

MULHERES E O ENSINO DE ARTE NO BRASIL

ORGANIZAÇÃO

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN

ROSANE VARGAS



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M956 Mulheres e o ensino de arte no Brasil / Daniela Pinheiro Machado Kern,
Rosane Vargas (Orgs.) ; Dados eletrônicos (1 arquivo). – Porto
Alegre : IA/UFRGS, 2023.
160 f. : il.

Formato: pdf

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN 9786559732555 (on-line)

1. Artes visuais. 2. Ensino de arte. 3. Mulheres. I. Kern, Daniela
Pinheiro Machado. II. Vargas, Rosane.

CDU 37:7

SUMÁRIO

5

APRESENTAÇÃO

8

ARTISTAS PROFESSORAS

09 *Fedora do Rego Monteiro: da École de Paris à Escola de Belas Artes de Pernambuco* - Madalena Zaccara

22 *Celeida Tostes e Lygia Pape: pedagogias radicais*
- Cristiana Tejo

29

ARTE NA ESCOLA E ESCOLAS DE ARTE

30 *Arte na sala de aula: uma experiência em educação escolar indígena* - Arissana Pataxó

45 *Ensino de arte em Pelotas: um legado feminino e feminista*
- Nádia da Cruz Senna e Ursula Rosa da Silva

57 *Mulheres nas artes, lacunas do ensino e urgências de pesquisa: publicações de discentes do Instituto de Artes da UFRGS no Repositório Digital Lume*
- Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira
e Ana Cláudia de Moura Cabral

SUMÁRIO

80

ARTE PARA
ALÉM DAS
INSTITUIÇÕES

81 *Educação sentimental: Alice Rezende, uma artista negra na década de 1950, entre o consumo e a produção cultural*
- Alexandre Araujo Bispo

102 *E eu, não sou uma educadora?* - Raquel Santos

116 *Aprender com o que vem de dentro: a exposição Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo, um convite a refletir sobre a questão prisional na atualidade* - Márcia Braga

131

ARTE
E MATÉRIA

132 *Apagamento e memória: a cerâmica de Helósia Pinheiro*
- Orlane Pereira Freires e Priscila de O. Pinto Maisel

145 *Entrelaces críticos no ensino e aprendizagem de Artes da Fibra na UFMG*
- Natália Rezende Oliveira

APRESENTAÇÃO

Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV-UFRGS)

Rosane Teixeira de Vargas (PPGAV-UFRGS)

Historicamente, as mulheres enfrentaram grandes barreiras para acessar a educação formal nas mais diversas áreas, e nas artes isso não foi diferente. A educação artística feminina, até as primeiras décadas do século XX, era vista como exclusiva de algumas classes e, ainda assim, entendida como uma extensão mais sofisticada de um afazer doméstico, uma prenda para agregar ao dote.

No Brasil, há carência de pesquisas sobre a formação de artistas mulheres, e a presença de alunas é invisibilizada até mesmo pela história oficial propagada pelas instituições. Um exemplo é a Escola de Artes de Porto Alegre, que deu origem ao atual Curso de Artes Visuais da UFRGS. As alunas representavam 76,3% do total de matrículas e 83,3% das diplomações no período de 1910 a 1936; no entanto, a elevada presença das mulheres na instituição não se refletiu em visibilidade e reconhecimento dessas alunas posteriormente, enquanto artistas, e não é destacada em publicações oficiais da instituição.

Foi considerando tal contexto que se desenvolveu, de 14 a 17 de março de 2023, o Seminário *Mulheres e o Ensino de Artes no Brasil*, um desdobramento da dissertação de Rosane Teixeira de Vargas, intitulada *Visibilidade invisível: a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre*, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (PPGAV/UFRGS), em 2019, sob orientação da Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern. Com o objetivo de trazer a público pesquisas que investigam a educação feminina em artes no Brasil, as estratégias, as estruturas e as oportunidades acessadas/negadas em diferentes períodos e como isso se refletiu, o seminário propôs ainda uma reflexão sobre o reconhecimento dessas mulheres não somente enquanto artistas, mas como presença fundamental para o desenvolvimento de cursos de Artes Visuais e instituições.

Direcionado tanto ao público acadêmico quanto ao público geral, o seminário foi realizado em formato on-line, em parceria com a UFRGS, sendo transmitido pelo canal no *YouTube* do PPGAV/UFRGS, e foi também uma atividade de extensão da universidade. Contou com doze comunicações distribuídas em quatro dias. Da atividade participaram um pesquisador e três pesquisadoras convidadas (buscando contemplar todas as regiões do país) e oito comunicações de pesquisadoras/os selecionadas/os a partir de chamada pública para participação no evento. Todos os encontros tiveram tradução simultânea

em Libras, visando à acessibilidade para pessoas com deficiência auditiva ao evento. O seminário está disponível, de forma permanente, no canal do [YouTube PPGAV/UFRGS](#).

O livro resultante do seminário está estruturado em grandes temas, que serão apresentados a seguir:

Em ARTISTAS PROFESSORAS temos textos resultantes das falas de Madalena Zaccara e Cristiana Tejo. Madalena Zaccara, em *Fedora do Rego Monteiro: da École de Paris à Escola de Belas Artes de Pernambuco*, apresenta a trajetória dessa importante artista e educadora pernambucana.

Já Cristiana Tejo, em *Celeida Tostes e Lygia Pape: pedagogias radicais*, através de um instigante paralelo, reflete sobre novos modos de pensar o ensino das artes, tendo como fio condutor as experiências em docência dessas duas artistas.

Em ARTE NA ESCOLA E ESCOLAS DE ARTE, Arissana Pataxó, com sua fala *Arte na sala de aula: uma experiência em educação escolar indígena*, nos introduz a um rico exemplo de educação artística em uma comunidade indígena da Bahia.

Por sua vez, Nádia da Cruz Senna e Ursula Rosa da Silva, em *Ensino de arte em Pelotas: um legado feminino e feminista*, contam o histórico de iniciativas em Pelotas que abarcam o ensino de artes sobre mulheres, em uma perspectiva de transgressão de modelos limitadores nas relações de gênero.

Por fim, Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira e Ana Cláudia de Moura Cabral constroem, em *Mulheres nas artes, lacunas do ensino e urgências de pesquisa: publicações de discentes do Instituto de Artes da UFRGS no Repositório Digital Lume*, um verdadeiro mapa das pesquisas que têm sido realizadas no âmbito do Instituto de Artes da UFRGS sobre o tema das mulheres nas artes.

Em ARTE PARA ALÉM DAS INSTITUIÇÕES, temos o texto de Alexandre Araujo Bispo, *Educação sentimental: Alice Rezende, uma artista negra na década de 1950, entre o consumo e a produção*, que nos introduz à constituição da formação cultural da artista Alice Rezende, em São Paulo, e nos mostra um recorte importante e ainda pouco pesquisado sobre lugares e movimentos de negros e negras enquanto consumidores e produtores de arte e cultura.

Na sequência, Raquel Santos, em *E eu, não sou uma educadora?*, ecoando a famosa frase de Sojourner Truth, traz à luz a experiência coletiva de mulheres negras em oficinas artísticas ocorridas no quilombo urbano Ilú Obá De Min – Educação, Cultura e Arte Negra, em São Paulo.

Para encerrar o bloco, Márcia Braga, em *Aprender com o que vem de dentro: a exposição Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo, um convite a refletir sobre a questão prisional na atualidade*, reflete sobre práticas artísticas direcionadas a mulheres em situação de encarceramento em Porto Alegre.

No último segmento deste livro, ARTE E MATÉRIA, são apresentados dois artigos em que se destacam materiais que desafiam as hierarquias impostas nas linguagens artísticas: barro e fibra. Orlane Pereira Freires e Priscila de O. Pinto analisam as relações entre meio, cultura, gênero, criatividade e vivências na produção da ceramista amazonense Helósia Pinheiro.

O livro encerra-se com o artigo de Natália Rezende Oliveira. Em *Entrelaces críticos no ensino e aprendizagem de Artes da Fibra na UFMG*, ela estuda o caso específico do ensino de artes têxteis em Minas Gerais, com ativa participação de mulheres.

Esperamos que a presente publicação, ao reunir preciosas contribuições sobre questões que envolvem o ensino de artes e o envolvimento das mulheres com este segmento no Brasil, contribua para o estabelecimento deste campo específico e instigue o aparecimento de novos estudos sobre o tema.

Capa e página a seguir:

Aulas na Escola de Artes de Porto Alegre, década de 1920.

Fonte: Catálogo de Exposição, 1928 (Arquivo Histórico do IA/UFRGS).



ARTISTAS
PROFESSORAS

FEDORA DO REGO,
MONTEIRO: DA ÉCOLE DE
PARIS À ESCOLA DE BELAS
ARTES DE PERNAMBUCO

MADALENA ZACCARA¹

Resumo: Os estudos pioneiros sobre gênero e arte no Brasil aconteceram bem depois dos de Linda Nochlin na segunda metade do século XX e tiveram como cenário uma sociedade patriarcal e marginal aos centros hegemônicos. No Nordeste, somente poucas décadas atrás foi possível debruçar-se sobre a memória das mulheres artistas da região. Nossa curiosidade persistente sobre o assunto nos levou a pesquisar sobre artistas brasileiras e principalmente as nordestinas. Associá-las ao ensino da arte nos traz essa reflexão sobre a artista pernambucana educadora Fedora do Rego Monteiro desde sua formação na chamada “École de Paris” até sua participação como fundadora e professora da Escola de Belas Artes de Pernambuco.

Palavras-chave: Arte e gênero. Fedora do Rego Monteiro. École de Paris. Escola de Belas Artes de Pernambuco.

Fedora do Rego Monteiro: from the École de Paris to the School of Fine Arts of Pernambuco

Résumé: Les études pionnières sur le genre et l’art au Brésil ont eu lieu bien après les recherches de Linda Nochlin dans la seconde moitié du XXe siècle. Ils se situaient dans une société patriarcal et marginal aux centres hégémoniques. Dans le Nord-Est, il y a seulement quelques décennies, il était possible de se pencher sur la mémoire des femmes artistes de la région. Notre curiosité persistante sur le sujet nous a amenés à rechercher des artistes brésiliens et principalement ceux du Nord-Est. Les associer à l’enseignement de l’art nous amène à cette réflexion sur l’artiste, pédagogue et né à Pernambuco Fedora do Rego Monteiro depuis les études à l’École de Paris jusqu’à sa participation en tant que fondatrice et enseignante de l’École des Beaux-Arts de Pernambuco.

Mots clés: Art et genre. Fedora do Rego Monteiro. École de Paris. École des Beaux-Arts de Pernambouc.

1 Madalena Zaccara possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco e doutorado em História da Arte - Université Toulouse II, também em Toulouse, França. Tem pós-doutorado pela Escola de Belas Artes da Universidade de Porto, Portugal e atuou no CEAQ /Sorbonne como professor visitante. Atualmente é professora titular da Universidade Federal de Pernambuco.

Mulher: cama, mesa e pouca sala

As diferenças fisiológicas entre mulheres e homens têm papel essencial na sua aceitação nos mais diversos campos do conhecimento, uma vez que é sobre o corpo que se fundamentam as ideias de competência próprias de cada sexo. O estereótipo implica as históricas atribuições de papéis diversos aos gêneros, inclusive na *arte-objeto* de nossa reflexão. Dentro desse universo, elas enfrentaram um espaço dominado pelos homens e para o qual lhes era negado o acesso, inclusive através do cerceamento de uma formação técnica em determinados períodos. Elas sobreviveram à falta de autonomia pessoal e laboral, à dificuldade de acesso ao ensino e, finalmente, à destruição de suas memórias.

Pernambuco traz consigo a marca de ter gerado inúmeros artistas com produção relevante para o país e para o mundo. Mas é também um dos espaços brasileiros onde a mulher foi mais marcadamente condicionada, tanto pelo sistema patriarcal, por várias gerações como pela existência e uma educação voltadas ao lar e suas afinidades. Uma boneca ancestralmente amestrada para a servidão e que, nas palavras de Gilberto Freyre foi programada para ser “um ser artificial, mórbido. Uma doente deformada no corpo para ser serva e boneca de carne do marido” (Freyre *apud* Quintas, 2008, p. 67).

O Nordeste brasileiro “floresceu em famílias rurais ou semi-rurais, patriarcais, latifundiárias, escravocratas e, essencialmente, falocráticas” (Quintas, 2008, p. 171). Essa condição ancestral parece perdurar no inconsciente da região e talvez justifique a quantidade reduzida ainda e variedade de estudos desenvolvidos aí sobre apagamentos femininos de artistas.

Afinal, escrita por homens, a narrativa histórica se absteve de incorporar às suas preocupações o sujeito feminino. Este fato não foi uma prerrogativa da historiografia brasileira ou latino-americana, ou mesmo da realidade pernambucana, mas uma atitude constante, inclusive em países hegemônicos onde a preocupação com os direitos femininos e o reconhecimento da condição subalterna da mulher cronologicamente se processou mais cedo.

Nossa personagem, a pintora e professora pernambucana Fedora do Rego Monteiro, sem dúvida enfrentou problemas restritivos tanto na Paris que era uma festa no início do século XX quanto no Recife de sua infância após seu retorno.

Sobre os caminhos da mulher artista em Pernambuco

No que diz respeito ao ensino das artes visuais, enquanto ofício, este será iniciado na Província de Pernambuco pelo Exército, que passou a reunir o aprendizado das primeiras letras ao desenho; voltado para os filhos de pais pobres, ou seja, para a camada mais humilde da população. Segundo Melo e Silva (1995), também visando a esse público-alvo, o Liceu de Artes e Ofícios vai ser inaugurado em Recife em 1880, em uma situação local de analfabetismo e de pouca industrialização. Para as mulheres, a primeira oportunidade

de educação artística aparece na década de 20 com a criação, pelo governo do Estado de Pernambuco, das Escolas Profissionais, masculina e feminina. Entretanto, a masculina (hoje, Escola Técnica Professor Agamenon Magalhães) ministrava

Cursos de trabalhos em metal, em madeira, artes gráficas, artes aplicadas e desenho enquanto a Escola Profissional Feminina, inaugurada em 1929, “ministrava artes domésticas em geral” (Melo e Silva, 1995, p. 52).

Em relação às Artes Visuais, a ideia dominante, já em pleno século XX, era a de que a arte para as mulheres nada mais eram do que um passatempo, uma prenda a mais para as moças de famílias abastadas, consolidando uma formação voltada, principalmente, para o casamento. Essa concepção foi bem mais contundente no Nordeste, do que na região Sudeste onde informações (e conseqüentes mudanças) chegavam mais facilmente. Além disso, se naquela região a mulher só participou, com restrições, dos ensinamentos da Academia Imperial de Belas Artes a partir de fins do século XIX, em Pernambuco só em 1932 o ensino das Artes Visuais foi sistematizado pela fundação da Escola de Belas Artes em Recife. Essa realidade se reflete no seu reconhecimento como profissional e na sua inserção no mercado de trabalho. Para passar uma ideia mais ampla da situação da mulher na região, analisemos sua situação no Maranhão:

Exaltava-se a virgindade, o papel de esposa e mãe exemplares. O casamento era apresentado como o ideal da mulher, a concretização dos seus sonhos de juventude, o alvo de sua existência. Amparados na ideia da “natureza frágil e débil” da mulher, reforçava-se a tradição de sua vida tutelada pelo homem, seja seu pai, irmão ou marido, que deveria garantir-lhe a proteção, o sustento e também a honra (Abrantes, 2003).

Ou em Recife:

Da mulher-esposa, quando vivo ou ativo o marido, não se queria ouvir a voz na sala, entre conversas de homens, a não ser pedindo vestido novo, cantando modinha, rezando pelos homens, quase nunca aconselhando ou sugerindo o que quer que fosse de menos doméstico, de menos gracioso, de menos gentil; quase nunca metendo-se em assuntos de homem (Freyre 1981, p.108 *apud* Quintas, 2008, p. 52).

A realidade regional, portanto, feita de exclusão, amadorismo e esquecimento, significou a necessidade de uma formação a ser feita no sudeste do país ou na Europa como única possibilidade: uma situação para a qual pouquíssimas mulheres tinham acesso e estavam preparadas emocionalmente. Nesse universo restrito um nome se destaca no cenário da presença da mulher nas Artes Visuais em Pernambuco: Fedora do Rego Monteiro.

Figura 1:
Fotografia. Revista
da Semana. Rio de
Janeiro s/d.
Fonte: Arquivos
da família Rego
Monteiro.

JOVEN ARTISTA



Senhorita Fedora do Rego Monteiro, joven alumna da Escola Nacional de Bellas Artes, que alcançou o primeiro logar na ultima exposição de pintura daquella Escola.

Fedora do Rego Monteiro Fernandes: da École de Paris à Escola de Belas Artes de Pernambuco

Fedora do Rego Monteiro Fernandes (figura 1) nasceu em Recife em 3 de fevereiro de 1889 e faleceu na mesma cidade em 1975. Era filha de Ildefonso do Rego Monteiro, um representante comercial da Havendich & Co, empresa inglesa do ramo de tecidos, e de Elisa Cândida Figueiredo Mello do Rego Monteiro, professora normalista e prima em terceiro grau dos também pintores Pedro Américo de Figueiredo e Mello e Aurélio de Figueiredo. Fedora tinha mais quatro irmãos. Todos se dedicaram às artes: José foi arquiteto; Débora, formada pela Faculdade de Direito de Recife, tornou-se escritora; Vicente e Joaquim foram, como ela, pintores.

