve, numa entrevista, suas lembranças desta guerra e as repercussões em si própria e em sua família:

O bombardeio

Ela ainda não tinha completado seis anos de idade quando, na manhã do dia 5 de junho de 1967, Israel iniciou o ataque expansionista que ficaria conhecido como a Guerra dos Seis Dias, ocupando a Faixa de Gaza, o deserto do Sinai, as Colinas de Golã, além da parte oriental de Jerusalém e toda a Cisjordânia. Foi então que a história de Muna encontrou a história de seu povo.

Sua família estava em Jerusalém quando o ataque aéreo começou. Seu pai e avô ficaram numa casa, enquanto ela, sua mãe e irmãos – incluindo o pequeno Nasser, de oito meses – se refugiaram com dezenas de outras mulheres e crianças numa pequena caverna nas redondezas. Dali, elas viram, impotentes, quando uma bomba atingiu o local onde estava seu pai.



Muhammad morreu com o corpo despedaçado e espalhado entre os destroços. O avô ficou cego ao ser atingido por estilhaços. Minutos depois, o interior da caverna onde se escondiam Muna e o resto de sua família também foi atingido por uma carga de Napalm lançada pelo exército israelense, o mesmo tipo de arma altamente inflamável usada pelos Estados Unidos no Vietnam.

Em instantes, a explosão provocada pela bomba havia queimado a pele das mulheres e crianças abrigadas no local. Alimentos que traziam nas mãos foram desintegrados. A fumaça tóxica inalada corroía os pulmões. Muitos morreram na hora. Os sobreviventes tossiam, gritavam e corriam desesperados em todas as direções. Foi quando a pequena Muna, lutando por sua vida, se perdeu.

Sozinha, ela correu desenfreada por sobre a terra seca e arrasada pelas bombas, enquanto ouvia, para nunca mais esquecer, o som dos aviões e da artilharia que varria os ares. Durante a fuga, sentia seu pé esquerdo sangrar, ainda sem saber ao certo o que havia ocorrido. Só pensava em correr e salvar-se. E correu até cair no chão e perder completamente a consciência.

Muna acordou horas depois no leito de um hospital jordaniano, numa ala junto a dezenas de outras crianças feridas, muitas em estado grave. Seu pé, parcialmente mutilado, estava suspenso e envolto numa espécie de gaiola, com a ferida aberta e sério risco de infecção. Queimaduras ardiavam em seu antebraço esquerdo. Como único alento, crianças jordanianas traziam flores e brinquedos em solidariedade.

O resgate

Do outro lado da fronteira, em Jerusalém, sua mãe, Fátima, aprendia a ser forte. Seu marido estava morto, seu pai havia ficado cego e, além de Muna, outro filho seu, de nove anos, havia desaparecido em meio ao bombardeio – ele seria encontrado dias depois por uma prima, em Jericó. Nasser, o bebê exposto à fumaça de Napalm, acabaria morrendo em seus braços, ao chegar ao hospital.



Um mês depois, quando Muna já se preparava para ser adotada pela família de um médico jordaniano, Fátima e o que restara de sua família ainda lutavam contra a ideia de que a menina estivesse morta. Sua foto foi espalhada pela região. Até que chegou a informação de que a garota havia sido vista em um hospital do outro lado da fronteira.

Fátima reuniu todas as forças que lhe restavam, deixou a casa e os filhos aos cuidados de sua mãe e seguiu para resgatar a filha. Com a guerra, a fronteira passara ao controle do exército de Israel. Palestinos só poderiam sair para não mais voltar. Ela arriscou. Deu dinheiro a um motorista para levar-lhe até o hospital indicado e ajudar-lhe a retornar clandestinamente. O tempo era curto e não havia nenhuma garantia de sucesso.

Mas deu certo. No hospital, ela encontrou Muna, abraçou-a, pegou-a no colo e saiu com pressa. Grávida do marido que havia sido morto dias antes, Fátima cruzou nadando, no breu da noite, a fronteira pelo Rio Jordão. Muna foi levada no colo, por sobre as águas, pelo homem que as ajudou. Seu pé ainda sangrava e, quando deixava correr uma lágrima, era repreendida pela mãe: "Não chore, Muna. Nós vamos pra casa." No caminho, Fátima abortou.

Pouco a pouco, o tempo, o afeto da família, o sentimento de coletividade e, sobretudo, a força e a determinação de sua mãe trataram de devolver a pequena garota palestina à sua vida normal. Aos nove anos, entendeu que os dedos de seu pé esquerdo nunca mais cresceriam. Mas nem por isso deixou de jogar basquete, brincar com outras meninas e frequentar o clube da Associação de Jovens Cristãos, a YMCA, em Jerusalém.

Quanto a Oula Alsaghir, 39 anos, filha de pai e mãe palestinos, nascida em um campo de refugiados na Síria, não sabe como ou quando aprendeu sobre a Palestina, não lembra exatamente como o amor por esta terra despertou em seu coração, pois nasceu refugiada em um país árabe vizinho à Palestina e nunca a visitou, embora tenha crescido como mulher Palestina que quer voltar para sua terra e ali criar seus filhos, transmitindo a



eles a cultura, os costumes e tradições de sua origem, assim como o amor e a luta pelo direito ao retorno promulgado pela resolução 194 da ONU. Oula sempre teve como pretensão ensinar aos seus filhos o idioma árabe, e valores da religião, que enxerga como uma responsabilidade muito importante.

Sente muito orgulho da sua Palestinidade, apesar do sofrimento em todos os níveis. Um dos seus maiores sofrimentos é a falta de pertencimento a algum país: Síria, onde nasceu, estudou, trabalhou e viveu os primeiros anos de vida? Ou Brasil, onde vive atualmente, tendo depois de cinco anos conseguido a nacionalidade? E infelizmente, pensa que não teria este sentimento de pertencimento pela Palestina se lá registrasse sua nacionalidade e lá morasse um dia. Lembra-se das histórias da sua avó e das tias sobre a vida delas na Palestina, lembra-se das lágrimas, das tristezas e acredita plenamente que nutriu o patriotismo e a luta pela restauração dos direitos do povo palestino desde o berço.

Nunca lhe ocorreu que ao sair do país onde nascera e crescera refugiada, a Síria, país pelo qual nunca pôde ter um sentimento de pertença, sentiria tanta dor. Nunca lhe ocorreu que sua saída lhe deixaria uma cicatriz tão profunda, que não se cura e não desaparece da alma, como se lá tivesse deixado algo de seu, irrecuperável. Não sabia que aquelas noites e dias lá vividos se transformariam em memória dolorosa, em uma nostalgia sem fim. Teve uma vida normal e uma infância feliz, cresceu em uma família simples: sua mãe era uma dona de casa de grande coração e, seu pai, um homem terno e generoso que amava a vida, a música, que cantava e tocava *oud*, e sua casa um lugar sempre aberto com cantos e sorrisos, verdadeiro refúgio para os conhecidos, parentes e amigos.

Vindas, assim, de tempos e lugares diversos, as vidas dessas mulheres - imigrantes, refugiadas, descendentes de imigrantes - terminaram por se entrelaçar no país escolhido. Descobriram-se aos poucos e logo se deram conta de que compartilhavam muitas riquezas: lembranças, poetas, canções, memórias, ideias, ideais e, sobretudo, um amor profundo pela terra distante e usurpada, algumas delas nunca nem tendo ali posto os pés. O



conjunto denso e complexo da existência dessas mulheres em busca de espaços e coletivos que lhes pudessem acolher, em sua multiplicidade, foi construindo ao mesmo tempo linguagens e formas de tecer a solidariedade, o respeito ao outro, o reconhecimento da dependência mútua e do sonho compartilhado nas diferentes esferas de suas vidas, refletindo-se nas suas escolhas de um campo de existência.

Muna é professora, trabalha com saúde mental e sabe que a loucura é tema que transborda das fronteiras impostas pelos sistemas de hegemonia econômica, política e sócio-histórica que demarcam a vida dos povos e, particularmente, seus deserdados, a exemplo dos palestinos e palestinianas. Na área em que atua, percebe-se no fazer constante de tecer afetos, que se traduzem em linguagem e relações e que se fundamentam no seu sentimento de ser palestina, na resiliência (*al sumud*), na paciência (*al saber* e *al nafas al tauil*) e na sabedoria do *zaatar* que cresce nos contornos das rochas e ganha seu aroma quando encanta e reencanta a fauna e a flora que figuram sua existência e permanência.

Ashjan é graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (campus do Pantanal), mestre em Educação pela mesma universidade (Campus Campo Grande), e atualmente doutoranda pelo Programa de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), desenvolvendo uma pesquisa a respeito dos discursos sobre árabes e muçulmanos nos livros didáticos, verificando a presença de possíveis associações com o terrorismo, de possíveis estereótipos, generalizações, assim como de silenciamentos e apagamentos da importância histórica desses povos para o mundo, para a modernidade e até mesmo para o Ocidente. Desenvolve essa pesquisa pois sabe que os discursos equivocados presentes nos livros didáticos podem influenciar processos de xenofobia, islamofobia, arabofobia, quando na verdade estes povos foram muito importantes para a história, importância silenciada, de onde - a seu ver - a necessidade de seu resgate e de sua valorização a partir de uma perspectiva decolonial.



Ao longo de sua atuação, sempre apoiou e se envolveu com as causas das minorias políticas: a feminista, a dos negros e negras, dos indígenas, das pessoas com deficiência, das pessoas LGBT, do movimento campestre, do movimento sem-terra e sem-teto, das pessoas sem esperança, sem perspectiva diante de tantas violências e expropriações. Fez ensino superior, encontrou professores e alunos militantes ao longo de seu caminho universitário e chegou nos movimentos sociais que, por sua vez, a “levaram” até a Palestina, ou seja, num movimento de fora para dentro, que lhe proporcionou o reencontro com as próprias origens.

Assim, quando começou a pensar no projeto de doutorado, pensou: “qual a causa que mais me toca enquanto pessoa?” Foi aí que se deparou com a Causa Palestina e passou a se dedicar a ela, desde 2017. E com sua família vivendo no território ocupado da Palestina, começou a se envolver com o que lá ocorria, precisamente nesse ano de 2017, ao descobrir que seu primo Sameh Abu Hamayel - então com 16 anos - estava preso numa penitenciária israelense por ter jogado pedras em soldados da ocupação e lá sofrendo várias violações: comida insalubre, água não potável, violência física e psicológica, restrição a visitas de familiares e de advogados, isolamento físico.

A partir daí, começou a estudar, a ler, a se informar e a conhecer pessoas que lutavam pela mesma causa. Para ela, foram as lutas e os livros que lhe trouxeram a compreensão e consciência que carrega pela Palestina hoje. E assim, segue seu trabalho na esperança, que nos é um mal incurável, como diz o poeta-político Mahmoud Darwish⁹, de transmitir um pouco de conhecimento sobre esta história tão invisibilizada e deturpada pelos discursos hegemônicos e sionistas, de modo que se gere consciência e sensibilidade nas pessoas, talvez a segunda antes mesmo da primeira.

Soraya até hoje sente que seus passos na Palestina foram breves. A fronteira, o *apartheid*, todavia, não conseguiram silenciar as vozes que

⁹ “Sofremos de um mal incurável chamado esperança”, título do texto que Mahmoud Darwish leu, numa noite de 2002, num teatro da cidade de Ramallah, na Cisjordânia, poucos dias depois destruído pelas forças de defesa de Israel, no ensejo da visita do Parlamento Internacional de Escritores, motivada pelo impedimento de saída da Palestina do poeta Mahmoud Darwish. (REIS, 2014).

a levaram até lá, ao sentimento de pertencimento àquela terra: quando pisou na Palestina, era como se tivesse estado lá a vida toda. “Minha terra, minha terra”. A cada passo, as raízes calavam fundo em sua alma. Não se sentia estrangeira. A cada passo, carregava as memórias do seu pai - líricas, doloridas, de um paraíso perdido em que nos roubaram tudo, como diz Barghouti, até “o amanhã”. De uma aldeia em que viviam do que cultivavam, do que plantavam, sem travas nas portas e janelas, uma vida comunitária simples e feliz. Em que tudo o que precisavam a terra provia.

Lembra que visitou o que antes era Qaqun, onde hoje se encontra o Parque Arqueológico Kakoon, em meio a cidades com nomes hebraicos, na Palestina ocupada em 1948. Conseguiu voltar ao Brasil com os presentes pedidos pelo pai: terra (de Qaqun) e azeite. Ele beijou o punhado da terra do lugar a que não pôde retornar (embora incessantemente repetisse que um dia o faria). Quando completou 80 anos, passou a afirmar que bastaria pisar em sua terra e morreria feliz. Infelizmente essa tristeza ela sente que não tem como arrancar ao seu velho pai, hoje em seus quase 86 anos. O que o alivia é saber que enxerga a alma palestina nos olhos de sua filha, olhando para ela sabe que a chama continua acesa em seu peito. E tem orgulho disso.

Soraya costuma pensar que a Palestina está carente de heróis e heroínas, quando sua família a vê como tal. Ela logo recobra a consciência e lembra que não: a Palestina está carente em função do abandono internacional. Os heróis pululam dentro e fora de suas terras. Não se sente como um deles, como a família a enxerga. Nem de longe. Diante de seus feitos intrépidos, o que faz - pensa - é quase nada. Mas sente que isso os deixa orgulhosos. Então, simplesmente aceita e fica feliz por eles. As muitas histórias que ouviu de seu pai ainda quando criança alimentam sua alma, dia a dia, para continuar a lutar, a denunciar, a estudar e a tentar levar mais e mais pessoas a conhecerem a história de uma longa injustiça que não durará para sempre, a se engajarem nas campanhas de solidariedade internacional, como a de BDS (boicote, desinvestimento e sanções) a Israel.

A memória coletiva renova as forças para seguir, inspirada na resistência heroica e histórica palestina. Assim, dá seus pequenos passos. Às vezes, mais lentos do que deveria. Às vezes, desesperados. E então volta os olhos para os milhares de verdadeiros heróis: os que estão nos cárceres israelenses - mulheres, crianças, jovens, idosos; os que se encontram nos campos de refugiados e transmitem, assim como seu pai, a identidade e a resistência de geração para geração; os que enfrentam os tanques com pedras; os que colocaram o nome da Palestina nos jornais de todo o mundo; os que reconstróem casas demolidas; os que se recusam a serem apagados do mapa. Enfim, os que persistem, resistem. Palestina, terra de heróis e heroínas. E então, na certeza de que nenhum ocupante conseguiu ficar eternamente ali e que nenhum imperialismo dura para sempre - como aprendeu com sua família -, ergue ainda mais alto a bandeira: Palestina livre, do rio ao mar.

Oula chegou ao Brasil com seu marido e seu filho de dois anos, nascido na Síria, na cidade de Homs, onde ela cresceu. Seu marido teve que viajar para o Egito em busca de segurança, pois a situação estava ficando mais perigosa durante a guerra que estourou na Síria em 2014. Ela e seu filho ficaram na casa da família, sob o peso da guerra. Em seguida, ela e o filho foram para o Egito, onde finalmente conseguiu reencontrar seu marido, depois de um ano e meio de esforço, distância e saudades. Na sala de segurança do aeroporto com o filho ainda bebê, depois de esperar seis horas, com a possibilidade de ser deportada para a Síria por não ter o visto de entrada, finalmente conseguiu adentrar o Egito. Todavia, não conseguiram a desejada estabilidade de vida no então país e, assim, aos poucos, sua família veio para o Brasil.

Primeiramente chegaram ela, o marido e o filho, em março de 2015; logo depois, seu irmão chegou da Malásia e, em seguida, a irmã mais nova veio da Turquia. Somente após oito meses de espera, chegou sua mãe. Finalmente conseguiram reunir-se novamente como uma família, à exceção de seu pai, morto, sozinho, na Síria, dois meses após a partida da filha. Novamente juntos começaram a curar suas feridas e a alimentar seus sonhos,



suas almas. Perceberam que começavam a reconhecer suas personalidades, quem de fato eram na Diáspora, e o que podiam alcançar com o apoio da família reunida.

No início foi difícil, tantas vezes se sentiram perdidos, mas buscavam se reequilibrar depois de tudo que passaram, depois do choque de realidade que os atingiu em terra brasileira. Como não falavam o idioma local, acharam que o melhor seria vender comida árabe na forma de pedidos para ocasiões festivas e aniversários, onde não precisariam conversar muito. E esta atividade nunca foi fácil porque exigia muito esforço e trabalho, principalmente pela falta de equipamentos, o que facilitaria muito e encurtaria o tempo dispendido no trabalho.

Foi então que, buscando uma saída que lhe proporcionasse energia suficiente para seguir em frente, Oula redescobriu a música, algo que sua alma conhecia bem desde os tempos de infância. Afinal, crescera vendo seu pai tocando o *oud* e cantando com os amigos que também eram músicos. Eles ouviam canções antigas, e foi justamente seu pai quem descobriu que ela tinha voz musical, dando início ao seu aprendizado. Aos quatro anos de idade subiu no palco pela primeira vez, a fim de cantar duas canções para a Palestina, deixando todos que estavam no teatro muito emocionados. Sim, seu pai tinha sido um amigo permanente, que lhe mimava e lhe ensinava. Sempre acreditou nela, lhe encorajou e constantemente gabava-se na frente de todos por sua filha ter uma voz tão linda, numa postura contrária à da maioria, que não valorizavam as filhas.

Em busca de um lugar onde pudesse reencontrar-se com a música, terminou encontrando, no Brasil, um professor descendente de libaneses que possuía um centro de refugiados e que lhe oportunizou preencher esse vazio musical oriental no país. Ela então procurou um músico que a acompanhasse e veio assim a conhecer um jovem cantor palestino que vivia na Síria e que havia fugido da guerra como ela, chegando ao Brasil em busca de um futuro melhor. Ao fim do primeiro show musical deles, Oula sentiu que uma nova vida começaria, e novamente a esperança voltou a fluir em sua alma. Tinha



voltado a cantar depois de um longo intervalo, pois nos últimos anos de sua vida não ouvia nada além do som de bombas, de choro e tristeza pela perda de entes queridos: tio, dois primos, os primos de seu pai entre outros.

No Brasil, e com a música reencontrada, descobriu o verdadeiro significado da expressão “boa noite” (*tesbah ala khair*), pois até então, costumavam dizê-lo automaticamente, sem sentir seu verdadeiro significado. Seu nome chegou no município de São Paulo muito rápido e recebeu a primeira oferta de trabalho de uma cantora de ópera, com quem viajou para o Maranhão a fim de participar do festival AlQantara. Deixou os dois filhos pequenos com a mãe, a irmã e o marido, que desde o início apoiaram seu projeto e o sonho de ser cantora. Acreditaram nela, como outrora seu pai.

Também no caso de Elizabeth, foi através da arte que ela terminou por construir uma relação - em clave profunda - com a terra de seus avós e sua causa. Cresceu totalmente afastada da causa palestina, sendo sua mãe brasileira e seu pai filho de palestinos, mas totalmente assimilado pela cultura brasileira. Nem o idioma árabe ele e seus irmãos aprenderam a falar. Lembra que ainda muito pequena, movida pela curiosidade, pediu a sua avó para lhe ensinar o alfabeto árabe, tendo sido por ela rechaçada.

Foi somente no ano de 1981, quando assistiu a um espetáculo de dança e música palestinas em Recife, que seu sentimento de identidade aflorou: viu e ouviu o espetáculo como quem de repente se descobre, como se aquele ritmo sempre lhe tivesse pertencido, como se já houvesse feito todos aqueles movimentos. Daí para a ideia de um livro de poemas foi um pulo, resultado de interesse cada vez maior por uma causa que a seus olhos então parecia a única coisa justa pela qual lutar. Sim, os palestinos não eram impulsionados por ideias expansionistas, mas tão-somente pelo firme propósito de reconquistar o que de mais caro lhes fora tirado pelo agressor: seus direitos humanos e seu chão.

Graduada em Letras, recém-ingressa na UFPE como professora de Literatura Brasileira, Elizabeth era também poeta. Decidiu que escreveria um livro de poemas voltado para o que agora considerava “seu povo”. A



primeira ideia para o livro era muito ambiciosa: 1001 poemas encadeados à semelhança das noites de Shérazade, o que naturalmente não aconteceu. Além das leituras realizadas sobre a história da Palestina, começou por anotar em um caderno, separadamente, uma infinidade de elementos que deveriam aparecer no livro que planejava: listas de palavras originárias do árabe (ou cujo campo semântico tivesse relação com a cultura árabe), fotografias de jornais e revistas sobre o conflito, depoimento de pessoas que houvessem participado do drama. Caminhava através dos mapas e anotava nomes de cidades e de rios.

Acreditava que seu poema recriaria a terra, seu deserto, seus oásis, suas aldeias destruídas, suas cabras e seus pastores, seus limoeiros, o leite e o mel. Os poetas, lembra ela, sempre souberam do poder contido na palavra. “Enquanto me reste alento/ e alento restará/ minha palavra será pão e arma/ nas mãos dos guerrilheiros” (SAMIH AL-QUASIM apud SOLER, 1987, p. 23). Não sem motivo Moshe Dayan temia os versos da palestina Fadwa Tuqan, afirmando serem os mesmos mais subversivos que dez atentados.

O livro de Elizabeth, intitulado *Martu* (primeiro nome, de que se tem registro, dado àquela região), é um poema longo, narrado por um poeta que teoriza o próprio fazer poético, além de dar a conhecer os seus próprios poemas, aqueles que falam diretamente do drama do povo palestino. Os versos de Octávio Paz, em epígrafe, condensam a ideia contida nessa fusão: “Única terra que conheço e me conhece/Única pátria em que creio/ Única porta ao infinito”, sendo essa terra, a um só tempo, o literal e o metafórico, ou seja, a Palestina distante e a própria Poesia.

Sim, foi a palavra (dos poetas, dos artistas, dos que trabalham no dia-a-dia) que protegeu e sustentou a pátria de Fadwa e os seus. E a palavra, o que foi? Foi o desespero de um povo que ninguém ouvia. Foi a voz dos poetas, solta no vento. Foi a ideologia revolucionária recitada nos campos de treino da Argélia. Foi a instrução recebida (às vezes em escolas improvisadas, sob as copas das árvores). Foi Arafat, em 1974, na Assembleia Geral da ONU, tendo numa das mãos o fuzil e, na outra, um ramo de oliveira



- símbolo da paz - pedindo que não deixassem o ramo de oliveira cair de sua mão. Foi a explosão da Revolta, o grito de repente possível, a face oculta da tragédia enfim revelada ao mundo pela resistência heroica, e a consequente Proclamação do Estado Palestino, em novembro de 1988, tendo a Declaração de Independência sido escrita pelo poeta palestino Mahmoud Darwish.

A penúltima palavra paira, há muito, nos lábios de todos os palestinos: “*Sanaúd*”! (“Voltaremos”!), aprendida por todas as crianças, desde muito cedo, nas escolas e campos. Em torno dela materializou-se a *Intifada*, cuja maior conquista foi torna-los imunes ao medo. O que de mais belo existe no levante é que todos aqueles que participam da luta (crianças, jovens, homens e mulheres) já não podem ser contados separadamente, pois formam, na realidade, um só corpo: o irreduzível povo palestino que não se dobra, que não se deixa abater e que lutará até o fim para reconquistar a terra e “escrever uma frase/mais doce que o mel e os beijos/que Palestina era... e segue sendo”¹⁰. A última palavra!

Referências

BARTHES, Roland; FLAHAUT, François. Palavra. *Enciclopédia Einaudi 11*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

BARGHOUTI, Mourid. *Eu vi Ramallah*. Tradução e notas: Safa Abou-Shahla Jubran. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

BELDA, Francisco Rolfsen. *Napalms sobre a terra santa*. Wordpress, 2009. Disponível em: <https://belda.wordpress.com/2009/02/04/napalms-sobre-a-terra-santa/>. Acessado em 14 nov. 2020.

HAZIN, Elizabeth. Terra. *Martu*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2006.

HAZIN, Hissa Mussa. *Imigrantes palestinos, identidades brasileiras: compreendendo a identidade palestina e sua transformações*. 2016. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/22381>. Acessado em 03 nov. 2020.

MEIR, Golda. *Interview*. London Sunday Times, 15 de junho de 1969.

10 Do poema “Apaixonado da Palestina”, de Mahmoud Darwish.

MISLEH, Soraya. *Al Nakba: um estudo sobre a catástrofe Palestina*. Sendermann: 2017.

REIS, Léa Maria Aarão. *A voz da Palestina: um mal incurável chamado esperança*. Carta Maior, 2014. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/A-voz-da-Palestina-um-mal-incuravel-chamado-esperanca/39/31506>. Acessado em: 10 nov. 2020.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SOLER, Victor. *Escribe que soy árabe...* Crônicas y Poemas Palestinos. México: Universidade Autônoma Metropolitana Unidad Xichimilco, 1987.

Mira Schendel, Anna Maria Maiolino e Liliana Porter: biografia, memória e deslocamento

Andréia Paulina Costa¹¹

Resumo

Esse artigo propõe pensar as poéticas das artistas Mira Schendel, Anna Maria Maiolino e Liliana Porter, em relação às dinâmicas de deslocamento migratório, exílio e refúgio e o impacto dessas questões em suas obras.

Palavras-chave: biografia, mulheres artistas, migração, micropolítica.

Abstract

This article proposes to think about the poetics of the artists Mira Schendel, Anna Maria Maiolino and Liliana Porter, in relation to the dynamics of migratory displacement, exile and refuge and the impact of these issues in their works.

Keywords: biography, women artists, migration, micropolitics.

1. Poéticas do deslocamento

Jacques Derrida diz que “os objetos são tipos de rastro” (2012). Desse modo os trabalhos estéticos, a saber aquilo que qualificamos como obras de arte, são também passíveis de como objetos, produzirem rastros. Mas que rastros são esses? Devemos nos perguntar e, como, ao se tratar

11 Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp na linha de História, Teoria e Crítica. Bolsista FAPESP. Atua nas áreas de história da arte moderna e contemporânea, estudos de gênero e sexualidade, arte experimental e circuitos anti-institucionais.

de um recorte de gênero, esses rastros se entrelaçam em uma dinâmica autobiográfica? O que nos contam? Onde nos levam?

Ao longo do século XX o fluxo migratório vindo da Europa, sobretudo do Leste, cujas famílias passavam a ser ameaçadas pelas guerras, pelas perseguições políticas e religiosas e pela pobreza trouxe para os países do Cone Sul famílias de poloneses, romenos, russos, italianos e uma diversidade de outras nacionalidades. Dentre esses núcleos que migraram, nas mais diversas situações, se encontram as famílias das artistas Anna Maria Maiolino, Liliana Porter e o caso de Mira Schendel.

Proponho aqui pensar a trajetória dessas artistas traçando um diálogo com suas histórias autobiográficas como migrantes e como essa questão impactou em seus trabalhos, em relação a uma questão da fala, do gesto, dos interesses visuais por determinados elementos e objetos, que se configuram naquilo que Leonor Arfuch caracteriza como “testemunhos da memória”:

Memoria e imagen, por otra parte, están unidas de modo indisoluble, ya sea porque toda memoria es una imagen –con su propia espacio/temporalidad - ya sea porque toda imagen trae al presente una memoria: del objeto, del acontecimiento, del ser, de la vivencia, de otras imágenes. Memoria, imagen e imaginación –en su común raíz que no desdice la potencialidad veridictiva -, se articulan así de los modos más diversos tanto en la visualidad como en el lenguaje, cuya cualidad icónica es capaz de evocar enteros universos. Memoria e imagen se entrelazan muy particularmente en las narrativas del pasado reciente en la Argentina, junto con un profundo involucramiento biográfico, autobiográfico y testimonial. Es que, por la índole de la experiencia de los años '70, tanto en el imaginario de la revolución como en la terrible represión de la dictadura militar, el protagonismo de los actores estuvo –y sigue estando - en el centro del relato, desde la experiencia guerrillera en sus diversas modulaciones hasta el padecimiento de las víctimas de la

prisión y la tortura. El testimonio liso y llano, la literatura de ficción y autoficción, la experimentación en el cine y en el audiovisual y aún los debates dan cuenta de ello. Pero es quizá esa figura elíptica de la “desaparición” que no nombra la muerte pero señala la ausencia irreparable de los cuerpos, la que ha impulsado, de mil maneras, la “aparición” de las imágenes: desde las fotografías que presidieron por años las rondas de la Plaza de Mayo y se expandieron luego incansablemente en marchas y muros hasta formar parte de nuestra identidad, a las más variadas intervenciones artísticas, tanto en el espacio urbano como en galerías u otros sitios de exhibición (ARFUCH1, s. D., p.3).

Como pontua a própria Arfuch, é nessa figura da “desaparição” e da ausência que muitas práticas artísticas durante o período das décadas de 1970 se colocam. Exploram os traumas, as perdas, na medida em que, conjuntamente, estabelecem outras vias de acesso, outras partilhas do comum (RANCIÈRE, 2017) entre estética e política, cuja dimensão social e criativa da prática artística se torna essencial como ponto de transposição dos traumas vivenciados. Se memória e imagem estão conectados em sua essência, podemos perceber os trabalhos artísticos produzidos por essas artistas como sintomáticos de superações, de reconciliações com suas histórias através de uma reapropriação e uma reescrita da história.

2. O traço ativo

Longos novelos de papéis enrolados traçam uma conexão com os afetos em Mira Schendel. Ainda na década de 1960, na vanguarda experimental brasileira desse período, a artista suíça, radicada em São Paulo, constrói suas *Droguinhas* (1966), objetos propositivos que surgem pela pulsão da dobra, os nós, e que ligam uma longa linha à sua possibilidade de infinitude, na medida em que cresce conforme a adição de mais papel.