Aos oito anos, Fedora iniciou seus estudos artísticos, tendo aulas de desenho em sua casa, ministradas pelo artista francês residente em Recife, Louis Pierreck, fotógrafo, que trabalhava também com fotonpintura. De família abastada e com padrões intelectuais e de comportamento diferentes de seus conterrâneos e contemporâneos, Fedora do Rego Monteiro pode seguir para o Rio de Janeiro, em 1908, onde estudou pintura na Escola de Belas Artes, tendo como mestres os pintores Modesto Brocos, Zeferino da Costa e Eliseu Visconti (figura 2).

Do Rio, em 1911, seguiu para Paris onde foi estudar na Académie Julian. Entre 1911 e 1915, recebeu aulas de vários professores, entre eles o pintor toulousano Paul Gervais, que era um dos principais mestres da Académie Julian, que se notabilizou por acolher artistas mulheres tornando-se uma das pioneiras nesta ação.

Seus biógrafos citam frequentemente o pintor Désiré-Lucas como outro mestre de Fedora no período parisiense da Académie Julian. Acreditamos tratar-se de Désiré-Lucas Louis, aluno de Bouguereau e especialista em retratos e paisagens. Em Paris, segundo afirma A. Austregésilo (1924, p. 111), ela expôs no Salão dos Independentes, no Salão do Outono, no Salão dos Artistas Franceses. Em nossas pesquisas nos respectivos salões, somente a localizamos no Salão dos Independentes e no Salão dos Artistas Franceses. Fedora, cronologicamente e por sua atuação, fez parte da “École de Paris”: uma escola que não era escola.

A invenção do termo “Escola de Paris” é atribuída ao crítico André Warnod, que reconhece a importância dos estrangeiros que trabalhavam em Paris no início do século XX e que viam a cidade como a terra prometida naquele começo de século, mas que destaca sua gênese parisiense. Os participantes dessa escola, os artistas que acorriam a Paris em busca de maior liberdade de expressão, não se preocupavam com uma unidade de linguagem, com espaço físico ou com uma harmonia política, mas a sua existência, mesmo fugindo aos padrões que definem institucionalmente uma escola, reuniu depois de 1900 artistas de diversos países do globo, tendo como currículo a vontade de criar e buscar uma expressão pessoal. Segundo Argan:

Fon-Fon! na Academia de Bellas Artes



Grupo de discipulos do professor Elyseo Visconti

(da esquerda para a direita) Galdino Bicho, Marques Junior, Isolina Machado, Silvia Meyer, Adelaide Gonçalves, Fedora Rego Monteiro e H. Cavallero.

Figura 2: Grupo de estudantes do professor Eliseu Visconti (da esquerda para direita): Galdino Bicho, Marques Junior, Isolina Machado, Silva Meyer, Adelaide Gonçalves, Fedora do Rego Monteiro et Henrique Cavalleiro.

Fonte: Arquivos da família Rego Monteiro.

Não é possível apresentar um quadro mesmo que sumário da situação cultural que recebe o nome de Escola de Paris sem fazer menção ao grande número de personalidades menores, oriundas de todas as partes do mundo, que por vezes logram um efêmero sucesso, ou lutam durante toda a vida sem consegui-lo ou ainda, desencorajados, voltam (Argan *apud* Batista, 2012, p. 28).

Argan define esse momento como “um grande bazar onde são admitidas e misturam-se todas as correntes e tendências, sob a única condição de serem modernas” (Argan *apud* Batista, 2012, p, 29), onde a modernidade pode ser estabelecida ora através do surgimento do Impressionismo como linguagem, ora utilizando a tradição dentro da História da Arte

oficial que a situa cronologicamente a partir do *Salon des Refusés* de 1863. A Escola de Paris pode ser definida também como um campo de batalha para um discurso alimentado, durante todo o século XX, por esperanças, dúvidas, certezas, rejeições e consagrações. Mas, indiscutivelmente, um fenômeno que fez de Paris o local de encontro de artistas do todo o mundo.

No que diz respeito às mulheres artistas, o espaço era ainda limitado. Naquele momento, a mulher artista, meteca, passou por duas formas de colonialidade em relação à sua atuação: a de gênero, comum a quase todas as culturas, e a de estrangeira, principalmente quando ela pertencia a uma sociedade não hegemônica em relação ao eurocentrismo. Esse fato contribuiu e contribui para sua presença limitada na história da arte, androcêntrica e branca, mesmo durante as vanguardas que se definiram e foram definidas como internacionais e libertárias.

A *École de Paris* era, portanto, um grupo incoerente estilisticamente e socialmente e os artistas estrangeiros que ali trabalharam naquele momento se agruparam, em sua maioria, em colônias que disputavam com os nativos o espaço artístico/mercadológico da cidade. Ela não pode ser definida como uma escola no sentido usual do termo, mas como um espaço de trocas e produção geradas pela intensa movimentação artística que aconteceu na Paris do início do século XX, feita de miséria e de loucura, de sucessos e de anonimatos, de boemia e de negociações, de discriminação de gênero e de ataques de xenofobia.

O conjunto eclético de artistas mulheres, brasileiras, presentes naquele momento parisiense nem sempre tinha objetivos comuns. Se umas queriam uma aprendizagem técnica que as habilitasse ao exercício da arte como profissionais, outras se atinham à importância simbólica de uma passagem pela capital francesa e o prestígio que advinha dessa estadia, mesmo curta, quando retornassem ao país natal. Para conseguirem lá estarem naquele momento elas se valeram de fortuna familiar, bolsas federais ou estatais ou acompanharam maridos bolsistas. Deslocaram-se, na maioria dos casos, acompanhadas, mas algumas fizeram o caminho mais árduo das solitárias. Umas permanecem na memória artística brasileira, outras tombaram em um esquecimento quase total. Todas ousaram.

É necessário recordar que mulheres artistas haviam entrado recentemente na academia, anteriormente inacessível. Quando elas finalmente conseguiram a instituição já não detinha a importância anterior e era contestada pelas novas linguagens vanguardistas. Esse contexto serve para as artistas brasileiras que trabalharam naquele momento em Paris. Algumas se inseriram mais que outras no espaço e na linguagem modernista, na maioria das vezes contando com o apoio masculino para uma inserção nos grupos vanguardistas; outras se mantiveram nos limites acadêmicos, mas, mesmo no trabalho destas últimas, o espírito do tempo e suas transformações se manifestam nos temas por elas tratados.

A colônia brasileira tentou se organizar naquele contexto para assim conseguir alguma unidade e representatividade. Essas investidas em uma identidade própria passam por

pequenos veículos de comunicação como a *Gazette do Brasil*, por exemplo, os estímulos “oficiais” do embaixador Luís de Souza Dantas e, mesmo através da iniciativa particular como é o caso da criação em 1913 da *Société des Artistes Brésiliens* presidida pelo pintor alagoano Virgílio Maurício que assim se apresentava na imprensa:

Le « Cercle des Artistes Brésiliens » tient aujourd'hui sa première réunion, ou sera décidée la date de l'exposition générale de ce groupe formée de l'élite de la jeunesse artistique brésilienne. (...) Le président du Cercle est M. Virgilio Mauricio, le jeune peintre médaillé de l'an dernier aux Artistes Françaises, assisté par M. Jean Turin, vice-président, et Zac Parana, secrétaire. Citons, parmi les membres du Cercle Mmes la vicomtesse de Sistello, la comtesse de Alto-Mearim, la baronne Hamoir de Rio-Branco, Mlle Fedora do Rego Monteiro, Mme Clotilde de Rio-Branco, M. Julio Balla, Manoel Madruga, Marques Campar Correia e Castro, Vicente do Rego Monteiro, Jose Rodrigues, Jose do Rego Monteiro, Oscar Pereira da Silva, Helene Pereira da Silva, Gaspar Coelho de Magalhaes, etc. etc. (Le Radical. Paris, 21 de novembro de 1913).

Nota-se entre os membros dessa associação um ecletismo social e geográfico. Aristocratas brasileiros residentes na França como a viscondessa de Sistellos, bolsistas paulistas como Helena Pereira da Silva, nordestinos como o próprio presidente do círculo e os artistas Vicente e Fedora do Rego Monteiro ou paulistas como Oscar Pereira da Silva e sua filha Helena Pereira da Silva. Grande número de brasileiros passou por Paris entre 1900 e 1939. Alguns se destacaram na própria cidade, outros desapareceram da memória artística contemporânea, principalmente as mulheres. Fedora recebeu críticas da imprensa francesa, a maioria positiva, como a que transcrevemos abaixo e que foram repetidas no Brasil após sua volta ao Rio de Janeiro, com destaque para sua cidade natal.

Mlle. Fedora est une coloriste á laquelle la nature a départi avec prodigalité tous les dons qu'une artiste peut envier; ses oeuvres ont des qualités d'enveloppe et de coloris très personnelles; j'en aime la franchise de touche, la couleur nuancée, delicate, harmonieuse (D'Escovag apud Ribeiro, 1917).

Sua volta ao país de origem com a iminência da Primeira Guerra Mundial a fez permanecer no Rio de Janeiro. É sobre esse momento de sua trajetória que nos fala João Ribeiro:

Para os lados do pitoresco arrabalde de Copacabana vive uma jovem artista de quem o Brasil espera a realização. Cercada do carinho dos seus pais, a senhorita Fedora do Rego Monteiro dedica-se a sua arte com o mais vivo e intenso culto. Começou a sua educação artística na nossa Escola de Bellas Artes, onde teve como mestres Zefferino, Visconti e Brocos, de cujas lições se aproveitou durante 4 anos. Não era, porém, o Rio o ambiente mais propício para o complemento de sua educação estética. Como todos os artistas, sentiu a fascinação de Paris, o grande meio em que se definem as verdadeiras vocações de arte. E lá viveu outros 4 anos, recebendo a inspiração de novos mestres: Guetin, Gervais e Desiré Lucas (Diário de Pernambuco, 6 de março de 1917).

Após esta nova temporada no Rio de Janeiro, a artista volta para Recife em fins de 1917. Na cidade, Fedora do Rego Monteiro Fernandes organizou duas exposições individuais e uma coletiva durante o ano de 1917. Em sua primeira exposição, realizada na sede da Associação dos Trabalhadores do Comércio de Pernambuco, exibiu um total de 55 obras e, durante sua segunda exposição, no mesmo ano, apresentou 25 obras. Entre as produções de seu período de pesquisa e formação fora de Recife (1911-1917) e os trabalhos que começaram a ser produzidos em Pernambuco, notamos o interesse de Fedora por questões locais e temas tropicais como fauna e flora (figura 3).



Figura 3:
Fedora do Rego Monteiro,
Flor do Panamá, 1925,
óleo sobre madeira, 55 x 55
cm. Museu de Arte Moderna
Aloísio Magalhães, Recife.

Entretanto, poucos de seus trabalhos foram adquiridos por museus brasileiros ou estrangeiros e são acessíveis ao público. Somente o Museu do Estado de Pernambuco, o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, ambos localizados em Recife, e o Museu Géo-Charles em Grenoble possuem obras de Fedora. A maior parte de sua produção artística encontra-se em coleções particulares no Brasil.

Naquele momento de sua vida ela também se casa com o intelectual pernambucano Aníbal Fernandes, que entre outras funções foi professor, jornalista, deputado estadual, secretário de Justiça e Instrução, diretor da Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais e conservador do Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco. A importância do marido contribuiu para seu acesso à imprensa e os intelectuais pernambucanos a remarcam:

Outras mulheres sul-americanas têm triunfado nos centros artísticos da Europa - como musicistas, pintoras, escultoras e cantoras de ópera. Alguns dias antes de deixar minha cidade natal para New York tive o prazer de jantar com uma das mais brilhantes pintoras brasileiras, Fedora do Rego Monteiro, cujos trabalhos têm sido elogiados por críticos parisienses (Freyre, 1920).

A volta da artista para seu estado natal a levou ao encontro de outro espaço de vivência e atuação. No trânsito Paris-Pernambuco, ela teve que se adaptar à realidade da província que não permitia ousadias naqueles anos. Uma atmosfera completamente diferente do Rio de Janeiro ou Paris. Dentro de uma realidade social de hegemonia masculina, Fedora do Rego Monteiro destacou-se não só como pintora, mas como educadora e como a primeira professora da Escola de Belas Artes de Recife.

Quando se estabeleceu em sua cidade natal, a artista abriu seu primeiro ateliê em sua própria residência, localizada na Rua Benfica, 36. Era o tempo para o repasse dos conhecimentos adquiridos. A partir da década de 1920, Fedora do Rego Monteiro Fernandes mudou seu estúdio para a Rua Amélia, 457 e, alguns meses depois ela se mudou pela segunda vez para a Rua do Futuro, 349, onde abriu um curso particular de desenho e pintura. Em 1922, ela instalou-se na Rua Esmeraldino Bandeira, 135, e em 1931 ela transfere novamente seu ateliê para a Rua Imperatriz, 185. Em 1930, a artista foi nomeada responsável pelo curso de desenho na Escola Normal Superior de Recife (figura 4).

Anúncios de jornais no *Diário de Pernambuco* (07/02/1922, p. 6 e 11/01/1922, p. 4) comprovam que, quando ela se reuniu ao grupo fundador da Escola de Belas Artes de Pernambuco que iniciou suas atividades em 1932, ela tinha uma experiência como professora de cerca de dez anos. Na academia pernambucana ela assumiu a função de professora de desenho e de pintura até sua aposentadoria.

A artista expôs até os últimos anos de sua vida, falecendo em 1975 aos 86 anos, na cidade de Recife. Mas, apesar do reconhecimento profissional e social de seus contemporâneos, muito pouco se fez em relação à construção de sua memória. Como outras artistas que atuaram em Pernambuco, Fedora faz parte das suas lacunas memoriais.

**CURSO DE DESENHO E PIN-
TURA**

DE

Fedora Monteiro Fernandes

(antiga alumna da Escola nacional de Bellas-Artes, medalhada pelo salão do Rio de Janeiro).

Retratos a óleo e a pastel.
Lições no atelier: Rua do Futuro, 349 — (AFFLICTOS).

Figura 4: Anúncio do curso particular de Fedora do Rego Monteiro.
Fonte: *Diário de Pernambuco*, 3 out. 1920.

Referências

- AUSTREGÉSILO, A. *Ilustração Brasileira*, 1924.
- ABRANTES, Elizabeth de Souza. *Sexo a moda patriarcal*. O feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre. São Paulo: Globo, 2008.
- ARCHIVES NATIONALES. 63A5-16. Élèves dames. Academie Julian.
- ARQUIVOS Privados da Família Rego Monteiro.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- CABRAL, Carlos. Fedora do Rego Monteiro, o marché d'art francês e a internacionalização da pintura brasileira no século XX. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 25, 2016, Porto Alegre. Anais [...]. Porto Alegre: ANPAP, 2016. p. 762-82. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/carlos_cabral.pdf.
- CLAUDIO, José. *Tratos da Arte de Pernambuco*. Recife: CEPE, 2012.
- D'ESCOVAG, G. *apud* João Ribeiro. *Diário de Pernambuco*, 6 mar. de 1917.
- RIBEIRO, João. *Diário de Pernambuco*, 6 mar. 1917.
- QUINTAS, Fatima. *Sexo a moda patriarcal: o feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre*. São Paulo: Globo, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Diário de Pernambuco*, 6 jan. 1920.
- LUSO, João. O Salon de 1916. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano I, n. 9, p. 37-50, set. 1916.
- MELO E SILVA, Beatriz de Barros. *A pedagogia da Escola de Belas Artes de Recife: um olhar a mais*. 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1995.
- M.P. Le Monde des Arts. *Le Radical*, Paris, 29 mar. 1913.
- VAREJAO, Lucílio. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 1924, p. 45.
- ZACCARA, Madalena; VILA, José Lucas. *Gênero e impermanência nas artes visuais de Pernambuco: Fedora do Rego Monteiro*. 19&20, Rio de Janeiro. v. XII, n. 2, jul./dez. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/mz_fedora.htm.
- ZACCARA, Madalena (org.) *De sinhá prendada a artista visual: Os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: CEPE, 2017.
- ZACCARA, Madalena. *Mulheres artistas brasileiras na École de Paris: Da Academia às Vanguardas*. Curitiba: CRV, 2021.

**CELEIDA TOSTES
E LYGIA PAPE:
PEDAGOGIAS
RADICAIS**

CRISTIANA TEJO¹

TRANSCRIÇÃO E REVISÃO: ALINE ZIMMER

Gostaria de agradecer a todo mundo que tornou possível esse encontro, às instâncias públicas do Brasil, da educação, todas e todas trabalhadoras da educação e também agradecer, em especial, à Daniela Kern, uma interlocutora já faz alguns anos, uma professora fantástica, um grande exemplo profissional do campo da pesquisa e da história da arte. Também às minhas colegas e a todo mundo que está aqui acompanhando.