Mira Schendel (1919-88), nascida Myrra Dagmar Dub, traça uma vida de refugiada dos horrores da perseguição fascista aos judeus na Europa, se mudando constantemente, até migrar para o Brasil em 1949, se instalando nos primeiros anos na cidade de Porto Alegre. Inicialmente entre Zurique, cidade em que nasceu, e Berlim, e logo após a separação dos pais em Milão, onde reside com sua mãe e inicia seus estudos livres na escola de artes. Em 1937, aos dezoito anos, dá início a sua formação em Filosofia, na *Università Cattolica del Sacro Cuore*, interrompida pelo avanço da Segunda Guerra e pela conseqüente fuga das terras italianas. Se refugia em Sófia, na Bulgária, Viena e Sarajevo, na Bósnia, onde encontra Josip Hargesheimer, croata católico, com quem se casa. Vivem em Milão e Roma e em 1949 conseguem permissão para emigrar ao Brasil.

Já em terras brasileiras, muda-se para São Paulo em 1953, onde conhece Knut Schendel, livreiro, que se tornaria o segundo companheiro da artista, com quem se une em 1960. Em 1954 realiza sua primeira exposição individual no MAM-SP, participando também em 1955, com o nome Mira Hargesheimer, da 3ª Bienal do MAM-SP. É também nesse momento que a artista tece amizade entre os intelectuais Mário Schenberg, físico e crítico de arte, Theon Spanudis, psicanalista e o filósofo alemão, também radicado em São Paulo, Vilém Flusser.

No início da década de 1960 abandona o plano pictórico a qual se dedicava nesse momento, as "ambigüidades entre figura e fundo (ou na oscilação da percepção, ora dando a ver signos, ora a evidência material da superfície)" (SALZSTEIN, 2007, p. 43), passando entre 1964 e 1966 à construção de sua vasta série de trabalhos intitulados *Monotipias*, cerca de duas mil, momento em que passa a utilizar o papel-arroz como suporte para suas intervenções mínimas com a linha.

Em 1965, através de Sérgio Camargo conhece o crítico britânico Guy Brett, que organiza exposições da artista na Galeria *Signals*, em Londres, nos anos de 1965 e 1966. Nesse momento passa a expor no exterior e revisita os locais em que havia vivido sua adolescência e

infância, estabelecendo em Berlim contato com o filósofo Max Bense, através do poeta Haroldo de Campos.

Esse processo de retorno aos lugares já vividos, parece impulsionar Mira Schendel a um momento de transição em sua poética. Entre as décadas de 1960 e 1970 a artista passa a trabalhar com a linha como gesto de intervenção mínima que busca a construção de uma suspensão, um espaço liberto de sentidos pré-determinados. “O interesse por uma arte de participação”, como coloca a historiadora e crítica Sônia Salzstein (2007).

Através de pequenos fragmentos da escrita ou poemas curtos - escritos pela artista ou elaborados em letraset, os *Objetos Gráficos* (1970) - ou as vezes somente uma linha que flutua sobre a superfície do papel, são formas que Mira Schendel encontrou para trabalhar sua inquieta relação com o mundo. De uma necessidade de reescrita ou uma avaliação dos modos de compreensão dos símbolos, Mira procura desconstruir o signo gráfico da escrita o recompondo em pequenas situações, onde o vazio e um certo mutismo dessas fraturas se encontram em um universo pleno de significados. Um vazio pleno, cheio, à espera de incontáveis recombinações.

Os múltiplos idiomas presentes nas *Monotípias* de Mira, o italiano, o francês, o alemão, o inglês e o português, e, também o gesto (enquanto idioma), se conjugam para uma poética do entre. Uma profunda criação de interstícios onde a artista busca através da língua e do gesto as indefinições e os jogos entre os significados e as coisas. Essa multiplicidade de idiomas distintos, marcam claramente a passagem da artista por diferentes locais, evidenciando seus trânsitos e um processo de pensamento através de fragmentos que, por meio de diversas recombinações, transparecem os sentidos de afeto, memória e autobiografia da artista.

Seu forte interesse pela filosofia, sobretudo pelo campo da fenomenologia, leva a artista a pensar a linha em seu campo expandido, a relação entre forma e mundo, entre corpo e corporeidade, marcando também os modos como sua trajetória foi escrita, entre constantes deslocamentos e intersecções.



“O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata” (SCHENDEL apud NAVES, 2010, p. 58), diz Mira. Essa pulsão do registro do instante, do momento, se relaciona, sobretudo, ao espaço da fala, do signo gráfico da letra, da escrita, mas também da verbalização. Em um universo em que o discurso escrito, o documento, possui validade incontestável, é pela escrita, meio muda, meio torta, meio faltante, que Mira Schendel inscreve sua trajetória como artista, intelectual e mulher judia refugiada. Griselda Pollock (2007) acerca dos trabalhos de Charlotte Salomon (Berlim, 1917 - Auschwitz, 1943), artista alemã judia, evoca as violências perpetradas no corpo feminino judeu ao longo da década de 1930 pelo estado nazista em sua especificidade genocida, com uma definição clara à destruição de mulheres e crianças. É contra essa lógica do apagamento que Mira Schendel parece insistir, na construção de uma presença que lhe foi negada por um determinado discurso político da violência. Por isso, os fios, os novelos, a grafia.

A linha que se inscreve no papel de arroz nas *Monotipias* e que logo em seguida ganha materialidade sob a forma de grande novelos em *Droguinhas*, ou como objetos pendurados, os *Trenzinhos*, nos remetem à relação com o corporal. A linha sai do plano gráfico, translúcido, um plano que por si só já se coloca espacialmente numa relação de simbiose com o espaço - para se integrar ao espaço físico de exibição, ganhando materialidade. Esses grandes novelos nos remetem a um universo muito particular, de uma tecelã do vazio, da criação de um gesto que ecoa no silêncio, na reflexão: “a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero” (SCHENDEL apud NAVES, 2010).

Droguinhas, então, emerge como participação, interrogando o corpo em sua dimensão de materialidade e presença. Mais ou menos densas, encorpadas, as *Droguinhas* se acomodam no espaço, como novelos, redes, casulos que se desdobram para revelar um interior repleto de nós. Os entrelaçamentos desses nós adquirem volume, se integrando ao espaço de maneira orgânica. Como peças de tear, *Droguinhas* faz a transição dos gestos, letras e palavras para a presença/ corporalidade (escultura-instalação-proposição), marcando um dos principais interesses de Mira, a matéria:



[...] olhando aquilo foi surgindo a ideia de misturar aquele papel transparentíssimo com aquele acrílico também transparente, branco, obviamente. Ali surgiram as grandes chapas, os chamados *Objetos Gráficos*, que já era uma tentativa de trazer o desenho pela transparência, ou seja, para evitar o atrás e o à frente, e há toda uma problemática, inclusive filosófica, por trás daquilo. Mas o material me deu uma possibilidade – com o vidro não teria podido juntar, teria tido que emoldurar – e o acrílico realmente me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo e de concretizar inclusive uma ideia, a ideia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade etc., etc., espaço-temporalidade etc., etc. Ali surgiu este chamado *Objeto Gráfico* [. . .] (SCHENDEL apud NAVES, 2010, p. 60).

A relação que Mira Schendel estabelece com a matéria, primeiro com os papéis-arroz ganhados e guardados, e após com o vidro e o acrílico são do campo da curiosidade, da especulação criativa. Esse experimentalismo matérico beira a imanência (inerente) do objeto: vazio, silencioso, ressonante. Um objeto que se abre e justamente por interromper a ordem lógica dos sentidos, da fala, da escrita e da presença constrói um espaço de partilha, de reflexão, de atenção: uma dinâmica de desconstrução e remontagem de novos horizontes expressivos (SALZSTEIN, 2007).

A década de 1970, na trajetória da artista é marcada pelo interesse pela poesia concreta e através da superfície do acrílico Mira realiza seus *Objetos Gráficos*, que misturam letras e intervenções gestuais, sismográficas nos dizeres de Salzstein (2007), plenas de diálogos, encontros entre elementos gráficos, geométricos e gestuais, um quase-nada nas palavras de Ronaldo Brito (2005, p. 290), que no fim revela-se quase tudo.

Próximo aos trabalhos de Mira Schendel e durante a mesma época, a artista argentina Liliana Porter realiza seus trabalhos em gravura e fotografia enfatizando também a linha em sua dimensão de vazio reflexivo,



como suspensão do estado de significação imediata entre olho e objeto, deslocando-os do espaço e os reconduzindo a um plano inerte, branco e espaçado do registro fotográfico.

3. O traço autoperceptivo

Liliana Porter, filha do escritor e diretor cinematográfico Julio Porter, figura bem conhecida na cena argentina entre 1950-1980, começa seus estudos artísticos em gravura aos doze anos. Aos dezesseis se muda com sua família para o México onde permanece por três anos, retornando a Buenos Aires e concluindo sua formação na Escola Nacional de Belas Artes Pueyrredón.

A artista se muda para Nova Iorque em 1964, se matriculando no curso de gravura da Pratt Institute, local em que encontram os artistas argentino Luis Felipe Née, que se tornaria amigo e influência artística importante na trajetória da artista e o uruguaio Luis Camnitzer, com quem se casaria no ano de 1965, permanecendo até 1978 (KATZENSTEIN; PORTER, 2013). Ao longo desse período retorna por poucos períodos a Buenos Aires.

A questão familiar se encontra no trabalho *Para Voltar (To go back)* realizado por Liliana Porter em 2001. Nesse trabalho, Liliana desenha um caminho percorrido por duas longas e finas linhas que saem de um pequeno vaso de porcelana em que se encontra no centro a imagem de uma casa, preenchida pelo azul da esmaltação. O registro fotográfico aponta o caminho que parece levar a artista até a memória de sua casa em Buenos Aires, com seu pai bem-humorado, seus avós russos-judeus e romenos, suas influências fantásticas de Jorge Luis Borges e Rene Magritte, mas sobretudo a figura de sua mãe, Margarita Galetar, escritora e que, após se casar, inicia trabalhos com gravura. Em 1999, a Fundación Andreani, em Buenos Aires, convida Liliana a expor suas obras lado a lado as de sua mãe.

I should add that the image of the house is something that I very clearly share with my mother, who was also a printmaker and had lost much of her family to a fire in her house. [...] Actually, my mother was a writer; but when I got married she began making prints and she even won

a top prize at the Salón Nacional in Buenos Alres. Since she was from a Romanian family, she had that style of little, intricate, *naif* sort of things, and she was always drawing images of the house. In her case I imagine that this recurring image had to do with the fact that she lost most of her family in a fire. (KATZENSTEIN; PORTER, 2013).

A casa que também vai ser objeto de outra artista, a brasileira descendente de poloneses Letícia Parente, *Série Casa* (1975) (COSTA, 2019; MACIEL, 2011), aparece em Liliana Porter como o elo que conecta seu repertório de representações a sua trajetória como artista e mulher. Um retorno ao lar, que se concretiza com as memórias afetivas, que nada têm de nostalgia apesar de nos remeterem à infância, encontradas nas miniaturas e nos diálogos produzidos entre elas.

Olhando atentamente podemos perceber a presença de uma alegoria do fantástico, entre espaço e representação, que percorre toda a obra da artista. A ideia de submergir, de criar um mundo que aproxima o gráfico do fotográfico, coexistindo pacificamente como um mundo sobreposto ao outro. Uma poética marcada pelo potencial das relações, de encontros atemporais construídos entre objetos, ideias e representações, através de relações pontuais expressas pelos elementos gráficos e pelas figuras em suspensão.

A trajetória poética de Liliana é composta quase sempre em referência a linha e seus desdobramentos no campo da alteridade.

La distancia mental que hay entre la representación grafica de la arruga al hecho real de la arruga en si.

La relación entre la ficción y la realidad superpuestas. Apoyandose, y al mismo tiempo contradiciéndose.

El arrugado es sólo uno de los ejemplos posibles para este planteo. La misma idea sería:

sombra-sombra

luz-luz
mancha-mancha

El dibujo de la sombra y la sombra real.

Lo que yo hago suceder sumado
a lo que naturalmente sucede.
Algo así como: fingir que soy yo.

La idea es superponer realidad,
a la descripci3n de esa misma realidad.

Entrar en un proceso creativo participando en 3l
y acortando la distancia que no tendria que existir
entre hacer arte y estar vivo.

(PORTER ICAA DOCS 772695. Acessado em: 4 jun. 2020).

Na d3cada de 1970 seu interesse pela fotografia, motivada pelas quest3es da representa33o e do espa3o negativo iniciadas em *Wrinkle* (1968) - produzido no *New York Graphic Center Workshop* em 1964 (-1970), ateli4 experimental de gravura gerenciado por Liliana Porter, Camnitzer e Castillo - em conjunto com a tem3tica dos objetos triviais - as miniaturas que a partir da d3cada de 1990 se tornam o principal objeto de aten33o da artista - estabelecem um jogo entre o real e o virtual, numa rela33o extraplano entre o apresentado na imagem e o exterior, que atrav3s da experimenta33o com elementos como o papel e a linha rompem com a pr3tica tradicional da gravura e de forma expandida dialogam corpo, espa3o e tempo.

Pouco ap3s a apresenta33o de *Wrinkle*, Liliana passa a produzir suas gravuras fotogr3ficas utilizando elementos como ganchos, pregos e linhas e as sombras derivadas desses objetos, como em *Stitch* (1970) e *Sem t3tulo* (gancho e linha) de 1973. Realizadas tamb3m como instala33o essas propostas foram apresentadas no espa3o da Galeria Diagramma em 1972 em Mil3o e, posteriormente em 1973, no Project Room, destinado para jovens artistas, a convite de Riva Castleman, curadora chefe do departamento de gravura do MoMA.

In *Stitch* [1970], the real thread is connected to a thread that is only represented. An infinitesimal situation, but one that reveals themes that concerned me at the time and that I've continued to explore since: the issue of time, the substance of reality, my relationship to things, meanings, and so on. And that was how the images in my work evolved. I think that the voluntary "visual reductionism," as you refer to it, served to hone or reveal the way in which I looked at the world around me. Meaning that if, at that particular moment, I consciously chose elements that I perceived as insignificant (in every sense of the word), I was clearly not talking about a nail or a shadow or a hook. The final meaning did not emerge from the thing, the "little object," or even the gaze. In a sense they created a space for silence, a place, a reflection that had absolutely nothing to do with the hardware store. (KATZENSTEIN; PORTER, 2013).

A partir de 1973 passa a realizar sua série de fotografias em que registra suas mãos em relação às linhas e formas, retângulos e triângulos, trabalhando as conexões, permanecendo na questão do real e do virtual. Esses trabalhos que exploram o jogo entre o espaço, a imagem e a representação, através de pequenos registros, traçam diferentes temas como o afeto, o cotidiano, e o rabisco, que na visão de Lilitiana Porter é "o que fundamenta todo artista" (KATZENSTEIN; PORTER, 2013).

As justaposições, reconstruções e recontextualizações (KATZENSTEIN; PORTER, 2013) se inscrevem em um exercício de transformação da relação com o simbólico, que deslocado de seu lugar comum se reinscreve no instante da reflexão, elaborado pela artista através do vazio, situando os objetos em lugares de silêncios e ausências.

Na série *Sem Título*, nota-se a continuidade do interesse em editar o gesto, como bem nota Katzenstein em entrevista a Porter (KATZENSTEIN; PORTER, 2013). A série, realizada ao longo do ano de 1973, retrata as mãos da artista e pequenos objetos geométricos, esferas, pirâmides e triângulos



em relação a sua existência no espaço. O jogo criado entre o objeto e sua sombra, uma forma de representação concreta no espaço, é captado pelo dispositivo fotográfico gerando uma interferência nas formas de apreensão dos objetos. Não mais objeto, mas objeto representado, que se alicerça ao espaço físico através da linha que os conecta.

Revisitada pela artista nos anos 2000, *Sem título* produz dois momentos sobrepostos, na década de 1970 com os registros de suas mãos e rosto e os de Camnitzer e na década de 2000 um novo registro da artista interagindo com sua série, adicionando um terceiro plano ao jogo de representações já manifesto pelo trabalho em 1973. O encontro de Liliana Porter consigo mesma, em duas temporalidades distintas, *Sem título, 40 anos depois* (2003), foi o título desse diálogo, 1973-2003.

Em entrevista a Howardena Pindell, em 19986, a artista expõe a relação de seus novos trabalhos com a mágica e terrível história de Lewis Carroll sobre a garota que submerge em um mundo fantástico, Alice, do qual se desdobram os trabalhos *O livro de Alice (ou: A piscina de Lágrimas)*, realizado em água forte e colagem e *Fim da jornada*, ambos de 1980, que apresentam a figura de um pequeno barco a vela que compõe junto com o livro de Carroll, desenhos de barquinhos de papel, *sketchs* de trabalhos anteriores da artista em que aparecem as formas geométricas, um postal de época com uma figura feminina e uma esfera ao canto esquerdo. Essas produções, sinalizam um momento muito específico da trajetória da artista que se iniciam em 1975.

Os anos de 1975 e 1976 marcam um difícil período para Liliana, afetada pelo câncer de mama que ocorre simultaneamente à separação com Camnitzer, em 1977 e o divórcio em 1979, marcando também um novo período para a artista, seu relacionamento com Alan Weiner, com quem permanece por doze anos. O barquinho é criado pela artista como uma metáfora desse momento de sua vida e aparece como um objeto protagonista de tragédias, de reflexões, mas também como registro para situar-se no espaço.



In 1976 I had some serious health problems that coincided with my separation from Luis. It was a very rough time, and I felt myself confronting death in every sense. And that became connected to the tragic story of my mother, and her way of being positive in spite of her circumstances. During those years, I was forced to reorganize my life, and that gave me a kind of wisdom, as corny as it might sound. [...] I began to work on a series of drawings that were like sentences in which certain images replaced the words. The protagonist was a little boat made out of a paper that went through some terrible tragedies: it caught on fire, it sank, and it broke apart. Looking back now, those drawings did not reflect any theory of art. They were really like writing in a diary. It wasn't literature. It didn't matter if they were good or bad. They were absolutely true. From that point on there was less control over the content, it was less stiff, less ascetic, and it became more personal. (KATZENSTEIN; PORTER, 2013).

O barquinho, mas também as temáticas do silêncio, das presenças e ausências me parecem fundamentais na poética da artista em relação aos afetos e seus processos de trânsito migratórios que atravessam sua biografia familiar.

4. O traço genealógico

Os objetos como a linha, o fio, também são a base para o trabalho da artista Anna Maria Maiolino (1942, Scalea, Itália), seja na materialidade do barro, nas fotografias, ações e vídeos. *Por um fio* (1976), de Anna Maria Maiolino é uma performance fotográfica em que aparecem três gerações de mulheres de uma mesma família, e nesse caso, a família da própria artista, Anna, sua mãe e sua filha, ligadas por um longo fio branco. Esse trabalho nos fala dos laços familiares, da hereditariedade, da tradição e das relações entre mulheres de distintas gerações. Anna Maiolino, italiana de origem e residente no Brasil desde 1960, quando para cá se muda aos dezoito anos de idade vinda de Caracas (1954 - Venezuela), onde cursou a Escola de Belas

Artes Cristobal Rojas, passa a frequentar como ouvinte os ateliês de pintura e gravura da Escola de Belas Artes do Rio e as aulas de Apreciação Estética ministradas pelo artista-professor Ivan Serpa no MAM-Rio (MAIOLINO, 20157). Imersa no circuito artístico envolto pela ENBA, Anna Maiolino se aproxima do círculo de artistas da Nova Figuração casando-se com o artista Rubens Gerchman, o qual recebe em 1967 o Prêmio Viagem ao Exterior do Salão Nacional, ocasionando na mudança de ambos e seus dois filhos para Nova Iorque em 1968, quando Anna recebe a nacionalidade brasileira (MAIOLINO, 2015).

Nesse cenário, a artista divide seu tempo entre os cuidados da casa e dos filhos passando os últimos meses em Nova Iorque trabalhando como designer em um estúdio têxtil, buscando conquistar sua independência financeira (MAIOLINO, 2015). É nesse mesmo momento, 1971, que o professor e artista Luis Camnitzer indica a artista para uma bolsa na *Pratt Institute no International Graphics Center*, onde ela frequentava os ateliês noturnos. Durante esse período, Anna realiza o projeto *Entre Pausas* (1969 - 1971, publicado em 2019 pela editora Hauser & Wirth Publishers com textos de Tania Rivera) um *sketchbook* que abarca poemas e ilustrações da artista acerca de seu cotidiano. Marca esse período também o encontro da poética da artista com a poesia e a palavra (LINS, 2016, p. 214).

Retornando ao Brasil, separada de Gerchman e com os dois filhos, Anna Maiolino passa a produzir em diferentes mídias, fotografia, vídeo, objetos, gravuras e esculturas, produzindo vídeos como *Construção e Jogo* (1973-76) em conjunto com Paulo Fogaça e a séries *Fotopoemação*.

A *Série Fotopoemação* (1973-2011) que se inicia em 1973, como projeto paralelo aos vídeos em Super-8 nos quais a artista vinha trabalhando, e da qual *Por um fio* faz parte, fala sobre o universo íntimo, subjetivo da artista, mas também de resistência. Nessa série, assim como em uma parte considerável dos trabalhos de Anna Maria, a linha é presença constante, aparecendo como fio, fita, faixa, como podemos observar nas fotografias da série, *Aos Poucos* (1976) e *De... para* (1974) - que tratam de respiro, retorno a percepção mas também das violências simbólicas sobre as mulheres.

Nessa série, o fio é expresso numa chave de conexão e de afetividade, como linha, continuidade, perpetuação, mas também como elemento crítico. Como sublinha a própria artista, seu interesse é sobretudo nas formas do imaginário e como elas se conectam na produção de sentidos (MAIOLINO, 2015). As formas de afeição elaboradas por Anna Maiolino em *Por um fio*, mas também em outros trabalhos, falam sobre sobrevivência, transmissão. O ovo, que é também outra constante, presente no trabalho *Entrevidas* (1981) também da série *Fotopoemação*, nos mostra a importância desse elo com o lugar de pertencimento, com o referencial da origem, o qual para a artista se mistura com a volatilidade de suas muitas mudanças, Itália, Venezuela, Brasil, Estados Unidos.

Por um fio é uma obra em que é evidente a afeição com a vida [...] fala de sentimentos permanentes no tempo. Todo mundo tem uma mãe, uma avó, uma filha. Todo mundo sabe como a vida se reproduz. Então, se aquele trabalho não tivesse o fio, seria simplesmente um retrato de família. O fio torna única aquela fotografia e a torna arte. [...] Quando faço *Por um Fio* também aponto para minhas necessidades filosóficas, sobre a questão do infinito, que a partir de mim, que apareço no centro, vem do passado, minha mãe, e vai para o futuro com a imagem de Veronica, minha filha (MAIOLINO, 2015, p. 20-22).

Para a artista, o fio como linha é a origem que se encontra em seus desenhos e em seus processos gráficos, mas que também percorre intensamente sua produção escultórica, a forma roliça e comprida trabalhada pela artista sobre a argila modelada que se estende como comida mas também como dejetos dependendo de cada contexto - como na série *Terra Modulada* (2001) e *Aqui e Ali* (Documenta 13, 2012) -, em gestos de repetição e de alteridade, elementos fundadores da poética de Maiolino e que nos contam sobre as fragilidades da vida (ZEGHER, 2002, p. 186).

Por um fio apresenta um retrato em sua forma quase tradicional. Como aponta a artista, se não fosse pelo fio, o elo que percorre longitudinalmente a imagem, seria um retrato familiar convencional. No



registro fotográfico, que apresenta um corte próximo a dois terços da cena, a artista aparece vestida de branco, ocupando o meio da composição, e em cada uma das laterais traça-se a genealogia de sua trajetória. Ao lado esquerdo aparece sua mãe, uma senhora já de idade, filha de imigrantes italianos no Equador, vestida com o que parece ser um vestido, escuro com padrões mais claros. Nota-se também a presença do que parece um terço, pelo espaçamento e formato das contas, pendurado ao pescoço da mãe da artista e colocado próximo à pele, pela parte interior do vestido, marcando também a forte tradição católica italiana. Ao lado direito da artista aparece sua filha mais nova, Veronica, ainda adolescente. A casualidade da cena, as três sentadas lado a lado em poses descontraídas, como à espera, é registrada pela artista Regina Vater.

Para Paulo Venâncio Filho, professor da Escola de Belas Artes da UFRJ e amigo de Anna Maria, seu trabalho forma-se sob “uma cartografia, que se expande e se modifica” (VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 94). Sob essa perspectiva os trabalhos de Anna Maiolino problematizam essa inscrição no espaço, geográfico, de muitas moradas e trânsitos, mas também subjetivo, o espaço comunitário das partilhas (VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 85; RANCIÈRE, 2017). Esse sentido de comunidade e partilha, nos trabalhos de Maiolino, percorrem *Por um fio*. A imagem das três mulheres, avó, mãe e filha ligadas pelo longo fio, quase umbilical, se não estivesse ligado à boca, mas que por estar ligado a esse órgão palativo nos remete as heranças da fala, dos aprendizados e ensinamentos passados de mãe pra filha. No caso de Anna Maria uma cartografia feita de deslocamentos, de desenraizamentos e pelo processo constante de novos encontros e realidades. *Por um fio* remete aos laços e afetos, mas também a aquilo que permanece mesmo a distância, a raiz, o cordão umbilical.

Essa pulsão da origem, do diálogo e do encontro presente na poética de Maiolino se encontra em seus poemas e desenhos, em uma busca constante pelo encontro de si mesma - a fala, que é uma questão importante para Anna, justamente pelas diversas mudanças e diferenças

idiomáticas, provocam na poética da artista uma necessidade de organizar seus pensamentos na aproximação entre a palavra e a linha, o rabisco no desenho e o processo de subtração e adição da materialidade - como podemos observar em *É o que falta* (1997), série composta por placas de cimento modulado, nas quais diversas linhas e pontos em espaço negativo dialogam com o processo constante de transformação, a subtração do molde em argila, adição do gesso e novamente a subtração do cimento na peça final. Para Anna Maria:

Writing is a way to organize my thoughts, and it guided me back to work. Some of these sketches would later give rise to Super-8 films, as well as the production of a series of drawing called *Mental Maps* (1970-1976). Writing and poems appear cyclically in my production. The written word is the path toward revealing the corporeality of paper and all of its possibilities: a body/space to be conquered. Here, the narrative figuration of the 1960s is abandoned. [...] (LINS, 2016, p. 214).

Os trabalhos dessas artistas se aproximam pelo gesto da linha, que acompanham suas trajetórias como artistas, de uma escrita fonética, as vezes muda ou ruidosa; pela transformação do fio em elemento de afeto; das formas como os laços são traçados através de uma problematização de questões de presença: corpo, deslocamento, reinterpretções e ressignificações.

5. Memória, biografia e o percursos migratórios

O fio está ligado às transições e às origens que marcam essas artistas, a Itália, a Alemanha e o Leste da Europa e aparecem através de retornos às questões da genealogia familiar, de referências aos diversos pontos de passagem e de intermitências passageiras por diferentes lugares.

Como artistas emigradas, muitas descendentes de poloneses, romenos, russos e italianos que chegam aos países do Cone Sul, esse imaginário trágico das guerras e do nazismo de certa forma migram com elas através de suas histórias de família, mães, avós, tios e tias, muitas de

origem judaica que chegam aqui como refugiados da guerra. Nesse sentido, as questões da fala, dos pontos de origem difusos, de um interesse por prescrutar os corpos e de ressignificar os espaços aparecem como símbolos de um trânsito em busca de pertencimento. Talvez aqui caiba o conceito de não-lugar de Augé (1994), pensando que essas artistas se situam nessa atmosfera de um entre, o lugar de origem, as novas configurações dos países que as recebem e a produção intersticial de um pertencimento flutuante entre memórias e construções autobiográficas.

Não é acaso que temáticas como a linha e o fragmento sejam recorrentes a essas artistas e de modo amplo a toda essa geração de artistas das décadas de 1970 e 1980 que vivem e revivem certos traumas com as ditaduras e os estados de exceção que tomam o poder, com o qual convivem diariamente ao longo desse período. Há aquelas e aqueles que têm a oportunidade do exílio, mais uma forma de deslocamento emigração, mesmo que temporário, mas que mantêm contato com outros artistas e com a família deixadas para trás.

Ao repensarem seus processos de migração e contínuos trânsitos como forma de testemunho histórico, essas artistas trazem a campo debates sobre os lugares sociais do feminino (NAVARRO-SWAIN8) e sobre as esferas do desejo e da interioridade marcando um espaço de visibilidade construído através de enlaces, afinidades e perspectivas que vão além da crítica e da exposição da violência e do trauma dessas décadas. Produziram respiros, possibilidades criativas, outras interpretações da vida e das situações: uma perspectiva situada (BRAIDOTTI, 1994).

A essa dimensão da alteridade, Rosi Braidotti (1994) e Adrienne Rich (1989) nomeiam “política da localização”, na qual se situam perspectivas de contato com outros saberes e práticas, construindo um comum para além da diferença. É pela prática da contaminação, como aponta também Tânia Rivera (2014), ou pela noção de subversão, nos dizeres de Tania Navarro Swain (2008), que esses gestos desatam os nós dos traumas vividos. São gestos e ações - em que o primeiro visa a alteridade e o segundo um fim, no



sentido de propósito (RIVERA, 2014) - que se elaboram as propostas de crítica e reconstrução das representações subvertendo as categorias historicamente estabelecidas. Práticas de resistência através da construção de outros devires e acessos. Os atravessamentos entre temas, abordagens e poéticas (SATURNINO, 2013). Aquilo que eclode por contaminação.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010, p.39.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus 1994.

BRITO, Ronaldo. *Experiência da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista dei devenir*. Madrid: AKAL, 2005.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

COSTA, Andréia Paulina. *Casa, casca e corpo: o texto como potência crítica em Letícia Parente*. Revista Plural Pluriel No 20 (2019): Femmes et littérature: un siècle d'affirmation et questionnement dans les cultures de langue portugaise. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/198/173>. Acessado em 01/12/2020.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo veintiuno: Ebook Kindle, 2018.