Hoje a minha fala é em torno de um recorte do projeto *Artistas e educação radical na América Latina, 1960–1970*, coordenado pela Giulia Lamoni, uma investigadora italiana radicada em Portugal, e patrocinado pela Fundação de Ciências e Tecnologia de Portugal. Foi um projeto que buscou justamente mapear e pensar sobre a pedagogia de artistas mulheres nesse período histórico tão complexo da nossa história, que é justamente o período das ditaduras militares na América Latina. Por conta de tempo e de recursos, o projeto se concentrou mais no Brasil, Argentina e Chile.

Eu decidi apresentar um recorte sobre as pedagogias radicais de Lygia Pape e Celeida Tostes. No projeto, acabamos mapeando muitas outras artistas educadoras, mas essas eu diria que me chamam atenção pelo tempo-espaço, principalmente, porque são duas artistas que, durante muitas décadas, não integraram exposições, não foram pensadas conjuntamente. Primeiro pela Lygia Pape ser associada ao neoconcretismo e a toda questão da neovanguarda brasileira e do seu grupo de interlocução, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ivan Serpa, entre outros artistas; e a Celeida Tostes por ser uma artista muito analisada sob um ponto de vista da educação e da cerâmica como seu suporte principal. Como sabemos, nesse seminário maravilhoso, terão várias análises sob o ponto de vista feminista, dos feminismos anticoloniais, e sabemos que a cerâmica sempre foi relegada a um papel secundário em relação, por exemplo, à pintura. Isso tudo para justificar e dizer que essas duas artistas têm muitos pontos em comum, no sentido de dividirem um momento em comum de fundação da Escola Visual do Parque Lage, de as duas terem chegado praticamente na mesma época na Universidade Federal do Rio de Janeiro no curso de Belas Artes, mas, novamente, cada uma dentro de um certo campo de sociabilidade do mundo da arte, cada uma numa espécie de nicho.

Vou começar falando um pouco desse tempo-espaço, da formação dessas duas artistas e, em seguida, das suas atuações como professoras, como educadoras, e me interessa muito observar justamente o quão indissociável é a questão da pedagogia de suas práticas artísticas, não é algo separado. As duas, de alguma forma, acabaram por enxergar a educação e o ensino como uma base fundamental da sua própria experimentação de prática artística. Eu costumo pensar que a prática pedagógica e a prática artística estão totalmente entrecruzadas nesses dois casos.

1 Cristiana Tejo (Recife, 1976) é Doutora em Sociologia pela UFPE, curadora independente e co-gestora do Espaço NowHere. É pesquisadora integrada no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa e foi pesquisadora do projeto *Artistas e Educação Radical na América Latina: Anos 1960/1970*, coordenado por Giulia Lamoni. Organizou as publicações Paulo Bruscky: Arte e Múltiplos e Curadoria em cinco dimensões. Vive e trabalha em Lisboa.

Para citar alguns tópicos rapidamente, menciono a Escola Nacional de Belas Artes do Brasil (1889–1965), que depois vira Universidade Federal do Rio de Janeiro, ficando mais circunscrita ao Rio de Janeiro. Coloco também alguns cursos formais e informais que existiam no Rio de Janeiro em boa parte desse tempo, quando o Rio de Janeiro era capital do Brasil e, por sua vez, um lugar onde convergiam artistas do Brasil inteiro para questões de trabalho, de educação ou de pertencimento mesmo ao campo da arte brasileira.

Além da Escola Nacional de Belas Artes, gostaria de ressaltar o Curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas (1946–1947), que envolveu não só pioneiros, mas pessoas que, àquela altura, faziam o cruzamento disciplinar entre o seu campo de atuação e a questão da comunicação visual, e cujo curso acabou por atrair artistas que, no final, tornaram-se artistas-educadores. Então é bonito pensar como isso vira uma espécie de “dominó” da transmissão de pedagogias. Também a Escolinha de Arte do Brasil (1948), que não só formou muitos artistas, como também deu uma base teórica e prática à questão da pedagogia da arte para alguns artistas, inclusive, a própria Celeida Tostes, como vou mencionar mais à frente.

Outra questão nessa mesma época, começando nos anos 1940, se pensarmos no Curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas e na Escolinha de Arte do Brasil, são os ateliês de artistas que se proliferam, abrindo-se para a formação de jovens artistas que, na sequência, vamos identificar na neovanguarda brasileira. Trago o Arpad Szenes, que é um artista húngaro, casado com Maria Vieira da Silva, uma artista portuguesa muito importante para a questão da abstração, internacionalmente falando e também no Brasil. São artistas que fogem da Segunda Guerra Mundial, se alojam no Rio de Janeiro e que, no caso do Arpad Szenes, abre seu ateliê para mais de duzentos artistas aprenderem com ele. É uma escola que acaba atraindo muitas pessoas na época em que eram jovens ou já tinham uma certa carreira, mas que queriam se atualizar dos códigos vigentes na Europa. Além dele, a Fayga Ostrower e o Ivan Serpa. O Ivan Serpa não apenas no seu ateliê, mas na Escolinha do MAM, o Ateliê Infantil do MAM-RJ (1955). E, por fim, nos anos 1970, como mencionei anteriormente, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1975), que se tornou um polo independente e experimental de arte e de formação no Rio de Janeiro que, àquela altura, já não era mais a capital do Brasil.

Essa linha que eu coloco é pensando a sequência de formação, de aprendizagem, principalmente, dessas artistas em questão, a Lygia Pape e a Celeida Tostes. No caso da Lygia Pape, sua formação “formal” é em Filosofia, tanto bacharelado quanto mestrado, suas leituras àquela altura não eram focadas nas Artes Visuais, e, no seu processo de formação, inicialmente no ateliê de Fayga Ostrower e depois no ateliê do Ivan Serpa, e como isso, na realidade, constitui esse distanciamento da Lygia com relação à formação “formal” das Artes Visuais a deixou muito mais livre, não apenas em termos de experimentação artística, longe dos cânones, como também a própria questão da pedagogia da arte.

A Lygia, inicialmente, começa a dar aulas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 1968 a 1972 – e é muito importante levantarmos o papel que o Museu de Arte Moderna tem, não só no Rio de Janeiro, mas no Brasil com relação à formação. Eu gostaria de salientar a educação como esses lugares de encontro, de comunidades de aprendizagem que vão se formando, não apenas na escola formal, mas também em outros lugares.

Listo os cursos que a Lygia Pape ofereceu no MAM: Linguagem e Criatividade (Forma 2, Forma 3 e Gravura) e Atividade/Criatividade em conjunto com Anna Bella Geiger e o Antonio Manuel. É interessante salientar que a Anna Bella Geiger também inicia seus estudos no ateliê da Fayga Ostrower. Também poderíamos ter feito aqui um entrelaçamento entre a Lygia Pape e a Anna Bella Geiger, por exemplo.

Em 1973 a Lygia inicia seu percurso como professora acadêmica, não no sentido *stricto sensu*, mas na universidade, num ambiente formal de educação, que foi a Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, onde fica até 1989. Concomitantemente, entre 1976 e 1978, também dá aulas no Parque Lage. É importante salientar que ela dava aulas para estudantes de arquitetura e, nas suas aulas, o que temos de documentação e de relato é a Lygia como um agente pedagógico dentro da instituição que tenta descondicional os sentidos e a percepção desses alunos. Ou seja, não apenas de seu ofício como futuros arquitetos e arquitetas, mas com relação à individualidade e singularidade de cada um desses alunos e alunas.

Suas aulas tinham uma pedagogia que partia muito dos alunos e das alunas, ou seja, havia alguns exercícios de observação como, por exemplo, o que conta Lauro Cavalcanti, que foi seu aluno e assistente durante muito tempo. Ele relata que um dos exercícios era observar o percurso entre a casa da pessoa e a faculdade. Então, na primeira aula, ela perguntava: “Vocês podem descrever o percurso, o que vocês viram, o que tem nesse itinerário entre sua casa e a faculdade?” As primeiras respostas são vagas, um pouco aleatórias porque, no fim das contas, não havia essa percepção do espaço urbano e das pequenas coisas que acontecem no caminho, e, no encontro seguinte, detalhes muito vívidos e encantadores do percurso, tanto do ponto de vista auditivo, dos sons, mas também dos cheiros, do que se vê.

É interessante pensar que a Lygia visualiza para esses futuros arquitetos e arquitetas não apenas projetar casas, mas entender a cidade, entender as habitações, os edifícios, as edificações como algo vivo. E, ao mesmo tempo, um outro exercício que o Lauro comenta é com relação à importância desses alunos e alunas aprenderem os métodos de construção, saber construir um muro, ou seja, botar a mão, literalmente, na massa, sentir os materiais, entender como a casa vai se estruturando, o que geralmente é o ofício do pedreiro ou da pedreira, ou seja, há essa hierarquia social entre quem está na base de cima que comanda e que projeta e quem está na base da pirâmide, que são os trabalhadores e trabalhadoras braçais. De alguma forma, a Lygia quebra essas hierarquias e coloca esses alunos e alunas para além da órbita que o campo da arquitetura circulava.

E outro exercício também que o Lauro comenta é o passeio que a Lygia fazia com os alunos e alunas para a Zona Norte do Rio de Janeiro, a faculdade ficava na Zona Sul, e a ideia era sempre levar para o Complexo da Maré, que talvez fosse a comunidade que ela mais frequentava a essa altura com os alunos, para que cada um deles visualizasse e observasse como eram feitas as palafitas, como eram feitas essas habitações, a inteligência que há por trás da construção popular.

Para resumir, não apenas essa questão da prática pedagógica, ou seja, dentro do ambiente da universidade como se dava essa relação da Lygia com seus alunos e alunas, mas, por exemplo, a importância que assumia essa pedagogia, novamente, a não separação entre pedagogia e prática artística é, por exemplo, a sua primeira individual no MAM do Rio de Janeiro, com a exposição *Eat me: a gula ou a luxúria?*, em que a Lygia faz um convite para seus alunos e alunas exporem concomitantemente com ela, ou seja, ela abre o espaço da sua individual para mostrar o resultado das investigações de cada um dos seus alunos e alunas. Lembrando que essas pessoas receberiam seu diploma em Arquitetura.

É interessante pensar o quanto havia essa redistribuição, não só de conhecimento, mas de capital simbólico e social no caso da Lygia Pape. As *Teteias* – uma delas está no Inhotim – são obras que resultaram de uma experimentação com alunos e alunas do Parque Lage, ou seja, é uma obra que surge a partir de experimentações espaciais dentro do Jardim Botânico, nessa floresta na qual o Parque Lage está inserido e que gera uma obra. Eu gosto de trazer isso para pensar a limitação que existe no campo da arte e, por sua vez, das nossas disciplinas como História e Teoria da Arte quando focamos somente nos objetos e das obras, “limpando” esse campo da prática artística que, muitas vezes, é muito mais contaminado com outras inserções do que parece ser quando lemos e pesquisamos nos livros. Toda vez que eu olho para a *Teteia* eu imagino esse campo pedagógico da Lygia e não apenas essa instalação maravilhosa de sombra, luz, traços e ocupação espacial.

Passando para a Celeida Tostes, essa é uma artista que tem uma formação muito mais “formal”, eu diria, muito mais dentro do campo da arte. Ela se formou na Escola Nacional de Belas Artes no ramo de Gravura em 1951, tendo como um de seus professores o Oswaldo Goeldi, artista este que influencia muito as pesquisas iniciais de Celeida Tostes. Na sequência, ela entrou na Escolinha de Arte do Brasil. Raquel Silva, uma pesquisadora que estuda a Celeida Tostes há muito tempo, comenta que isso já é um indício do quanto a educação fazia parte da sua prática artística, ou seja, esses campos de interesse convergiam. Ela também fez um outro curso de Ensino do Desenho, na Faculdade Nacional de Filosofia, em 1957. Em 1959 ela consegue uma bolsa e vai estudar nos Estados Unidos para fazer uma especialização em educação na Universidade Southern na Califórnia e, ao mesmo tempo, na Universidade New Mexico Highlands, no Novo México. É um momento fundamental na vida da Celeida, quando ela encontra, nessa incursão de estudo nos Estados Unidos, a ceramista indígena Maria Martinez, fazendo alguns de seus cursos e, com a Maria Martinez, ela vai entendendo e adotando a cerâmica como sua prática. Eu diria não apenas prática

artística, nem só pedagógica, mas uma prática de vida. Para fechar essa parte da formação, em 1973, ela vai para o curso de Antropologia Cultural, na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF) e, por fim, um curso no School of Arts do Cardiff College em 1975, onde também ganha uma bolsa.

É importante dizer que, assim que ela volta do Reino Unido, ela é convidada pelo Rubens Gerchman para iniciar, como uma das artistas educadoras que fundaram a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. O Rubens Gerchman, quando encontramos nas documentações, diz que a Celeida era a pessoa certa para esta função de assumir o que acabou virando a Oficina das Artes do Fogo e Transformação de Materiais. Ele diz que a Celeida era uma artista e uma educadora muito preparada, com muito tempo de experiência no ensino e com muita competência com relação à questão da cerâmica. A Celeida traz para a contemporaneidade a cerâmica.

Para listar os lugares onde a Celeida foi educadora: o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos – INEP, um projeto de Anísio Teixeira, no curso de Artes Industriais, em que ela ministra a disciplina de esmaltação em metal, com atuação entre 1960 e 1964. Não precisamos lembrar que, após o golpe civil-militar em 1964, o Aníbal Teixeira foi um dos professores e intelectuais perseguidos, fazendo com que esse projeto fosse finalizado. Na sequência, a Celeida começa a lecionar na Rede Estadual de Ensino do Rio de Janeiro como professora de crianças e pré-adolescentes até 1975, quando vai para o Parque Lage, e também, entre 1972 e 1975, ela coordena o projeto Como Somos, no Centro Educacional de Niterói, da Fundação Brasileira de Educação.

Em 1975 há esse marco, quando ela vai para o Parque Lage, se não me engano, por ser estadual, ela é transferida da escola para o Parque Lage. O ponto de virada, eu diria, é quando ela se volta em um salto qualitativo e quantitativo para sua própria produção individual, ao focar mais na questão da experimentação. Sempre em todas as aulas desde os anos 1960 ela já tem essa delicadeza de pensar a educação como uma prática de liberdade, uma prática de experimentação, mas o Parque Lage é um momento, como ela comenta em entrevistas, nos textos, é um momento em que ela fica entre artistas. Ao lecionar em escolas, ela está lidando com jovens e adolescentes que podem vir a ser no futuro artistas ou não, ela também vê a argila e o barro como um grande educador da sensibilidade e dos sentidos e, para qualquer uma das profissões futuras, mas no Parque Lage ela se volta, digamos, “para iguais”: são jovens e adultos que gostam de arte e que pretendem ser artistas. Por fim, o Morro do Chapéu Mangueira, onde ela tem um projeto junto com a comunidade de construção de um forno coletivo e de aulas de cerâmica. É um projeto muito bonito que ela participou de 1979 até 1989, quando vai, na sequência, para a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Aqui é uma imagem de uma aula no Morro do Chapéu Mangueira, e é muito bonito, porque ela foi por conta de um funcionário do Parque Lage que fala de sua comunidade e do barro e, reza a história inaugural da Celeida nesse lugar, que ela escorrega, numa queda

ela cai no chão e fala “nossa, esse barro é bom!”, ou seja, “vocês já têm aqui material”. Isso tudo leva à construção de uma estrutura já existente na comunidade e depois a fundação de uma escola.

Essa é uma imagem de uma aula na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com alunos e alunas totalmente banhados na matéria barro, como eu dizia antes, o barro sendo uma espécie de vida, não apenas um meio, um suporte artístico ou utilitário, mas sim como vivenciar o barro. Acho muito bonita essa imagem porque nos dá essa dimensão do quanto sua pedagogia utilizava todos os sentidos, quase como uma reeducação sensível para chegar ao objeto.

É muito interessante observar em alguns textos e entrevistas que a Celeida dá em vida o quanto ela tentava fazer com que alunos e alunas pensassem com o barro, através do barro, e não simplesmente com aquela concepção utilitarista de ter uma peça bonita, não era sobre fazer bonito, ter uma peça bonita, mas como fazer expressar sua história, sua percepção e sua singularidade no mundo numa peça.

Para fechar, gostaria que observássemos essas duas artistas que se juntaram em exposições, de uma maneira mais estudada, naquela exposição *Radical Women*, que itinerou inclusive pelo Brasil, em que temos um recorte dessas artistas incríveis que, muitas vezes foram ignoradas e invisibilizadas na sua trajetória. Há mais pontos em comum entre a Lygia Pape e a Celeida Tostes do que se pode imaginar quando observamos em exposições de arte ou quando lemos em livros em separado.

Página a seguir:
Escola de Bellas Artes
de Pernambuco,
década de 1930.
Fonte: Acervo de
Madalena Zaccara.



ESCOLA DE BELLAS ARTES

ARTE NA ESCOLA E ESCOLAS DE ARTE

**ARTE NA SALA DE AULA:
UMA EXPERIÊNCIA
EM EDUCAÇÃO
ESCOLAR ÍNDIGENA**

ARISSANA PATAXÓ¹

TRANSCRIÇÃO E REVISÃO: ALINE ZIMMER



Página anterior:

Figura 1: Estudantes concluintes do ensino médio na abertura da Cerimônia de Formatura do Colégio Estadual Indígena Coroa Vermelha. Ano 2022. Foto: Arissana Pataxó.



Figura 2: Pintura com guache sobre papelão-estudo de tons das cores com turma do 1º ano. Aluna Valeska Vassariah. Ano 2022. Foto: Arissana Pataxó.

Bom dia a todos. Gostaria de começar agradecendo à Rosane Vargas e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pelo convite e por poder abrir espaço para compartilhar esta experiência. Acredito que, de alguma forma, possa contribuir para repensar ou para pensar o ensino e os processos de aprendizagem-arte.

1 Natural de Porto Seguro, pertence à etnia Pataxó. Como artista visual, transita com sua produção artística por várias técnicas e suportes, trazendo discussões que fazem parte de suas vivências junto ao seu povo e a outros povos indígenas. Já realizou diversas exposições no Brasil, tendo também participado de exposições em Portugal, Noruega, Inglaterra e Estados Unidos. Como professora, atua na educação escolar indígena desde 2002, colaborando também com formação de professores e produção material didático. Possui graduação em Artes Plásticas, mestrado em Estudos Étnicos e Africanos e, atualmente, é doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV-UFBA. Integra o grupo de pesquisa autônomo sobre a cultura do povo Pataxó ATXÔHÃ, sendo também pesquisadora do Projeto CARLA – Culturas de Antirracismo na América Latina (IHAC-UFBA/Manchester).

Pensei no tema *Arte na sala de aula: uma experiência em educação escolar indígena*. Eu atuo na educação escolar indígena desde 2002, iniciei como professora na alfabetização de 2002 a 2004, depois entrei na universidade, no curso de Arte e, ao concluir o mestrado, retornei para a comunidade e continuei dando aula para as crianças nesse processo de alfabetização. Em 2014, passei no concurso para Professor Indígena na rede estadual e ingressei para lecionar especificamente a disciplina de arte e patxohã, que é a língua do povo Pataxó. Centrando mais especificamente no ensino da disciplina de arte, é quando nos esbarramos em alguns problemas, alguns desafios, mas também vai proporcionando diferentes experiências a cada ano e a cada turma que encontramos naquele espaço da escola.

O ensino da arte em escolas públicas no Brasil ainda é um desafio diante das especificidades encontradas em cada região – sabemos que cada lugar tem o seu modo de pensar, de estabelecer, de trabalhar a arte em sala de aula e cada escola também. É a partir da minha experiência como professora de arte que eu trago algumas reflexões sobre o ensino da arte em uma escola indígena de ensino médio, que tem, como público, jovens e adultos da comunidade indígena Pataxó de Coroa Vermelha, na Bahia. A minha experiência é exclusivamente na educação escolar indígena. Eu nunca lecionei em escolas não indígenas, então não tenho experiência de como é, mas tenho experiência como estudante, pois estudei, em toda a minha trajetória, da pré-escola ao ensino médio, em escola não indígena.

A nossa escola é o Colégio Estadual Indígena Coroa Vermelha, fica na BR-367, no distrito Coroa Vermelha, que pertence à terra indígena de mesmo nome, e fica entre as cidades de Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália, mas pertence a essa última cidade. A nossa escola atende a alunos do primeiro, segundo e terceiro ano do ensino médio que vêm da escola indígena ao lado, que atende alunos da pré-escola até o ensino fundamental II. Nosso público são esses alunos que vêm da outra escola indígena para a nossa escola estadual. A outra escola é municipal e tem mais de mil alunos, uma das maiores em número de alunos do município, e depois vem a nossa escola estadual, que atende só ao ensino médio.

É uma escola muito bonita, muito bem organizada enquanto espaço escolar e bem cuidada. É uma escola que, muito embora o Estado ainda não tenha entregado, nós a retomamos e ocupamos ainda quando estava sem água e sem luz, e demos uma cara a ela do nosso jeito, fazendo todo o jardim. Já na entrada, o jardim foi feito por um grupo de professores, alunos e funcionários da escola, desde plantar a grama a cada árvore, foi um trabalho muito coletivo que iniciamos em 2015. É uma escola com uma estrutura muito boa, com televisão, com sala de informática, ainda que com poucos computadores; não temos biblioteca, nem refeitório, nem algum tipo de anfiteatro, mas a estrutura das salas de aula é muito boa.



Figura 3: Oficina de produção de cocar. Ano 2016.
Foto: Arissana Pataxó.

A nossa escola fica dentro da terra indígena Coroa Vermelha que, como eu disse, está dentro de uma área que abrange os municípios de Santa Cruz Cabrália e Porto Seguro. Tem área de preservação ambiental, tem área de agricultura, onde as famílias trabalham com roça, e tem área urbana, que é onde fica nossa escola e onde também há os centros de artesanato. Nessa imagem é o centro da escola. Essa foto eu tirei na formatura dos estudantes do ensino médio deste ano.

Nosso povo habita a região do Extremo-sul da Bahia, principalmente nas cidades de Itamaraju, Prado, Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália, mais as áreas rurais, e Coroa Vermelha é uma das maiores aldeias urbanas. Também temos Pataxó em Minas Gerais, em outras aldeias, mas só na Bahia são mais de 50, então é uma população bem grande. Eu pertenço a esse povo e trabalho junto à comunidade desde 2002 como professora.

Na nossa comunidade, a escola chega tarde, por volta da década de 1980, quando a Funai passa a atuar junto às comunidades Pataxó, momento em que tivemos o acesso dos primeiros alunos Pataxó à escola fundamental e isso desencadeia também um atraso na formação de professores indígenas. Nós só tivemos professores indígenas na década de 1990, quando nós tivemos o maior número de professores indígenas atuando em sala de aula, porque até então era muito baixo o número de professores, geralmente homens, e na década de 1990 veio o curso de magistério indígena para as pessoas que queriam ou já atuavam na educação escolar indígena, mas que ainda não tinham a formação com o ensino médio por conta dessa falta de acesso.

Os professores, tanto homens como mulheres, participaram dessa formação e nós tivemos a primeira turma de professores Pataxó formada na década de 1990. É aí que



Figura 4: Ariana fazendo brinco de sementes com sobrinha Taily acompanhando. Ano 2016.
Foto: Arissana Pataxó.

começa a se reconstruir a escola do nosso modo, porque até então a escola era esse lugar que tinha uma perspectiva mais eurocêntrica, embora com pessoas bem intencionadas que vieram através da Funai e constituíram amizade junto ao povo Pataxó, mas a escola tinha um viés distante da comunidade. Com a chegada e formação dos professores indígenas no magistério, os professores começam a entender que há uma política, há leis para a garantia da especificidade na educação, garantindo e permitindo que eles possam fazer uma educação escolar diferente, que valorize os preceitos e os costumes da própria comunidade no espaço escolar. É a partir daí que começamos a reconstruir a escola.

Eu não fiz parte dessa primeira turma do magistério indígena, mas muitos fizeram e abriram esse caminho para que, quando a gente entrasse como professor, pudesse dar continuidade a essa escola que valoriza e que traz também o conhecimento do povo para dentro da sala de aula. Eu pego esse caminhar da educação escolar indígena e é isso que tentamos fazer na sala de aula hoje, que é um dos nossos desafios como professor escolar indígena. A gente sempre diz que temos não uma função, mas um peso muito grande a se carregar sendo professor indígena, é muita responsabilidade.

Eu resolvi trazer essa imagem, de uma irmã minha que trabalha com a produção de colares para mostrar como são os processos de ensino-aprendizagem nas comunidades Pataxó. Centramos nesse lugar da escola, mas é importante saber que o espaço do conhecimento, principalmente da juventude e das crianças, está no acompanhar os mais velhos nas atividades, ainda que observando, brincando, como essa criança que está aí em cima da mesa, acompanhando a tia a fazer os colares.

É desse modo que as crianças aprendem: acompanhando, observando, tentando e fazendo também. Há um processo de aprendizagem que não necessariamente é ensinando, mas observando o outro, como geralmente as crianças fazem, é acompanhar também o outro. E é o que os pais provocam nas crianças: acompanhar. Muito do processo de aprendizagem desses saberes tradicionais os alunos já trazem para dentro da sala de aula. Quando a gente adentra a sala de aula, a ideia é valorizar aqueles conhecimentos, tanto das crianças que já têm, como das que ainda não têm – se fazer ela não sabe, procuramos fazer conhecer quem sabe na comunidade e também de alguma forma valorizar. Trazer essa valorização do saber da comunidade, da vivência, da memória dos mais velhos é um dos meus propósitos.

Trazendo algumas experiências em artes e algumas reflexões, como eu organizo o meu plano de curso para o primeiro, segundo e terceiro ano? Como relaciono os conhecimentos ditos “científicos” com os conhecimentos da comunidade? Na nossa escola, até o ano passado, tínhamos duas aulas de artes de cinquenta minutos cada, e esse ano reduziu para uma aula só – agora estou em um novo desafio, ainda não me adaptei a dar aula em cinquenta minutos, porque isso prejudica o tempo para desenvolver alguma atividade, principalmente se for prática, e os diálogos também. O plano de curso é organizado como se do primeiro ao terceiro ano o aluno fosse passar por um curso de formação em arte.

No primeiro ano, o aluno tem mais de um contato para entender o que são as artes visuais, do que a arte é composta e, partindo disso, fazemos uma relação com as artes indígenas, trazendo exemplos das artes de vários povos, falando principalmente da diversidade das artes indígenas e de como essas artes são experiências de culturas milenares, que já tinham seus modos de fazer arte muito antes da chegada dos europeus. Todas essas produções são colocadas no lugar da arte, como qualquer outro trabalho artístico. Também no primeiro ano damos uma ênfase à cultura do povo Pataxó, principalmente a questão da pintura corporal, trazendo uma relação com a tecelagem do povo Pataxó e de outros povos, com esses elementos que tanto falamos da linguagem visual e de como isso se estabelece no universo dos povos indígenas. Mostramos como nossos povos sempre tiveram e usaram diversos suportes para compor com esses elementos, não só suportes planos, mas suportes diversos, como a cerâmica, a cestaria, o corpo, todas essas dimensões.

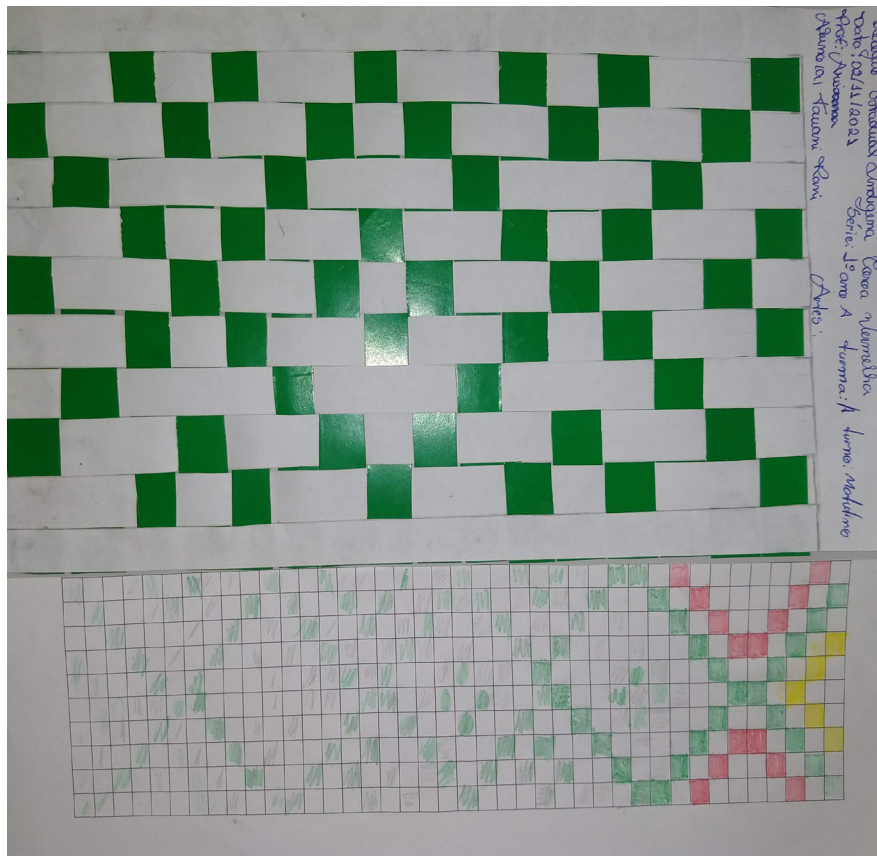


Figura 5: Atividade de processos de tecelagem dos Tisume Pataxó com a turma do 1º ano. Ano 2021.
Foto: Arissana Pataxó.

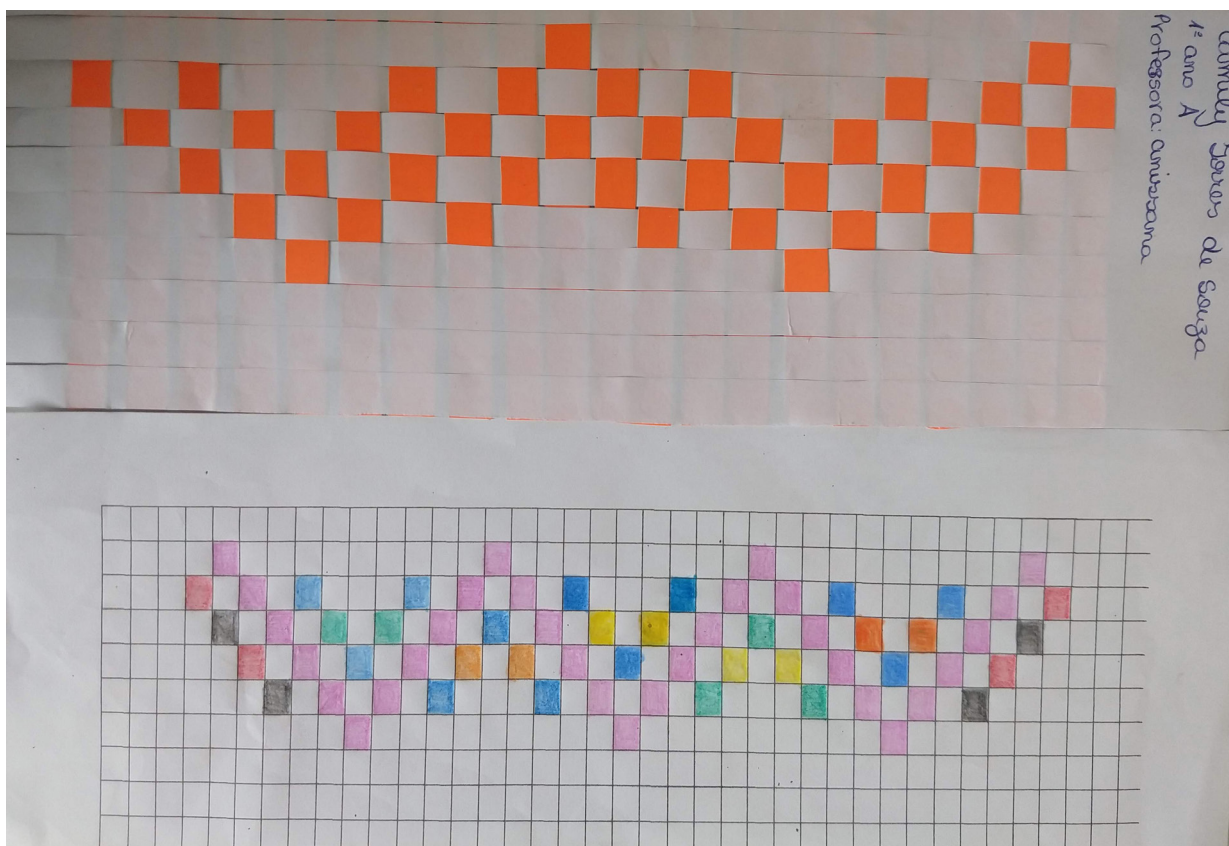


Figura 6: Atividade de processos de tecelagem dos Tisume Pataxó com a turma do 1º ano. Ano 2021.
Foto: Arissana Pataxó.

No segundo ano, geralmente, para que o estudante compreenda a arte em suas múltiplas linguagens, nos estendemos para a música, para as manifestações das culturas populares, trazendo esse conhecimento do povo para dentro da escola, das festas em diferentes lugares do Brasil, falando das músicas e dos instrumentos, dos artistas músicos indígenas, desse espaço que os povos indígenas vêm conquistando com a música. Então, na primeira unidade do segundo ano, centramos nessa parte da música, instrumentos e tudo o que se relaciona com a questão de gêneros e estilos musicais; na segunda unidade, trabalhamos a diversidade das manifestações culturais que não está na academia ou no museu, mas que fazem parte da vida nas comunidades, o samba de roda, as atividades dentro da comunidade, como o auê e o toré, que são tradições de vários povos indígenas do nordeste. Por fim, na terceira unidade, focamos mais na arte e tecnologia, trabalhamos com diversas formas.

Como falei, vamos variando, a cada ano tentamos trabalhar de um jeito, porque cada turma tem suas especificidades. Às vezes tentamos trabalhar com uma atividade que deu certo no ano anterior com uma turma, mas naquele ano já não dá mais por diversos motivos: às vezes a turma não se empolga com aquela atividade, às vezes aconteceram outros fatores que impediram, fazendo com que o tempo fosse mais curto para poder fazer o trabalho daquele jeito, então vamos variando a cada ano.