KATZENSTEIN, Inés. *Liliana Porter in conversation with / en conversacion con Inés Katzenstein*. Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros: 2013. Kindle edition.

LINS, Daniel. *Anna's Skin*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

MACIEL, Kátia. A medida da casa é o corpo. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia. *Letícia Parente arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.

NAVES, Rodrigo. *Mira Schendel: o mundo como generosidade* In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010 Apoio: Fundação Iberê Camargo.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

POLLOCK Griselda. *Encounters in the virtual feminist museum. Time, space and the archive*. Londres/ Nova Iorque: Routledge, 2007.

SALZSTEIN, Sônia. *À espreita, na superfície da linguagem*. ARS (São Paulo) vol.5 no.9 São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000100003. Acessado em 01/12/2020.

SATURNINO, Luana. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Fapesp, Intermeios, 2015.

SWAIN, Tania Navarro. *Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação*. Disponível em: <http://www.tanianavarrosain.com.br/chapitres/brazil/corpos%20construidos.htm>. Acessado em 01/12/2020.

RICH, Adrienne. *Notes toward a Politics of Location*. Disponível em: <https://people.unica.it/fiorenzoiuliano/files/2014/10/Adrienne-Rich-Notes-Toward-a-Politics-of-Location.pdf>. Acessado em: 01 dez. 2020.

RIVERA, Tania. *A memória como gesto – Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson*. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 129-144, Dezembro de 2014. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-8-tania-rivera.pdf>. Acessado em: 01 dez. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

ZEGHER, Catherine. *"Ciao bella": Uma migrante por Dentro e por Fora*. In: *Anna Maria Maiolino: A vida Afora/ A life line*. New York: Drawing Center, 2002.

A trajetória e experiência de trabalho de dançarinas Afro-brasileiras na França: a intersecção das relações de Gênero, Raça e Classe¹²

Cacilda Ferreira dos Reis - IFBA¹³

Resumo

Diversos são os motivos da migração (pessoais, familiares, sociais, econômicos e políticos) e os fatores que acabam interferindo nesse processo são os mais variados. Desse modo, este artigo tem como objetivo refletir sobre a trajetória de dançarinas afro-brasileiras na França, observando como se deram esses fluxos migratórios e a vivência dessa experiência. Busca-se explicitar nesse contexto como se manifesta a intersecção das relações de gênero, raça e classe. Da mesma maneira, procura-se conhecer quais as singularidades do campo artístico e de que forma essas profissionais se inscrevem no mercado de trabalho no referido país. Metodologicamente, o estudo baseia-se em uma pesquisa de abordagem qualitativa, sendo os dados obtidos por meio da etnografia, mediante observação participante e entrevista. Em se tratando das dançarinas brasileiras, oriundas de Salvador, Bahia, o processo migratório, analisado a partir das redes de interações e interdependências, tanto no país de origem quanto no de destino, foi acionado como estratégia para romper com o círculo de pobreza. Além

12 Para conhecer a análise sobre experiências de trabalho de músicos e dançarinos no Brasil e na França, consultar Reis (2016).

13 Graduada em Serviço Social pela Universidade Católica do Salvador. Mestra em Política Social/UnB, doutora em Ciências Sociais/Unicamp. Docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais-UFOB. Assistente Social no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia - Reitoria, atuando como Chefe do Departamento de Assuntos Estudantis/DPAAE. Líder do Grupo de Pesquisa Nego D'água: pesquisas disciplinares do Oeste da Bahia.

disso, essas mulheres almejavam ascensão social e o reconhecimento social e profissional. As narrativas demonstraram que a concretização dos sonhos, alimentados pelo processo migratório, foi alcançada por algumas das dançarinas baianas e, no caso de outras, não ocorreu na dimensão que almejavam. Constatou-se ainda que as configurações do mercado de trabalho para estas profissionais que desejam sobreviver da arte são distintas no Brasil e na França, em decorrência de questões sociais, culturais, econômicas e de políticas públicas que marcam profundamente os dois países pesquisados. Palavras-Chave: migração internacional; trabalho artístico, dança afro-brasileira e interseccionalidade.

Abstract

The Trajectory and Experience of Afro-Brazilian Dancers in France: the intersection of Gender, Race, and Class.

The reasons of migration are diverse (personal, family, social, economic, and political) and the factors that end up interfering with this process are the most varied. Thus, this article aims to reflect on the trajectory of Afro-Brazilian dancers in France, observing how the immigration flows took place and the living of experience. In this context, it seeks to explain how the intersection of gender, race, and class relations are manifested. In the same way, we seek to know the singularities of the artistic field and how these professionals are enrolled in the labor market in that country. Methodologically, the study is based on a qualitative research approach, with data obtained through ethnography, observation, and interview. In the case of the Brazilian dancers coming from Salvador, Bahia, the migration process is analyzing from the networks of interactions and interdependencies, both in the country of origin and destination. This was triggered as a strategy to break the cycle of poverty. In addition, these women aimed for social ascension and professional recognition. The narratives showed that the



realization of dreams, fed by the migration process, was achieved by some of the Bahian dancers. In the case of others, it did not occur in the dimension they desired. It was also found that the configurations of the labor market for these professionals who wish to survive in art are different in Brazil and France, as a result of social, cultural, economic and public policy issues that deeply mark the two countries researched.

Keywords: International migration, artistic work, Afro-Brazilian dance, and intersection.

Introdução

Nas palavras de Ianni (2004, p. 163), “todo aquele que migra sabe de onde parte mas não sabe onde chega; sabe o caminho que deixa, não sabe qual encontra”. Nesta caminhada, “lança-se em uma travessia sem fim, acreditando-se sempre o mesmo, mas poucas vezes dando-se conta de que se preserva e se transforma, reafirma e transfigura, afina e desafina”.

Em outra perspectiva, Quiminal (2009) aborda que as causas da imigração são diversas (pessoais, familiares, sociais, econômicas, políticas) e vários são os fatores que acabam interferindo nesse processo. Acrescenta-se nesse contexto que as redes sociais assumem extrema relevância, visto que elas tanto impõem restrições que limitam as opções, como proporcionam recursos, os quais permitem aos indivíduos atuarem de várias maneiras (JOHNSON, 1997).

Na conformação do processo migratório, outra dimensão relevante são os marcadores sociais da diferença, a saber gênero, classe e etnia. Ao considerar particularmente a questão de gênero, para Bilac (1996), a migração deixa de ser um assunto “masculino”. Conforme a autora, a mulher surge como sujeito nas diferentes etapas do processo migratório, como, por exemplo, nas estratégias para a obtenção do seu financiamento; na manutenção de redes de apoio, tanto no ponto de partida quanto no de chegada; no planejamento de novas migrações; nas estratégias de adaptação e de inserção na força de trabalho.



O Relatório de Migração Global 2020 indica que existe uma dificuldade de prever a escala e o ritmo da migração internacional, visto que a mesma está ligada diretamente a eventos extremos, como forte instabilidade, crise econômica ou ainda conflito. Segundo o documento, seriam 272 milhões de migrantes internacionais, sendo que dois terços dessas pessoas são consideradas migrantes de mão de obra (ONU, 2020).

Ao analisar o fluxo de migração internacional no Brasil, com base no Censo demográfico de 2010, Oliveira (2013, p. 208) explica que “foi possível estabelecer o perfil etário e por sexo dessa migração, tipicamente laboral, na qual se sobressaíram as mulheres”. Ao considerar o lugar de origem dos fluxos, a região Nordeste participa com 15% da emigração, com destaque para o estado da Bahia (5,3%).

Diante dos aspectos abordados, retomamos os estudos do doutorado (REIS, 2012),¹ com o olhar direcionado para a análise da migração internacional, a partir da interseccionalidade dos marcadores sociais da diferença. Frente ao exposto, o presente artigo tem como objetivo refletir sobre a trajetória de dançarinas afro-brasileiras na França, observando como se deram os fluxos migratórios e a vivência dessa experiência, colocando em destaque a dimensão interseccional das relações de gênero, raça e classe.

Para tanto, metodologicamente, nos debruçamos nos achados da pesquisa de doutorado, na qual adotamos uma abordagem qualitativa, com emprego da etnografia, recorrendo à observação participante, registro no diário de campo e entrevista, que nos permitiu observar práticas ou registrar opiniões de forma contextualizada (BEAUD; WEBER, 2007), das atividades e as manifestações artístico-culturais ocorridas na França. A análise deste material de campo é iluminada pela revisão e atualização da bibliografia.

O texto segue estruturado com uma breve introdução, em seguida trata-se das discussões pertinentes ao tema migração internacional, com o objetivo de situar como a análise dos fluxos migratórios assume

1 Sonhos, Incertezas e Realizações: as Trajetórias de Músicos e Dançarinos Afro-Brasileiros no Brasil e na França, sob a orientação de Liliana R. P. Segnini, defendida em 2012 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com bolsas concedidas no âmbito do acordo de cooperação Capes/Cofecub e PIQDTec/IFBA.

outra configuração ao considerar o cruzamento dos marcadores sociais da diferença: gênero, raça e classe. Posteriormente, mergulha-se nas trajetórias das dançarinas originárias da cidade de Salvador-BA. Por meio dos depoimentos dessas profissionais procura-se verificar em que medida elas conseguiram concretizar os sonhos que alimentaram o processo migratório, ou seja, a busca pela construção de uma carreira artística que possibilitasse a obtenção de uma renda aliada à realização profissional e o reconhecimento social. E na última seção, apresentam-se algumas considerações finais, mesmo sem a pretensão de conclusão.

Migração intencional: alguns apontamentos

As migrações internacionais têm sido objeto de diversas abordagens, de caráter teórico e empírico, que atestam para sua diversidade, seus significados e suas implicações. Estas abordagens procuram refletir acerca das transformações econômicas, sociais, políticas, demográficas e culturais em andamento no âmbito internacional. Patarra (2006) registra que a compreensão dos processos sociais envolvidos nos fluxos de pessoas entre países, regiões e continentes passam pelo reconhecimento de que, sob a rubrica da migração internacional, estão envolvidos fenômenos distintos, com grupos sociais e implicações diversas. Para Almeida (20015, p.127), “a maior parte das migrações resulta de múltiplos efeitos, com diferentes níveis de agência individual, de um lado, e de oportunidades e constrangimentos macroestruturais, de outro, dependendo do caso”

Nesse contexto, é necessário distinguir a migração voluntária, quase sempre motivada por questões econômicas, daquela causada por violência, perseguição política ou guerra (CANCLINI, 2007). De acordo o Relatório de Migração Global 2020 (ONU, 2020), o número e a proporção estimados de migrantes internacionais conseguiram superar algumas projeções realizadas para o ano de 2050, ou seja, que seria da ordem de 2,6%, totalizando 230 milhões, alcançou atualmente 272 milhões de pessoas. Uma questão a ser observada é que o primeiro relatório publicado no ano 2000, os migrantes internacionais



representavam 2,8% da população global, com 150 milhões. Este índice saltou para 3,5%, o que significa um aumento de 122 milhões, no período de 20 anos. Outro ponto destacado é que do número total de migrantes internacionais, cerca de 47,9% deles são mulheres e de 13,9%, crianças.

O fenômeno das migrações internacionais recentes, em particular a partir da década de 1980, insere-se no contexto da atual etapa da globalização, em suas múltiplas dimensões e desdobramentos, e dos processos macroestruturais de reestruturação produtiva (PANTARRA, 2006). Assim, os altos níveis de mobilidade territorial para homens e mulheres parecem ter características significativas dos “novos” processos de mobilidade territorial, associados à nova divisão internacional do trabalho, emergente da crise dos anos 1970, associada a novas formas de produzir (BILAC, 1996). Para Bógus (2004), merecem destaque as migrações recentes, com destinos aos países europeus, especialmente Portugal e Itália, principais destinos de jovens trabalhadores brasileiros, desde a segunda metade dos anos de 1980.

As redes sociais assumem papel relevante no processo migratório, na medida em que compõem o tecido das relações entre indivíduos, grupos e entidades nas sociedades, estruturando os campos onde os fenômenos sociais acontecem (MARQUES, 2012). Nessa análise de redes assume-se como premissa a ideia de que o principal elemento e a fonte da dinâmica dos processos sociais ocorrem em escala microssocial. Assim, as relações construídas diuturnamente por indivíduos e entidades tecem padrões de relação no interior dos quais se desenrola a sociabilidade cotidiana, em que se resolvem problemas e se buscam ajudas, onde se encontra trabalho e onde se constroem e transformam laços sociais.

O deslocamento proposto pela análise de redes, entretanto, não sustenta a irrelevância da dimensão dos macroprocessos sociais, todavia sugere que elas sejam reinseridas nos contextos relacionais que as cercam, construindo instâncias analíticas de médio alcance, que tragam contexto social e político aos elementos supracitados de forma a mediar a relação entre estrutura e ação (MARQUES, 2012). Por esse viés, no processo



migratório, as redes sociais são importantes, tanto no país de origem do migrante, como nos países receptor, visto que constituem o capital social que auxilia pessoas com poucos recursos, pouca experiência profissional e baixo nível de escolaridade na migração de longa distância (ASSIS, 2007).

Em estudo recente, Piñeiro e Calazans (2018) trazem a contribuição da teoria das migrações transnacionais ao destacar que os imigrantes constroem elementos de ligação tanto com o seu país de destino quanto o seu país de origem. Ressaltam que esta perspectiva analítica evidencia o desenvolvimento de diversos fluxos migratórios e as diferentes formas de interação dos migrantes com a sociedade migrada.

Para Silva (2017), com o aumento da mobilidade humana em suas diferentes facetas (migrantes laborais, refugiados, retornados, migração forçada, migração indocumentada), cresce o debate em torno dos direitos dos Migrantes, mesmo em situações de indocumentação e de vulnerabilidade social, na medida em que “direito à vida deve prevalecer sobre as normativas estabelecidas pelos Estados nacionais, em geral restritivas e discriminatórias” (SANTOS, 2017, p.88). Explica que diante desse contexto de violações de direitos tem início a discussão da ideia de uma “Cidadania Transnacional”, defendida tanto no âmbito dos movimentos sociais, quanto das organizações internacionais.

Abordaremos, na próxima seção, como o fluxo migratório assume outra dimensão ao ser analisado considerando a perspectiva da interseccionalidade dos marcadores sociais da diferença, com enfoque nas relações de gênero, raça e classe.

A migração internacional e a intersecção dos marcadores sociais da diferença: Gênero, Raça e Classe

A expressão marcadores sociais da diferença transformou-se “numa maneira de denominar as diferenças socialmente construídas e cuja realidade acaba por criar, com frequência, derivações sociais, no que se refere à desigualdade e à hierarquia” (SCHWARCZ, 2019, p. 11). Zamboni (2018) esclarece que as diferenças e desigualdades entre os homens não



são naturais; pelo contrário, são construídas socialmente e precisam ser contextualizadas em termo de tempo e espaço. Além disso, os marcadores sociais da diferença nunca aparecem de forma isolada, estando sempre articulados na experiência dos indivíduos, no discurso e na política.

Hirano (2019, p. 51) complementa que os marcadores permitem pensar não apenas o entrecruzamento de eixos de diferenciação em diversos contextos. Quando utilizados como auxiliares da análise, eles têm revelado outras dimensões implícitas ou explícitas, associadas a esses eixos: cor da pele, formato do cabelo, do nariz, vestuário, gestualidade e sotaque, entre outras dimensões, são usados para diferenciar, desigualar e hierarquizar, a depender da situação. Para o autor, o enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera segundo essas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais.

Ao incorporar a perspectiva de gênero na análise do processo migratório, empregamos no sentido de Hirata (2003, p. 15), como “construção cultural, social e histórica das categorias do masculino e do feminino”. Dessa forma, “as condições em que vivem homens e mulheres não são produtos biológicos, mas, sobretudo, construções sociais” (KERGOART, 2009, p. 67).

Por sua vez, o conceito de raça é, aqui, compreendido enquanto “uma construção social, com pouca ou nenhuma base biológica”. Ainda assim, como explicita Telles (2003, p.38), “a raça é importante porque as pessoas continuam a classificar e a tratar o outro segundo ideias socialmente aceitas”. Isso não significa desconhecer que a ideia de raça, para além de seus significados acadêmicos-científicos, tornou-se de uso generalizado com inúmeras conotações, estando por isso no centro de enorme debate (SILVERIO ; TRINIDAD, 2012).

Bilac (1996) alerta para a consubstancialidade dos mecanismos de classe, gênero e etnia na conformação dos processos migratórios e na inserção de migrantes na sociedade receptora. Dito com outras palavras: “as possibilidades de migração e de inserção na sociedade de destino também se configuram a partir dessas categorias da diferença” (RIBEIRO, 2018, p.



424). Por isso, é fundamental considerar as relações diferenciais dos homens e das mulheres no processo migratório, em particular no que concerne à reestruturação das relações internas das famílias num contexto de emigração (nas relações entre marido e mulher, entre pais e filhos e, de forma mais ampliada, entre as faixas etárias) (SAYAD, 1998).

Na avaliação de Piñeiro e Calazans (2018, p. 346), o aumento da participação das mulheres nos fluxos migratórios internacionais desvela a sua condição que antes “eram retratadas somente como acompanhantes do homem migrante”. Desse modo, “a feminização das migrações é característica que tem colocado questões significativas para as teorias atuais da migração”.

Na mesma linha de argumentação, Ribeiro (2018, p. 423) aponta que “os estudos migratórios de gênero mais recentes têm reivindicado a perspectiva da interseccionalidade como paradigma explicativo”. Em virtude disso, assinala a autora:

Reivindica-se uma análise mais ampla da relação entre migração e gênero, que incluísse perguntas sobre a forma como o cruzamento de características como raça, classe, origem, nacionalidade, idade e sexualidade incide de diversas maneiras nas possibilidades de migração e na inserção na sociedade de destino” (RIBEIRO, 2018, p. 424).

Na seção seguinte, passa-se a refletir sobre a trajetória de dançarinas afro-brasileiras na França, observando como se deram esses fluxos migratórios e a vivência dessa experiência. Macedo (2015, p. 25-26) lembra que a experiência “nunca nos deixa indiferentes”. Pois, “é o que nos implica, portanto nos afeta, nos toca, nos mobiliza e também nos impõe, nos compromete. Por meio da singularidade das trajetórias dessas mulheres, é possível compreender aspectos relevantes da organização do trabalho artístico no Brasil, os quais acabam contribuindo para o processo migratório.



A trajetória de Dançarinas Afro-Brasileiras na França: trabalho, reconhecimento social e profissional

Segnini (2006) explica que o trabalho artístico representa: a realização de um trabalho, o exercício de uma profissão, uma expressão artística. Frequentemente analisado considerando-se sua performance ou obra, expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação, a criação. Por outro lado, raramente são analisadas as relações de trabalho e profissionais implícitas nesses processos. Nas palavras da autora, “revela-se a obra, mas o trabalho que a elabora é quase sempre silenciado ou, pior ainda, ofuscado por idealizações” (SEGNINI, 2006, p. 72).

Acrescenta também que “o trabalho artístico é, por excelência, flexível, seja em termos do conteúdo do trabalho, seja em termos de locais, horários ou contratos”. Ressalta que, “a instabilidade que marca a condição de trabalho e a carreira do artista é reconhecida, historicamente, em vários países, inclusive no Brasil” (SEGNINI, 2006, p. 68).

A configuração do trabalho artístico denota diferenciações que se transformam em desigualdades, quando se considera a atuação de homens e mulheres (SEGNINI, 2009). Além disso, merece registro a intersecção dos marcadores sociais da diferença neste campo, ou seja,

as relações sociais substanciais de classe, gênero e raça/cor da pele informam diferenças observadas nas pesquisas quando se considera o lugar que ocupam e as trajetórias de homens e mulheres nas formas de vivenciar o campo artístico, seja no trabalho com vínculos duradouros e formais (orquestras/corpos estáveis e docência), seja no trabalho intermitente (trabalho artístico de curta duração, financiado por meio de projetos, editais, cachês e outras formas) (SEGNINI, 2014, p. 75).

Após essa breve explanação quanto às especificidades do trabalho na área artística, passa-se a analisar a trajetória de dançarinas brasileiras



residentes na França.² As entrevistadas foram selecionadas de forma aleatória, através de indicações de amigos e parentes (consanguíneo ou de consideração), no total de oito participantes, com média de idade declarada no momento da pesquisa de 36 anos, que residiam em diferentes cidades francesas (Paris, Lyon e Nice). Por questão de adequação do texto, foram selecionados os relatos das dançarinas Marta, Soraia e Larissa, estabelecendo, em alguns momentos, diálogo com os depoimentos de Rosa, Adriana e Nara.³

Almeida (2014) asinala que os caminhos que levam brasileiros a migrar para a França não são os mesmos para diferentes perfis de migrantes. Neste grupo é possível encontrar: profissionais qualificados, trabalhadores manuais, estudantes, migrantes “por amor” e “cosmopolitas”, os quais acabam deixando o país em direção à França “em função de interesses e estratégias diversas, que guardam intrínsecas relações com processos sociais que viabilizaram, suportaram e direcionaram esses deslocamentos” (ALMEIDA, 2014, p. 65).

Marta: “É difícil viver com a dança lá no Brasil!”⁴

No caso de algumas das dançarinas que migraram para França tudo começa em decorrência de um desequilíbrio entre a quantidade de profissionais e o número de postos de trabalho na área disponível no Brasil. Assim, o maior obstáculo para viver da dança no país, na avaliação da dançarina Marta, era o salário que “é pouco, essa é uma dificuldade”. Conta que, enquanto recebia para participar de uma turnê internacional mil dólares por mês, no Brasil o salário mínimo vigente na época era de R\$ 300 reais.

Por conta dessa realidade, Marta decidiu que tinha chegado o momento de buscar novos desafios; a partir de então, resolveu fazer a seleção para atuar fora do país. Explica-nos que grupos culturais faziam audições nas cidades de Salvador e no Rio de Janeiro visando selecionar

2 O critério para a inserção na pesquisa foi as dançarinas que participaram de projetos educativos e de formação artístico-cultural, desenvolvidos por organizações e/ou grupos culturais em Salvador/Bahia. A pesquisa de campo ocorreu entre os meses de setembro de 2010 a junho de 2011.

3 Foram adotados de nomes fictícios visando ao anonimato, mecanismo que objetiva garantir a não exposição das entrevistadas.

4 Dançarina de 35 anos de idade, que residia há seis na França.

dançarinas para atuarem em grandes turnês, de até seis meses, pela China, Europa e Ásia,⁵ cabendo providenciar as passagens e o “visa de todo mundo”. Apesar de não ter sido verbalizado, algumas entrevistadas disseram, de forma velada, que os profissionais que participavam dessas turnês não tinham “contrato” formal de trabalho.

Ao ser selecionada para atuar no Grupo Brasil Tropical, Marta permaneceu por “um tempão” (entre o período de 1998 a 2003). Depois foi ao encontro de novas oportunidades de trabalho, agora individualmente, desvinculada de qualquer grupo ou companhia de dança. Em 2003, aos 20 anos de idade, ela resolveu deixar o Brasil para morar na França, pois (...) “já tinha feito a turnê na França, já conhecia Paris e várias cidades (Nice e Lyon)”.

Marta entrou em território francês na condição de turista. Com o decorrer do tempo, como fazia parte de um grupo de dança que realizava várias turnês pela Europa, então “(...) entrava e saía da França”, o que lhe possibilitava ingressar sempre no país na mesma condição. Questionada sobre se teve receio ao enfrentar essa nova realidade de trabalho, respondeu: “sair do Balé já estava decidida a vir sozinha, e também já tinha” uma tia que residia em Paris.⁶ Encontrando “alguma dificuldade” teria a sua “tia em Paris”, para lhe dar “conselhos”. Este depoimento revela a importância, no processo migratório, das redes sociais baseadas em parentesco, amizade e origem comum (ASSIS, 2007).

Logo depois, Marta conheceu “bastante associação brasileira”, que a convidaria para “dar aula”. Esse contato com outros imigrantes brasileiros já instalados é importante, visto que eles podem (...) “indicar shows, (...) indicar onde você pode treinar, onde tem dança afro, onde tem aula de capoeira”. Como assinalam os estudiosos de migração, a ampliação dos laços interpessoais é primordial nessa nova fase da vida do imigrante, podendo ser determinante para a sua permanência ou não, no país de destino.

5 Oliveira (1991) explica que na década de 1960, em Salvador, foram criados os grupos folclóricos, mais tarde a “produção desses grupos visava ao mercado europeu, com um ‘marketing’ que se configurou na busca de definir um produto e competir no mercado cultural”, formando-se, assim, uma companhia inicialmente denominada de Olodumaré, que depois passaria a se chamar Brasil Tropical (OLIVEIRA, 1991, p. 33).

6 Rosa, tia de Larissa, participou da pesquisa, sendo a dançarina mais velha do grupo (45 anos) e residia na França há 28 anos.

Ao saber de Marta se na sua trajetória de trabalho como dançarina teria sofrido algum tipo de assédio ou constrangimento, ela nos respondeu que não teve problema, geralmente, *“mas tem que fazer atenção, porque, às vezes, tem uns gaiatos que gostam de dar a mão”*, ou *“você está dançando, já bota a mão na cintura (...) tem que frear”*. Enfatiza que deve-se assumir uma posição sempre na defensiva para evitar sofrer qualquer assédio: *“você dança, mas quando você vê que ele é gaiatinho, você êpa! “Tira a mão” (...), se você vê que ele está assim, você não! Corta na hora, se não...”*. Conclui o assunto: *“já me acostumei com tudo isso”*.

Deixa claro que a maior ou menor exposição da profissional em dança está relacionada à natureza do evento realizado; *“depende do show, depende do lugar também, do ambiente”*. Dando um exemplo, disse que já dançou para os jogadores de rugby. Nessa situação, onde o público é majoritariamente masculino, pode aparecer um jogador que *“quer mostrar para os amigos que pode pegar nas bundas das mulheres”*. Caso isso aconteça, deve-se dizer: *“ne touche pas!”*. Diante desta negativa, em geral, *“eles freiam, não são atrevidos e eles já falam para os outros, não toca nela não!”*. Ao fazer a mesma pergunta a outras dançarinas; algumas, como Adriana, responderam com uma evasiva: *“não! Eu não via nada! Não sei te dizer por que eu fazia meu trabalho e, (...) ia embora”*. Finaliza o assunto de forma incisiva: *“então, eu estava ali para dançar!”*.

Na perspectiva de gênero, acredita que os homens e as mulheres tenham as mesmas oportunidades no campo da dança, mas ressalta que na França o espaço de trabalho em *“(…) dança brasileira é mais [para] mulher, o homem é mais para tocar [percussão] e jogar capoeira”*. No caso de Lyon, diz que, realmente, *“funciona mais mulher. Em Paris, acha que os meninos conseguem trabalhar igualmente”*.

Soraia: “Quando a gente viaja a gente se transforma em dançarina internacional”⁷

Soraia considera que realizar uma turnê internacional é extremamente importante para a trajetória profissional da dançarina (“*Conta muito! Conta muito!*”). Essa experiência se mostra relevante tanto pelo aspecto financeiro, quanto por significar um incentivo para outros profissionais que alimentam o mesmo projeto de emigrar: “*conta muito financeiramente déjà (já) né, e aussi (também) em questão de imagem para outras dançarinas, para os outros dançarinos: ‘ela conseguiu!’*”. Assim, o sucesso individual de uma dançarina acaba por alimentar o sonho migratório de outras profissionais que estejam nas mesmas condições: “*é um incentivo, é um incentivo para os outros dançarinos que estão lá [no Brasil]: ‘se ela conseguiu, eu também vou lutar, vou continuar, vou participar das audições, vou continuar a dança’*”.

A experiência de trabalho internacional para a entrevistada possibilita um *upgrade* para a carreira da dançarina, assim como ampliam as redes de contatos visando captar novas oportunidades de trabalho: “*(...) depois que você viaja uma vez, você não fica mais em Salvador, é difícil! Só se você realmente quiser ficar, porque aqui você tem canais com outras pessoas que já estão aqui no meio da dança*”. Ao estabelecer contatos com os produtores brasileiros que vivem fora do país, de acordo com Soraia, a dançarina terá mais condições de buscar novas oportunidades de trabalho: “*you chega aqui [Europa], você tem contato com os brasileiros que já estão aqui, que têm outros grupos de dança e aí já falam: ‘está a fim de vir para o meu grupo?’*”.

Soraia esclarece que, apesar de a migração ser uma alternativa para os profissionais que atuavam no campo da capoeira, da percussão e dança afro-brasileira, “*sair do Brasil, antigamente, era muito difícil!*”. Entretanto, mesmo com a alta concorrência do mercado de trabalho, as dançarinas que tinham vínculo de amizade acabavam passando entre si as informações dos

7

Dançarina de 40 anos de idade, que residia há dezesseis anos na França.

processos de seleção que ocorriam na cidade: *“uma amiga que você gostaria que tivesse a oportunidade que você está tendo, você avisava”*.

Assim, em 1993, Soraia foi aprovada em uma audição para atuar na Espanha, por seis meses, no grupo do dançarino que tinha integrado a Companhia Brasil Tropical. Os documentos para o ingresso no país ficavam a cargo do contratante, que tinha uma empresa de espetáculo e se responsabilizava junto aos órgãos espanhóis para regularizar todos os documentos dos profissionais vindos do Brasil: *“o visto com o contrato de trabalho tudo certinho, eles dão o visto e a gente entra sem problema”*. Durante esta turnê, Soraia recebeu o convite da parte de uma empresária carioca para trabalhar, por um ano, nas Ilhas Canárias. Desse modo, quando retornou ao Brasil, da sua primeira turnê, já possuía outro contrato para regressar ao mesmo país.

Este segundo trabalho era um pouco distinto. Os ensaios foram realizados no Rio de Janeiro, pois o grupo era formado com três dançarinos cariocas e três baianos. Soraia argumenta que este trabalho foi *“completamente diferente”* daquele que tinha realizado na primeira viagem: *“na primeira vez só tinha baiano; então quer dizer que era um trabalho concentrado em baiano”*. Explica: não *“tinha aprendido ainda aquela magia do lado do Rio de Janeiro, no caso uma mulata, uma passista carioca”*.

Soraia, diferentemente das outras dançarinas entrevistadas que tiveram seus filhos na França, para se tornar *“uma dançarina internacional”* precisou deixar o filho, na época com 7 anos, aos cuidados da sua mãe. Um dos seus receios era que o pai do garoto não fornecesse a autorização para a saída dele do país, pois estava bem encaminhado em Salvador. Ela faz questão de salientar que seu filho não ficou sem a sua presença durante todos esses anos: *“mas ele não ficou durante esses quatro anos sem mim, porque eu viajei para a Espanha passei seis meses, fui para o Brasil, fiquei seis meses”*. Por fim, teve a oportunidade de retornar ao Brasil para buscar o filho, que já estava com a idade de 12 anos. A trajetória de Soraia corrobora com Falquet (2008, p. 127) de que uma *“considerável proporção da migração é feminina”*; e reforça o que disse Bilac (1996, p. 72): *“as mulheres*

também migram sozinhas”, situação observada nas migrações autônomas de viúvas, solteiras e separadas.

Outra dimensão abordada por Machado (2014, p. 11) é “sobre como aqueles que não partiram vivem a migração”. Enfatiza que “todo o fenômeno migratório se construiu em torno de projetos familiares”, ou seja, “sob a ótica do parentesco”. Não por acaso, “as pessoas que ficam têm tanta importância como as pessoas que partem”. Para o autor, dessa forma, o projeto de migração familiar “(...) pressupõem pessoas que partem e pessoas que ficam, visando uma futura reunião em melhores condições de vida” (MACHADO, *ibidem*).

Larrissa: “encontrei um obstáculo que no Brasil não tem, que é o tamanho!”⁸

As dançarinas que tomaram parte na pesquisa destacaram a preferência do público estrangeiro por shows brasileiros que representem o “samba do Rio de Janeiro” ou como disse Soraia: “aquela magia do lado do Rio de Janeiro”. Neste tipo de espetáculo uma figura é emblemática: a mulata.

Todavia, neste universo, além dos marcadores de gênero e racial, alguns atributos e características são considerados fundamentais para ser uma mulata profissional.⁹ Conforme nos explica Adriana,¹⁰ ela não viajou em uma turnê com a companhia Brasil Tropical por conta da sua estatura física: “não viajei com eles por causa do meu tamanho (...) ainda tem isso! Tamanho! Eu sou pequena. Eu tenho um metro e sessenta e dois”. Ela revela que é o padrão estético exigido pelos contratantes que regulava o processo de seleção: “eles gostam de meninas grandes, mulata, porque o show de Camisa é mulata! Entendeu? Então tem que ter uma altura boa”.

8 Dançarina de 31 anos, que residia há 10 anos na França.

9 Mariza Correa aprofunda esta discussão no artigo “Sobre a invenção da mulata” (1996).

Giacomini (2006), no artigo “Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação”, de imediato, constata a dificuldade em explicar o que é ser mulata. Acredita que esta dificuldade pode ser atribuída, principalmente, a duas razões: em primeiro lugar, “porque ser mulata é algo evidente, que, por isso mesmo, não carece de explicação; mas também, em segundo lugar, é de difícil explicação porque significa muitas coisas juntas, o que torna difícil discernir e destacar o essencial” (GIACOMINI, 2006, p. 87).

10 Dançarina, 43 anos de idade, que residia há 16 anos na França.

Aqui devemos chamar a atenção para a trajetória de Larissa. Ela nos conta que enfrentou grande dificuldade no campo da dança fora do Brasil em virtude da sua altura. Visto que o show de mulatas tem que ser realizado por mulheres grandes, todo mundo lhe dizia: *“você não pode fazer mulata, porque você é muito pequena e eles gostam de mulheres grandes, bonitas, finas [aqui empregado no sentido de mulheres magras]”*.

Larisa ao chegar à França, em decorrência do seu casamento com um músico francês, pôde confirmar o que foi dito por Adriana: *“encontrei um obstáculo que no Brasil não tem, que é o tamanho!”*. Por conta dessa exigência, quando teve a oportunidade de dançar o quadro da mulata, *“usava sapatos” com saltos de “quinze centímetros”*. Apresenta ainda outras situações, nas quais a questão da estatura física se sobreporia ao seu desempenho técnico. Esse e outros episódios foram causando um sentimento de decepção e frustração com relação à sua profissão: *“eu tinha certeza que eu estava no nível, no padrão de dançarina (...); mas que infelizmente eu não tinha o tamanho”* desejado.

Por conta desses resultados negativos, Larissa buscou uma reorientação da sua carreira (*“fiz uma formação (...) para ser personal trainer”*). Ela levou em consideração, nesta decisão, o limite da vida produtiva do profissional que tem *“o corpo como ferramenta”* de trabalho: *“eu teria que ocupar minha vida com outra coisa, fazer outra coisa porque a idade já estava chegando”*. Avalia que *“o limite da vida de um artista ou de um esportista é, em geral, trinta e cinco anos, é como manequim ou modelo”*. No momento da entrevista, Larissa trabalhava no *Club Med Gym*, um centro esportivo, dando aula de Zumba, que são várias danças latinas.

Soraia salienta que os produtores, empresários, operavam uma verdadeira seleção geográfica pelo território nacional em busca dos modelos físicos mais *“adequados”* para cada tipo de quadro que compõe o show brasileiro no exterior. Na Bahia, os produtores *“desciam mais para pegar lambadeira e capoeira e percussão”*. O Rio de Janeiro seria o destino para encontrar as mulatas: *“para poder fazer mulata, passista, eles pegavam no*



Rio. Era mulata de 1,80 e 1,78, essa altura". Diante desse pré-requisito, na Bahia, de acordo com Soraia, "era difícil pegar uma menina assim para poder fazer mulata mesmo, para fazer o show de passista".

A busca por um padrão estético de mulata profissional (alta e magra) que se enquadre na expectativa do público estrangeiro foi verificada por Giacomini (2006). Esta autora identificou, entre várias entrevistadas, a insatisfação com o fato de que a mulata profissional "tipo exportação" deveria ser alta, muito alta. Nesse modelo de seleção, um paradoxo se apresenta para a pesquisadora: "se o show de mulata quer mostrar aquilo que é autêntico, quer mostrar como é, de fato, a mulata brasileira, por que exigir uma altura que é antes exceção que regra?"¹¹

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se analisar as singularidade das trajetórias das dançarinas afro-brasileiras, com ênfase em aspectos importantes que conformam a organização do trabalho artístico no Brasil, os quais acabam contribuindo para o processo migratório.

As dançarinas escolheram a França para a fixação de residência em decorrência dos alguns motivos, tais como, a diversidade cultural, com forte presença da *world music* e manifestações culturais de diversos países do mundo; bom mercado de trabalho para o espetáculo brasileiro; o estatuto do Intermittents du Spectacle, apontado como uma legislação que valoriza o artista; o estado de bem-estar francês que oferece serviços na área de saúde, educação e formação profissional; a apreciação da cultura brasileira por parte dos franceses e a segurança.

As narrativas demonstraram que a concretização dos sonhos, alimentados pelo processo migratório, foi alcançada por algumas das dançarinas baianas e, no caso de outras, não ocorreu na dimensão que

11 Uma dançarina paulista, residente em Paris, nos explicou sobre a elevada concorrência no processo de seleção na busca de mulata profissional, em São Paulo, chegando a atingir 150 candidatas para uma vaga, para show fora do país. No seu caso, visando escapar dessa acirrada disputa, buscou realizar a seleção, em Salvador, para atuar no exterior. Após sua aprovação emigrou para a França.

almejavam. Constatou-se ainda que as configurações do mercado de trabalho para estas profissionais que desejam sobreviver da arte são distintas no Brasil e na França, em decorrência de questões sociais, culturais, econômicas e de políticas públicas que marcam profundamente os dois países pesquisados.

Referências

ALMEIDA, Gisele Maria R. de. Na “trilha” dos projetos migratórios de brasileiros na França. In: RIPPEL, Ricardo; HENRIQUE, Jonas da S. Org. *ANAIS DO VIII ENCONTRO NACIONAL SOBRE MIGRAÇÕES – ENSM. GT Migração, ABEP – Associação Brasileira de Estudos Populacionais. 1ª. Edição, Volume 2. Belo Horizonte – MG, 2015.*

ALMEIDA, Gisele Maria R. de. O fluxo migratório Brasil França na “era da mobilidade”. Revista *PerCursos*. Florianópolis, v. 15, n. 28, p. 62-94. jan./jun. 2014.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. Tradução: Sérgio Joaquim de Almeida. Petrópolis: Vozes, 2007.

BILAC, Elisabete D. Gênero, família e migrações internacionais. In: PATARRA, Neide (Coord.). *Emigração e imigração internacionais no Brasil contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: FNUAP, 1996.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6-7, p. 35-50, 1996.

FALQUET, Jules. Repensar as relações sociais de sexo, classe e “raça” na globalização neoliberal. Tradução Renata Gonçalves. *Mediações*, Londrina, PR, v. 13, n. 1-2, p. 121-142, jan./jul./dez. 2008.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, jan./abr. 2006.

HIRATA, Helena. Apresentação à edição brasileira. In: MARAUNI, Margaret; HIRATA, Helena (Orgs.). *As novas fronteiras da desigualdade: homens e mulheres no mercado de trabalho*. Tradução Clevis Rapkiewicz. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

HIRANO, Luis Felipe Kojima; ACUNA, Maurício; MACHADO, Bernardo F. (Org.). *Marcadores sociais das diferenças: fluxos, trânsitos e intersecções*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019.

IANI, Octavio. Uma longa viagem. In: *Tempo Social – USP*, 2004.

JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Tradução: Ruy Jungmann e Renato Lessa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Pesquisar a experiência: compreender/mediar saberes experienciais*. Curitiba, PR: CRV, 2015.

MACHADO, Igor José de Renó. Apresentação. In MACHADO, Igor José de Renó. (Org.). *Valadares em família: experiências etnográficas e deslocamentos*; Brasília - DF: ABA, 2014.

MARQUES, Eduardo. Introdução. In: MARQUES, Eduardo. (Org.). *Redes sociais no Brasil: sociabilidade, organização e políticas públicas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

OLIVEIRA, Antônio Tadeu. Um panorama da migração internacional a partir do Censo demográfico de 2010. *Rev. Inter. Mob. Hum.*, Brasília, Ano XXI, n. 40, p. 195-210, jan./jun. 2013.

OLIVEIRA, Nadir NÓBREGA. *Dança afro: sincretismo de movimentos*. Salvador: UFBA, 1991.

ONU. *Número de migrantes internacionais no mundo chega a 272 milhões*. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2019/11/1696031>. Acesso em: 01/11/2020.

PATARRA, Neide Lopes. Migrações internacionais: teorias, políticas e movimentos sociais. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 7-24, 2006.

PINEIRO, Emilia da Silva; CALAZANS, Márcia E. A diáspora árabe-palestina na região sul do Brasil. In: CALAZANS, Márcia Esteves de; CASTRO, Mary Garcia; PIÑEIRO, Emilia (Orgs.) *América Latina*, volume 1: *corpos, trânsitos e resistências* - [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

QUIMINAL, Catherine. Migrações. Tradução: Vivian A. Saboia. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

REIS, Cacilda. F. A minha casa é a Bahia, mas o mundo é meu lugar: as experiências de trabalho de músicos e dançarinos no Brasil e na França. In: SEGNINI, Liliana R.P; BULLONI, Maria Noel. *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural* [recurso eletrônico]; tradução Marisa Shirasuna; textos Maria Aparecida Alves et. al. – São Paulo : Itaú Cultural, 2016.

REIS, Cacilda. *Sonhos, Incertezas e Realizações: as Trajetórias de Músicos e Dançarinos Afro-Brasileiros no Brasil e na França*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.



RIBEIRO, Carla. Experiências femininas de violência no processo migratório de bolivianos para São Paulo. In: CALAZANS, Márcia E; CASTRO, Mary Garcia; PINEIRO (Orgs.). *América Latina*, volume 1: corpos, trânsitos e resistências - [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

SANTOS, Miriam de O; BAHIA, Joana; GOMES, Charles. Aspectos socioeducativos dos processos migratórios. In: BAHIA, Joana; SANTOS, Miriam (Organizadoras). *Um olhar sobre as diferenças. A interface entre projetos educativos e migratórios*. E-São Leopoldo: Oikos, 2016.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução: Cristina Muracho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SEGNINI, Liliana. Música, dança e artes visuais: especificidades do trabalho artísticos em discussão. In: SEGNINI, Liliana; BULLONI, Maria Noel (Org.). *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural* [recurso eletrônico]. Tradução Marisa Shirasuna; textos Maria Aparecida Alves et al. – São Paulo : Itaú Cultural, 2016.

SEGNINI, Liliana. Os músicos e seu trabalho: Diferenças de gênero e raça. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 26, n. 1, 2014.

SEGNINI, Liliana. Política pública e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia de Paula; ARAUJO, Ângela Maria C. *O trabalho reconfigurado: ensaios sobre Brasil e México*. São Paulo: Annablume, 2009.

SEGNINI, Liliana. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Katri M. Prefácio. In: HIRANO, Luis Felipe Kojima; ACUNA, Maurício; MACHADO, Bernardo F. (Org.). *Marcadores sociais das diferenças: fluxos, trânsitos e intersecções*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019.

SILVÉRIO, Valter Roberto; TRINIDAD, Cristina T. Há algo de novo a se dizer sobre as relações raciais no Brasil contemporâneo? In: *Educ. Soc.*, Campinas, v. 33, n. 120, p. 891-914, jul.-set. 2012.

TELLES, Edward. *Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica*. Tradução: Ana A. Callado, Nadjeda R. Marques e Camila Olsen. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fundação Ford, 2003.

ZAMBONI, Marcio. *Marcadores Sociais*. In: Curso de Permanência estudantil no ensino superior e marcadores sociais da diferença. UNIFESP, 2018. Mimeo.

EXPRESSÕES IMAGÉTICAS E MIGRAÇÃO

Juliane Peixoto Medeiros¹²

Por que escrevo?
Por eu tenho de
Porque minha voz,
Em todos seus dialetos,
Tem sido calada por muito tempo¹³.

Esse poema inaugura o livro da artista e teórica portuguesa Grada Kilomba, *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Pensando sua condição de mulher negra e suas raízes em São Tomé e Príncipe e Angola, sua pesquisa poética trabalha as marcas, a continuidade e a complexidade do colonialismo a partir de episódios cotidianos de racismo e de diálogos com os traumas presentes abrindo espaço para diversos trabalhos que reinventam a língua, a história, o conhecimento e a memória que provocam uma libertação. Em uma de suas falas recentes e mais marcantes, dentro do programa da exposição *Desobediências Poéticas* na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ela pensa a perpetuação do colonialismo a partir de três elementos que se mantêm após seu fim: a desumanização da humanidade (corpos subordinados, marginalizados e subalternizados), a capitalização da natureza (que assume que tudo que existe pode ser dinheiro e é produzido pelos corpos mencionados anteriormente) e a militarização das relações humanas

12 Juliane Peixoto (Brasília, 1985) é professora, artista visual e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (UFF). Formada em Cinema pela UFF, trabalha também com cinema, direção de fotografia e educação. É professora substituta do Instituto Federal de Brasília - Campus Recanto das Emas, atuando na formação do Ensino Técnico Subsequente em Áudio e vídeo e do PROEJA. Pesquisa a produção de imagens acerca da mineração no Brasil. Foi diretora de fotografia dos longas-metragem *Corpo Delito* (2016) e *O Animal Sonhado* (2015), de diversos outros curtas-metragem e já ministrou oficinas e cursos em instituições diversas. Participou de residências artísticas e exposições no Museu da Pampulha/MG, Casa Comum/RJ, Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes/CE, entre outros. <http://cargocollective.com/julianepeixoto/>

13 ROSE, Jacob Sam-La Rose. *Breaking Silence*. Londres: Bloxdale Books, 2011.

(que controla os corpos, os afetos, seus trânsitos, as fronteiras, o direito de ir e vir, etc.). E são esses mesmos elementos que também produzem crises e pandemias destrutivas, como a crise da democracia e direitos humanos, a ascensão dos governos de ultradireita, a crise do meio ambiente, a crise das fronteiras e da imigração e a produção de guerras e genocídios em massa. Os bens coloniais e a riqueza da branquitude produzida pelas mãos escravizadas, dominados ou exterminados ainda permanecem e a falta de reparação desse processo ainda faz parte do mesmo projeto que mantém o trabalhador dos moldes capitalistas nos moldes de um trabalhador escravo, explorando quando preciso e matando quando necessário.

Élisabeth Vallet, pesquisadora canadense, registra que nunca na história moderna foram construídas tantas barreiras em fronteiras como nos anos 2000. Após a queda do Muro de Berlim, os anos 1990 foram inspirados pelo ideal de um “mundo sem fronteiras”. Onze muros ficaram intocados. Como todo ideal carrega em si um irrealizável, 2016 chegou contabilizando setenta novas barreiras em fronteiras, e 65 milhões de pessoas em deslocamento forçado. Incremento de práticas de isolamento por racismos, movimentos nacionalistas de extrema-direita e problemas econômicos, identificando o imigrante como inimigo que usufrui, espolia as riquezas e ameaça o lugar do residente do país. Interfere na fruição do gozo. Os que ficam sem lar, mas também os que fecham fronteiras padecem dos efeitos dessa segregação, muitos tornam-se migrantes cativos de um tempo suspenso entre o exílio e o asilo.

A presença dos nacionalismos e suas disputas marcam o nosso tempo. É este o cenário sobre o qual se debruça, por exemplo, a *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil / Comunidades Imaginadas*, em São Paulo. Me interessa mencionar este evento quando a Bienal toma de empréstimo o título do estudo de Benedict Anderson para pensar nos tipos de organização social e comunitária que existem para além, às margens ou

nas brechas dos Estados-nação: comunidades religiosas ou místicas, grupos refugiados de seus territórios originais, comunidades clandestinas, fictícias, utópicas ou aquelas constituídas nos universos subterrâneos de vivências corporais e sexuais¹.

É nesse horizonte que podemos pensar as proximidades entre indígenas, povos originários, o universo cuir/LGBT, questões raciais e diaspóricas, e os conflitos fronteiriços. Reunir experiências dispostas a conceber o comum e seus respectivos laços a partir de aspectos e compromissos não hegemônicos.

Partindo de seu texto curatorial *Comunidades imaginadas*, os curadores da Bienal tomam de empréstimo o título do clássico estudo de Benedict Anderson sobre o surgimento do nacionalismo para investigar como poéticas oriundas do Sul vêm elaborando o fenômeno. Para tanto, trazem outras camadas e outras comunidades à discussão.

Interessa, no entanto, não nos atermos somente às comunidades imaginadas em torno de Estados-nação e à ressurgência do nacionalismo. Aqui, ultrapassando o partido de Anderson, é pertinente considerar também outras comunidades, criadas por imaginações distintas daquelas que fundaram os Estados nacionais. Se o partido do Sul trata de investigar a produção simbólica das margens dos discursos hegemônicos do poder, onde se situam as poéticas oriundas da margem da margem? Que centro de poder lhes serve como modelo? Almejam alcançá-lo, como algumas daquelas oriundas do Sul? Espelham-se em alguma história (da arte?), articulam formas de distinção? Em nome de que esses homens e mulheres continuam a simbolizar, a despeito de tudo? Que línguas e que linguagens a imaginação dessas comunidades sem Estado mobiliza? Pretendemos alargar o repertório de questionamentos que orientam nosso trabalho, buscando, com isso, ampliar a diversidade das

1 BOGOSSIAN, Gabriel; DUARTE, Luisa; FARKAS, Solange; López, Miguel. Texto curatorial da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil / *Comunidades Imaginadas*. Disponível em: <<http://bienalsescvideobrasil.org.br/apresentacao/sobre/>>.

vozes que ouvimos².

O diálogo e seus imaginários pertencentes sobre as línguas, linguagens, comunidades e histórias ampliam vozes e transformam modelos de poder, a afirmativa de “imaginar é preciso” vem enquanto uma política de produção de questionamentos, mas também de fruições e de vidas.

Entre produções e curadorias, diversos processos artísticos têm escolhido pensar um desordenamento de estruturas de poder e das narrativas hegemônicas combatendo verdades históricas que perpetuam o apagamento de comunidades minoritárias. Criado em 2007, a partir de uma parceria entre universidade pública e instituições executivas federais, o Projeto Vidas Paralelas busca se aproximar de sujeitos diversos e pertencentes a diferentes grupos sociais convocando um diálogo que atravesse seus cotidianos de vida, trabalho e cultura a partir de um compartilhamento de expressões em linguagens artísticas como a fotografia, o vídeo, escrita, desenho, tradição oral entre outras, e criando uma rede social e espaços socioculturais que favorecem a reflexão, o diálogo, a memória, a resistência, a participação social e construção de políticas públicas.

No Brasil, o projeto atuou junto a trabalhadores, indígenas e movimentos do campo, parteiras, sujeitos em sofrimento mental, trabalhadores em situação de desemprego, e recentemente, junto a migrantes em uma cooperação com o Instituto de Migrações e Direitos Humanos.

A metodologia tem como um dos eixos teóricos principais a criação de espaços de “experiência poética” construindo cenários coletivos de partilha sensível entre imagens e atores sociais. Busca-se nas oficinas realizadas dentro do projeto a constituição da experiência do comum mediada pelas imagens, narrativas e singularidades de cada participante onde, por muitas vezes, o que tem sido produzido tem em toda sua composição traços de suas experiências, de seus conhecimentos, de seus corpos e de uma performatividade que se pensa e pensa o outro enquanto um sujeito político.

2

Ibidem. Disponível em: <<http://bienalsescvideobrasil.org.br/apresentacao/sobre/>>.

A luta e a resistência das populações indígenas, ribeirinhas, dos povos da floresta, dos movimentos sociais do campo, entre outros, e a política interessada na garantia de direitos construiu ao longo dos anos uma gama de conhecimento que atravessa as perspectivas ameríndias, diaspóricas e migrantes, os saberes populares e tradicionais, a pesquisa científica, a construção de leis e políticas públicas. A produção no campo da luta social traz temas, narrativas e imagens dos conflitos, do desaparecimento, do fim do mundo e da resistência e da alegria e, a partir do campo da arte, seus desvios e suas transmetodologias, essa produção pode encontrar outros campos de diálogo, pensando em suas possíveis potências de ativação narrativa, sensação, afeto e política (FURTADO, 2009).

Muitas das narrativas hegemônicas e suas formas de percepção dos povos estruturaram ordens discursivas que servem à perpetuação de estereótipos e práticas de dominação e subserviência. Um dos mecanismos para a construção desses estereótipos está diretamente relacionado a uma economia narrativa e descritiva, dizendo o mínimo possível e criando nenhuma relação de conflito na estruturação dos personagens presentes, deixando-os homogêneos e sugerindo uma coesão inquestionável de papéis, funções, posições sociais e objetivos dentro daquela estrutura relatada.

Ou seja, produzir novas memórias, e afirmar outras narrativas históricas implicam numa contra-hegemonia, numa resistência produzida a partir de sua pluralidade e que não preserva a homogeneidade, o estatuto de uma verdade sobre as outras e o consenso enquanto uma forma de dominação.

Assim, a partir das múltiplas expressões imagéticas é possível instigar um dissenso em sua maior potência, de alguma forma assumir “não é possível ler todas as fichas” (ibidem, p.90), de olhar melhor para o que não é possível distinguir ou ter definição, assumindo onde não fomos ou não conseguimos chegar, abrindo espaço para discordâncias estéticas, para o desentendimento, e assumindo os conflitos entre outras evidências do sensível que revelem um comum de onde seja possível uma política (RANCIÈRE, 2005).

A produção realizada dentro do Projeto Vidas Paralelas Imigrantes



agregou oficinas de fotografia e vídeo e registro de imagens e vozes a partir de encontros periódicos onde se abria o campo de visionagem desse material audiovisual e conversas que atravessavam memória, cotidianos, reconstituições históricas e direitos humanos. A partir daí compôs-se um grupo de pessoas oriundas de países como Brasil, Togo, Haiti, Marrocos e Índia. Após 11 oficinas e encontros, o grupo tomou a iniciativa de elaborar como exibir essas imagens, como entendê-las enquanto um conjunto criado em um período de intensa coletividade e de como entendê-las enquanto uma conversa fruto desse processo e enquanto uma proposta de conversa com um público que também pudesse acessá-las. Assim surgiu, ao final do processo, uma exposição imagética de mesmo nome do projeto. As imagens de exposição dialogam com questões como liberdade, importância no mundo, ajuda mútua, coletividade, potências individuais, resiliência e disposição, assim como também abordam as problemáticas de fome, perdas, ausência de reconhecimento profissional e intelectual, exclusão social e afetiva e falta de direitos trabalhistas.

Entretanto, as imagens entram não só com aquilo que eles informam, mas também com as lacunas daquilo que ficou de fora, como cacacos encontrados e coletados, buscando o que poderiam ter sido um objeto inteiro. Existem fissuras o suficiente para que seja possível criar uma conversa aberta com quem se depara com essas imagens, estabelecendo um jogo de construção discursiva também ficcional e no encontro de subjetividades que estão ali retratadas. Existem indícios de vidas imaginadas, talvez de anunciações de um futuro desejado. Da mesma forma que a política, o processo aberto também se tornaria possível para produzir documentos, mas também ficções, histórias lendárias como uma “construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e seu significado, o singular e o comum” (RANCIÈRE, 2005).

Há também uma potência de mobilização do corpo quando nos propomos a essa troca de narrativas, experimentar e conhecer outros recortes espaciais e temporais de experiências estranhas e, ao mesmo



tempo, familiares. O desejo de elaborar uma ativação poética do afeto, o afeto mesmo como o corpo do aqui e agora, o corpo da emergência, o corpo sensibilizado e, principalmente, o corpo político - ou seja, um corpo que saia do modelo de controle do afeto, que saia do modelo funcional da linguagem: informativo, endurecido e do discurso direto (ROLNIK, 2015) – pode ser uma pretensão fora de alcance. Mas isso torna a pergunta permanente: como mobilizar os afetos? Como inventar um método? A partir de tantos levantes de mobilização, processos de resistência, vivências coletivas e espaços de intimidade (que existiram e ou estão em processo no cotidiano) onde encontrar desvios e desregramentos? Ou como criá-los? Como encontrar nesses desregramentos operações políticas possíveis? O desvio da linguagem endurecida, da produção de imagem que assume suas fragilidades e lacunas também é presente enquanto como desautomatização, reorganização do corpo, até mesmo uma tomada de medidas curativas e terapêuticas.

Ailton Krenak, indígena e ativista do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas, em seu recente livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), critica a ideia de humanidade, pois, em sua maioria, estamos alienados de um exercício mínimo de ser. Arrancados da floresta, do campo, de nossos territórios originários pela modernização para viver em favelas e periferias, a humanidade perdeu sua origem, seu coletivo e sua relação profunda com sua memória ancestral, referências que dão sustentação a uma identidade (KRENAK, 2019, p. 14). Para Krenak, não há nada que não seja natureza e, esta, dança e faz festa, não é apenas um lugar onde habitamos sua superfície. As montanhas dos Andes, por exemplo, formam casais e família, trocam afeto e as pessoas que vivem nessas montanhas fazem festas, dão comida, presentes e ganham presentes delas. Essas narrativas vão sendo esquecidas em nome de uma história globalizante, superficial que quer contar a mesma fábula (ibidem, p.19). As corporações devoram as montanhas, as florestas e o rios para construir ambientes artificiais que a humanidade possa viver dentro, descolando-se desse organismo que é a terra. Aqueles que seguem grudados à terra ficam esquecidos pelas bordas do planeta, são



caixaras, índios, quilombos, aborígenes, estrangeiros, migrantes, uma sub-humanidade e, a organicidade dessa gente incomoda. Sua diversidade e pluralidade de formas de vidas foge do projeto monotemático de cardápio, figurino e língua, é preciso retornar a ecologia de saberes integrada no cotidiano e no lugar que queremos viver. É preciso resistir na capacidade imaginativa e de existência, pois, citando Krenak, “nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida” (ibidem, pp.21-26).

Para Krenak, a humanidade zumbi não tolera tanta fruição de vida, tanto prazer. Para tanto, prega-se o fim do mundo como uma possibilidade de nos fazer desistir dos próprios sonhos. Por isso, ele provoca adiar o fim do mundo a partir do momento em que sempre se pode “sonhar” e contar mais uma história. São essas narrativas e experiências de que Krenak e Kopenawa falam, que vão de encontro à produção de conhecimento sendo “pessoas coletivas” que conseguem transmitir no tempo suas visões de mundo. São subjetividades resistentes na ideia de que não somos todos iguais, nós humanos, e não somos os únicos seres interessantes. Quando o ar estiver muito apertado para respirar, é necessário suspender o céu, ampliar o horizonte de nossas existências, visões e poéticas para fazer crescer nossas subjetividades, sem coloca-las no mercado à venda (ibidem, pp. 27-30). Uma imagem pode vir como um sonho vem e a vida se performar como uma imagem, a imagem pode se tornar o lugar onde a vida acontece.

Walter Benjamin nos lembra que a política é uma questão de visibilidade, ou seja, sobre o que nos é possível ver e o que não é possível em um determinado momento da história. E a revolução seria essa cisão, essa fresta que coloca em crise um mundo de imagens diante de um outro mundo por se inventar e, a fuga do consenso, a busca da invenção de uma escritura não é um avanço que se opera no futuro, como resultado de um progresso temporal, mas sim, uma interrupção, que se abre no presente e permite no lapso, restituir ao passado sua potência, reinventá-lo, da mesma forma que

se reinventa uma memória, trazendo como porvir, como uma perspectiva de um futuro lendário.