No terceiro ano, a ideia é ampliar a dimensão da arte para que eles conheçam a arte de diferentes povos e culturas no mundo, saímos do Brasil e tentamos expandir. Se no primeiro ano focamos no contexto local, no segundo ano falamos dessa multiplicidade das linguagens artísticas e, no terceiro ano, focamos nessa proporção mundial das artes de diferentes populações em diferentes contextos, desde a arte moderna, a arte contemporânea, como é colocado, como as artes de diferentes povos antes do processo de colonização, e mesmo depois do processo de colonização, como as artes também vêm resistindo e como sempre existiram, dando um enfoque para que os estudantes compreendam que a arte não é europeia, a arte sempre esteve com diferentes povos, não foi trazida com os portugueses, como geralmente vemos nos livros de história da arte e que não mostram as artes dos povos nativos. A ideia é trazer um pouco dessa ênfase.

Já realizei diversas atividades, trabalhando bastante com pesquisa na comunidade. Geralmente solicitamos que façam entrevistas com alguns mais velhos, com alguém da família, com seus pais, e eles trazem esse retorno. Normalmente, quando eu peço entrevista, peço que gravem ou tragam escrito, com nome da pessoa pesquisada, a idade, o que é importante para que eles se sintam parte dessa contribuição e perceber que o buscar com o mais velho também é pesquisa. Muitos alunos chegam com o hábito de que pesquisa é buscar em livros ou, quando se fala em pesquisa, muitos alunos associam logo a pesquisa na internet, então tentamos desconstruir um pouco essa ideia de que pesquisa é de que conhecimento só se encontra na internet, para que eles possam ter essa oportunidade de construir o conhecimento. Isso é superinteressante e prazeroso.

Semana passada, duas alunas do terceiro ano me chamaram e disseram assim: “Professora, eu cheguei em casa e conversei com minha mãe sobre aquilo que a senhora estava contando, e ela me falou dos meus avós, de como eles trabalhavam, como faziam no passado” – porque estávamos trabalhando sobre a memória dos objetos e o processo de apagamento. Outra aluna, do turno da tarde, disse: “Professora, a senhora precisa ir conversar com minha mãe, porque eu falei da sua aula e ela me contou tanta coisa”. E eu falei: “Pode deixar que vamos marcar para ir lá”. É muito prazeroso ver que a escola, mais do que esse lugar de dizer que está dando esse conhecimento, seja esse lugar de despertar a curiosidade. Porque cinquenta minutos é um tempo tão curto, então, promover essa vontade de buscar mais, de aprender com os mais velhos e de aprender mais sobre si e sobre seu povo é fundamental nas escolas indígenas.

Gosto de trabalhar muito com oficinas, como eu chamo as aulas práticas, porque é um momento de equilibrar a teoria, de haver uma quebra, de alguma forma, e trabalhar um pouco a prática, mesmo estando ligada à teoria, ao assunto que foi dado, ter esse momento para que eles percebam que o fazer também faz parte da aula de arte. Sabemos o quanto alguns alunos resistem na hora do fazer, alguns dizem: “Eu não sei desenhar, professora!”. Outros dizem: “Eu não gosto de arte”. Tentamos, ao longo dos anos, já no primeiro ano, fazer compreender que a arte está tão próxima e tão junto dele, que às vezes ele é incapaz de ver, porque o fone de ouvido não sai do ouvido, o jogo não sai das mãos, e sempre por trás disso tem alguém que produziu e criou, a arte está no nosso dia a dia em todos esses processos criativos. O objetivo é que eles percebam que arte é vida. Ela é vida e está no nosso contexto de vida.

Nós usamos o material que tem na escola e temos alguns projetos práticos que envolvem toda a escola. Nesses projetos, temos a liberdade de escolher o que fazer com a turma, como as oficinas de adereços todo ano em abril, em que fazemos uma oficina de produção de artesanato. Aqui é um exemplo de uma oficina de produção de cocar, um adereço que se coloca na cabeça. Nessa imagem, as meninas e os rapazes estão separando as penas para fazer o cocar. A cada ano fazemos uma oficina diferente em abril, a escola como um todo planeja, pensa o que vai ser ensinado naquele momento e geralmente trazemos monitores convidados mais velhos das próprias comunidades ou jovens que saibam fazer para ensinar os outros. Os próprios alunos que já sabem vão ensinando aos outros também. Nós vamos variando, fazendo brinco, colar, cocar, bustiê, cinto, variando o que faz a cada ano. Aqui são as meninas produzindo cintos, tecendo com linhas de lã, colorindo, e os meninos também estão junto, não escapam, trabalham todos juntos, cada um faz o seu e esse é o objetivo, porque, quando cada um faz o seu, você tem a oportunidade de aprender.

Rondel de mureles de V



Telolo

Página anterior:

Figura 7: Pintura com guache sobre papelão- estudo de tons das cores com turma do 1º ano. Aluno Ronaldo. Ano 2022.

Foto: Arissana Pataxó.



Figura 8: Estudantes ajudando na pintura mural "Memória e luta Pataxó". Ano 2021.
Foto: Arissana Pataxó.

Na Bahia temos o AVE [Artes Visuais Estudantis], que são os projetos estruturantes, alguns projetos de literatura ou artes visuais que o governo promove nas escolas ou solicita que as escolas promovam. Ano passado fizemos as oficinas de artes visuais de cinco dias para que eles produzissem a partir de questionamentos, proposições e propusessem alguma pintura. Ali são os meninos produzindo, é uma pintura com vários corpos como se estivessem sem cabeça, remetendo como se fossem árvores, eu achei superinteressante essa pintura que o aluno fez.



Figura 9: Mural produzido com estudantes do Colégio como parte da atividade Sesc Narrativas Visuais. Ano 2021.
Foto: Arissana Pataxó.

Aqui é uma pintura de outra aluna que remete à violência contra a mulher, um trabalho superforte. Os estudantes vão se desenvolvendo como podem. Para essa oficina, a escola comprou pincéis, tinta acrílica e tela. A escola não tem esse hábito de comprar telas para o dia a dia, nem pincéis ou tinta acrílica, mas comprou especificamente para esse projeto porque o número de alunos era menor. Os alunos que queriam fazer a oficina do AVE se inscreviam e o limite era geralmente 30-35 vagas, e cada turma ia para uma sala de aula, então foi possível produzir e comprar material, mas se pensar que a escola tem mais de dez turmas, e cada turma tem mais de 35 alunos, infelizmente, a escola não tem a possibilidade de trazer essa experiência para que todos trabalhem seja experimentando tinta acrílica, seja experimentando pintura em tela, mas foi uma forma de trazer para aqueles que tinham interesse.

Já me perguntaram como eu relaciono o trabalho artístico com a escola. Geralmente digo que o trabalho artístico vai além do produto pronto, acredito que toda a minha formação acadêmica e o meu pensar artístico sempre levei para a sala de aula, seja de forma teórica, seja de forma prática, ensinando tecnicamente o que também aprendi em sala de aula, na medida do possível e diante do material que temos na escola.

O SESC da Bahia me propôs fazer uma oficina com os estudantes e uma intervenção urbana. Essa oficina foi proposta online, mas como nós já tínhamos voltado às atividades presenciais, no final de 2021, eu apresentei à escola a possibilidade de fazer a oficina com os estudantes que quisessem participar. Passei nas turmas, convidando, e seis alunos se voluntariaram a participar comigo nesse desafio. Procuramos um espaço público, a própria quadra da escola, com um paredão na frente, que estava vazio e todo branco, e resolvemos fazer uma pintura mural, remetendo a essa cultura de força e resistência do povo Pataxó. Fizemos uma oficina de mais de dois meses, reunindo todo sábado, para pensarmos os desenhos e simplificar as formas, fazer a composição e, então, passar para a parede. Foi super-rico esse trabalho, porque aquilo que não dá para fazer com uma turma toda, pode despertar em alguns, esse movimento de interesse pela arte mesmo. É um mural com três painéis: um painel de fundo amarelo, um de fundo vermelho e outro de fundo preto. Foram todos pintados com tinta de barro branca, tinta à base de barro amarela e o carvão, que é o preto. Somente o fundo é com tinta industrial, todas as outras tintas são extraídas do próprio território, que os alunos ajudaram a coletar e a produzir também. Era um mural de mais de 17 metros.

Trago ainda algumas outras fotos, apesar de nem sempre fazer esses registros em sala de aula, de algumas atividades que vamos desenvolvendo. Eu gosto muito de tecelagem, o povo Pataxó trabalha muito com grafismo nas tecelagens, e gosto de trazer para a sala de aula por ser possível fazer com papel. Fazemos estudos de simplificação de formas, criações de grafismos e depois tecemos. Aqui os meninos utilizaram a tecelagem para decorar a capa de um livro, com a proposta de fazer um livro sobre cada povo indígena da Bahia. Esse foi um livro que o aluno Ariel Santos fez, falando sobre o povo Truká. Fizemos todo o processo de costura do caderno. São atividades que vamos desenvolvendo com as turmas, de repente, no outro ano, não é possível fazer com outra turma, mas vamos experimentando.

A pintura com barro e carvão é uma prática comum, trabalhamos muito com pintura corporal na escola. Sempre fazemos testes, trabalhando primeiro com a pintura no papel para que eles ganhem esse confiança, porque muitos têm receio de pintar o corpo, têm receio de pintar o colega para não errar, não borrar, então vamos trabalhando essa questão da pintura no papel, também para propor e experimentar o fazer a própria tinta para o papel. Os estudantes estão muito acostumados, apesar de terem receio, eles sabem o que é fazer uma tinta para o corpo. Mas no papel trazemos outras formas de fixar.

Em outro momento que a escola permitiu um tempo maior para trabalhar com a feira de ciências, pudemos escolher o que queríamos fazer. Como a escola deu tinta têmpera e cerca de um mês para trabalhar determinado assunto, resolvi propor a oficina de reciclagem de papel. Foi muito interessante, porque como tivemos mais de uma aula, tivemos um momento inteiro com a turma, fizemos a reciclagem do papel, transformamos os papéis em marcadores de página, trazendo os grafismos e pinturas próprias da comunidade,

decorando as pontas com penas para marcar. Ficou superbonito e distribuimos para quem ia visitar a exposição. As gravuras com isopor, geralmente trabalhamos com produção de cordel porque, mesmo em arte, eu os coloco para desenvolverem a escrita em cordel. É muito rico, gosto muito da literatura, sempre tento trabalhar com o cordel aliado à gravura quando é possível.

A criação de composições é algo que eu também trabalho com eles justamente por causa da pintura corporal, que nosso povo vai desenvolvendo através de composições e repetições de determinado tema. Trabalhamos para que os estudantes possam criar sua própria composição, às vezes pintamos com lápis de cor, outras turmas já testaram com tinta, vamos variando a cada ano. Aqui fizemos um molde no papel cartão e eles iam repetindo o molde vazado.

A questão da habilidade técnica varia muito, por isso que, quando pedimos alguma atividade, alguns alunos ficam com vergonha e dizem: “Não, professora, eu não gosto de desenhar, eu não sei”. Então deixamos muito livre para que os estudantes sintam primeiro a confiança em desenhar, já que eles vêm de uma trajetória em que pouco se dá oportunidade para que desenhem do seu modo. Não são todos os alunos que têm habilidade, e quebrar esse tabu de desenhar do seu modo, do seu jeito, é algo que incentivamos para que todos participem. No final de tudo, sempre conseguimos que todos participem, mesmo cada um fazendo do seu modo. Aqui um aluno pintou a imagem do cruzeiro de Coroa Vermelha e achei superbonito.

Guache é a tinta que temos mais acesso na escola, tirando a tinta natural que também trabalhamos. Com guache trabalhamos a questão de tons, de cores, porque mesmo sendo uma tinta superacessível, muitos estudantes nunca tiveram acesso, e então têm bastante dificuldade no uso das cores, das misturas, e só percebemos isso quando eles vão para a prática. Trouxe uma pintura que uma estudante fez com papelão de caixa de embalagem, geralmente peço que os estudantes tragam o que tiverem em casa, pode ser uma caixa de papelão, uma caixa de sapato ou até a capa de um caderno que não usa mais para fazer de suporte quando vamos produzir.

Eu concluo que é um desafio, tendo em vista, principalmente, a questão das salas serem superlotadas, com mais de 38 ou 40 alunos. Também a falta de material, apesar de a escola comprar, às vezes compra em número reduzido, como 30 pincéis. Numa sala de aula com 40 alunos, a falta de condições financeiras ao solicitar para os estudantes é uma questão. Explicamos que temos os pincéis e pedimos que tragam outros, mas são raros os alunos que conseguem trazer uma cartolina ou outro material que seja diferente. Trabalhamos com o que podemos, sempre renovando. Às vezes uma atividade feita no ano anterior não dá certo para fazer de novo, mas tentamos instigar e trazer outras propostas de oficina e de pesquisa. Acredito que eu ainda preciso escrever algo sobre isso, porque é super-rico e pode ajudar outros professores em suas experiências na educação escolar indígena, através de outras experiências que não dei conta de contar aqui.

**ENSINO DE ARTE EM
PELOTAS: UM LEGADO
FEMININO E FEMINISTA**

**NÁDIA DA CRUZ SENNA¹
& URSULA ROSA DA SILVA²**

Resumo: O trabalho revisita pesquisas desenvolvidas e em andamento junto ao grupo Caixa de Pandora: estudos em arte, gênero e memória (CNPq/UFPel), com foco na construção da história em torno de grupos sociais tradicionalmente colocados à margem, em busca de ultrapassar as invisibilidades e os silenciamentos. A abordagem resgata a esperança preservada por Pandora como abertura e potência de mudança e possibilidade de futuro a partir de experimentações poéticas, inovações metodológicas e trocas sensíveis. Uma prática que se articula com a pedagogia libertadora, cujo desafio é enfrentar e transgredir modelos hegemônicos de relações de gênero, para pleitear o reconhecimento e dar visibilidade às mulheres artistas, educadoras, filósofas, escritoras, historiadoras, pensadoras e ativistas, entre outras. Seguimos as trajetórias, destacamos o pioneirismo, as inovações, o legado do qual somos herdeiras, as reverberações e, em especial, o impacto sobre o ensino, a formação docente e o sistema das artes.

Palavras-chave: Ensino da arte. Artistas mulheres. Educadoras do sul. Feminismo.

Art Teaching in Pelotas: a feminine and feminist legacy

Abstract: The work revisits research carried out and in progress by Caixa de Pandora group: studies in art, gender and memory (CNPq/UFPel) focusing on the construction of history around social groups traditionally placed on the margins, in an attempt to overcome invisibilities and the silences. The approach rescues the hope preserved by Pandora as openness and power for change and the possibility of the future based on poetic experiments, methodological innovations and sensitive exchanges. A practice that articulates with liberating pedagogy, whose challenge is to face and transgress hegemonic models of gender relations, to claim recognition and give visibility to women artists, educators, philosophers, writers, historians, thinkers and activists, among others. We follow the trajectories, we highlight the pioneering spirit, the innovations, the legacy of which we are heirs, the reverberations and, in particular, the impact on teaching, teacher training and the arts system.

Keywords: Art teaching. Women artists. Southern educators. Feminism.

1 Professora Associada, Centro de Artes - UFPel. Contato: nadiadacruzenna@gmail.com.

2 Professora Titular, Centro de Artes – UFPel. Contato: ursularsilva@gmail.com.

Somos herdeiras de um grupo de mulheres que construíram o campo das artes em nossa cidade e região. A afirmação é resultante das investigações conduzidas pelo grupo de pesquisa Caixa de Pandora: estudos em Arte, Gênero e Memória (CNPq/UFPel). O grupo foi formado em 2007 sendo, majoritariamente, composto por mulheres com orientação e prática interdisciplinar, reunindo pesquisadoras das áreas de artes, humanidades e ciências sociais aplicadas. Ao longo desses quinze anos de atuação contínua, temos produzido pesquisas, publicações, ações de ensino e de extensão para propagação dos estudos, encontros e trocas. Adotamos abordagens flexíveis que possibilitam encontros e conexões, buscando ultrapassar estereótipos e apagamentos para recuperar produções e protagonismos. Revisitamos conceitos fundamentais do pensamento feminista, priorizando as historiadoras da arte, as artistas e as filósofas. Começamos lendo as “clássicas” que fomentaram o debate europeu e norte americano, a partir da provocação de Linda Nochlin (1971), “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, para entender como as instituições e o sistema das artes se organizam de forma a impedir o acesso, invisibilizar e silenciar as contribuições do Outro. Seguimos a concepção, atemporal, de Simone de Beauvoir, o Outro é categoria expansiva que compreende todos aqueles de outro sexo, outra raça, outra condição social, colonizados. Enfim, aqueles e aquelas que estão fora da história, daí a urgência de reparação.

Vasculhamos arquivos, virtuais e presenciais, para descobrir processos criativos e seguir pelas trajetórias das artistas, das pensadoras, de cá e de lá. Era preciso dar visibilidade, compartilhar achados. Assim, surgiu o SIGAM, Simpósio Internacional de Arte, Gênero e Memória, o primeiro foi em 2009, evento bienal com grupos de trabalho na linha de arte e gênero. Cabe destacar que essa realização visou suprir uma carência que persistia mesmo em eventos totalmente dedicados às questões de gênero, como o Fazendo Gênero (UFSC), do qual fazemos parte desde as primeiras edições. E, com pesquisadoras brasileiras e latino-americanas que enfrentaram o campo, fomos estabelecendo as parcerias, cada vez mais tensionado por dimensões políticas, econômicas e sociais. Temos estado com elas, nessa rede feminina e feminista, que conecta saberes e inquietações, resistências e esperança.