Não se trata de limitar a produção de imagens do Projeto Vidas Paralelas Migrantes a um caminho ou a outro, senão o contrário, de encontrar no percurso os rumos possíveis de tomar, as estradas incompletas, os rios intensos ou secos, permitindo que as composições, as junções de pistas, as interrupções de fluxos, na busca por um pensamento transmetodológico de experiências corporais, de partilhamentos e de múltiplas cosmologias. Termina com uma fala de Beatriz Nascimento, retirada da Conferência *Historiografia do Quilombo*, promovida em 1977, durante a Quinzena do Negro na USP, que lindamente nos conta da importância da memória e da importância de expressá-la.

A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um fundamento de libertação. O negro não pode ser liberto, enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer o gesto, que ele não é mais um cativo³.

As produções imagéticas presentes no Projeto Vidas paralelas Migrantes representam experiências poéticas vivenciadas, suas potências de partilha, possíveis trilhas a uma emancipação estética, política e de resistência da memória e do pensamento.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras Selecionadas Vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FURTADO, Beatriz. O documentário enquanto instalação. In: FURTADO, B. (org.). *Imagem*

Contemporânea- vol. I. São Paulo: Hedra, 2009.

3 Fala de Beatriz Nascimento, retirada da Conferência *Historiografia do Quilombo*, promovida em 1977, durante a Quinzena do Negro na USP (Universidade de São Paulo).



KILOMBA, Grada. *Desobediências Poéticas – a artista em conversa com Djamila Ribeiro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, julho de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ovSKrDLs9Ro>. Acessado em: 12/10/2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely. *Pensar a partir do saber-do-corpo: uma micropolítica para resistir ao inconsciente*

colonial. Proposição-seminário (São Paulo). Disponível em: <https://vimeo.com/173605359>. Acessado em: 23/11/2020.

ROSE, Jacob Sam-La Rose. *Breaking Silence*. Londres: Bloxdale Books, 2011.

“Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes

Paula Guerra⁴

Maria da Graça Luderitz Hoefel⁵

Denise Osório Severo⁶

Sofia Sousa⁷

RESUMO

Este trabalho constitui um recorte de uma investigação mais ampla

4 Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras (FLUP) e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP). É ainda investigadora do *Griffith Center for Social and Cultural Research* (GCSCR) na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts*, *European Journal of Cultural Studies*, *Journal of Sociology*, *Cultural Sociology*, *Cultural Trends*, *Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Lúcia Dabul) da revista *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

5 Maria da Graça Hoefel é doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Coordenadora do Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes. Coordenadora do *Projeto Vidas Paralelas Migrantes/UnB*. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Email: gracafoefel@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2176-5013

6 Denise Severo é doutora em Saúde Coletiva pela Universidade de Brasília (UnB)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Membro do *Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes/UnB*. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Email: denisesevero.unb@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9337-9309

7 Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Investigadora Contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT) no âmbito do projeto CANVAS - *Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance* (2019-2021). E-mail: sofiaarsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.



que discute o ativismo estético-político e o papel da música nas formas de expressão das lutas pela igualdade. Nesse sentido, no âmbito deste artigo discute-se as relações entre a música e o ativismo estético-político, a partir de um olhar sobre percursos singulares de duas mulheres músicas ativistas. Assim, busca-se compreender a natureza dos processos, os significados e as representações existentes nos caminhos percorridos, a fim de refletir em que medida a música influencia os processos de emancipação social e sobre quais as configurações de ativismo estético-político são permeadas por processos identitários diversos. Trata-se de um estudo de caso, com uma abordagem qualitativa, baseado nas experiências de duas mulheres artistas brasileiras, a partir da perspectiva teórico-metodológica de histórias de vida. Os resultados mostram-nos que o percurso das entrevistadas tem sido pautado por diversas formas e dinâmicas de subversão e de resistência, que se inscrevem dentro de um contexto desigualitário do Sul Global, onde tendem a prevalecer as desigualdades e as dominações estruturais da masculinidade e do patriarcado. Palavras-chave: ativismo estético-político; música; mulheres; resistência.

ABSTRACT:

This work constitutes itself as a part of a wider investigation that discusses aesthetic-political activism and the role of music in the forms of expression of the struggles for equality. In this sense, this article discusses the relationships between music and aesthetic-political activism, from a look of the singular paths of two women who are activists and musicians. Thus, we seek to understand the nature of the processes, the meanings and representations existing in the paths taken, in order to reflect on the extent to which music influences the processes of social emancipation and on which configurations of aesthetic-political activism are permeated by diverse identity processes. This is a case study, with a qualitative approach, based on the experiences of two Brazilian women artists, from the theoretical-methodological perspective of life stories. The results show us that the path of the interviewees has been



marked by various forms and dynamics of subversion and resistance that are inscribed within an unequal context of the Global South, where inequalities and the structural domination of masculinity and patriarchy tend to prevail.

Keywords: aesthetic-political activism; music; women; resistance.

1. Vamos fazer uma tour

O ativismo estético-político representa uma forma de expressão das lutas sociais, políticas e culturais que se tem destacado cada vez mais nas sociedades contemporâneas, sobretudo a partir do século XXI, desvelando-se tanto em manifestações e protestos mundo afora, como em inúmeras ações inscritas nos *mundos da vida* (GUERRA ET AL., 2020). Isto parece assinalar, cada vez mais, outros modos de luta por direitos, afirmação de identidades e superação de opressões historicamente perpetuadas contra as minorias. Nesse sentido, a relação entre as artes – e mais concretamente, a música – e a política traduz-se em imagens, *graffiti*, performances e inúmeras outras expressões estéticas que encontram nos trajetos migratórios a força motriz e um dispositivo para a construção de novas experiências emancipatórias. Com efeito, as artes e a cultura como um todo sempre foram *locus* de resistências e subversões em diferentes momentos históricos (GUERRA, 2020a; GARCÍA & PÀMPOLS, 2020).

No que toca ao Brasil, a *Tropicália* e o *Clube da Esquina* são talvez os dois movimentos musicais ícones do período da ditadura, com repercussão nacional e internacional, embora com notórias distinções entre ambos, seja nas características, nas formas de atuação ou nos papéis que cada qual ocupou e imprimiu na cultura brasileira (DINIZ, 2018). Nas quebradas dos morros, nos *botecos* da esquina e nas rodas de samba, nos terreiros ou nas *lajes*, nos bailes *funk* e nas redes, a música e as suas infindáveis criações sempre fizeram parte dos processos de existência e resistência face a todas as formas de opressão (LOPES, 2009). No bojo deste processo, é preciso dizer, que as mulheres sempre estiveram presentes, ao participar ativamente



nestas criações, imersas na poesia da musicalidade, sob distintas expressões, revelando formas próprias de ativismo, embora nem sempre com a devida visibilidade, face ao histórico das desigualdades de género, de raça e de classe. Na verdade, o papel das mulheres no mundo da música sempre foi oculto e secundarizado, o que também se refletiu nas abordagens teóricas acerca do papel da música na conformação de identidades e práticas sociais, culturais e simbólicas, a despeito da ampla presença feminina neste universo (GUERRA, 2021).

De facto, seja no universo da MPB¹ ou no *rock* clássico dos anos 1960 e 1970, seja no *punk rock*, no *hardcore* e no *rock* da década de 1980, seja no *grunge*, *rap* e música eletrónica dos anos 1990, passando pelo *pop* dos anos 2000, todos eles, dentro e fora do Brasil, foram construídos com a participação de mulheres artistas. Independente dos estilos musicais, importa aqui ressaltar a importância da música enquanto dispositivo de contestação e de (re)construção de subjetividades que revelam os entrelaçamentos para uma cidadania de luta. Isto vai exprimir-se de modo muito diferente dependendo do período histórico, dos estilos e das classes sociais em que ocorre.

Com efeito, no que toca ao Brasil, é notável que a MPB e o *rap* são fortemente vinculados às contestações políticas, aos processos de engajamento e à construção de experiências que vão muito além das produções musicais. São géneros que são ancorados em processos que variam desde experiências alternativas (DINARDI, 2019) até à profusão de vivências quotidianas que emergem em comunidades periféricas de baixa renda distribuídas pelo país. A despeito das particularidades, é preciso dizer que a música sempre fez parte do quotidiano dos movimentos sociais clássicos, ainda que menos vinculada como dispositivo emancipatório *per se* e mais ligada à construção do sentimento de pertença à organização, bem como instrumento de crítica racional da realidade social.

Por isso é que o ativismo estético-político enquanto forma de expressão das lutas veio a ganhar maior força somente a partir dos anos

1 Música Popular Brasileira.

2000 na linha de protestos e de manifestações sociais contemporâneas que gradualmente se vão revelando nas ruas, praças e também nas redes sociais. Foi assim que aconteceu em Portugal, na Espanha, no Egito ou na Tunísia no pós-crise de 2008 (GUERRA, 2020a). É neste cenário que as expressões estéticas, sejam elas imagéticas, performáticas ou musicais, se destacam enquanto modos diferenciados de enfrentamento das adversidades e conformações próprias de ativismo. Todavia, e por ser um fenómeno recente, são patentes lacunas de conhecimento acerca das referidas configurações, sobretudo no que toca às experiências relacionadas à música. Além disso, são ainda mais escassas as análises oriundas do próprio olhar das mulheres sobre esses processos, o que prejudica a reflexão em torno das relações entre o ativismo estético-político e o universo musical, facto que corrobora a invisibilidade histórica do papel das mulheres na música e, simultaneamente, obscurece o lugar da música nas experiências de ativismo.

Neste sentido, abordagens como a de Angela McRobbie (2009) representam um contributo capital para que possamos compreender todos estes processos, especialmente pelo facto da autora conferir visibilidade às margens invisíveis da sociedade, onde as mulheres e suas retóricas ocupam um papel de relevo. É dentro deste espaço de reflexão que a autora menciona a existência de um pós-feminismo (MCROBBIE, 2009) que oferece um lastro às práticas artísticas musicais que aqui serão analisadas. Na verdade, o uso da prática artística como subversão vem atestar aquilo que McRobbie consigna, sobretudo os questionamentos que surgem em torno das liberdades e dos direitos que as mulheres têm vindo a adquirir desde as décadas de 1970 e de 1980. Esta ideologia pós-feminista ou *pós-feminista*, como Paula Guerra (2021) refere, aliada às práticas artísticas de natureza contestatária e de resistência, vem fornecer um *frame* de ação igualitário, ainda que simbólico, e que visa abalar as estruturas sociais impostas, principalmente no quadro da música popular.



2. Desafiando narrativas de subversão e de resistência

Pensando na vanguarda dos movimentos sociais que despontaram um pouco por todo o mundo no dealbar da segunda década deste século, quase se torna possível associar, a cada um deles, uma banda sonora – bem à imagem do que nos é proposto por Jose García e Carles Feixa (2020) para o caso da Tunísia e do Egípto com a associação do *rap* e do *mahragan* aos movimentos de luta pela liberdade e pela justiça social. Portanto, a música tem sido e continuará a ser um catalisador da mobilização política contemporânea (STREET ET AL., 2007). Mais ainda, além de a música ser a chave da contestação política, a mesma enquanto produto artístico, também possui a capacidade de conduzir à reconstrução identitária, especialmente dentro de um contexto de modernidade tardia (DENORA, 2000; GIDDENS, 1992).

A música e os seus criadores possuem o poder de reconfigurar os retratos imaginativos dos sentimentos das populações. Dão a conhecer que a vida está em mudança, mas também fazem com que se criem novas apetências, novos discursos e diferentes modos de estar e de viver que, consequentemente, irão fazer com que os indivíduos se movam através dos contextos sociais, históricos e políticos que lhes são apresentados. Na verdade, criam-se novas formas de resistir (XIAO & QU, 2020) e de subverter a norma instalada e opressiva (MILES, 2015). Pensar a música como um conteúdo meramente recreativo e passivo é perigoso e falacioso pois, como nos menciona Smith et. al (2005), é na música que os atores sociais encontram uma expressão para a sua vida social, bem como modos de enfrentamento e de ação. A música, aliada à mudança e à contestação, gera mecanismos que tornam possível uma prefiguração dos desafios sociais, quer sejam eles de índole política, económica, cultural, social ou territorial. Aquilo que pretendemos afirmar é que a música se apresenta como uma manifestação que, não pretende apenas estabelecer uma denúncia face a um ou vários

malefícios da sociedade (GUERRA, 2021; 2020a, 2019), como também, de forma intrínseca, procura mobilizar as populações com o intuito de provocar uma ação e uma mudança dos padrões de injustiças e de desigualdades que pautam a vida quotidiana (FEIXA, 2019). É a partir deste enquadramento que aferimos que a produção musical, enquanto criação artística, produz significados relevantes socialmente. Tal como La Fuente (2019) enuncia, estas produções que vão além do texto captam dimensões culturais, sociais, temporais e espaciais importantes.

No quadro das oposições e do poder de denúncia e de reivindicação de um lugar (não) partilhado, a música desempenha um papel central, principalmente se pensarmos no campo dos regimes políticos, tendo em mente casos específicos como a *nueva canción* na América Latina ou ainda o *tropicalismo* para o caso brasileiro (CASTELO BRANCO, 2005) mas também a *nouvelle chanson* na França (CASTRO, 2012). Estas produções artísticas, além de serem materializadas e prefiguradas num contexto geográfico, emergem no âmbito de um espaço próprio de denúncia e de revolta face às realidades sociais (MILES, 2015; RILEY ET AL., 2010). Assim, através da música, surgem geografias autónomas que visam o distanciamento de múltiplos tipos de opressões individuais e coletivas, socialmente instituídas (PICKERILL & CHATTERON, 2006). Tal questão é tanto mais urgente se pensarmos no universo das migrações, da adaptação cultural e, claro está, nas dinâmicas de género que acompanham tais processos. Então, pensar sobre a ligação entre música e migrações implica, de certo modo, que se pense na formação de identidades políticas, sociais e históricas (MCDONALD, 2013). Porém, apesar desta perspetiva teórica ter vindo a adquirir um espaço de visibilidade dentro das produções académicas – principalmente no caso da música de protesto (GUERRA, 2020a) – a mesma permanece uma face oculta e invisível quando relacionada com os processos migratórios que pautam os contextos dentro de um contexto de modernidade tardia (GUERRA ET AL., 2016). A perceção das pontes que se criam entre música e a construção de histórias sobre o *eu* e sobre o *nós* permanecem inócuas, de grosso modo, ao olhar académico. É aqui que reside o foco deste artigo: trata-se de uma tentativa de colmatar essa falha



e de dar conta das implicações da associação entre uma tecnologia do *self* (DENORA, 2003) e uma tecnologia do *coletivo* (ROY & DOWD, 2010).

Além de termos como premissa de que a sociologia pode beneficiar do ponto de vista artístico, pensando aqui nos ideais de Kloosterman (2020), mais concretamente do ponto de vista musical, também aferimos a importância de tal acontecer face ao ativismo estético-político. Se refletirmos, ainda que de modo pouco fincado, encontraremos múltiplas semelhanças e pontos de partida comuns que interligam a música e o ativismo estético-político. No mundo das possibilidades que são conferidas à música enquanto expressão dos modos de intervenção (BENNETT & GUERRA, 2019), verifica-se um paralelismo face a este tipo de ativismo, visto que ambos possuem a capacidade de se exibirem como anticapitalistas, antirracistas e feministas (GUERRA ET AL., 2020). São arte e *contra-arte*: cimentados numa dinâmica disruptiva entre criatividade e agência política; entre práticas e manifestações contra-hegemónicas que nos confrontam com a marginalização, a discriminação e a estigmatização (KANEMASU & LIKI, 2020).

A crítica social e o ativismo político, aliados às práticas artísticas, talvez nunca tenham sido tão instrumentalizados como acontece atualmente. Então, podemos até certo ponto afirmar que nos encontramos perante um conjunto de expressões que podem ser inscritas como *artes de fronteira*, nos mesmos moldes como nos propõe Cohen (1989). É um hibridismo (entre música e ativismo estético e político) que demarca o término e o começo de algo : refere-se ao interstício de habitar o “entre”. Tendo isto em mente, autores como Byrne, O’Connell e O’Sullivan (2020) procuram analisar o *hip-hop* como discurso político, ou seja, encaram o *rap* como instrumento pedagógico e subversivo que, apesar da sua má reputação, permanece como um elemento ativo de luta face aos estereótipos, à estigmatização e à criminalização (GUERRA, 2020b). No caso do *rap* feminino, o mesmo visa uma oposição à objetificação sexual da mulher dentro da indústria e do género, promovendo a visibilização da mulher dentro do campo artístico. São estes tipos de abordagens que contribuem para a compreensão da música como intervenção e denúncia.



Pensando na problemática do género e nos discursos sociais que continuam a relegar a mulher para segundo plano, podemos afirmar que movimentos feministas nunca foram tão solidificados, nem nunca foram de índole transnacionalista, como o são neste momento. Temos vindo a assistir a uma onda de entendimento do sentimento e do sentido de opressão que tem contribuído para que as mulheres se engajem num feminismo heterogéneo (MARTÍNEZ, 2007), que visa dar resposta ao regresso da misoginia popular (NUÑEZ-PUENTE & GÁMEZ-FUENTES, 2017) mas também, contrariar a vulnerabilidade coletiva que tende a assolar este segmento populacional. Compartilhamos da opinião de Huppatz (2012) quando enuncia que o *habitus* feminino nasce a partir da oposição ao *habitus* masculino construindo uma consistência assinalável ao longo do tempo. Concretamente, o feminismo enquanto movimento tem vindo a adotar novas formas organizativas e comunicacionais (GILL, 2016) - fazendo com que estejamos perante o que muitos apelidam de *quarta onda de feminismo interseccional* (ZIMMERMAN, 2017), que tem como objetivo acompanhar as demandas da sociedade e, por sua vez, refletir sobre os modos contemporâneos em que a música é produzida por mulheres². Partimos do princípio de que existe uma relação entre género e o capital simbólico da música e – voltando à ideia inicial – afirmamos que o *habitus* feminino – pensando nas artistas alvo de análise –, que se organiza e se constrói em torno de ideais feministas (MACARTHUR ET AL., 2017), estabelecendo uma lógica sincrónica com a proposta de Gill (2016) face à existência de uma sensibilidade feminista que persiste num contexto neoliberal.

Dentro desta lógica (re)interpretativa (e subversiva), o género musical acaba por se tornar plástico, isto é, passa a ser reconfigurado, adquirindo elementos que vão ao encontro da quarta onda feminista, no sentido em que passa a ser visto como um meio de sensibilização. Como se sucede um pouco por todo o mundo, a música passa a ser tida como um elemento chave para afastar as mulheres do universo da opressão, ao mesmo tempo que exerce uma influência coletiva nas instituições políticas

2 A título exemplificativo, em Espanha, as mulheres readaptaram géneros musicais como o *rap*, *hip-hop*, *reggaeton* ou o *trap*. Todos eles géneros musicais tipicamente masculinos e masculinizados (ARAÚNA ET AL., 2020).

e nas agências sociais estruturais. Esta atitude feminista, criativa, ativista e estético-política – no seu sentido lato – é materializada nas histórias de vida das artistas, nas suas produções, mas também nas letras das músicas, tanto no campo do *mainstream* como do *underground*. Aquilo que se verifica atualmente, é que estão a ser criadas e disseminadas plataformas artísticas conscientes face à necessidade de adoção de uma ética coletiva e individual que, essencialmente, promova discursos inclusivos (UPTON-HUNSEN ET AL., 2020; GRIFFIN, 2012). Ora, a música contemporânea utilizada por artistas e por mulheres ativistas possui então a capacidade de transmitir uma mensagem – quase que uma mensagem feminista – focada na exploração da capacidade de (re)significarem os discursos da sociedade (GUERRA ET AL., 2018). Os estilos musicais e as práticas artísticas que se tornaram famosos pela sua associação ao sexo masculino são, atualmente, reapropriados com o intuito de fomentar relações e discursos igualitários, como iremos ver mais à frente.

Diante deste enquadramento teórico, este artigo surge com o objetivo de discutir as relações entre a música e o ativismo estético-político, a partir de percursos singulares de mulheres músicas ativistas, antevendo uma ligação com o *aftermath* (MCROBBIE, 2009) do feminismo contemporâneo. Assim, buscamos compreender a natureza dos processos, os significados e representações existentes nos caminhos percorridos (KLEINBERG, 1988), a fim de refletir em que medida a música influencia nos processos de emancipação social e quais são as configurações de ativismo estético-político permeadas pela música, bem como possíveis obstáculos enfrentados pelas mulheres no universo artístico musical.

Partindo de uma abordagem fundada num estudo de caso alargado (BURAWOY, 1998), ou seja, uma abordagem focada em dois percursos e em duas histórias de vida, tentamos selecionar artistas de *backgrounds* diferenciados, nomeadamente ao nível das cidades de residência, com percursos vinculados à prática musical – independentemente do género – e ao ativismo estético-político. O elo denominador, isto é, o critério base de seleção esteve relacionado com a nacionalidade, ou seja, mulheres



músicas e ativistas brasileiras. Deste modo, foram selecionadas duas artistas brasileiras, Tita e Eva, residentes nas cidades de Florianópolis e São Paulo, respectivamente. Mais ainda, ao nível do género musical, são identificadas com os estilos de música instrumental e música popular brasileira. De forma breve, no campo do *music-making*, podemos aferir que uma das nossas entrevistadas é clarinista, cantora e baterista e, por sua vez, a segunda entrevistada é pianista. Assim, esta investigação constitui um estudo de caso baseado nas experiências destas duas mulheres brasileiras artistas ativistas vinculadas à música e segundo a perspetiva teórico-metodológica de histórias de vida, com vista a discutir as relações entre a música e o ativismo estético-político, a partir de um olhar sobre os percursos singulares destas mulheres. No campo de uma abordagem de índole qualitativa, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas. Os dados foram coletados por meio da web, com auxílio da plataforma de videoconferência *Skype*. As entrevistas foram transcritas e os dados analisados por meio da análise de conteúdo de Bardin (1977), a partir da apreensão dos sentidos evocados nas narrativas das experiências, em consonância com a perspetiva teórica adotada. O tratamento dos dados conduziu ao surgimento de quatro categorias de análise, apresentadas na secção que se segue.

3. Vidas Mater: trânsitos e experimentações

As narrativas sinalizam convergências muito fortes no que toca às experiências de trânsitos por diferentes formas de expressão das artes desde a infância e, sobretudo, no universo da música (KELLENBERGER, 2000). As histórias revelam vivências que passam pela relação com diferentes instrumentos musicais, distintos grupos e estilos de música, que parecem também assimilar-se no modo como surgem na vida destas artistas. Normalmente, as experiências, contatos, aprendizados e vinculação, em um dado momento da vida, ora mais com um instrumento ora com outros, está também atravessada pelas relações que vão se construindo, as quais são eminentemente culturais, artísticas e também afetivas. Esta é também uma



questão inerente ao universo artístico: as criações são sempre atravessadas pelos afetos, pela dimensão do sensível, pelo universo de trocas simbólicas. Assim, alguns autores (ARCHIBALD & GERGER, 2018; GARRY ET. AL, 2020; MIETTINEN, KUURE & SARANTOU, 2019) analisam a importância da música e das artes enquanto elementos fulcrais na reestruturação identitária, mas também enquanto peças chave nos processos de inclusão social. Diferentemente do universo das relações sociais de produção, historicamente apartado das dimensões afetivas, o modo de existência da vida nas artes parece ser inextricável das dimensões subjetivas e emocionais (GUERRA, 2019), bem como das experimentações. Aqui também se assinala outra distinção com o universo do trabalho, estabelecido pelo modo capitalista de produção, posto que o lugar do experimento nas artes parece ser um lugar essencialmente de criação. No mundo do trabalho fordista, o experimento não cabe ao conjunto dos trabalhadores e à totalidade dos espaços, a inventividade é destinada a poucos. A reprodução sim é onnipresente.

No mundo das artes, o contrário parece ser verdadeiro, a repetição parece enfadonha, visto que as criações são originadas no espaço da experimentação, do diverso, do transitório. Olhando para as artes, a expropriação que o capitalismo (MILES, 2015) fez do ato criativo do trabalho salta aos olhos daqueles que são parte deste universo e especialmente para aqueles que “não são das artes”, mas que as têm como campo analítico das relações sociais. A liberdade artística e econômica faz-se acompanhar por uma maior necessidade de trabalho e de responsabilidade. Nesse sentido, é interessante destacar a característica de trânsito por diferentes matizes das artes, circuitos, sonoridades, estilos e instrumentos, tais como os percursos narrados pelas artistas na presente investigação. São estas matrizes que contribuem para o desenvolvimento de uma sociologia da cultura e da arte atual e contemporânea, que consiga dar resposta às diferenças geográficas (HEINICH, 2010), privilegiando a multiculturalidade e o desenvolvimento de uma identificação que se encontra em permanente trânsito (CASTELLANO & RAPOSO, 2020). No âmbito deste artigo, isto é marcante pois caracteriza uma



forma de estar e atuar no mundo que pode ser entendida, por si só, como luta por afirmação das subjetividades, identidades e escolhas de mulheres que não se subordinam às normatividades, lugares ou papéis e, portanto, exploram diferentes potencialidades e fruições artísticas que emergem em cada momento.

As experiências de clarinetes, pianos, guitarra, baixo, bateria, sopros e cantos referidas, sinalizam estas afirmações, experimentações e também subversões refletidas nas narrativas destas mulheres artistas ativistas, até porque a música e a aprendizagem musical parecem servir como exemplo dos valores culturais que estão inerentes aos processos de construção de uma identidade de gênero (MCROBBIE, 2009). Assim, ao referirmos – em certa medida – que a música é também um produto de um mundo sexista, no sentido em que promove e reproduz as desigualdades de gênero, também é possível denotar um processo de resistência perentório e algo precoce, que nasce com a vontade de aprender um instrumento que, social e culturalmente, se encontra historicamente associado ao sexo masculino.

Na época do vestibular um dos temores na família é que eu fizesse a arte e tivesse problemas económicos porque a arte no Brasil era muito malvista – e eu era menina. Eu achei um professor muito bom aqui perto de casa. Mas já que nós estamos falando de resistência e feminismo, tem um outro lado que importa destacar: eu acabei tendo que parar de fazer aulas com ele porque a namorada tinha ciúme (...). Eu dei esse exemplo do ciúme, mas também teve uma tentativa de aprender música numa escola e também foi uma coisa delicada. E aí, por exemplo, eu aprendi a partitura, aprendi a música e o professor me xingava, a professora me xingava (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

É estimulante assinalar que, coincidentemente, a relação com a maternidade foi um elemento de ressonância entre as artistas entrevistadas.



A maternidade emergiu como uma potência que parece ter sido propulsora dos movimentos de ruturas e escolhas de caminhos artísticos e modos de se relacionar com as artes. Seja de modo mais explícito, tal como referido pela artista Eva, seja de modo mais disperso, tal como mencionado pelos processos vivenciados pela artista Tita e por todas as dinâmicas narradas por ela. Estas duas mulheres músicas têm em comum, em alguma medida, a importância que a maternidade *teve* e *tem* enquanto *start* para superação de um *status quo* estabelecido na sociedade e no interior de suas famílias e trajetórias, seja a maternidade enquanto potência de vida criativa que as conduz a novas expressões criativas, seja enquanto *locus* de experiências difíceis que demandam a superação da dor e do luto. Apesar das distintas representações simbólicas e ancoragens, as artes – e especialmente a música – aparecem como fonte inspiradora de formas de (re)existências destas mulheres (KANEMASU & LIKI, 2020; GUERRA, 2020a, 2021).

Não é aqui despidendo que poderia ser interpretado como um pouco paradoxal o lugar da maternidade em universos tão transgressores e *a priori* díspares do *status quo* como é o campo das artes, dado o lugar que a maternidade historicamente ocupou compulsoriamente na vida das mulheres; pois, durante séculos foi o único papel socialmente aceite e atribuído às mulheres (TAVARES, 2012). Outrossim, o que se destaca na trajetória destas artistas ativistas é justamente o facto de a maternidade ocupar um lugar de libertação das opressões sofridas pelas mulheres e não de reprodução das mesmas. Então, remetendo novamente ao contexto de modernidade tardia, podemos estabelecer uma ponte entre a contemporaneidade e alguns movimentos sociais e feministas históricos, tais como o *riot grrrl* (STRONG, 2011)³. As nossas entrevistadas, um pouco à luz destes movimentos sociais feministas de reivindicação, procuram construir discursos e produções de feminilidade alternativas a partir da reconversão dos espaços de masculinidade (GOTTLIEB & WALD, 1994). Eva e Tita (re)significaram, (re)configuraram e (re)constroem novas relações que possibilitaram a afirmação da maternidade – e da mulher – enquanto expressão máxima da criação, da

3 Protagonizado por bandas como as *Bikini Kill*, *Bratmobile*, *Heavens to Betsy* e as *The Slits*, mas simultaneamente – e paradoxalmente – também apropriado, pelas *girl bands* dos anos 1990, como é o caso das *Spice Girls*.

superação e da emancipação. Estamos, assim, perante um feixe de conetores de ações (BENNETT & SEGERBERG, 2012), basta observar os seus discursos:

A minha maior preocupação com a maternidade era essa. O meu único medo da maternidade era o quanto que eu vou abrir mão, porque os meus exemplos próximos que é um pouco talvez a tua geração, que é a geração da minha mãe é o de que as pessoas abriam mão para seguir... (...). Então, eu queria muito responder, e daí por isso eu toquei grávida até... no dia que meu filho nasceu. Nesse dia, eu tinha um show e um ensaio marcado. Claro que eu não fui, mas eu toquei até o final mesmo (...). Mas com 20 dias de parida, a gente foi fazer meu primeiro show, então ia eu, o Luís Sebastião que é meu filho e o Paulo que é o pai dele. Então, ele foi a muito camarinho, muito estúdio, muita gravação, muita passagem, muito muito muito; e assim, ele passou bem, evidentemente passou muito bem. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e baterista, São Paulo).