Estamos ao sul do Sul, nossa localização em zona de fronteira oportuniza o contato com investigadoras do Uruguai e Argentina. Laura Sacchetti, Maria Rosa Figari, Alejandra Niedermaier, Silvia Elizalde são algumas das pesquisadoras, educadoras e artistas que têm estado conosco, colaborando na construção do SIGAM, ativando o intercâmbio acadêmico, possibilitando experiências e aprendizado. Juntas vamos tecendo fios que alcançam Ana Paula Simioni, Heloísa Buarque de Hollanda, Luana Tvardovskas, Luciana Loponte, Daniela Kern, Rosa Blanca Cedillo, Eliane Campello, Miriam Tavares, Ana Gabriela Macedo, Africa Cabanillas, Talita Trizoli, Roberta Barros, entre tantas outras dedicadas e comprometidas com esse campo legítimo de saber. Nosso compromisso é com a revisão das disciplinas, dos currículos, em prol de uma epistemologia que inclua contextos sociais, políticos e existenciais. No enlace do pedagógico com o decolonial contemplamos subjetividades, histórias de lutas e perseverança, de presenças, que sonharam e concretizaram.

A Escola de Belas Artes de Pelotas: sonho e patrimônio

O resgate de nossas origens surgiu como necessidade para entender a constituição e as transformações que se sucederam até formarmos o atual Centro de Artes. A pesquisa, conduzida pelas colegas Anaizi Cruz Espírito Santo, Carmen Diniz e Clarice Magalhães, culminou com a organização do livro *A Escola de Belas Artes de Pelotas: memória e história*, 2014. A publicação reúne resultados alcançados junto às dissertações, teses, encontros, mostras e relatos, restaurando memórias e personagens determinadas e determinantes da nossa história.

Uma história que percorreu 74 anos e, desde os primórdios, está vinculada à história da própria cidade, marcada por apogeu e declínios. O ciclo do charque (século XIX) permitiu a vinda de artistas estrangeiros e contou com forte investimento na arquitetura, artes visuais, teatro e música. Contudo, a evolução industrial impôs uma transformação econômica que se refletiu sobre a política e a cultura, causando declínio e estagnação.

Apesar das dificuldades, o gosto se manteve e uma professora sonhou com uma Escola de Artes, Marina de Moraes Pires. Era o período pós-Segunda Guerra Mundial, tempo de reconstrução, os setores mais progressistas apostaram na educação como caminho para o desenvolvimento e sociabilidade. A professora tinha o apoio dos líderes, mas faltavam recursos. Na luta pela fundação da EBA se engajaram D. Osmânia de Campos, professora, vereadora e amiga de D. Marina e o prefeito Joaquim Duval. Prepararam documentos, se dirigiram ao Ministério da Educação, à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, à Câmara de Deputados e autoridades. Foram anos de espera, algumas orientações e muitas promessas.

Nesse ínterim, a presença do artista italiano Aldo Locatelli foi decisiva, tendo sido contratado para pintar os murais da Catedral São Francisco de Paula. D. Marina de Moraes convidou o artista para ministrar aulas de desenho e pintura na escola que ela ia fundar. Ele aceitou e impulsionou a constituição da EBA. Em março de 1949, a escola foi inaugurada. Finalmente tínhamos o curso; faltava o prédio.

Nessa luta por um espaço adequado para a formação em artes se aliaram muitas mulheres: professoras, alunas, artistas e beneméritas da sociedade pelotense. Aliás, foi graças a uma delas, D. Carmem Trápaga Simões, que o sonho se concretizou através da doação de um palacete no centro da cidade. Em 1965, a escola passa a ocupar o prédio e inclui o nome da doadora na sua denominação, e isso vai perdurar até a incorporação da EBA pela Universidade.

Desde as primeiras turmas a presença das mulheres se faz notar, grupo majoritário, refletindo uma situação comum nesses espaços de formação. As antigas Escolas de Belas Artes acolheram muitas alunas, porém o ensino baseado no academicismo, defasado e restrito, pouco contribuiu para impulsionar carreiras artísticas, embora incentivassem que elas seguissem como professoras ou nas artes aplicadas. Algumas enfrentaram as adversidades para se firmarem como profissionais, transgredindo padrões em busca de uma poética

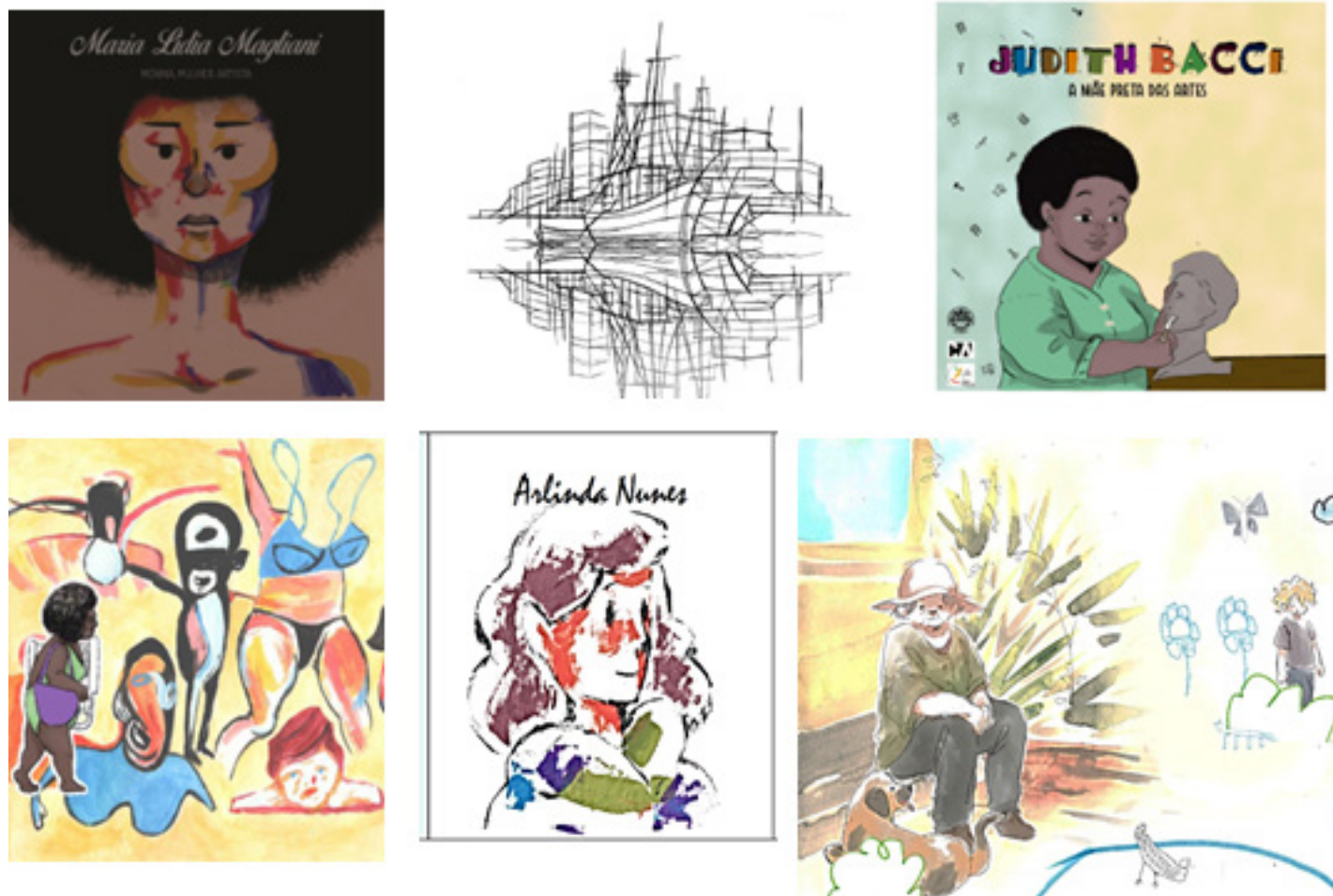


Figura 1: Ilustrações e Capas. Coleção *As Artistas do Sul*. Fonte: Acervo das próprias autoras.

afinada com a contemporaneidade. É o caso de Inah Costa, que integrou a primeira turma da EBA, e se consagrou como pioneira da abstração em nossa região. Por conta de sua expertise acabou sendo professora de um grupo de mulheres interessadas em desenvolver processos criativos, afinar percepções e experimentações. Hilda Mattos, Arlinda Nunes, Seli Maurício, Therezinha Röhrig, Harly Couto, Lenir de Miranda, Miriam Anselmo também integram o rol de egressas da escola que deram continuidade aos estudos, impactando o ensino da arte e a formação docente. Elas seguiram como artistas e como professoras nas escolas de Pelotas e, algumas delas, vão adentrar o grupo de docentes da própria EBA e, após, da UFPel. O desempenho alcança outros espaços necessários para a difusão da arte. Elas foram responsáveis por movimentar os salões de arte, fundar associações de artistas, galerias, salas de exposição, acionar a crítica e experimentar curadorias.

Nos comovemos com a ousadia dessas pioneiras, com a perseverança; permanece a certeza que suas trajetórias precisam ser conhecidas e valoradas. Inspiradas pelos protagonismos, promovemos mostras, eventos e retrospectivas, catálogos e novas pesquisas, em outras instâncias, que visam alcançar a comunidade em geral. Para uma comunidade específica, a comunidade escolar, desenvolvemos uma coleção de livros ilustrados (figura 1), que narram com arte e com afeto os percursos dessas mulheres.

Essa é uma necessidade que se impõe: devolver ao mundo a pluralidade de contribuições. Para tanto, é preciso repensar, rever as estratégias de ensino e criar novos modos de partilhar o conhecimento. “Precisamos rejuvenescer nossas práticas de ensino, renovar e celebrar um ensino que permita as transgressões” (hooks, 2017, p.23). Atrevimentos e inovações que percebemos nas práticas e no vislumbre de possibilidades para promover a atualização, difusão e circulação da arte.

Acompanhamos o crescimento da linha de pesquisa, as novas abordagens metodológicas, as inserções na história da arte, os exercícios de curadoria em torno das artistas mulheres. São movimentos que buscam preencher as lacunas, fazendo avançar o pensamento crítico e que instauram outros modelos de interpretação.

Mulheres Radicais (Pinacoteca, 2019), *Feminino(s)* (Bienal do Mercosul 12, 2020), *Elas: mulheres artistas no acervo do MAB* (2016), *O Museu Sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS* (2011), *Mulheres em Diálogo: memória, tempo e movimento* (UNESC, 2021), *Histórias das Mulheres: artistas até 1900 e Histórias Feministas: artistas depois de 2000* (MASP, 2019). Essas exposições revelam o interesse e o esforço para visibilizar e fortalecer a presença de mulheres na arte. Contudo, ainda é pouco, contamos com a rede de pesquisadoras para fazer emergir dos arquivos esquecidos, das salas de reserva, as obras e as artistas. É necessário ultrapassar séculos de obscurantismo, depreciação e críticas que corroeram carreiras.

Para além das tradições, sobressaem trajetórias que revelam a dimensão humana no enfrentamento das dificuldades, a generosidade na partilha de saberes, a curiosidade para experimentar o novo e ser exemplos para nós que as sucedemos.

Arte e gênero em sala de aula

Contar a história das mulheres, dar a ver processos e obras, trazer as protagonistas para a sala de aula impõe mudanças pedagógicas, revisão de conceitos e de currículos. Procedimentos que requerem o diálogo com os pares, com a instituição, com a comunidade, “por mais empolgante e entusiasta que seja o tema, é preciso o envolvimento de todos no processo de aprendizagem” (hooks, 2017, p.18). E isso demanda tempo e tenacidade. Vamos introduzindo as presenças femininas, negras, latinas, indígenas, *queer*, a partir das pesquisas, dos encontros. Elas vão adentrando o conteúdo das disciplinas, propomos tópicos especiais, inauguramos disciplinas optativas, atuando em regime de colegiado, abrindo espaço para a manifestação do Outro, para que outras narrativas e imaginários possam insurgir.

Educar é um exercício de educar a si e ao outro, e é um ato político, sendo que a educação não pode se limitar ao espaço formal ou institucional, mas incluir os contextos sociais, políticos e existenciais. Paulo Freire afirma que “além de um ato de conhecimento, a educação é também um ato político. É por isso que não há pedagogia neutra” (Shor; Freire,

1986, p. 17). Nossa opção é pela pedagogia da esperança, para encontrar a humanidade, para estarmos próximas, para lembrar e questionar; visto que a educação é, sobretudo, prática de liberdade.

Aparições de artistas feministas em sala de aula instauram rupturas, marcam presença, acionam liberdade. Subvertem a história, situando discursos e iconologias que quebram o cânone. As ações experimentadas se pautam na proposição do Museu Feminista Virtual elaborado por Griselda Pollock, em 1988, como um laboratório de investigação libertário, um espaço feminista em devir perpétuo, aberto às transgressões. A perspectiva tem nos proporcionado aproximações originais que superam distanciamentos temporais, territoriais, consagrados, para instaurar outros modos de ver, de narrar, imaginar, em uma mistura criativa de possibilidades. Dentre os muitos encontros promovidos, destacamos o impacto da obra e do ativismo de Artemísia Gentileschi (1593-1654) sobre as produções de duas jovens artistas: Bella Kacelnikas e Nathalia Grill.

O encontro com a pintora barroca desencadeia uma comoção. Impressiona o ponto de vista, que coloca a personagem feminina como protagonista da ação, os estudos que alcançam narrativas originais, a precisão do gesto, a força e a resistência da artista mulher para enfrentar o processo-crime que sofreu e conseguir vencer em um ofício masculino.

Bella Kacelnikas foi convidada para performar como a artista em sala de aula, aulas abertas e ações extensionistas. A jovem aluna do curso de Bacharelado em Artes Visuais revisitou os muitos autorretratos produzidos pela artista, com destaque para o "Autorretrato como Alegoria da Pintura" (1638-1639). Este, em específico, constitui uma declaração, em que afirma sua condição de artista, compondo uma visão de si em pleno ato de pintar. Cristine Tedesco (2020) chama atenção para a construção teatral onde pintora, modelo e alegoria formam uma só imagem, uma estratégia em que exalta a si mesma como criadora e a pintura como exercício intelectual. A ação de performar, caracterizada como a artista, altera o lugar de visibilidade para criar uma circunstância, uma situação artística, onde a artista é apresentada para além da mera reprodução. Encarnar a personagem é uma oportunidade para experimentar a força e o empoderamento que emana de sua imagem. A experiência possibilita conexões que extrapolam convenções, conjugando poesia, didatismo e ativismo político.



Figura 2: Bella Kacelnikas,
Autorretrato, 2019.
Fonte: imagem cedida pela autora.

A autonomia e a verossimilhança da ação reveladas pela artista são exploradas por Bella Kacelnikas em um exercício de autorretrato (figura 2) pleno de tensões, a partir de “Judite degolando Holofernes” (1620-1621). Nessa segunda versão, Gentileschi mantém a pose e a encenação que evidencia a luta entre as personagens, uma inovação que ela introduziu na representação da narrativa bíblica, há uma preocupação em inserir simbologias que confirmam a perspectiva de mulheres em posições dominantes e em reafirmar a identidade de quem fez: o autorretrato como Judite, o bracelete com cenas em alusão à Deusa Ártemis e a assinatura *Artemitia Lomi Fec*. No desenho em grande formato, grafite sobre papel, feito por Kacelnikas em 2019, ela assume a identidade das personagens envolvidas, Bella é Judite e Artemísia, nesse jogo de troca de papéis, e, é também a criada Abra, a enérgica aliada. Para a recriação concorreram uma série de ações e recursos tecnológicos que permitiram estudar o movimento, a pose, o dinamismo e a interação entre os corpos. “Não é só sobre reinterpretar uma obra. É sobre estabelecer uma aliança entre mulheres” (Kacelnikas, 2020).

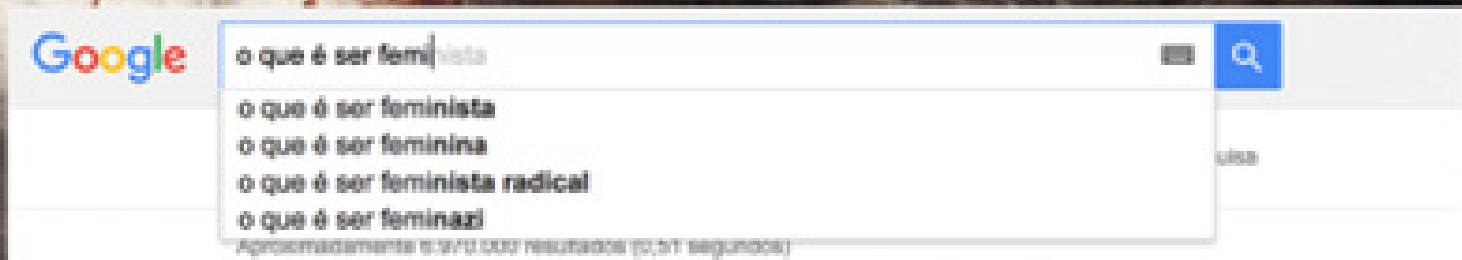


Figura 3: Nathalia Grill, Série Artemisia, 2016. Fonte: Imagem cedida pela autora.