Depois da morte dele [do filho], eu resolvi que ou eu explodia, ou eu abria para a expansão. Então, nessa abertura para expansão, eu resolvi abrir a casa mais um dia [referindo-se às experiências das quintas-feiras na *Casa da Tita*]. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Aladro-Vico et al. (2018) referem algumas dimensões que nos parecem relevantes a este respeito. Ao analisarmos estas questões da maternidade e do *continuum* da produção artística como forma de resistência e de existência (FERREIRA, 2016; GUERRA, 2020c), podemos aferir que nos encontramos perante um conjunto de atitudes e de comportamentos – e de práticas – que nos levam para o campo da oposição, como enunciam os autores referidos. Uma arte oposicional, nas suas mais diversas nuances. Aqui a maternidade, além de ser um dos principais veículos de estigmatização

conferido às mulheres artistas, também pode ser lida do ponto de vista da capacitação, tratando-se inclusive de um meio de realçar as injustiças e as desigualdades sociais. Aquilo que as nossas entrevistadas referem, bem como as suas experiências face a esta questão, passam uma mensagem clara de (re)significação dos imaginários. Tenhamos como exemplo este excerto de uma música feita por Eva para o seu filho:

*É relevante, /Tum dum,/ É retumbante, /Tum dim,
/É resposta, Erré / É relíquia,/ É relógio, /É resposta,
é./ É reinado,/É respiro,/É rebolado, /Erré,/ É real,/É
redobrado,/ É religioso,/Erré/ É renitente,/ Tum dum,/
É remelexo,/ Tum dum,/É remédio,/Erré,/É recente, /É
rechonchudo,/É reboliço, é./É resguardo,/ É relutante,/
É relampejo,/ Erré/ É receio,/ É resmungado,/ É o
rebento,/ Erré. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e
baterista, São Paulo).*

Um aspeto interessante da criação desta música é que conseguimos estabelecer uma acoplagem entre a maternidade e a criação artística: Eva criou essa música a partir do choro do filho, dizendo até que, quando este chorava, imitia uma sonoridade específica “é ré”. Ou seja, esta conceção é exemplificativa de uma arte oposicional, uma vez que vem (re)significar os imaginários, bem como conferir novos limites artísticos que se prendem com as experiências e a vida quotidiana, estando aqui de certo modo inerente à tecnologia do *self* (DENORA, 2003).

4. O absurdo das mulheres perdidas na e pela música

Esta categoria expressa um fio condutor que, evidentemente, reflete e dialoga com as categorias anteriormente abordadas e revela um pano de fundo que parece atravessar o conjunto das experiências e dos percursos presentes nas narrativas destas mulheres. Nesse sentido, compreende-

se que os processos e as produções decorrentes dos referidos percursos expressam motivações, razões, desejos, sonhos e realidades que respondem às histórias de vida e à construção das subjetividades de cada artista, bem como sinalizam aspirações e percepções sobre a música, pontuando o seu papel na dimensão social, política, artística e cultural da vida (LEE & HAN, 2020). As interfaces entre subjetividades e coletividades que se revelam nos percursos destas mulheres artistas expressam distintas formas de ativismo estético-político que vão sendo construídas nesse diálogo com o universo da música. Estes ativismos expressam-se nas narrativas desta investigação sob distintas nuances. Cabe ressaltar que, no âmbito deste artigo, compreende-se o ativismo estético-político enquanto forma de ação, expressão e intervenção que se traduz em lutas contra opressões e desigualdades socialmente instituídas, bem como processos que conduzem à emancipação social. Logo, o ativismo aqui parece revelar-se tanto nas questões que pulsam das subjetividades, e por vezes se materializam num âmbito da micropolítica, quanto em expressões mais macropolíticas, que abarcam a construção de coletivos enquanto formas de vivenciar a música e problematizar a realidade. É preciso dizer que ambas dimensões – micro e macro – se interconectam permanentemente (FUENTE, 2019), embora se expressem por vezes de modos distintos, a depender do momento da vida pessoal e profissional de cada artista, mas sempre atravessados por processos emancipatórios.

De facto, o ativismo estético-político das artistas e as interfaces entre as dimensões subjetivas e coletivas podem ser observados nas potências e resistências atribuídas às decisões de buscar outros espaços e experiências. Isto é notável na decisão da artista Eva de ir para o *Conservatório de Música em São Paulo*, e também na decisão de mudança de vida assumida pela artista Tita quando opta pela exoneração de um cargo público na medicina e decide abrir espaços na vida para a expressão das artes presentes genuinamente desde a infância (decisão esta plasmada na compra de um piano e na mudança para uma casa com espaço suficiente para tal dimensão da vida) ou mesmo a exaltada preocupação e decisão de não



abandonar a música com a chegada da maternidade. Além disso, as partilhas no Conservatório vivenciadas por Eva, assim como a formação da banda de forró e as aproximações com o grupo de tambor de crioula, são experiências vinculadas à afirmação do papel das mulheres e das diversidades culturais, de gênero e raça por meio da música, intercambiando esferas de lutas sociais e políticas com as dimensões mais singulares das vidas destas artistas.

Muitos outros exemplos parecem refletir as buscas que conduzem às dimensões subjetivas e coletivas, tais como as experiências de Eva com a “música de cena” e o grupo de teatro com o qual ela viria a atuar também na direção teatral, explorando amplamente novas perspectivas de expressão musical no conjunto do espetáculo, vivenciadas por meio de partilhas de vida, tal como descrito pela artista:

Eu trabalho numa companhia de teatro em São Paulo, chama a Companhia do Tijolo que tem um espetáculo sobre o Garcia Lorca, um sobre Patativa do Assaré, um sobre Dom Hélder Câmara, um sobre Paulo Freire. (...). É maravilhoso. É muito bonito. Os espetáculos têm 3 horas e a gente come junto, bebe juntos. É uma coisa muito bonita. (...) realmente dirigir tem um olhar de fora que eu não estava pensando. Você passa a olhar toda música de espetáculo como uma composição. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e baterista, São Paulo).

No caso da Tita, a experiência emblemática de construção do espaço da *Casa da Tita* parece condensar a presente categoria, visto que evidencia de forma cristalina as referidas interfaces e simultaneamente sinaliza o quão potentes se revelam os processos permeados pela partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010). Embora seja difícil a descrição de tal experiência, posto que necessariamente incorre em possíveis limitações inerentes às definições, importa ressaltar que ela está intrinsecamente vinculada aos caminhos de busca da referida artista pelo desenvolvimento das suas relações com a



música, tendo como eixo balizador um desejo de realizar estes processos de forma coletiva, em espaços com plena liberdade de expressão, capazes de potencializar indistintamente todas as pessoas envolvidas, respeitando os processos subjetivos de cada um. Assim, a casa da artista foi pouco a pouco transformando-se num lugar de encontro com a música, realizado semanalmente – às segundas-feiras – integrado à dinâmica da vida, no meio da sala da residência, sem nenhuma espécie de separação da vida cotidiana.

Esta experiência revelou a construção de um espaço híbrido, que se materializou no coletivo, intencionalmente anárquico e movido aparentemente por uma imensidão de desejos, cujo denominador comum parece ter sido simplesmente o desejo de criar espaços capazes de desenvolver e se relacionar com a música em todas as suas potencialidades, ancorados em relações afetivas e partilhadas.

Então, eu estou te contando toda a parte das segundas-feiras. E eu posso te dar de episódios, assim, que para mim marcaram que o espaço teve um, criou um espaço de acolhimento, isso eu não preciso falar porque foi cada vez ficando mais aberto. Então, a gente nunca sabia quem vinha. E a frase que eu usava era sim 'pode entrar, muito prazer, segunda-feira a casa é nossa, tu observa que aqui estão os copos, pode abrir os armários, é assim mesmo'. E foi ficando mais amplo o espaço de convívio. Então, nunca servi nada, nunca proporcionei lanche. Às vezes, alguém queria cozinhar, vinha e cozinhava. Às vezes, alguém trazia um bolo. Eu fazia café e pipoca quando me dava muita vontade. Mesmo assim alguém fazia café, não precisava ser eu. A casa realmente começou a ficar como parte de um coletivo. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Convergente com esta perspectiva, as narrativas revelam que esta experiência nunca estabeleceu limites entre as experimentações pessoais ou profissionais e sempre contraditou definições e enquadramentos. Talvez por



isso, foi-se constituindo enquanto um processo fluído, aberto às diversidades musicais, políticas, de género e de classe, que parece ter conduzido a uma espécie de *Movimento Artístico*, dada a dimensão que tomou em termos artísticos e de relações com a cena musical e cultural da própria cidade. Acabou por se tornar um local icónico de encontros, concertos, iniciações e apresentações de artistas nacionais e internacionais, bem como de integração e diálogos entre artistas renomados, iniciantes, ou simplesmente ouvintes e admiradores da música, enquanto expressão das artes, da vida, da política e das relações sociais.

Porque, aí o que que começou a acontecer, os músicos da cidade começaram a querer vir tocar. Então, inicialmente era só um piano, depois começaram a entrar os violonistas, depois entrou a bateria, depois os sopros. (...) muitos músicos da cidade vinham tocar justamente porque era um espaço de improviso, de liberdade, de conhecer outros músicos. (...). Então juntava realmente pessoas que tinham muito reconhecimento musical com pessoas iniciantes. Eu me lembro que nesse dia o Kleiton veio na segunda-feira, então tinha os fãs dele, estavam ali e não sei o quê, mas ele estava com caxixi acompanhando a Núria. Ele era a carinha do caxixi. E isso é muito significativo, porque isso dá uma abertura. Claro, depois ele tocou, cantou músicas conhecidas deles, mas o espaço era real, ele era uma carinha do caxixi sentado esperando a vez. Nunca teve 'deixa eu passar na frente, afinal é fulano'. Entrava no ritmo e isso dava um colorido muito especial na música. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Não obstante a tradução discursiva de uma micropolítica de realização, de afirmação e de visibilidade, as duas narrativas descobrem o quanto as discriminações de género estão presentes no universo da música, revelando relações paradoxais, sobretudo se considerados os princípios inerentes ao campo artístico, enquanto terreno da livre manifestação e



expressão de todas as formas de existência humana. Cabe dizer que os episódios de discriminação e preconceitos descritos não se restringem aos estilos de música nem tampouco se limitam a espaços específicos ou regiões, visto que ocorreram no circuito artístico, no meio acadêmico ligado ao campo das artes, no segmento comercial de instrumentos musicais, além de se revelarem também nas inter-relações no interior das próprias experiências de ativismo. Além disso, as discriminações ocorreram em cidades distintas inseridas nos percursos destas artistas musicais.

Nos circuitos artísticos, a discriminação de gênero mais relatada diz respeito à postura masculina de depreciação das mulheres em relação à capacidade de desenvolvimento da carreira artística musical, traduzida sobretudo na desqualificação das habilidades das mulheres (ARAÛNA ET AL., 2020) em aprender a tocar determinados instrumentos, especialmente em nível profissional, como já referimos anteriormente.

Atravesso a rua, entro na loja: 'moço você tem cavaquinho?', 'não, moça, só profissional'. Ponto. Uma pessoa que não te conhece, nunca te viu na vida. Ou seja, uma mulher não poderia ser profissional. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e baterista, São Paulo).

E quando eu comecei a tocar bateria, primeiro ficou assim meio estranho porque achavam que eu não ia aprender. Era dito de todas as formas que bateria achavam que eu não ia aprender. E quando eu comecei a tocar, não era incomum que quando eu começasse a tocar, vinha um homem que não necessariamente tocasse nada, nem bateria, me ensinar. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

A ausência de reconhecimento profissional das mulheres músicas no cotidiano artístico é muito expressiva, inclusive no âmbito das experiências



alternativas de ativismo estético-político desenvolvidas. Segundo os relatos das entrevistas, o lugar simbólico da mulher no cenário musical é relegado para canto, pejorativamente atribuído como uma habilidade dissociada da criação. Tal questão vem apenas evidenciar a perpetuação e a reprodução de uma masculinidade hegemónica (CONNELL, 1987), pautada no excerto acima apresentado de Eva. Neste contexto, o papel da criação, nomeadamente ao nível da composição musical, foi historicamente atribuído aos homens, revelando uma espécie de “cedência” sexista masculina (HUPPATZ, 2012), que confere às mulheres o *locus* máximo de coadjuvante, nunca de protagonista, reproduzindo os princípios do patriarcado e machismo inscritos na história da sociedade moderna.

Então eu chamei esse músico e disse ‘vamos começar essa música’ e comecei a tocar já as primeiras notas ‘na na na ni na na na’. E aí as pessoas começaram a se juntar, ele sentou no piano e a gente começou a tocar. De repente, veio um instrumentista que toca sax, tem um suíço, entrou junto e tocou lindamente junto. Fizemos um duo de sopro, mas o pianista parou. Terminou a música, o pianista que é muito machista levantou e cumprimentou o pianista [...]. Foi aquela coisa assim daquele pianista, e quando ele parou aquilo lá eu disse ‘e eu tu não vai cumprimentar? não tocou comigo?’. E aí ele disse ‘Tita, estava lindo... não sei o quê’. ‘Tu esqueceu que eu te convidei?’. ‘Não, não’. E eu disse ‘Tu é machista’. É o mundo dos homens. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Paralelamente à resistência, também nos encontramos perante uma espécie de ação dual por parte destas mulheres. Por um lado, a conquista de um espaço simbólico que visa minar o subconsciente patriarcal que é manifestado e, por outro lado, tratam-se de ações e de práticas que pretendem demonstrar que género são construções sociais, não se traduzindo efetivamente numa distinção (ARAÛNA ET AL., 2020). Aliás, como



enuncia Gill (2016), por trás destes processos de emancipação e de resistência – como é o caso da onda pós-feminista – existe sempre uma lógica neoliberal que vem condicionar os significados atribuídos a tais práticas. Nota-se que, mesmo imersos em uma experiência muito alternativa de ativismo estético-político, tal como se configura a *Casa da Tita*, com claro caráter libertário e de resistência a todas formas de submissão, os factos narrados traduzem nitidamente as desigualdades de género arraigadas nas sociedades. Isto também se revela na esfera académica, de modo mais velado, mas não menos presente. Com efeito, os relatos indicam que existe um padrão normativo implícito que espera das mulheres a exploração da carreira artística circunscrita ao âmbito da educação e não da composição, tampouco da produção científica. Referindo-se a estes aspetos, a artista Eva refere:

*É, bom, vou começar pelo mestrado, de trás para a frente. Eu... engraçado, agora no mestrado, eu estava lendo, tem um texto chama 'A minha história das mulheres', e aí ela conta que o Lévi-Strauss saindo de uma aldeia olhou para trás e falou 'não, não havia mais ninguém, só mulheres e crianças'. E a gente se assusta com essa imagem, mas coloca ela num passado datado. A gente imagina que trazer ela para 2020 seria um absurdo. E aí eu fiz mestrado e eu fui a única mulher inscrita, não a única que entrou. A única mulher inscrita. [...]. Porque essa linha de pesquisa chama 'processos criativos' que antigamente era composição e enfim as áreas da educação, as pessoas aceitam que é *mulher, o cuidado da educação. Mas essa área de criar - da composição - é realmente vetada* às mulheres. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e baterista, São Paulo).*

Os efeitos perversos do patriarcado sobre os direitos das mulheres estão ainda cristalizados em grande parte das sociedades ao nível global – mormente no Sul Global (KAPLAN, 1996). A submissão das



mulheres desempenhou uma função primordial para a perpetuação da hegemonia branca, masculina, hetero-normativa e a difusão de valores morais conservadores é parte da estratégia de inculcação no imaginário social do papel da mulher. Isto sustenta um modelo de sociedade capitalista machista (HUPPATZ, 2012; GILL, 2016) fundada na propriedade privada, na expropriação do trabalho doméstico das mulheres e na limitação do seu papel à reprodução social. Estes valores impregnaram as culturas ocidentais e são inadvertidamente reproduzidos até mesmo por trabalhadoras mulheres.

Para além da identificação de reproduções simbólicas cristalizadas (BOURDIEU, 2001), os relatos apresentados evidenciam situações de desigualdade de género presentes em cenários supostamente comprometidos com a superação destas opressões, tal como foi identificado na *Casa da Tita*. Por outro lado, destaca-se que as experiências aqui tratadas, como também vários outros processos a nível nacional e internacional, se têm desenvolvido e constituído formas de ativismo estético-político e enfrentamento destas questões, bem como de várias outras lutas por direitos protagonizadas pelas mulheres.

5. Esta tour ainda não pode acabar

As duas narrativas analisadas neste artigo são o resultado de convergências de múltiplas experiências e trânsitos que, por sua vez, marcam e pautam as formas e as expressões artísticas contemporâneas, especialmente no que diz respeito ao universo da música. Paulatinamente, as criações artísticas têm vindo a ser pedra de toque para a comunicação, para os afetos, mas também para as trocas simbólicas e resistências. Assim, as artes, para Eva e para Tita são, na verdade, nada mais do que uma fonte e um elemento identitário estrutural. São a chave para a inclusão, e a arma de eleição para combater uma sociedade ainda patriarcal. Com este artigo, torna-se possível vislumbrar – ainda que preliminarmente – os modos em



que as artes se assumem como formas de (re)existir, afastando-se assim de uma visão unilateral das artes a partir de lógicas capitalistas e neoliberais. A ênfase encontra-se na criação e no processo inerente, mas, sobretudo, nos resultados e nas mensagens que são transmitidas. Deste modo, através dos discursos podemos ver a forma como a maternidade – uma das principais “fragilidades” apontadas à mulher artista – se tornou numa força impulsionadora de caminhos artísticos, dando assim origem à rutura com o *status quo* socialmente imposto e disseminado que resigna a mulher à condição de cuidadora. Mais, aferimos que para os nossos estudos de caso, a maternidade se assumiu como responsável pela experimentação artística e enquanto *locus* de expressão criativa. Originaram-se formas de reexistir (KANEMASU & LIKI, 2020).

No campo do ativismo musical, a interface entre subjetividades e com o coletivo assume-se como essencial. Aliás, são essas interfaces que originam formas distintas e particulares de ativismo estético-político que, passo a passo, vão construindo uma ligação com o campo musical. É a partir desta ponte que emergem dinâmicas como a ação, a intervenção e a expressão face a opressões e a desigualdades que são socialmente construídas e instauradas. Estamos perante uma forma de ativismo estético-político musical que visa a emancipação social e que, por sua vez, enfatiza uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010). Não obstante, as determinações estruturais da dominação masculina continuam omnipresentes notadamente em sociedades do Sul Global. Aqui, desterra-se uma das principais questões fraturantes da modernidade tardia: torna-se, assim, crucial discutir a invisibilidade das mulheres quando o passado se torna história. Para certos autores, um dos motivos é o facto de as mulheres não estarem envolvidas no processo de preservação e, por outro lado, uma incapacidade de controlarem a linguagem e os símbolos usados para reproduzir as estruturas de poder.

Para o âmbito deste artigo, é necessário ainda mencionar as novas ondas do feminismo, que especialmente a partir dos anos 1970 tem recebido novas perspetivas e cosmologias vindas de atores até então

subalternizados: negras, lésbicas, transexuais, pobres, etc. Cruzando-se com as perspectivas pós-coloniais, este novo feminismo questiona e amplia a pauta da discussão encaminhada por ativistas brancas, heterossexuais e de classe média, reivindicando a necessidade de articulações mais complexas entre gênero e etnia. Aproveitando este ensejo e tomando em consideração este complexo cenário envolvendo a temática das identidades e diferenças de gênero, num contexto em que a relação das artes e da música com as esferas sociais, culturais e políticas compõem uma plataforma de investigação bastante fecunda, assim como nos oferece a possibilidade de consolidação de um domínio de conhecimento que responda aos desafios e mudanças alicerçado na cultura das redes, fluxos e transações que caracterizam os campos e as cenas musicais e artísticas contemporâneas, as duas narrativas aqui apresentadas traçam um universo de possíveis auspiciosos mas ainda longe de serem efetivamente existentes e vivenciados (STRONG, 2011).

Referências

ALADRO-VICO, Eva; JIVKOVA-SEMOVA, Dimitrina & BAILEY, Olga. Activism: A new educative language for transformative social action. *Comunicar*, Vol.26, n.57, 9-18, 2018.

ARAÛNA, Núria; TORTAJADA, Iolanda & FIGUERAS-MAZ, Mònica. Feminist reggaeton in Spain: Young women subverting machismo through 'Perreo'. *YOUNG*, Vol.28, n.1, 32-49, 2020.

ARCHIBALD, Mandy & GERBER, Nancy. Arts and Mixed Methods Research: An Innovative Methodological Merger. *American Behavioral Scientist*, Vol.62, n.7, 956-977, 2018.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENNETT, Lance & SEGERBERG, Alexandra. The logic of connective action. *Information, Communication and Society*, Vol.15, n.5, 1-30, 2012.

BENNETT, Andy & GUERRA, Paula. *DIY cultures and underground music scenes*. Abingdon/Oxford: Routledge, 2019.



BOURDIEU, Pierre. *Masculine domination*. Cambridge: Polity Press, 2001.

BURAWOY, Michael. The extended case method. *Sociology Theory*, Vol. 16, n. 1, 4-33, 1998.

BYRNE, Lorcan; O'CONNELL, Cathal & O'SULLIVAN, Siobhan. Rap and political participation: Using rap as a creative method in research with children and young people. *YOUNG*, Vol.28, n.1, 50-68, 2020.

CASTELLANO, Carlos Garrido & RAPOSO, Otávio. Bottom-up creativity and insurgent citizenship in "Afro Lisboa": Racial difference and cultural commodification in Portugal. *Cultural Dynamics*, Vol.32, n.4, 328-351, 2020.

CASTELO BRANCO, Salva. *Edwar de Alencar. Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume.

CASTRO, Hugo. *Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Mestrado em Ciências Musicais. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo, Brasil: Editora Perspetiva, 1989.

CONNELL, Raewyn W. *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. Cambridge: Polity Press, 1987.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.

DENORA, Tia. Music sociology: Getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, Vol.20, n.2, 165-177, 2003.

DINARDI, Cecilia. Creativity, informality and cultural work in Rio de Janeiro's favelas. *International Journal of Cultural Studies*. DOI: <https://doi.org/10.1177/1367877918821232>

DINIZ, Sheyla Castro. Clube da Esquina versus Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB. *ArtCultura*, Vol. 20, n.37, 129-145, 2018.

FERREIRA, Vitor Sérgio. Aesthetics of Youth Scenes. From Arts of Resistance to Arts of Existence. *YOUNG*, Vol.24, n.1, 66-81, 2016.

FUENTE, Eduardo de la. After the cultural turn: For a textural sociology. *The Sociological Review*, Vol.67, n. 3, 552-567, 2019.



GARCÍA, José Sánchez & PÀMPOLS, Carles Feixa. In my name and the name of all people who live in misery: Rap in the wake of revolution in Tunisia and Egypt. *YOUNG*, Vol.27, n.1, 85-100, 2020.

GARRY, Fran; TIGHE, Sylvia Murphy; MACFARLANE, Anne & PHELAN, Helen. The use of music as na arts-based method in migrant health research: a scoping review protocol. HBR Open Research, 2020. DOI: <https://doi.org/10.12688/hrbopenres.13121.1>

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Oeiras: Celta, 1992.

GILL, Rosalind. Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times. *Feminist Media Studies*, Vol.16, n. 4, 610-630, 2016.

GOTTLIEB, Joanne & WALD, Gayle. Smells like teen spirit: Revolution and women in independent rock. In: ROSE, Tricia & ROSS, Andrew (Eds.). *Microphone friends: Youth music and youth culture* (pp.250-274). New York, NY: Routledge, 1994.

GRIFFIN, Naomi. Gendered Performance Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene. *Journal of International Women's Studies*, Vol. 13, n. 2, 66-81, 2012.

GUERRA, Paula (2021). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*. DOI 10.1080/09548963.2021.1877085. Print ISSN 0954-8963 Online ISSN 1469-3690. URL:< <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>

GUERRA, Paula. The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG*, vol.27, n.1, 14-31, 2020a.

GUERRA, Paula. Cidade, pedagogia e rap. *Quaestio - Revista de Estudos em Educação*, v. 22, n. 2, 431-453, 2020b.

GUERRA, Paula. Women, migrations and rock without borders. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, [Em Linha], Vol. 21, 2020c. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/4458>

GUERRA, Paula. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, Vol. 25, n.55, 19-49, 2019.

GUERRA, Paula; HOEFEL, Graça Maria da; SEVERO, Denise & SOUSA, Sofia. Women on the Move. Contributions to the aesthetics-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], Vol.2, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/mimmoc/5403>.



GUERRA, Paula; BITTENCOURT, Luiza & GELAIN, Gabriela. "Punk Fairytale": Popular Music, Media, and the (Re)Production of Gender. In TEXLER SEGAL, Marcia & DEMOS, Vasilikie (Eds.). *Gender and the Media: Women's Places*. (49 – 68). Bingley: Emerald Publishing, 2018.

GUERRA, Paula; LIMA, João Carlos & PEREIRA, João Pedro. Ventos de Leste. Uma aproximação às identidades musicais dos imigrantes de Leste. *IS-Working Paper*, Vol. 3, n.41, 1-17, 2016.

HEINICH, Natalie. What does 'sociology of culture' mean? Notes on a few trans-cultural misunderstandings. *Cultural Sociology*, Vol.4, 257-265, 2010.

HUPPATZ, Kate. *Gender capital at work: Intersections of femininity, masculinity, class and occupation*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

KANEMASU, Yoko & LIKI, Asenati. 'Let fa'afafine shine like diamonds': Balancing accommodation, negotiation and resistance in gender-nonconforming Samoans' counter-hegemony. *Journal of Sociology*, 1-19, 2020.

KAPLAN, Ann E. Feminism/Oedipus/Postmodernism: The Case of MTV. In: BAEHR, Helen & GRAY, Ann (Eds.). *Women and Media* (pp.33-43). Londres: Arnold, 1996.

KELLENBERGER, Sonja. *Espaces publics et formes de mobilisation politique: le rôle des pratiques artistiques*. Paris: Programme interministériel de recherches, 2000.

KLEINBERG, S. Jay. *Retrieving women's history: changing perceptions of the role of women in politics and society*. New York: Berg, 1988.

KLOOSTERMAN, Robert. The Wayfarer: Visions of the urban in the songs of Bruce Springsteen. *City, Culture and Society*, Vol.1, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2020.100340>.

LOPES, Adriana Carvalho. A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, vol. 9, no. 2, 369-390, 2009.

FEIXA, Carles. Identidad, juventud y crisis: El concepto de crisis en las teorías sobre la juventud. *Revista Española de Sociología*, Vol.28, n.3, 2019.

LEE, Seon Young & HAN, Yoonai. When art meets monsters: Mapping art activism and anti-gentrification movements in Seoul. *City, Culture and Society*, Vol. 21, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2019.100292>

MACARTHUR, Sally; BENNETT, Dawn; GOH, Talisha; HENNEKAM, Sophie & HOPE, Cat. The rise and fall, and the rise (again) of feminist research in music: 'What goes around comes around'. *Musicology Australia*, Vol.39, n.3, 73-95,



2017.

MARTÍNEZ, Maria. Jóvenes y Feminismo ¿hacia un feminismo de la 'subversión'? *Revista Vasca de Sociologia y Ciencia Política*, Vol.43, 97-116, 2007.

MCDONALD, David. *My voice is my weapon: Music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.

MCROBBIE, Angela. Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, Vol.4, n.3, 255-264, 2009.

MIETTINEN, Satu; KUURE, Essi & SARANTOU, Melanie. Design for care in the peripheries: Arts-based research as an empowering process with communities. *NORDES 2019: WHO CARES*, Vol. 8, 1-11, 2019.

MILES, Steven. Young people, consumer citizenship and protest: The problem with romanticizing the relationship to social change. *YOUNG*, Vol. 23, n. 2, 101-115, 2015.

ROY, William & DOWD, Timothy. What is sociological about music?. *Annual Review of Sociology*, Vol.36, 183-203, 2010.

NUÑEZ-PUENTE, Sonia & GÁMEZ FUENTES, Maria José. Spanish feminism, popular misogyny and the place of the victim. *Feminist Media Studies*, Vol.17, n.5, 902-906, 2017.

PICKERILL, Jenny & CHATTERTON, Paul. Notes towards autonomous geographies: creation, resistance and self-management as survival tactics. *Progress in Human Geography*, Vol. 30, n. 6, 730-746, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política. A partilha do sensível*. Lisboa: Dafne Editora, 2010.

RILEY, Sara; MORE, Yvette & GRIFFIN, Christine. The 'pleasure citizen': Analyzing partying as a form of social and political participation. *YOUNG*, Vol.18, n.1, 33-54, 2010.

SMITH, Noel; LISTER, Ruth; MIDDLETON, Sue & COX, Lynne. Young people as real citizens: Towards an inclusionary understanding of citizenship. *Journal of Youth Studies*, Vol. 8, n. 4, 425-43, 2005.

STREET, John; HAGUE, Seth & SAVIGNY, Heather. Playing the crowd: The role of music and musicians in political participation. *British Journal of Politics and International Relations*, Vol.10, n.2, 269-285, 2007.

STRONG, Catherine. Grunge, riot grrrl and the forgetting of women in popular culture. *The Journal of Popular Culture*, Vol. 44, n. 2, 398–416, 2011.

TAVARES, Breitner. Música popular rap: A rima da Guerreira. *Revista Latitude*, Vol.6, n.1, 83-104, 2012.

UPTON-HANSEN, Christopher; KOLBE, Kristina & SAVAGE, Mike. An institutional politics of place: Rethinking the critical function of art in times of growing inequality. *Cultural Sociology*, 1-20, 2020.

XIAO, Jian & QU, Shuwen. "Everybody'd Donghu": Artistic resistance and the reclaiming of public space in China. *Space and Culture*, 1-15, 2020.

ZIMMERMAN, Tegan. Intersectionality: The fourth wave of feminist Twitter community. *Atlantis*, Vol.38, n.1, 54-70, 2017.

Viagens feitas de Sons. Contributos para uma (re)escrita de diásporas de mulheres imigrantes de leste em Portugal

Paula Guerra¹
Sofia Sousa²
João Carlos Lima³

RESUMO

Este artigo constitui uma breve reflexão acerca da relação entre a música e as representações identitárias de mulheres romenas imigrantes em Portugal, nomeadamente na Área Metropolitana do Porto (Porto, Maia, Valongo, Póvoa de Varzim e Vila Nova de Gaia). Partindo do pressuposto de que a música é uma forte componente do dia-a-dia destas mulheres, destacamos a sua relevância como um meio de resistência, de afirmação e de sobrevivência na sua viagem e acolhimento em Portugal. Além disso, baseando-nos na aplicação de uma metodologia qualitativa, assente na realização de 20 histórias de vida a mulheres romenas imigradas em Portugal,

1 Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras (FLUP) e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP). É ainda investigadora do *Griffith Center for Social and Cultural Research* (GCSCR) na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts*, *European Journal of Cultural Studies*, *Journal of Sociology*, *Cultural Sociology*, *Cultural Trends*, *Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Lúcia Dabul) da revista *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

2 Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Investigadora Contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT) no âmbito do projeto CANVAS - *Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance* (2019-2021). E-mail: sofiaarsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.

3 Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). E-mail: joaomendes1989@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5891-0678.

concluimos que existe um *gap* entre aquela que é a cultura de origem e a cultura do país de acolhimento: no sentido em que não são enfatizados o multiculturalismo e a partilha de gostos, de estéticas e de memórias do contexto de origem. Aliás, tal aspecto é tanto mais premente quando pensamos na forte estigmatização e discriminação de que estas mulheres são alvo diariamente numa lógica de violência simbólica – e por vezes, física. Mais ainda, a música tende a ser o meio que as une à sua cultura, às suas memórias, às suas tradições familiares e vicinais, assumindo-se como um poderoso veículo de reconstrução identitária na ultrapassagem das dificuldades quotidianas.

Palavras-chave: imigração, música, identidades, multiculturalismo, estigma.

ABSTRACT

This article is a brief reflection on the relationship between music and the identity representations of Romanian immigrant women in Portugal, namely in the Metropolitan Area of Porto (Porto, Maia, Valongo, Póvoa de Varzim and Vila Nova de Gaia). Starting from the assumption that music is a strong component of the daily life of these women, we highlight its relevance as a means of resistance, affirmation and survival in their journey and reception in Portugal. Moreover, based on the application of a qualitative methodology, based on the completion of 20 life stories of Romanian women immigrants in Portugal, we conclude that there is a gap between what is the culture of origin and the culture of the host country: in the sense that multiculturalism and the sharing of tastes, aesthetics and memories of the context of origin are not emphasized. In fact, this aspect is all the more pressing when we think about the strong stigmatization and discrimination that these women suffer daily in a logic of symbolic - and sometimes physical - violence. Furthermore, music tends to be the means that unites them to their culture, their memories, their family and neighbourhood traditions, assuming itself as a powerful vehicle of identity reconstruction in overcoming daily difficulties.

Keywords: immigration, music, identities, multiculturalism, stigma.



1. Cais de embarque

Com este artigo, pretendemos compreender as ligações entre música, identidades e imigrações. Como sabemos, a música denota e desvela construções e processos identitários globais, especialmente no que se refere à população migrante: pois, matiza os seus gostos e as suas práticas, bem como pauta os novos contextos de adaptabilidade aos quotidianos, às rotinas e à relação com o(s) “outro(s)”, sendo este por vezes cultural e socialmente diferente do “eu” (PADILLA, 2018). Tendo em mente estas diferenças intra e hetero grupais, constatamos que a música – além de ser uma forma de comunicação universal – é assumida como sendo uma série de transposições destes princípios e propriedades estruturais da vida social, contribuindo para a moldagem de novas subjetividades, experiências, identidades e, eventualmente, modalidades de integração social. Assim, como nos refere Michel Azerrad (2002), *a música fala e é de todos*. Mais ainda: Guerra et al. (2016) enunciam que a música é uma expressão permeável, no sentido em que demarca fronteiras e permite a partilha de emoções, individuais e coletivas, originando reconfigurações identitárias (HUIZINGA, 2003).

Mantendo tais argumentos, afirmamos que a música ao ser social e individualmente significativa, possui a capacidade de promover identidades sociais moldáveis e adaptáveis às realidades, indo além dos condicionalismos de classe social, de género, de idade, de raça e de naturalidade (BARRY, 2006; MAGGIO, 1982; MAGGIO; MOHR, 1985). Pensando no nosso objeto de estudo, nomeadamente mulheres imigrantes de países de leste para Portugal, torna-se premente estabelecer uma relação entre estas e a música: perceber o papel que a música desempenha face a dinâmicas vivenciais de deslocação, de insegurança, de precariedade, de estigmatização e de discriminação. Conjuntamente, importa compreender como a música serve de catalisadora e (re)configuradora das memórias destas mulheres (STRONG, 2015). Este ímpeto vai de encontro à maior atenção que as humanidades e as ciências sociais têm dedicado à memória nos últimos anos: quer seja através da abordagem das formas pelas quais estas mulheres migrantes mantêm as suas



memórias preservadas e escutadas; quer seja pelo relevo dado a artefactos, memorabilia e eventos de reactualização e celebração das memórias por parte destas mulheres (COHEN et al., 2014). É de realçar que a música, segundo Tia DeNora (2003) e o seu conceito de tecnologia do self, pode evocar memórias nos indivíduos e grupos, uma maneira de reviver o passado no presente, de forma que mais nenhum artefacto do passado permite. E uma das grandes questões é quem é lembrado e quem é esquecido? Por que é que umas músicas são lembradas e outras esquecidas? Isto porque nem todos possuem a mesma probabilidade de continuarem a serem ouvidos conforme passa o tempo (NATALI, 2009; GUERRA; BENNETT, 2015).

Assim, o passado sempre teve uma grande importância na reconfiguração do presente. Situação intensificada com o surgimento do Youtube e dos *downloads* digitais, que têm propiciado um acesso mais alargado e mais intenso ao passado. Nas sociedades hodiernas, podemos facilmente aceder a praticamente todo o historial de uma banda, não só as suas músicas, mas os seus concertos, as suas entrevistas na televisão, etc. Svetlana Boym (2001), para complexificar a questão, postula que os atores sociais oscilam entre duas nostalgias: uma reflexiva e outra restauradora, em que esta implica uma posição de que o passado era de fato uma melhor época do que o presente, enquanto a primeira remete mais para uma posição individual sobre a impossibilidade de recuperar o passado e da finitude humana.

Na mesma direção, o contexto geográfico também assume especial relevância, principalmente o contexto de acolhimento – Portugal. Francesco Vacchiano (2020) oferece-nos uma visão de Portugal como sendo um país que recorre, frequentemente, a um discurso humanitário baseado na generosidade piedosa de uma nação, bem como numa espécie de benevolência filantrópica, à qual se espera que o beneficiário responda com gratidão e aceitação. Aceitação essa que passa quase pelo esquecimento das suas raízes culturais, sociais e ideológicas. Então, todos aqueles que não seguem com complacência estas imposições, se situarão mais à margem. Torna-se manifesta a necessidade de adoção de uma estratégia de combate



– e de oposição – a estas determinantes, demonstrando similarmente que a condição de um imigrante vai além da necessidade de trabalho ou de emprego (SAYAD, 1998). Antes, devemos contrariar a conformidade da mulher imigrante ao papel de carenciada e/ou cuidadora, desprovida de gostos, de sonhos, de prazeres, lazeres ou aspirações pessoais e familiares.

Neste artigo serão apresentados os resultados de uma investigação que tem sido realizada desde 2012⁴ acerca dos modos como a música *reveladora* de uma pluralidade de construções identitárias das mulheres imigrantes provenientes do leste europeu na Área Metropolitana do Porto (AMP)⁵. Posto isto, propomos uma apresentação e discussão da música como recurso de regulação individual e coletiva, mas também enquanto mecanismo de integração e capaz de cimentar sentimentos de pertença transnacionais. Paralelamente, apresentaremos também as nossas opções metodológicas, culminando, a última parte deste artigo, na apresentação e reflexão sobre os discursos, visando uma lógica *follow-up* deste trabalho de investigação que tem na música uma matriz de ativismo estético-político-cultural inextinguível (FOMINAYA; FEENSTRA, 2019).

2. Escalas com vários sons

A música assume-se como uma construção social inseparável dos sentimentos, no sentido em que a mesma é reproduzida em *loop* pela multiplicidade de coordenadas espaciais e temporais que a compõe (BOURDIEU, 1996). A música é central e omnipresente na construção e na manutenção de uma identidade cultural (MARTIN, 1995). Por entre leituras e

4 Este artigo insere-se no desenvolvimento do projeto “Sonoridades de Leste: identidades em (re)construção numa comunidade imigrante na Grande Área Metropolitana do Porto” desenvolvido entre 2012 e 2014/2013 no âmbito do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e apoiado pela Reitoria da Universidade do Porto/Santander. Envolveu um conjunto alargado de investigadores juniores do 1.º ciclo de estudos em Sociologia da Universidade do Porto sob a coordenação científica da Professora Doutora Paula Guerra. Desde 2019, este projeto foi retomado e ampliado no projeto MIGRAWOMEN liderado pela Universidade do Porto e pela Universidade de Brasília, coordenado cientificamente pelas Professoras Doutoras Paula Guerra e Graça Hoefel – respetivamente- e sedado no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM).

5 Trata-se de uma zona geográfica, composta por 17 municípios. Para mais informações: <http://portal.amp.pt/pt/>

experiências, os autores perceberam que a música é muito mais do que um som ou um ritmo. É muito mais do que algo que incita a uma dança. É uma dimensão cultural (GUERRA, 2010) e um meio efetivo de enfrentamento, de resistência e de sobrevivência (GUERRA, 2021, 2020). Bennett Berger (1995) enuncia que as produções artísticas, independentemente da sua natureza, são um meio efetivo para se compreenderem os conteúdos sociais e, por isso mesmo, estas deveriam ser indispensáveis no auxílio à investigação. Já Howard Becker (2010) refere que as rotinas e as atividades coletivas são origem aos mundos da arte. Mais ainda, Christopher Small (1987) destaca que a música é algo inerente a todos os indivíduos e que, devido a esse motivo, torna-se possível com que emergam relações sociais e afetivas entre indivíduos, mas também entre indivíduos e sons. Uma autora basilar para a nossa reflexão é Tia DeNora, uma vez que os seus trabalhos sustentam a importância de uma sociologia da música que não seja focada nos eixos tradicionais de enquadramento desta produção artística, como sendo um mero produto de múltiplos fatores sociais. Na verdade, esta socióloga refere mesmo que “a vida social pode ser entendida como constituída através da música” (DENORA, 2003, p.167). Através desta aceção, aferimos que a música tem sido pouco explorada, especialmente no que diz respeito ao entendimento da mesma como sendo um veículo profícuo de comunicação e formação universal de sentimentos. De fato, nem tampouco se tem estudado o papel que a música desempenha nos processos de construção identitários em relação às imigrações. A música tem sido estudada de forma mais ou menos passiva, havendo um foco na percepção da mesma através dos públicos, da comercialização, da distribuição. Das resistências também (GARCÍA; PÀMPOLS, 2020; GUERRA, 2020; ARAÜNA et al., 2020; AMOS, 2020). Mas poucos têm sido os estudos que se têm focado na música como forma de expressar identidades; e ainda menos são aqueles que têm adotado a lógica da *music in action* de DeNora (2003), isto é, perceber a música como uma ferramenta que auxilia os atores sociais a ultrapassar as adversidades quotidianas, mas também enquanto biografia (GUERRA,



2019). Neste interstício surge o nosso contributo: uma análise à *music in action* como meio de enfrentar as adversidades vivenciadas por mulheres imigrantes de leste em Portugal.

João Sardinha e Ricardo Campos (2016) exprimem que a música é uma poderosa ferramenta de comunicação e que, tal como os processos migratórios, a mesma é patenteada pelos movimentos e pelas circulações, mas sem restrições de fronteiras, sem o controle e sem os sistemas simbólicos opressivos. Aliás, tal é tanto mais evidente nos tempos atuais, com a proliferação de gêneros musicais – em Portugal – como o *K-pop*, o *funk*, a *kizomba* ou o *reggaeton*, entre outros. Então, é claro que estes movimentos terão um impacto nas identidades, dando origem à pluralidade e ao hibridismo (REGEV, 2013). De outro modo, Paula Guerra e Pedro Quintela (2016) enunciam que deve ser abandonada a ideia tradicional de identidades culturais amplamente enraizadas num território ou assentes numa única história coletiva: estabelecidas na ideia de Nação. Pelo contrário, os autores afirmam que as identidades contemporâneas são voláteis, manuseáveis e transmutáveis, fruto de um crescimento paulatino dos fluxos sociais, da inovação tecnológica, mas similarmente devido à necessidade de mudança e busca de condições favoráveis de vida, como é o caso – frequente – dos processos migratórios. Não podemos deixar de nos lembrar da obra recente *El Rey Diario de un Latin King* de Carles Feixa e César Andrade (2020) que se propõe a preencher esse vácuo, incidindo o seu olhar na presença dos *Latin Kings* na Catalunha de hoje partindo da sua intensa diáspora desde os anos 1980.

3. A geografia das identidades sónicas

Nesta lógica, torna-se impossível não acoplar a volatilidade das identidades aos, cada vez mais recorrentes, processos migratórios. Ora, após a II Guerra Mundial surgiram em força as migrações intraeuropeias. Pensando apenas nas imigrações da Europa de Leste, temos como marco



histórico a queda do muro de Berlim, associado à queda da União Soviética. Tal assume-se como o nosso ponto de partida, pois os impactos sentidos ao nível econômico, político e social nesses países, foram determinantes para o aumento exponencial dos processos migratórios, dando origem a um aumento de imigrantes de leste residentes em Portugal entre 1995 e 2005 (PADILLA; ORTIZ, 2012). De fato, com as graduais ondas imigratórias, também se tornou pertinente acompanhar e perceber as dinâmicas de estigmatização face aos imigrantes, uma vez que estes são os principais obstáculos à coesão social, principalmente no que se refere à integração de mulheres romenas imigradas em Portugal (HEIZMANN; HUTH, 2021).

Em 2021, e mesmo nos últimos cinco anos, parece ter havido uma descentralização das atenções face à população imigrante da Europa de Leste. Por um lado, tal pode dever-se ao fato de – especialmente em 2019 – ter havido um aumento exponencial de população imigrante brasileira em Portugal⁶. Não obstante, países como a Romênia ou a Ucrânia permanecem no pódio dos cidadãos imigrantes⁷. Outra questão que surge é a visão profundamente fatalista dos portugueses face a estas populações, especialmente as romenas e as ucranianas⁸. Na verdade, se pensarmos nas condições econômicas, aferimos que estas são os principais motivos pelos quais se exerce violência simbólica face à população imigrante. E a dois níveis: primeiro, pela associação a determinadas populações imigrantes – como a comunidade brasileira – do “roubo” de postos de trabalho que fazem falta aos portugueses; e em segundo lugar, porque persiste a ideia de que se tratam de populações que “não trabalham” e que apenas contribuem para a desordem social, desacatos no espaço público e furtos – especialmente no tocante à comunidade romena (HEIZMANN; HUTH, 2021). No caso da

6 Aproximadamente 150. 919. Informação disponível em: <https://www.pordata.pt/DB/Portugal/Ambiente+de+Consulta/Tabela>

7 Em 2019 registou-se a vinda de 31.065 indivíduos da Romênia e cerca de 30.000 da Ucrânia. Informação para consulta em: <https://www.pordata.pt/DB/Portugal/Ambiente+de+Consulta/Tabela>

8 Basta ter em mente o caso recente da morte de um cidadão ucraniano, em Portugal, nas instalações dos Serviços de Estrangeiros e Fronteiras no aeroporto de Lisboa. Este exemplo, entre outros, é exemplificativo do estigma e do ódio face a estas minorias, além de ser uma violação dos direitos humanos.



população romena, principalmente no que se refere à população feminina imigrante, estas enfrentam condições de vida adversas e repressivas. Vejamos o que nos diz Maria, romena e imigrada em Portugal desde 2012, numa conversa informal prévia à entrevista mantida com a equipe de investigação:

Amiga, tenho sete filhos...os mais pequenos trouxe comigo e os mais velhos ficaram na Romênia com o marido, mas ele veio depois. Estava doente e eu pedi ajuda aqui para o trazer e pagar viagem. Não consigo, só me deixam pedir e tenho de dar dinheiro para pagar a casa, nem dá para os filhos comer. Mas as amigas dão comida às vezes. (Maria, 33 anos, imigrante romena, Porto).

Os autores deste artigo já contatam com Maria desde 2014 e, apesar das barreiras linguísticas, a comunicação sempre existiu. Porém, a cada conversa sente-se a maior intensidade de preconceito de que Maria e seus filhos são objeto (HRŮZOVÁ, 2020). O seu filho mais velho tem dezoito anos. Maria imigrou na esperança de conseguir poupar dinheiro para os ajudar na Romênia, para não terem de trabalhar tanto pois “a vida lá é dura, há pouco dinheiro e pouco o que comer”. Aqui, em Portugal, sujeita-se à realidade que lhe é imposta: pede dinheiro e comida durante horas a fio, sempre sentada na mesma posição, enquanto está grávida do oitavo filho. Contudo, nunca perde a sua alegria e diz que canta muitas vezes para se esquecer dos seus dias, tal como a sua sobrinha, também aqui imigrada. Com Rupa Huq (2006), afirmamos e verificamos a existência de uma fusão cultural que é impulsionada pelos níveis de mobilidade que dão origem a fluxos culturais complexos. As identidades ao estarem em constante mudança relevam um condicionalismo da modernidade tardia (GUERRA; QUINTELA, 2016; REGEV, 2013). No espectro das identidades híbridas, Augusto Santos Silva (2016) enuncia que cada identidade resulta de um jogo entre aquela que é a identidade social, neste caso em concreto a identidade de origem, e a identidade pessoal, as nossas singularidades. A este nível, as identidades pessoais revelam as mais profundas transformações, uma vez que de acordo



com o que nos refere Francesco Vacchiano (2020) para o caso português, as mesmas têm de se fundir aos trâmites socialmente impostos, não havendo espaço para uma expressão da singularidade nem para o convívio com a multiculturalidade artística e cultural; daí que a percepção do “nós” e do “outro”, perante uma condição imigratória, se altere profundamente, dando lugar à incerteza, ao deslocamento e à insegurança (GUERRA et al., 2016).

Os processos de reconstrução identitária acelerados ocorrem quando estes atores sociais se encontram no país de acolhimento, manifestando-se os mesmos através da forma como estes se apresentam: as mulheres romenas estão sempre de saia comprida, cabelo preso, etc. Porém, além das opções ou demarcações estéticas, os gostos musicais são aqui deveras significativos, pois também se materializam em formas de estar. Com isto não queremos afirmar que a população imigrante interioriza e utiliza a música do país de acolhimento como única forma de expressão e de comunicação, até porque a maioria não possui um contacto direto com a mesma. Não só o imigrante, como também a população residente no país que acolhe o imigrante. Mas não existe, com frequência, partilha de músicas dos países de origem para os residentes. Mesmo assim, e se Tia DeNora (2000) afirma que a música é um instrumento poderoso e que possui outras funções para além da atribuição de significados, interessa-nos de sobremaneira o seu papel nos quotidianos destas mulheres. Sabemos que a música influencia a gestão da nossa imagem, a forma como nos sentimos – física e emocionalmente -, e a visão que temos do outro e das múltiplas situações que surgem diariamente: por isso, é recriadora de modos de conduta. Rupa Huq (2006) indica que as culturas da diáspora têm um carácter altamente dinâmico e pós-colonial e, nessa senda, também o que é pretendido é promover a descolonização (CONNEL, 2018; IDRIS, 2021) dos gostos e das pertenças musicais, bem como a descolonização das ciências sociais face a estas temáticas. Oliver Lovesey (2017) examina a relação - muitas vezes esquecida - da música popular e do pós-colonial. Neste sentido, o autor lembra que a explosão da música popular aconteceu nas décadas de



1950 e 1960, numa era de descolonização e afirma que a música popular teve um papel direto na resistência cultural anticolonial, afirmando que se devem descolonizar os corações, as mentes e os ouvidos. Um aspecto importante que importa relevar aqui liga-se ao fato de os estudos frequentemente ignorarem a cultura popular e, em particular, a música popular, assim como as realidades vivenciais dos quotidianos de opressão. Contrariando esta tendência, pretendemos examinar os usos quotidianos da música por parte das mulheres migrantes romenas como um *medium* para percebermos os processos *ongoing* de (re)apropriação e de (re)significação.

4. Uma paragem técnico-metodológica

A cultura, e ainda mais a cultura expressa sob a forma de música, é muito mais do que ideias e valores, não podendo assim ser descrita, nem apreendida através de uma simples homologia estruturalista das sociedades, ou através de um processo de reconstrução incessante sobre os palcos em que se formam identidades diversas, plurais e dispersas. Na verdade, na proximidade de um multiculturalismo (FITZSIMMONS et al., 2020) adverso e quase desconhecido, *underground*, equaciona-se a hipótese de a música ser um meio para o desvendar, enquanto transposição dos princípios estruturais da vida social podendo ser uma matriz de moldagem de novas subjetividades (BENNETT, 2008, 2004; BENNETT; GUERRA, 2019). O nosso desenho de investigação centra-se no estudo das redes e dos vários *hubs* da escuta/fruição musical num contexto de imigração, procurando demonstrar as formas pelas quais muitos imigrantes usam o seu capital transcultural para enfrentar as condições de vivências, por vezes precárias, no país de acolhimento. A teoria do capital transcultural é uma base heurística que nos permite descrever e interpretar os diferentes recursos que as mulheres imigrantes utilizam. Permite igualmente interpretar as formas pelas quais estas mantêm ligações de significado com os seus países de origem e o modo como isso enforma a sua identidade pessoal (SILVA, 2016).

O enfoque metodológico efetivou-se através da realização de 20 entrevistas semiestruturadas (GUERRA, 2010) a mulheres imigrantes provenientes da Romênia e instaladas na Área Metropolitana do Porto. A média das idades é de 27 anos, sendo que a entrevistada mais jovem tinha 18 anos e a mais velha 38 anos. Constatou-se a existência de graus de parentesco entre as entrevistadas: sobrinhas, irmãs, primas. Ainda de referir, que as entrevistas se realizaram nos municípios do Porto, da Póvoa de Varzim, da Maia, Valongo e Vila Nova de Gaia, em espaço público. Essas narrativas derivaram de uma abordagem prévia a imigrantes a residirem em Portugal, partindo de um contacto privilegiado com elementos da comunidade imigrante romena. Assim, a nossa amostra foi construída segundo uma lógica de recolha intencional por bola de neve para a indicação das protagonistas em análise. A realização das 20 narrativas obedeceu a imperativos éticos no sentido em que todos os nomes aqui apresentados são fictícios e temos o consentimento informado das mulheres. Por fim, não podemos não fazer um apontamento quanto às dificuldades sentidas. Em primeiro lugar, a dificuldade em estabelecer um contato de proximidade com as mulheres, no sentido em que havia um sentimento de desconfiança e de preocupação face ao fato de estas não terem “autorização”, havendo assim um forte sentimento de insegurança e de medo em serem vistas a falar conosco. Estava aqui presente uma ideia subjetiva de violência simbólica endo e exogrupo. O segundo obstáculo radicou na dificuldade por parte dos investigadores em explicarem às entrevistadas o propósito da gravação da entrevista. Por fim, o terceiro aspecto relaciona-se com as complexidades ao nível linguístico, podendo alguns segmentos das entrevistas terem sido “perdidos”.

5. A música é o bilhete que importa

De todas as manifestações culturais, talvez a música seja aquela que maior facilidade possui na comunicação com a realidade de outra sociedade, podendo ser o maior veículo de contato com diferentes vivências, expressões



e manifestações culturais que se tornam palpáveis, quando pensamos nos processos de imigração (BARREIROS, 2010). Ao longo dos vários anos em que temos desenvolvido esta pesquisa, maturando-a (DENORA, 2003), tornou-se cada vez mais perceptível o papel fulcral que a música desempenha na identidade de um imigrante, sendo aquilo que marca as diferenças entre o “eu”, o “nós” e os “outros”, ao mesmo tempo que cria uma sensação de pertença – ainda que distante fisicamente – de um coletivo. Sabemos hoje que os “fluxos culturais globais desencadeiam processos intrincados de relação entre os paradigmas musicais hegemônicos (anglo-saxônicos) e os contextos de recepção e produção locais” (FRADIQUE, 2003, p.336). Estamos, assim, perante um ínfimo campo de possibilidades e de subjetividades que devem ser tidas em linha de conta, no sentido em que estas são intersectadas pelos planos biográficos das mulheres e pelas realidades sociais vividas. A música, nestes contextos, surge como mediadora, uma vez que também faz com que se criem estratégias de afirmação identitária (GUERRA, 2021).

Considerando que a música possui uma componente biográfica e, como Lauren Istvandity (2019) refere, a música se encontra presente de forma constante nas sociedades modernas, acabando até por servir como um acompanhamento das atividades diárias, muito em parte devido aos avanços tecnológicos que possibilitam e facilitam essa mesma presença, não é de estranhar que esse quadro sônico se assuma como uma espécie de *soundtrack* das vidas das mulheres romenas.

Minha mãe cantava muito para nós, mesmo para dormir eu e os meus irmãos, nós somos 11. Eu gostava e agora tento com os meus filhos também...mas só os mais pequenos que os grandes já não querem nada comigo. (Joana, 38 anos, romena, Porto).

O que me lembro mais é do meu papa estava sempre com o rádio perto dele, e ninguém podia tocar...ele dizia que eu e meus irmãos íamos partir. Eu lembro de olhar e ser pequena e pensar que era giro porque saía som daquela caixa e eu achava aquilo algo de outro mundo. (Inês, 28 anos, romena, Póvoa de Varzim).



Este conceito de *lifetime soundtrack* (música das nossas vidas) (ISTVANDITY, 2019) pode ser visto como uma moldura analítica conceitual, no sentido em que apresenta muitas utilidades no tocante às memórias das vidas dos indivíduos. Assim, a *soundtrack* é um arquivo metafórico que se desenvolve paralelamente a memórias autobiográficas (BREWER, 1986). Estes arquivos vão sendo constantemente atualizados através da criação de novas memórias musicais, mas também através de eventos que envolvem o *self* (BLUCK, 2003; COHEN, 1996), daí se tratar de um conceito que vai ao encontro daquele que tem sido o nosso foco de investigação desde 2012. Através deste tipo de abordagem, conseguimos estabelecer ligações com memórias autobiográficas individuais e coletivas, ou seja, podemos ter um som que é ouvido por múltiplas pessoas, mas, cada uma delas, vai-se relacionar com esse mesmo som de forma diferente. A relação com a música - ou o ato de ouvir música - permite à sociologia analisar os gostos musicais, os hábitos de audição de música, bem como as identidades pessoais (ISTVANDITY, 2019; SILVA, 2016). Concomitantemente, podemos recorrer à aplicação de outras técnicas de investigação, com o intuito de compreender as memórias musicais associadas a fases da vida como ser criança, ser adolescente, casamentos, funerais e celebrações (ISTVANDITY, 2019).

Ai ajudou, quando a minha avó morreu nesse dia ouvi um cantor que gostava muito do Miha⁹i. Ele é muito bonito e eu gostava das músicas deles porque dava para dançar e assim não ficava tão triste porque foi ela [a avó] que me criou e aos meus irmãos porque os meus pais trabalhavam muito (Ana, 24 anos, romena, Valongo).

Eu gostava muito do Akcen¹⁰t, tem músicas muito bonitas e eu todos os dias o ouvia no rádio...também gostava muito da Inna¹¹ e eu até me queria vestir como ela e ser como ela assim famosa para poder passear e ter muito dinheiro [risos] (Carla, 22 anos, romena, Porto).

9 Cantor e compositor romeno, mais conhecido por ter representado a Roménia no Festival da Eurovisão em 2006.

10 Grupo romeno de *dance music* formado em 1999.

11 É uma cantora, compositora e modelo romena, considerada uma das maiores estrelas da *eurodance*.

Lauren Istvandity (2019) demonstra nas suas pesquisas que, através da música, os movimentos dos indivíduos se encontram relacionados com outras memórias (URRY, 2007). Então, esta questão da mobilidade de pessoas e de objetos é o principal foco pois “à medida que as pessoas contactam com práticas de ouvir música, frequentemente criam novas e únicas memórias que, acompanhadas pela música, tornam-se parte de uma *soundtrack* das suas vidas” (ISTVANDITY, 2019, p.4). A memória descreve uma combinação única entre música, meio ambiente, sensações e objetos, tornando possível encarar a música como sendo um elemento (re)estruturador das nossas memórias e dos processos identitários. No que diz respeito às memórias de infância, as lembranças que se associam a uma música são, por sua vez, controladas por outrem, sendo que aqui os pais e familiares desempenham um papel essencial. Para grande parte destas mulheres, estamos perante uma memória musical restauradora (Boym, 2001) de um passado que é melhor do que o presente.

Paralelamente a estas questões, similarmente a música como forma de resistir às adversidades se tornou premente, isto é, a necessidade de percebermos a música como um meio para ultrapassar as situações adversas que surgem no quotidiano e, mais importante ainda é o fato de estas surgirem como um controle emocional (GUERRA et al., 2016), fazendo com que os atores sociais se autorregulem enquanto seres ativos. Além disso, a música enquanto expressão artística, emerge como uma estratégia para estas mulheres imigrantes lidarem com os dissabores do presente (IDRISS, 2021), nomeadamente com o fato de não estarem com os seus filhos, com os seus maridos, e também devido ao fato de muitas delas não terem condições dignas de vida.