Na pesquisa poética realizada por Nathalia Grill, as artistas são reveladas a partir de conexões que reforçam posições feministas e escancaram problemáticas de arte e gênero. Suas produções flertam com a manifestação, evidenciando a intenção política, inserindo Grill em uma longa lista de artistas ativistas, *artivistas*. O encontro com Artemisia transcende fronteiras de toda ordem para estabelecer um outro vínculo, mais empático, para ativar uma nova interpretação, afinada com o espírito do agora, como poética de resistência. *O que é, o que é* da série *Artemisia* (figura 3), conecta a obra *Judite decapitando Holofernes* com os resultados da pesquisa sobre feminismo no Google. Os dados são sobrepostos,

conforme aparecem, como sugestões de pesquisa recorrentes: O que é ser feminista; O que é ser feminina; O que é ser feminista radical; O que é ser feminazi. A montagem digital é impressa em *canvas* e colocada em circulação, acentuando ironias e contradições.

As ações e intervenções propostas tramam outras redes de interação, entre imagens e palavras, memórias e experiências para atualizar legados, derrubar estereótipos, transgredindo e exorcizando tradições, para inaugurar outros significados, restabelecendo sororidade, esperança.

As pesquisas das duas jovens artistas fornecem uma pequena mostra da potência dos encontros, como disparadores da poética, pela possibilidade de atualizar discursos e repercutir sobre temas recorrentes e pertinentes. Foram muitos encontros ao longo desses anos. E continuam acontecendo. Vamos nos conectando com as artistas, pensadoras feministas, com os coletivos de mulheres, estreitando as relações entre a academia e a comunidade, trabalhando por mudanças, semeando pontinhos de esperança, com paixão e beleza. Num movimento de resistência, de insistência no que é humano, no que é digno, para que não nos embruteçamos, esquecendo de olhar para o outro como o que deve ter tantos direitos e possibilidades quanto nós.

O pensamento feminista contemporâneo vem apostando em linhas teóricas cada vez mais inclusivas, reconhecendo diferenças e pautas que inauguram as noções de interseccionalidade e decolonialidade, entre outras. São vertentes que apontam para diversas formas de opressão, recuperando formulações revolucionárias de Paulo Freire. Catherine Walsh e bell hooks retomam a educação como prática social e política, tão cara ao nosso educador, para afirmar que é sobre essa base que podemos projetar uma educação multicultural, antirracista, de orientação decolonial – entretecendo o pedagógico e o político – por meio de uma leitura crítica de mundo. Walsh destaca o território latino como lócus pertinente para retomar a pedagogia que propõe a práxis, em busca de compreender posturas e pensamentos, promovendo a desobediência epistemológica, transgredindo e reinventando a sociedade.

Las pedagogías pensadas así no son externas a las realidades, subjetividades e historias vividas de los pueblos y la gente, sino parte integral de sus combates y perseverancias o persistencias, de sus luchas de concientización, afirmación y desalienación, y de sus bregas — ante la negación de su humanidad — de ser y hacerse humano. Es en este sentido y frente a estas condiciones y posibilidades vividas que propongo el enlace de lo pedagógico y lo decolonial. (Walsh, 2017, p. 24).

Temos experimentado as transgressões pedagógicas em ações de ensino, pesquisa e extensão, de forma a aproximar diferentes e promover atitudes de empatia e empoderamento. É essencial dar a conhecer, valorar entornos e repertórios, lugares de fala, abrir espaço para os temas emergentes, para dividir inquietações.

Uma motivação que se impôs como necessidade, urgente, em função da pandemia do COVID-19, que implicou em mudanças de todo ordem, impactando a educação em todos os níveis. Formatamos a disciplina “Arte e Gênero”, para o ambiente remoto do

e-aula da UFPel, e ofertamos no banco universal uma modalidade aberta para qualquer estudante da universidade. Para dar conta das expectativas, desenhamos um programa interdisciplinar que buscou mapear as contribuições do movimento feminista na luta pelos direitos iguais, desde os seus primórdios, uma questão pungente, que se recolocava em nossos horizontes.

Trouxemos as cartas de rebeldes e insubmissas, que denunciaram violências, destruição, desrespeito, enfim, desumanização. E pedimos que escrevessem cartas, umas para as outras, para desanuviar a alma, para confortar, para lembrar, para desencadear percepções, ativar sentidos e sentimentos. Recebemos cartas comoventes, poéticas, feministas e políticas. Ao aproximar arte e gênero reafirmamos a noção de influência e interpelação aos modelos de saber, com implicações sobre as nossas experiências, as nossas histórias. Propomos muitos outros exercícios, como o “Meu mapa poético feminista”, um ensaio, na tentativa de construir uma cartografia de si, para demarcar afinidades e aproximações com o pensamento feminista. Reunimos caminhos bordados, mapas/colagens manuais e digitais, árvores genealógicas que juntam saberes ancestrais com vivências pessoais, fazeres femininos resgatados como estética de ruptura. Foram muitos depoimentos, sonhos e poéticas inspiradoras, partilhadas generosamente e que nos ajudaram a enfrentar todo esse horror, que nos permitiram seguir em frente e cultivar a esperança. A experiência nos reafirmou a necessidade de continuar, de acreditar em um novo amanhã. Estamos oferecendo a disciplina em modo presencial, pela primeira vez; foram tantas as inscrições que nos exigiu buscar outra sala, maior. A flexibilidade e a transgressão originais se mantêm, permitindo inserir pautas, experimentar metodologias, correr riscos e se surpreender com as respostas.

Apontamentos para não esquecer

Estamos envolvidas com uma prática poética, política e educativa de resistência no âmbito acadêmico e para além dele. Acreditamos que o ensino de arte e gênero tem nos permitido resgatar valores humanos e de dignidade, baseado no entusiasmo por conectar e aprender. Mas nem tudo são flores. Temos enfrentado ataques, obscurantismo e alienação; despontam querelas entre grupos, que exacerbam o discurso de ódio propagados por redes de desinformação e alcançam, exatamente, os espaços que se empenham em acolher as diferenças. Nosso comprometimento ético com a formação nos impele a ser criativas, juntas não esmorecemos. E vamos procurando brechas, desvios de rota, experimentando metodologias autorais e epistemologias de ruptura, para desenhar outros mapas, onde aparecem pontes sobre abismos e registros de protagonismos. São mapas abertos que indicam apenas que outros horizontes são possíveis.

Referências

- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- KACELNIKAS, Bella. Depoimento. In: SENNA, Nádia; CAMPOS, André Gustavo; KACELNIKAS, Bella. *Artemísia Gentileschi: Transgressões que curam*. Vídeo, 2020. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/conexaoarte/2020/09/10/artemisia-gentileschi-transgressoes-que-curam-no-7a/>. Acesso em: 28 mar. 2023.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- POLLOCK, Griselda. *Encuentros em el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Cátedra, 2010.
- SANTOS, Anaizi; DINIZ, Carmem Regina; MAGALHÃES, Clarice. *A Escola de Belas Artes de Pelotas: memória e história*. Pelotas: Ed. UFPel, 2014.
- SENN, Nádia; SACCO, Helene. Expressão / transgressão de Artemísia Gentileschi em Nathalia Grill. *Revista Croma*, Lisboa, v. 7, n. 14, p. 134-141, 2019. Disponível em: http://croma.belasartes.ulisboa.pt/C_v7_iss14.pdf. Acesso em: 30 mar. 2023.
- SENTIR SEM FRONTEIRAS, [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (6 min. e 41 seg.). Publicado por Grupo Caixa de Pandora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K-pEsZeEthg>.
- SHOR, Ira; FREIRE, Paulo. *Medo e Ousadia: o cotidiano do professor*. Tradução de Adriana Lopez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- SILVA, Ursula; SENNA, Nádia. Epistemologias e Culturas Silenciadas: por uma formação decolonial em artes. *Revista educação, artes e inclusão*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 173-195, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/17591/pdf>. Acesso em: 30 mar 2023.
- TEDESCO, Cristine. *Artemísia Gentileschi: trajetória biográfica e representações do feminino (1593-1654)*. São Leopoldo: Oikos, 2020.
- VOZES DE MULHERES, 2020. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (6 min. e 45 seg.). Publicado por Grupo Caixa de Pandora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h0w-P84OLOQ>.
- WALSH, Catherine. *Entretejiendo lo pedagógico y lo decolonial: luchas, caminos y siembras de reflexión-acción para resistir, (re)existir y (re)vivir*. Colombia: Alternativa, 2017.

**MULHERES NAS ARTES,
LACUNAS DO ENSINO E
URGÊNCIAS DE PESQUISA:
PUBLICAÇÕES DE DISCENTES DO
INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS NO
REPOSITÓRIO DIGITAL LUME**

**ALINE ALESSANDRA ZIMMER DA PAZ PEREIRA¹
& ANA CLÁUDIA DE MOURA CABRAL²**

Resumo: Este trabalho questiona se houve aumento de pesquisas relacionadas a mulheres no campo da arte e/ou questões de gênero e feminismos feitas por discentes de graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Para isso, realizou-se um levantamento das pesquisas catalogadas no Repositório Digital Lume nas coleções dos respectivos cursos entre os anos de 2010 e 2022, mapeando títulos, palavras-chave e resumos. Verificou-se que tanto os picos numéricos como os de proporção coincidem com datas marcantes da conjuntura brasileira associadas aos debates e embates feministas no período, com destaque para as pesquisas produzidas no curso do Bacharelado em História da Arte e na linha de História, Teoria e Crítica do PPGAV/UFRGS. Além da relação com o contexto político, o aumento de interesse na temática não deixa de ser uma estratégia para “preencher as lacunas” na própria formação escolar.

Palavras-chave: Instituto de Artes da UFRGS. Repositório Digital Lume. Pesquisa em artes. Mulheres nas artes. Feminismos.

Women in the arts, teaching gaps and research urgencies: publications by students of the UFRGS Institute of Arts in the Lume Digital Repository

Abstract: This communication questions whether there has been an increase in research related to women in the field of art and/or issues of gender and feminism carried out by undergraduate and graduate students in Visual Arts at UFRGS. For this, a survey of research cataloged in the Lume Digital Repository in the collections of the respective courses between the years 2010 and 2022 was carried out, mapping titles, keywords, and abstracts. It was verified that both the numerical peaks and the proportion peaks coincide with important dates of the Brazilian conjuncture associated with the feminist debates and conflicts in the period, with emphasis on the research produced in the Bachelor of Art History course and the field of History, Theory, and Criticism of PPGAV/UFRGS. In addition to the relationship with the political context, the increased interest in the subject is still a strategy to “fill in the gaps” in school education itself.

Keywords: UFRGS Institute of Arts. Lume Digital Repository. Arts research. Women in the Arts. Feminisms.

1 Mestranda em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) pelo PPGAV/UFRGS. Bacharela em História da Arte pela mesma IFES. Contato: aline.alessandra@ufrgs.br.

2 Mestranda em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) pelo PPGAV/UFRGS. Bacharela em História da Arte e licencianda em Arte Visuais pela mesma IFES. Contato: moura.cabral@ufrgs.br.

Introdução

“A História da Arte é a história das ciências humanas em que se constrói uma narrativa sobre a criação de objetos e experiências realizados, em sua maioria, por homens brancos, europeus, estadunidenses e pintores (alguns, gênios...).” É com esta constatação que inicia o panfleto *A História da Arte*, distribuído em 2017 de forma gratuita na entrada de museus pelo Brasil e pelo exterior. O panfleto, concebido por Amália dos Santos, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira, pesquisadores da Unicamp, reunia dados obtidos acerca dos artistas citados em 11 livros utilizados como bibliografia nos cursos de graduação na área de artes. A desigualdade é visível: dos 2.443 artistas encontrados, somente 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras ou negros, e cerca de ¼ são artistas de nacionalidades não europeias. Mesmo que boa parte do corpo discente de tais cursos seja constituída por alunas mulheres, as referências artísticas apresentadas através da bibliografia recomendada são, em sua maioria, de artistas homens.

O contexto dos anos 2010, no entanto, foi de crescente interesse por questões de gênero – seja pela chamada quarta onda do feminismo, seja pelas tensões políticas conservadoras em torno dessas pautas, envolvendo, principalmente, o contexto escolar (DIAS; LOPONTE, 2019). Ainda que a ideia de “onda” possa ser problematizada (VERGÈS, 2020), diz-se que a quarta onda do feminismo é caracterizada, sobretudo, pela grande mobilização através das redes sociais digitais, que colaborou para um novo formato de organização de coletivos feministas, e pela diversidade de feminismos e adoção da interseccionalidade (Perez; Ricoldi, 2018)., tendo como possíveis marcos no Brasil a Marcha das Vadias em 2011, as Jornadas de Junho em 2013 e a Primavera Feminista em 2015.

Considerando que as discussões do período reverberam sobre os interesses de pesquisa, este artigo questiona se houve aumento de trabalhos relacionados a mulheres no campo da arte ou mesmo a questões de gênero e feminismos por parte de discentes dos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Parte-se da hipótese de que o possível aumento de interesse nesta temática de pesquisa entra em consonância com o contexto político da década, assim como forma, também, uma estratégia que visa “preencher as lacunas” existentes na própria formação escolar.

Para tal, realizou-se um levantamento no Repositório Digital Lume, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), reunindo Trabalhos de Conclusão de Curso publicados entre 2010 e 2022, no âmbito do Bacharelado e da Licenciatura em Artes Visuais, assim como do Bacharelado em História da Arte; a pesquisa também compreende dissertações e teses realizadas no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), também da UFRGS, no mesmo período. Ressalta-se o protagonismo de tais cursos para o cenário das artes: a graduação em Artes Visuais possui suas origens em 1910 junto ao Instituto Livre de Belas Artes, inaugurado dois anos antes com o Conservatório de Música – e que, em 1934, é um dos seis cursos superiores a dar origem à Universidade de Porto Alegre, instituição pública

federalizada em 1950. Já o Mestrado em Artes Visuais da UFRGS, criado ainda no início dos anos 1990, foi um dos cinco primeiros cursos de pós-graduação neste campo no Brasil – o programa inaugurou o Doutorado na mesma década. Por fim, o Bacharelado em História da Arte, criado em 2010 no contexto do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), também foi um dos primeiros cursos de graduação a surgirem no país na área específica da História da Arte.

O que se propõe, portanto, é um cuidadoso mapeamento das pesquisas realizadas no Instituto de Artes da UFRGS, no campo das artes visuais e da história da arte, relacionadas tanto ao ensino e trabalho de artistas mulheres, como a discussões sobre gênero e feminismos relacionados às artes. Para que, por fim, se possa analisar os prováveis impactos dos movimentos feministas na pesquisa acadêmica da última década.

As “ondas” do feminismo e a intensa década de 2010

Para contextualizar a intensa década de 2010, sobretudo no contexto brasileiro, e sua relação com a chamada “quarta onda” do feminismo, faremos uma breve retomada sobre alguns marcos do(s) movimento(s) feminista(s) para, na sequência, entender como se articulam atualmente. À vista disso, abordaremos ligeiramente a luta pelo sufrágio feminino, contra a ditadura militar e por políticas públicas para as mulheres; culminando na massificação do debate feminista através do ciberativismo.

Antes de tudo, é preciso dizer que, embora a história do movimento feminista seja contada em ondas, o próprio conceito de onda e/ou geração pode ser questionado. Para Françoise Vergès, tais fórmulas:

[...] mascaram as vias múltiplas dos movimentos das mulheres, [...] de uma nova etapa no processo de decolonização, que, sabemos, é um longo processo histórico. Essas duas fórmulas (onda e geração) contribuem para o apagamento do longo trabalho subterrâneo que permite às tradições esquecidas renascerem e ocultam o próprio fato de que elas foram soterradas; em outras palavras, essa metáfora confia uma responsabilidade histórica a um fenômeno mecânico (“onda”) ou demográfico (“geração”) (Vergès, 2020, p. 28, grifos nossos).

Olívia Perez e Arlene Riboldi (2018, p. 4) também frisam que as características gerais de cada “onda” não são homogêneas ao redor do mundo (como a questão do sufrágio feminino, por exemplo)³ e que tampouco a luta em prol da igualdade entre homens e mulheres começou somente na chamada primeira onda, visto que a mesma acompanhou toda a história das mulheres. Feitas essas ressalvas, a ideia de onda pode ser útil para fins didáticos de periodização, desde que não engesse as análises ou desconsidere os diferentes contextos e contradições sociais.

3 No Brasil, a luta pelo voto acentuou-se na década de 1930; no contexto da América Latina, tal processo estendeu-se de 1927 (Uruguai) a 1961 (Paraguai).

Partindo da periodização apontada por Perez e Ricoldi (2018), a primeira onda, situada entre a metade do século XIX e início do XX, foi marcada pela bandeira do sufrágio e protagonizada por mulheres de classe alta e instruídas. Angela Davis retoma, em *Mulheres, Raça e Classe*, a interpretação popular “segundo a qual o movimento pelos direitos das mulheres foi principalmente inspirado – ou até mesmo provocado – pela intolerável supremacia masculina no interior da campanha antiescravagista” (DAVIS, 2016, p. 57). Muitas abolicionistas, mulheres brancas das classes altas, ao serem excluídas das convenções sobre o tema, percebiam “contradições semelhantes em sua própria vida e haviam igualmente percebido, a partir do exemplo da luta antiescravagista, que era possível batalhar pela igualdade” (Davis, 2016, p. 61).