Eu não conseguia viver sem música...agora não nos deixam ouvir porque dizem que temos de trabalhar, mas eu não me quero esquecer de como era ouvir música...então penso todos os dias nas músicas que gostava e canto para mim, na minha cabeça e assim os dias também não custam tanto a passar (Rita, 20 anos, romena, Vila Nova de Gaia).



Sempre cantei muito e era a minha maneira de me livrar dos problemas. Não tinha uma vida fácil, comecei a trabalhar com 14 anos para ajudar a minha mãe com os meus irmãos, ia fazer limpeza e coisa que iam aparecendo e era uma tristeza porque só queria estar a brincar...para a tristeza passar eu cantava (Marta, 29 anos, romena, Porto).

Eu achei bonito que quando cheguei e passava nas ruas e nas lojas e nos carros que paravam tocava muito os O-zone¹² e eu gostava das músicas deles e fica contente e começava a cantar também era o nu mă, nu mă iei (Cátia, 32 anos, romena, Póvoa de Varzim).

Denotamos a existência de uma espécie de desconhecimento recorrente quanto às músicas do país de acolhimento. Talvez consequência de uma memória restauradora. No caso das imigrantes entrevistadas que se encontram a residir em Portugal há mais tempo, estas referem a existência de “festas grandes” na “rua”, que – no nosso entender – se prendem com as festas dos santos populares – sendo esses eventos os momentos de maior proximidade face à música portuguesa. Na verdade, estas festas plasmam-se sem sentimentos nostálgicos, uma vez que estas se lembram das festas passadas com as suas famílias nos seus países de origem.

Eu gosto muito, acho muito bonito as ruas como ficam e depois está sempre a tocar música e eu paro e fico a ouvir nas lojas, mas tocam muitas músicas estrangeiras e ouço pouca coisa em português (Mariana, 18 anos, romena, Porto).

Dragobete¹³...o meu marido dava sempre algo diferente...íamos passear e era o meu dia favorito, mas aqui não temos isso e eu tenho saudades (Rosa, 33 anos, romena, Valongo).

12 Foram uma *boys band* de música eletrônica e *pop* - originários da Moldávia – mundialmente conhecidos pelo sucesso “Dragostea din tei”.

13 Trata-se de um feriado tradicional romeno, similar ao dia de São Valentim.

Algumas entrevistadas falam ainda no seu desejo de terem um instrumento musical para tocar, considerando, contudo, que não possuem as condições físicas para o ter, sendo que a maioria vive em apartamentos lotados, aliás uma entrevistada aludiu que vivam nove pessoas num apartamento de tipologia T2, e outras vivem na rua. Similarmente às condições físicas, estão as possibilidades econômicas, uma vez que o pouco dinheiro que recebem enviam para a Romênia, sobrando pouco (ou nenhum) para desfrutarem de um cotidiano lúdico.

Sempre quis aprender piano, mas nunca tive dinheiro para ter aulas nem para ter piano, agora é impossível e tenho os filhos e tudo comigo e eles são o principal para mim, eles comerem e estarem vestidos bem, eu já não importo (Clara, 35 anos, romena, Vila Nova de Gaia).

Quando era pequena queria aprender a cantar como as artistas mas sempre tive vergonha e nunca disse a ninguém...ainda tenho vergonha e canto sempre baixinho ou só para mim (Luísa, 22 anos, romena, Póvoa de Varzim).

Sabendo nós que as identidades sociais e pessoais não são fixas (SILVA, 2016) e que se articulam dentro de uma estrutura de relações, destacamos que as identidades são produzidas dentro de um campo ideológico onde “podem ser discursivamente rearticuladas para a construção de novos significados, ao conectar-se com diferentes práticas sociais e sujeitos de diferentes posições sociais” (KRUSE, 1993, p.34). Claro que, à semelhança do que Tia De Nora postula, a música serve também para moldar identidades e fatos sociais, e, por conseguinte, serve como um veículo de aproximação entre a comunidade imigrante e a comunidade local,

As portuguesas vêm às compras e as que me ajudam perguntam muito pela família, como é viver na Romênia e aqui e qual gosto mais...eu gostava mais da Romênia,



aqui é muito quente e estou sempre doente e gostava de voltar (Paula, 20 anos, romena, Vila Nova de Gaia).

Não perguntam o que eu gosto de ouvir e fazer, mas perguntam o que como e se meus filhos gostam de Portugal e eles dizem que sim a mim, gostam das roupas que usam aqui (Clara, 35 anos, romena, Vila Nova de Gaia).

Partindo da matriz familiar, dos filhos - uns imigrados e outros que já nasceram em Portugal – destas mulheres, tomamos como exemplo o trabalho de Roman Horak (2003) que analisando as culturas híbridas dos adolescentes de segunda geração de imigrantes em Viena, menciona que estes jovens vivem o seu quotidiano num contexto marcado pelo encontro entre três diferentes culturas:

Primeiro, a cultura parental... Segundo, existe a cultura do país de acolhimento com algumas estranhas normas que precisam de serem adotadas (pelos menos aparentemente), mas também pode ser compreendido como uma oportunidade de escapar às limitações das tradições da cultura parental. Terceiro, existe o mundo altamente variado da cultura anglo-americana (HORAK, 2003, p.183).

Ora, as nossas entrevistadas e seus familiares situam-se nesta encruzilhada tripartida. Sendo que isto pode provocar alguns conflitos intergeracionais, pois, "por um lado, os jovens descrevem o antagonismo como um 'problema geracional': os pais são demasiado velhos, não entendem a nova música", o que não os diferencia muito dos jovens dos países de acolhimento, mas, por outro lado, podem ser acusados de traírem a 'sua cultura'" (HORAK, 2003, p.185). Logo, podemos atestar que esta hibridização detém uma dupla face: apesar de servir como meio de integração nos vários países onde estas comunidades se encontram; mas pode, paradoxalmente, provocar claros conflitos com os pais, ou membros mais velhos da

comunidade, que referem uma clara incompreensão face ao que os mais novos gostam de ouvir. Mais ainda, se equacionarmos a possibilidade de estas mulheres regressarem à Romênia com os seus filhos, ainda mais se acentuará esta questão no caso dos adolescentes ou pré-adolescentes.

Tudo isto nos permite certificar que a música é um agente capital para a construção e reconstrução de uma identidade ao longo da vida. Neste domínio, a música pode ser tida como um recurso a que os atores recorrem para elaborar e moldar as suas identidades. Roman Horak referencia a clara importância das relações entre cultura local e de origem, o que pode provocar mesmo conflitos, mas que, no fundo, “ouvir músicas cujas palavras se compreende, mas também ouvi-las para não perder contato com a sua ‘língua nativa’ que raramente falam, é de uma importância crucial para os muito jovens emigrantes” (HORAK, 2003, p.186): tendo tal questão sido reforçada pelos discursos das mulheres entrevistadas, especialmente pelo fato de estas terem como referência cantores romenos, numa lógica retrosaudosista (HUQ, 2003). Normalmente, as representações acerca dos imigrantes – e notadamente os romenos – estão sempre relacionadas aos seus aspectos mais perigosos, com a representação violenta na mídia e com medidas repressivas por partes das políticas públicas. No nosso caso, a perspectiva foi diametralmente oposta. Compreender a música destas mulheres, dar-lhe um significado, só é possível através de um esquema de interpretação, ou seja, estamos na presença de um processo social, que muda conforme o tempo e o espaço. Podemos mesmo considerar que a música funciona porque é posta a trabalhar por atores que são simultaneamente constituídos por aquilo que pode ser feito, culturalmente, pelas possibilidades culturais. Os trabalhos artísticos não são indeterminados: as suas propriedades materiais possibilitam condições para as suas apropriações (ACCORD; DENORA, 2008) como fazem estas mulheres face às músicas nos seus quotidianos.



6. E depois da música, a viagem acaba?

As entrevistas realizadas tornaram fulcrais por dois aspectos. O primeiro vai ao encontro dos contributos de Oliver Lovesey (2017), no sentido em que deve ser feito um investimento na descolonização das ciências sociais, mas também dos ouvidos. Ou seja, as sociedades, principalmente a portuguesa, necessitam tornar-se mais inclusivas e abertas ao multiculturalismo, caso contrário continuaremos com profundos processos de estigmatização, de segregação e de exclusão social face a estas populações. Aliás, algo tanto mais evidente quando pensamos na população romena que é comumente apelidada de “marginal” ou “indigente”, não lhe sendo conferida a possibilidade de se integrar na vida em sociedade. O segundo aspecto prende-se com a possibilidade de se ter apurado o papel decisivo que a música resgata na (re)estruturação das identidades das mulheres imigrantes do leste europeu. A música compõe as suas *life soundtracks* quotidianas (ISTVANDITY, 2019).

Neste sentido, podemos mencionar que o processo de identificação destas mulheres face à música pode ser descrito através de metáforas. A primeira é a do *walkman* – *walking-man*. Como António Contador nos refere: “a música define o território do corpo, numa intensa experiência pessoal privada, pela escolha particular de uma colagem mutável de sons — referências/variantes — formando, em síntese, a própria banda sonora — identificação — de bolso, portátil, móvel, em diáspora.” (CONTADOR, 2001, p.109). A outra metáfora refere-se ao *soundscape* e/ou *soundtrack* e tem subjacente a ideia de comunidade de consumidores por todo o mundo. Assim, cotejamos, durante a nossa investigação, que “a música possibilita a construção das noções do eu e dos outros, no contexto de uma performance identitária, que se serve das referências/variantes como elementos estéticos desterritorializados e redesterritorializáveis”. (CONTADOR, 2001, pp.110-111). Como já mencionamos, Tia DeNora tem desenvolvido uma investigação paradigmática a este nível, mostrando a importância da música na estruturação do quotidiano, das emoções e da vida

do dia-a-dia (DeNora, 2003, 2000). O nosso argumento baseia-se nas palavras da autora, no fato de que “quase todas estas mulheres foram explícitas sobre o papel da música como dispositivo de pedido a nível “pessoal”, como meio para criar, melhorar, sustentar e mudar estados subjetivos, cognitivos, corporais e auto-conceptuais.” (DeNora, 2003, p.172). Assim, tivemos como ganho compreender como estas atrizes sociais olham para a música para encontrarem outras coisas, ou seja, para entender de que forma estas mulheres se descrevem – tanto a sua personalidade como o seu modo de agir – através das “vozes” musicais. Na verdade, estas “vozes” servem de referência à sua vida social: dão um sentido às suas vidas presentes e passadas; mas ainda embalam futuros (DeNora, 2000, 1995).

Face a um ambiente potencialmente adverso como é a chegada a um país de destino – com diferente linguagem, cultura, modo de vida - percebemos, indo ao encontro de Tia DeNora (2003), que estas mulheres fazem uso da música como um veículo de autorregulação. Assim, a música é tida como um modo de superar as dificuldades do dia-a-dia e, de igual modo, elo de ligação ao país de origem, havendo sempre uma música ou estilo musical particular, que compõem o repertório musical que cada indivíduo possui. Não obstante, devemos referir que a música apesar de todas as suas virtualidades, como foi possível constatar nas entrevistas efetuadas, não tem um poder ilimitado e igualmente distribuído pelos indivíduos, já que como David Hesmondhalgh constata, criticando o que este chama de *conceção dominante demasiado otimista*, que a vivência numa sociedade fortemente polarizada e com profundas desigualdades leva a que o “poder da música para permitir uma autorrealização é restrito, limitado e danificado” (HESMONDHALGH, 2008, p.16).

Referências Bibliográficas

ACCORD, Sophia Krzys; DENORA, Tia. Culture and the arts: from art worlds to arts-in-action. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* [em linha]. vol. 619, p. 223-237, 2008.



AMOS, Tori. *Resistance: A songwriter's story of hope, change, and courage*. Londres: Atria Books, 2020.

ARAÛNA, Núria; TORTAJADA, Iolanda; FIGUERAS-MAZ, Mónica. Feminist reggaeton in Spain: Young women subverting machismo through 'perreo'. *YOUNG*, vol. 28, n.1, p. 32-49, 2020.

AZERRAD, Michael. *Our band could be your life: scenes from the American indie underground 1981-1991*. Boston: Little, Brown and Company, 2002.

BARREIROS, Pedro Miguel. *Associativismo e práticas culturais como veículo de integração dos imigrantes*. 2010. 103. Mestre (Mestrado em Serviço Social) - Universidade Fernando Pessoa, Porto.

BARRY, Thomas. J. *The rock star as contemporary cowboy: film mythology and ideology*. 2006. 178. PhD. (Degree Doctor of Philosophy) - College of Arts and Sciences. Kansas State University.

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENNETT, Andy. Towards a cultural sociology of popular music. *Journal of Sociology*, vol. 44, n.4, p. 419-432, 2008.

BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, n.32, p. 223 – 234, 2004.

BENNETT, Andy; GUERRA, Paula. *DIY cultures and underground music scenes*. London: Routledge, 2019.

BERGER, Bennett. *An essay on culture*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1995.

BLUCK, Susan. Autobiographical memory: exploring its functions in everyday life. *Memory*, vol. 11, n.2, p. 113–123, 2003.

BREWER, William F. What is autobiographical memory? In: RUBIN DC. *Autobiographical Memory*, 25–49. New York: Cambridge University Press, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Lisboa, Editorial Presença, 1996.

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic, 2001.

COHEN, Gillian. *Memory in the real world*. Hove: Psychology Press, 1996.

COHEN, Sara; KNIFTON, Robert; LEONARD, Marion; ROBERTS, Les. *Sites of popular music heritage: memories, histories, places*. Nova Iorque/Abingdon: Routledge, 2014.

CONNEL, Raewyn. Decolonizing sociology. *American Sociological Association*, vol. 47, n.4, p. 399-407, 2018.

CONTADOR; António Concorde. A música e o processo de identificação dos jovens negros portugueses. *Sociologia: Problemas e Práticas*, nº36, p. 109-120, 2001.

DAVINA Vora; LEE Martin; FITZSIMMONS Stacey R.; PEKERTI Andre A.; LAKSHMAN, C.; RAHEEM Salma. Multiculturalism within individuals: A review, critique, and agenda for future research. *Journal of International Business Studies*, vol. 50, n.4, p. 499-524, 2019.

DENORA, Tia. Music sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education*. vol. 20, n.2, p. 165-177, 2003.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DENORA, Tia. Music as a technology of the self. *Poetics*, vol.27, p. 31-56, 1999.

DIMAGGIO, Paul. Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students. *American Sociological Review*, vol. 47, n.2, p. 189-200, 1982.

DIMAGGIO, Paul.; MOHR, John. Cultural capital, educational attainment, and marital selection. *American Sociological Review*, vol. 90, n.6, p. 231-1261, 1985.

FEIXA, Carles; ANDRADE, César. *El Rey: Diário de um Latin King*. Madrid: Ned ediciones, 2020.

FRADIQUE, Teresa. *Fixar o movimento representação da música rap em Portugal*. Lisboa: D. Quixote, 2003.

FOMINAYA, Cristina Flesher; FEENSTRA, Ramon. *Routledge Handbook of Contemporary European Social Movements. Protest in turbulent times*. Londres: Routledge, 2019.

GARCÍA, José. S.; PÀMPLOS, Carles.F. In: My Name and the Name of All People Who Live in Misery: Rap in the wake of revolution in Tunisia and Egypt. *YOUNG*, vol. 28 n.1, p. 85-100, 2020.

GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>

GUERRA, Paula. The Song is still a 'Weapon': The Portuguese identity in times of crises. *YOUNG*, vol.28, n.1, p. 14-31, 2020.



GUERRA, Paula. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, vol.28, n.55, p. 19-49, 2019.

GUERRA, Paula. Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa. *Ficha de Formação 3*, Portugal ao Espelho, 2016.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. 2010. Dissertação de Doutoramento em Sociologia. Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

GUERRA, Paula & QUINTELA, Pedro. From Coimbra to London: To live the punk dream and 'meet my tribe'. In: SARDINHA, João; CAMPOS, Ricardo (Ed.). *Transglobal sounds. Music, youth and migration*. London: Bloomsbury, 2016.

GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*. vol. 38, n. 4, p. 500-521, 2015.

GUERRA, Paula; LIMA, João Carlos; PEREIRA, João Pedro. Ventos de Leste. Uma aproximação às identidades musicais dos imigrantes de Leste. *IS working paper*, vol.3, n.41, p. 1-17, 2016.

GUERRA, Paula; JANUÁRIO, Susana. Um espelho é mais do que um espelho. *Revista NAVA*. Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), vol. 1, n.2, p. 202-239, 2016.

HEIZMANN, Boris; HUTH, Nora. Economic conditions and perceptions of immigrants as an economic threat in Europe: Temporal Dynamics and mediating process. *International Journal of Comparative Sociology*, p. 1-27, 2021.

HESMONDHALGH, David. Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity. *Consumption, markets and culture*, vol.11, n.4, p. 329-343, 2008.

HORAK, Roman. Diaspora experience, music and hybrid cultures of young migrants in Vienna. In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg, 2003, 181-191.

HRŮZOVÁ, Andrea Průchová. What is the image of refugees in Central European Media? *European Journal of Cultural Studies*. September 2020, p. 1-19, 2020. DOI:10.1177/1367549420951576

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: a study of the play-element in culture*. Londres: Taylor & Francis, 2003.

HUQ, Rupa. *Beyond subculture: pop, youth and identity in a postcolonial world*. London: Routledge, 2006.



HUO, Rupa. Global youth cultures in localized spaces: the case of the UK new Asian dance music and French rap. In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. *The post-subcultures reader*, 195-208. Oxford: Berg, 2003.

IDRISS, Sherene. The ethnicised hustle: Narratives of enterprise and post feminism among young migrant women. *European Journal of Cultural Studies*, p. 1-17, 2021.

ISTVANDITY, Lauren. The lifetime soundtrack 'on the move': Music, autobiographical memory and mobilities. *Memory Studies*, 1-14, 2019. DOI: 10.1177/750698019856064.

KRUSE, Holly. Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music*. vol. 12, n. 1, p.33-41, 1993.

LOVESEY, Oliver. Decolonizing the Ear: Introduction to "Popular Music and the Postcolonial", *Popular Music and Society*, vol. 40, n.1, p. 1-4, 2017.

MARTIN, Peter J. *Sounds and society: Themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2009.

PADILLA, Beatriz. Migración y desigualdade social hoy. Una aproximación desde la sociologia. *International Webinar*, 2018.

PADILLA, Beatriz; ORTIZ, Alejandra. Fluxos migratórios em Portugal: do boom migratório à desaceleração no contexto de crise. Balanços e desafios. *Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, vol.20, n.39, p. 159-184, 2012.

REGEV, Motti. *Pop-Rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity, 2013.

SARDINHA, João; CAMPOS, Ricardo. Introdução. In: SARDINHA, João; CAMPOS, Ricardo (Eds.). *Transglobal sounds. Music, youth and migration*. London: Bloomsbury, 2016.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. *As Palavras do Punk: Uma Viagem Fora dos Trilhos pelo Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Alêtheia, 2015.

SILVA, Augusto Santos. A questão da identidade nacional: história e representação. Portugal ao espelho. [Em linha]. 16 de março de 2016. [Consult. 27 de dezembro de 2016]. Disponível em https://portugalaoespelho.files.wordpress.com/2016/03/ficha_identidade-nacional.pdf.

SAYAD, Abdelmalek. *Imigração ou os Paradoxos da Alteridade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.



SMALL, Christopher. *Music of the common tongue: Survival and celebration in Afro American music*. London: John Calder, 1987.

STRONG, Catherine. Shaping the past of popular music: Memory, forgetting and documenting. In: BENNETT, Andy; WAKSMAN, Steve (Eds.). *The SAGE Handbook of Popular Music*, p. 418-433. Londres: Sage, 2015.

VACCHIANO, Francesco. On marginal inclusion: refugees at the fringes of citizenship in Portugal. In ABOIM, Sofia; GRANJO, Paulo; RAMOS, Alice (Eds.). *Changing societies: legacies and challenges. Vol. 1. Ambiguous inclusions: inside out, outsider*, p. 99-112. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2018.

URRY, John. *Mobilities*. Cambridge: Polity Press, 2007.



Autores

A representação feminina (migrante) no acervo da Fondation Louis Vuitton: um debate sobre trajetórias artísticas e a produção de legitimidade

Henrique Grimaldi Figueredo

Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) bolsa 2019/10315-5 e editor executivo do periódico Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, sediado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. Encontra-se atualmente como pesquisador visitante na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), França (2021-2022), com bolsa Fapesp 2020/02298-0. ORCID: 0000-0002-6324-4876. E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com.

Continuarei em busca do meu lugar

Paula Guerra

Doutorada em Sociologia. Professora na Faculdade de Letras e Investigadora no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Centro para Estudos Sociais e Culturais de Griffith, na Austrália. Investigadora Associada no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045

Cassi Namoda: Versões da Moçambique pós-colonial

Rachel Pereira da Silva Souza

Rachel é carioca e doutora em sociologia, com experiência em pesquisas de método qualitativo, etnografia e netnografia, desenvolve pesquisas que correlacionam Arte, política e gênero. Realizou Pesquisa de campo e consultoria em Relações de gênero e violência doméstica nas favelas



da zona Sul do rio de Janeiro. Possui publicações em revistas acadêmicas do Brasil e de Portugal. Mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense (2012) e Doutora em Sociologia, pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (2018). Tendo recebido bolsas de pesquisa Capes em ambos. Criadora da Galeria Com Fritas.

Criar é criar a si mesmo

Lindomberto Ferreira Alves

Artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente. Mestre em Artes pelo PPGA-UFES [2020]. Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson - UNAR/SP [2020] e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAUFBA [2013]. É membro do grupo de pesquisa "Curadoria e Arte Contemporânea", coordenado pela Prof.^a Dr.^a Ananda Carvalho (DAV-UFES), e integra a equipe editorial da "Plataforma de Curadoria" (DAV-UFES). Possui textos publicados em eventos, catálogos e revistas especializados nos campos da história, teoria e crítica de arte. Desde 2018 integra o duo "FURTACOR", cujas ações tensionam a arte em suas instâncias educativas e, conseqüentemente, a educação como práxis artística e transformadora. Autor do livro "Rubiane Maia: corpo em estado de performance" [2021]. Dedicar-se à investigação das relações entre modos de subjetivação e processos de criação na arte contemporânea. Além de, atualmente, debruçar-se sobre a dimensão prático-discursiva de perspectivas contemporâneas contra-hegemônicas de escritas críticas da arte. Email: lindombertofa@gmail.com

Madalena Schwartz:**André Pitol**

Pesquisador na área de Artes. Estudou na Universidade de São Paulo, onde concluiu mestrado em Artes, linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica de Arte (2016) e bacharelado em Artes Visuais, habilitação em Gravura (2013). Desenvolveu pesquisa sobre a produção fotográfica de Alair Gomes, que resultou nos trabalhos Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade (2013) e 'Ask me to send these photos to you': a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano (2016). Atualmente é doutorando no PPGAV-ECA-USP com pesquisa sobre Curadoria Digital e projetos artísticos contemporâneos no Leste Europeu; atua como bolsista-facilitador no Programa Formação Didático Pedagógico para cursos na modalidade a distância, da UNIVESP. É membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Design e Mídias Digitais (GP_ADMD), da ECA-USP e integrante do Grupo de Crítica de Arte do Centro Cultural São Paulo (2019–2020). Desde 2017, é parecerista ad hoc de revistas acadêmicas de artes e fotografia, como Palíndromo (UDESC) e Photographies (Inglaterra). Em 2019, participou com o artista Tiago Gualberto da 3ª ed. do projeto Tecnologias e Arte em Rede: Tecnologias Negras, compartilhando os cursos Black Cloud: Glossário Tecnológico para Artistas e Pesquisadores Negros (SESC Pinheiros) e How To Black: Manual de Procedimentos Tecnológicos em Experimentos Artísticos (SESC 24 de Maio). Tem experiência em: Artes Visuais, Fotografia, História e Crítica da Arte, Fotografia e Curadoria Digital.

O Fanzine feminista e queer como fronteira habitada**Laura López Casado**

As a Ph.D. Candidate hold a scholarship (PD/BD/143049/2018) by FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia)



Migração a preto e branco: o trabalho artístico de Kara Walker

Maria Ondina Pires

Ondina Pires num breve parágrafo: Ondina Pires, ligada à música moderna portuguesa como baterista, vocalista e compositora (grupos musicais: Ezra Pound e a Loucura, Pop dell' arte; The Great Lesbian Show); coletivo artístico Cellarius Noisy. Livros publicados: Scorpio Rising: Transgressão Juvenil, Anjos do Inferno e Cinema de Vanguarda/ Biografia autorizada de Victor Gomes: Juntos outra vez/Fátima kitsch: outra estética/ e-book Drone Society /Calendário das Virgens Existencialistas / Holo-caustic zine. Escrita jornalística de textos de opinião estética e artística para jornais e revistas; colóquios culturais; banda desenhada; escrita de poesia editada em fanzines; trabalho de tradução; performance (Casa da Cerca, Câmara de Almada, Ginjal Terrasse, entre outros); colecionismo de brinquedos e postais vintage e utilização dos mesmos em trabalhos artísticos. Mestrado em Estudos Americanos. 2021 https://pt.wikipedia.org/wiki/Ondina_Pires.

<https://www.facebook.com/ondina.pires.98/>

Facebook Toys'rodd <https://www.facebook.com/ondinamica/>

Site <https://www.cellariusnoismachinae.com/>

Palestina livre em mosaico

Ashjan Adi, Muna Muhammad Odeh, Soraya Misleh, Elizabeth Hazin, Oula Al Saghir

Ashjan Sadique Adi: Graduada em Psicologia e mestre em Educação pela UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), doutoranda em Psicologia Social pela USP (Universidade de São Paulo), membro da ABRAPSO (Associação Brasileira de Psicologia Social) e diretora da FEPAL (Federação Árabe-Palestina do Brasil).

Elizabeth Hazin: Pesquisadora Colaboradora de Literatura Brasileira junto à Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Bolsista de



Produtividade em Pesquisa do CNPq. Neta de palestinos, poeta e autora do livro *Martu*, dedicado à causa palestina.

Muna Muhammad Odeh: Palestina, bióloga e Professora Associada de Saúde Coletiva na Faculdade de Ciências da Saúde da Universidade de Brasília - UNB.

Oula Al Saghir: Artista árabe, palestina-síria, cantora de músicas árabes clássicas e revolucionárias. Integrante da Orquestra Mundana Refugi, fundadora da banda de música árabe Nahawand, idealizadora de um futuro Centro Cultural Árabe.

Soraya Misleh: Jornalista palestino-brasileira, mestre e doutoranda em Estudos Árabes pela USP. Autora do livro *Al Nakba: um estudo sobre a catástrofe palestina* (Editora Sundermann, 2017).

**Mira Schendel, Anna Maria Maiolino e Liliana Porter:
biografia, memória e deslocamento**

Andréia Paulina Costa

Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp na linha de História, Teoria e Crítica. Bolsista FAPESP. Atua nas áreas de história da arte moderna e contemporânea, estudos de gênero e sexualidade, arte experimental e circuitos anti-institucionais.

**A trajetória e experiência de trabalho de dançarinas
Afrobrasileiras na França**

Cacilda Reis

Cacilda Ferreira dos Reis - Graduada em Serviço Social pela Universidade Católica do Salvador. Mestra em Política Social/UnB, doutora em Ciências Sociais/Unicamp. Docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais-UFOB. Assistente Social no Instituto



Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia - Reitoria, atuando como Chefe do Departamento de Assuntos Estudantis/DPAAE. Líder do Grupo de Pesquisa Nego D'água: pesquisas disciplinares do Oeste da Bahia.

Expressões imagéticas e migração

Juliane Peixoto Medeiros

Juliane Peixoto (Brasília, 1985) é professora, artista visual e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (UFF). Formada em Cinema pela UFF, trabalha também com cinema, direção de fotografia e educação. É professora substituta do Instituto Federal de Brasília - Campus Recanto das Emas, atuando na formação do Ensino Técnico Subsequente em Áudio e vídeo e do PROEJA. Pesquisa a produção de imagens acerca da mineração no Brasil. Foi diretora de fotografia dos longas-metragem *Corpo Delito* (2016) e *O Animal Sonhado* (2015), de diversos outros curtas-metragem e já ministrou oficinas e cursos em instituições diversas. Participou de residências artísticas e exposições no Museu da Pampulha/MG, Casa Comum/RJ, Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes/CE, entre outros. <http://cargocollective.com/julianepeixoto/>

“Tu é machista”

Paula Guerra, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Denise Osório Severo, Sofia Sousa

Paula Guerra é doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras (FLUP) e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP). É ainda investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research (GCSCR) na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»



(CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts*, *European Journal of Cultural Studies*, *Journal of Sociology*, *Cultural Sociology*, *Cultural Trends*, *Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Lúcia Dabul) da revista *Todas as Artes*. *Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Maria da Graça Hoefel é doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Coordenadora do Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes. Coordenadora do Projeto *Vidas Paralelas Migrantes/UnB*. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Email: gracahoefel@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2176-5013.

Denise Severo é doutora em Saúde Coletiva pela Universidade de Brasília (UnB)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Membro do Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes/UnB. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Email: denisesevero.unb@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9337-9309.

Sofia Souza é mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Investigadora Contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT) no âmbito do projeto CANVAS - Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance (2019-2021). E-mail: sofiaarsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.



Viagens feitas de Sons

Paula Guerra, Sofia Sousa, João Carlos Lima

Paula Guerra é doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras (FLUP) e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP). É ainda investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research (GCSCR) na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts*, *European Journal of Cultural Studies*, *Journal of Sociology*, *Cultural Sociology*, *Cultural Trends*, *Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Lúcia Dabul) da revista *Todas as Artes*. *Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Sofia Souza é mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Investigadora Contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT) no âmbito do projeto CANVAS - Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance (2019-2021). E-mail: sofiaarsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.

João Carlos Lima é mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). E-mail: joaomendes1989@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5891-0678.



Autores





Autores