A defesa dos direitos das mulheres tomava corpo cada vez mais. Para além do sufrágio, discutiam-se os efeitos negativos do matrimônio às mulheres, a desigualdade no acesso ao ensino e a “empregos lucrativos”. As discussões em torno dos dilemas das mulheres brancas de classe alta e média não levavam em consideração a situação das mulheres brancas trabalhadoras (maioria do operariado do setor têxtil, por exemplo) e das mulheres negras escravizadas. Por esse motivo, vale mencionar o protagonismo das trabalhadoras na luta contra a dupla opressão, de classe e de gênero, das norte-americanas às russas – estas últimas mobilizaram mais de cem mil operárias em ato público reivindicando melhores condições de vida e trabalho. Tal ação sustentou uma greve de massas, crucial para o desencadear da Revolução de 1917 (Castilho; Lemos; Gomes, 2017). Ainda, sobre as mulheres trabalhadoras brancas, Davis comenta:

A julgar pelas lutas das operárias brancas – a defesa incansável de sua dignidade enquanto trabalhadoras e enquanto mulheres, a contestação conscientemente ou subjacente da ideologia sexista da feminilidade –, elas mais do que mereciam o direito de serem enaltecidas como precursoras do movimento de mulheres. Mas seu pioneirismo foi totalmente ignorado pelas líderes do novo movimento, que não compreendiam que as trabalhadoras vivenciavam e desafiavam a supremacia masculina de um modo particular (Davis, 2016, p. 68).

Por outro lado, as mulheres negras – que, evidentemente, sempre trabalharam – nesse período eram desconsideradas pelas sociedades antiescravagistas e também no interior do movimento pelos direitos das mulheres. Figuras como as oradoras Maria Stewart e Sojourner Truth deram valiosas contribuições, reivindicando educação para mulheres negras, o direito ao voto e também ao expor o viés de classe e de raça dentro do movimento das mulheres.

No século XX, a segunda onda do movimento feminista surge juntamente com a luta pelos direitos civis da população negra e a contracultura na década de 1960. É nesse momento que se inauguram os *Women's Studies*. Já nos anos 1970, a terceira onda é marcada por maior participação dos movimentos feministas negros e pela emergência do conceito de interseccionalidade, cunhado por Kimberlé Crenshaw. O debate sobre direitos reprodutivos, como contracepção e aborto, e a inserção no mercado de trabalho também

estavam entre as pautas do momento. No Brasil, a segunda onda coincide com a ditadura militar e teve como protagonistas desde estudantes universitárias a exiladas políticas e mulheres de movimentos populares urbanos que pautavam questões como carestia, acesso a creches e habitação. Perez e Ricoldi (2018) também apontam os anos 1990 como um terceiro momento do movimento feminista no Brasil, através de uma relação mais estreita com o Estado. Um exemplo disso seria o aumento, naquele período, no número de Organizações Não Governamentais (ONGs) e profissionais feministas em cargos em instituições oficiais.

A quarta onda, por sua vez, é marcada, segundo as autoras, pela inserção em meios de comunicação digitais (ou ciberativismo). Perez e Ricoldi destacam, entre as características da quarta onda, “a diversidade de clivagens sociais”, em que se levam em consideração pautas específicas de raça, classe e identidades de gênero (como as contribuições aos debates feitas por mulheres trans, lésbicas e bissexuais). Segundo Kimberlé Crenshaw:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (Crenshaw, 2002, p. 177 *apud* Perez; Ricoldi, 2018, p. 16).

No entanto, precisamos apontar para algumas discussões que envolvem a interseccionalidade e que vêm sendo abordadas por diversas correntes teóricas feministas. Fora o fato de a contribuição de mulheres negras e trabalhadoras ao debate feminista não ser algo necessariamente novo, contemporaneamente, há uma “despolitização da interseccionalidade”, quando cooptada pela retórica neoliberal, como aponta Sirma Bilge (2018). Segundo a autora, o neoliberalismo ignora as camadas estruturantes que promovem as desigualdades e, logo, movimentos e políticas preocupados com essas estruturas de injustiça são depreciados. Os princípios neoliberais, desta forma, “criam as condições que fazem as concepções fundadoras da interseccionalidade – enquanto uma lente analítica e ferramenta política para promover uma agenda radical de justiça social – se tornarem diluídas, disciplinadas e desarticuladas” (Bilge, 2018, p. 69). Ao analisar a Marcha das Vadias, protesto contra a culpabilização das mulheres vítimas de agressão sexual, no contexto dos Estados Unidos, por exemplo, Bilge aponta para a “cegueira racial” que envolveu o movimento. Visto que, para as mulheres negras, a denominação “puta” ou “vadia” é carregada pelos “estereótipos de gênero historicamente sedimentados” e que “têm persistentemente patologizado a sexualidade de mulheres negras como imprópria e promíscua” (Bilge, 2018, p. 68). Conforme assinalam as palavras da organização *Black Women’s Blueprint*:

Como mulheres negras, não temos o privilégio ou o espaço para nos chamarmos de “puta” sem validar a ideologia já historicamente enraizada e as mensagens recorrentes sobre o que e quem é a mulher negra. Não temos o privilégio de jogar com representações destrutivas gravadas em nossa mente coletiva, em nossos corpos e almas por gerações (Black Women’s Blueprint, 2011 *apud* Bilge, 2018, p. 68).

Ochy Curiel (2020), teórica feminista decolonial, por outro lado, entende a interseccionalidade como uma proposta liberal e moderna. Segundo Curiel, a interseccionalidade “refere-se ao reconhecimento da diferença entre categorias cruzadas”, como raça e gênero, mas que em determinado momento se distanciam. Ademais, a autora ressalta que “o conceito pouco questiona sobre a produção dessas diferenças presentes nas experiências de muitas mulheres, principalmente mulheres racializadas e empobrecidas” (Curiel, 2020, p. 154).

Já para María Lugones (2020), pensadora da colonialidade de gênero, a interseccionalidade revela o vazio, ou seja, a ausência das mulheres de cor. Em seu entendimento, é a partir da relação indissolúvel de raça e gênero que as mulheres de cor seriam efetivamente vistas. Diante disso, Lugones entende que “uma vez que a interseccionalidade nos mostra o que se perde, ficamos com a tarefa de reconceitualizar a lógica da intersecção, para, desse modo, evitar a separação das categorias existentes e o pensamento categorial” (Lugones, 2020, p. 67).

Enfim, essas são apenas algumas das discussões feministas sobre a interseccionalidade. O conceito é complexo e está em constante movimentação, mas é fundamental para pensarmos os feminismos contemporâneos. Podemos considerar, levando em conta as teóricas acima mencionadas, que raça e gênero (e, ainda, classe e sexualidade) não são categorias separadas, isoladas e autônomas; pelo contrário, essas categorias precisam ser compreendidas de forma articulada para que seja possível, efetivamente, a diversidade de clivagens sociais, conforme apontado por Perez e Ricoldi.

Retomando a ideia da inserção dos meios de comunicação digitais como um dos marcos da quarta onda do feminismo, observamos que a internet tornou-se, assim, um espaço que permitiu a expressão de grupos minorizados e a formação de coletivos para além das organizações políticas tradicionais. Entretanto, não se pode desconsiderar que o acesso à internet é desigual: em 2014, pouco mais da metade dos domicílios (54,9%) estavam conectados e, ainda que o acesso à internet tenha aumentado, sobretudo com a popularização dos *smartphones*, restrições nos planos ofertados pelas operadoras podem tornar a experiência limitada.

Perez e Ricoldi apontam que, muito embora já houvesse um acúmulo crítico intelectual dos feminismos negros no Brasil desde a década de 1980, o ingresso de novos públicos nas universidades nos anos 2000, sobretudo pessoas negras, através de políticas públicas, é um fator que pode explicar como tais pautas passam a ganhar força. Acrescentamos à argumentação das autoras não só a importância das cotas, sancionadas em 2012 (Lei nº 12.711/2012), mas também o aumento no número de vagas no ensino superior, que mais que duplica no período – de 100 mil vagas para ampla concorrência em 2003 para 230 mil vagas em 2018, sendo metade delas para ampla concorrência e outra metade para as modalidades de cotas para egressos da escola pública (Ribeiro, 2018, p. 157). Somado às políticas públicas, o discurso de que “agora o filho do pobre também pode ser

doutor” certamente impulsionou a busca por qualificação por pessoas oriundas de outras camadas sociais – e, com isso, maior diversidade inclusive entre os interesses de pesquisas acadêmicas.

É importante mencionarmos ainda outros acontecimentos relevantes dessa década para o cenário social, econômico e político do Brasil, que diretamente se relacionam com as pautas das mulheres e das lutas feministas, tanto em relação às conquistas quanto aos ataques e retrocessos de direitos. No ano de 2010, foi eleita a primeira mulher ao cargo da Presidência da República: Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT). É expressivo apontar que a presidenta foi destituída em seu segundo mandato por um orquestrado golpe de Estado em 2016. Em 2011, aconteceu em São Paulo a 1ª Marcha das Vadias, movimento transnacional que se iniciou no Canadá e teve maior repercussão nas demais cidades brasileiras em 2014. Em 2013 ocorreu uma série de mobilizações de massas em diversas cidades do país que ficaram conhecidas como as Jornadas de Junho.

O ano de 2015 foi agitado: houve a aprovação da Lei do Feminicídio (Lei nº 13.104/2015); ocorreu a Primavera das Mulheres – manifestações das mulheres contra o projeto de lei proposto por Eduardo Cunha (PL 5.069/2013), então presidente da Câmara dos Deputados, que dificultava o atendimento das mulheres vítimas de violência sexual; aconteceu, ainda, a 1ª Marcha Nacional das Mulheres Negras, em Brasília; e diversos projetos de lei inspirados no movimento Escola sem Partido foram discutidos, que, entre tantas questões, limitavam a abordagem de pautas como gênero e sexualidade nas escolas.

É importante mencionarmos o movimento contra o assédio e agressões sexuais, #MeToo, que se difundiu em grande fôlego pelas redes sociais ao nível global em 2017. Outro movimento de *hashtag* significativo, sobretudo no contexto nacional, foi o #EleNão, que se espalhou pelas redes sociais e pelas ruas do país no ano de 2018. A campanha era contra o candidato de extrema direita à Presidência do Brasil, Jair Bolsonaro. Nesse mesmo ano, aconteceu o fatídico assassinato de Marielle Franco, militante dos direitos humanos e vereadora do Rio de Janeiro pelo PSol, e do motorista que a acompanhava, Anderson Gomes. Tivemos, ainda, a prisão duvidosa do ex-presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT)⁴, culminando na eleição de Bolsonaro.

O ano de 2020, como sabemos, foi marcado pela pandemia mundial de COVID-19. Além do catastrófico número de vítimas do vírus e, também, de políticas negacionistas que agravaram ainda mais a situação vivida naquele momento, como ocorreu no Brasil, é preciso apontar que a violência contra as mulheres também aumentou nesse período. Segundo os dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, durante o isolamento social as denúncias de violência doméstica diminuíram, porém, os casos de feminicídio aumentaram. Ou seja, entende-se que não necessariamente diminuiu a violência doméstica contra as mulheres, e sim houve uma diminuição nas denúncias das agressões devido àquele contexto (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2021).

4 Luiz Inácio Lula da Silva foi reeleito pelo mesmo partido em 2022.

Contudo, apesar do triste cenário, esse ano pandêmico também foi marcado por importantes ações no campo das artes. Nos referimos à 12ª Bienal do Mercosul, que aconteceu de forma *online* e trouxe discussões cruciais para as pautas feministas através da exposição *Feminino(s): visualidades, ações e afetos*. Vale apontar que, na última década, circularam importantes exposições no país que propunham discussões acerca das mulheres no sistema da arte, na história da arte e/ou questões mais amplas de gênero. Alguns exemplos: *Elles: mulheres artistas na Coleção do Centro Pompidou*, que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), em 2013; *Guerrilla Girls: Gráfica, 1985-2017*, no MASP, e *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, no Santander Cultural (POA), em 2017; *Mulheres Radicais: Arte Latino-americana, 1960-1985*, na PINA (SP) e *Maria Auxiliadora: Vida Cotidiana - Pintura e Resistência*, no MASP, em 2018; *Djanira: a Memória de Seu Povo, História das mulheres: artistas até 1900 e Histórias feministas: artistas depois de 2000* ocorreram no MASP, em 2018; por fim, em 2019, *Tarsila Popular*, no MASP, e *Estratégias do Feminino*, no Farol Santander (POA), além de iniciativas no contexto porto-alegrense a fim de problematizar as coleções artísticas locais⁵.

A pesquisa: método e dificuldades

Considerando, então, que as discussões da década de 2010 envolvendo questões de gênero reverberam sobre os interesses de pesquisa, este trabalho questiona se houve aumento de trabalhos relacionados a mulheres no campo da arte ou mesmo a questões de gênero e feminismos por parte de discentes dos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Para isso, foram analisados 773 trabalhos presentes em duas coleções do Lume entre os anos de 2010 e 2022⁶:

- Trabalhos Acadêmicos e Técnicos > Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação > TCC Artes Visuais;
- Teses e Dissertações > Teses e Dissertações defendidas na UFRGS > Linguística, Letras e Artes > Artes Visuais.

Do total de trabalhos analisados, contabilizamos 489 TCCs, sendo que dois trabalhos correspondiam a erro de catalogação, ou seja, não faziam parte da coleção TCC Artes Visuais. Sendo analisados, portanto, 487 TCCs. Já entre teses e dissertações, foram contabilizados 284 trabalhos e, desse total, 13 trabalhos equivaliam a erro de catalogação, logo, entraram 271 pesquisas na análise.

⁵ Exemplos disso são o projeto *Mulheres nos Acervos*, o qual realizou uma série de exposições pelos museus da cidade. Vale mencionar, ainda, a exposição coletiva *Presença Negra no MARGS*, com curadoria de Igor Simões e Izis Abreu e assistência de Caroline Ferreira, que ocorreu em 2022 (o programa público da mostra iniciou-se em 2021) e colocou em discussão a presença e representatividade negra no campo das artes visuais.

⁶ Análise parcial, visto que muitos trabalhos defendidos até dezembro de 2022 estavam em processo de inserção no repositório digital durante esta pesquisa (realizada entre fevereiro e março de 2023).

TOTAL DE TCCs, DISSERTAÇÕES E TESES (2010–2022)

TCCs do Bacharelado em Artes Visuais
TCCs da Licenciatura em Artes Visuais
TCCs do Bacharelado em História da Arte

Dissertações e teses em Poéticas Visuais - PV
Dissertações e teses em História, Teoria e Crítica - HTC

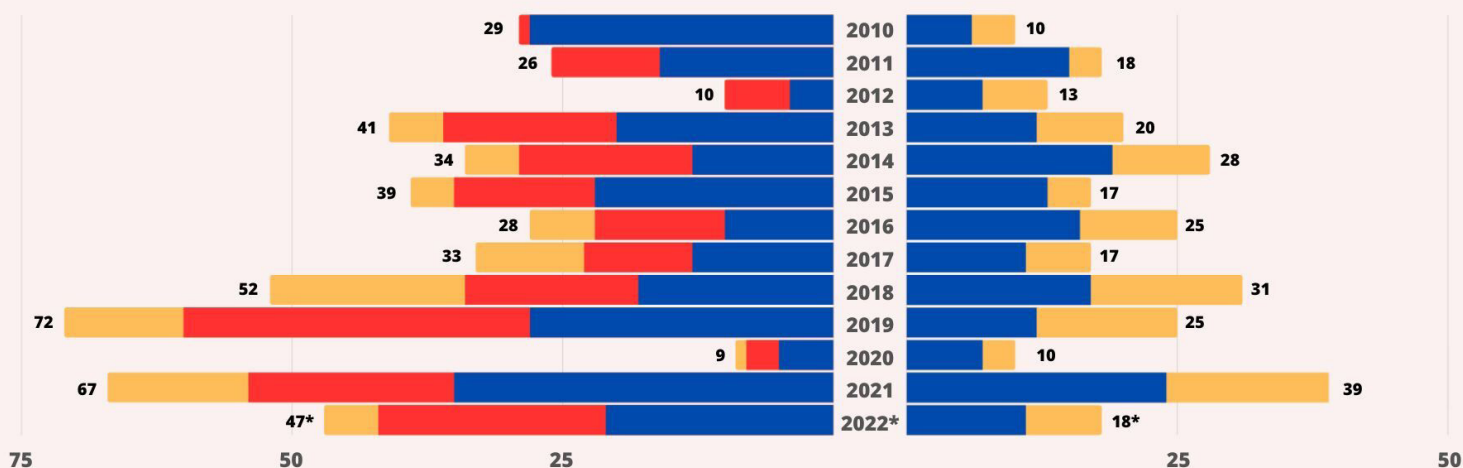


Gráfico 1: Total de TCCs, Dissertações e Teses (2010–2022).

À esquerda, a quantidade numérica de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) por ano. Está sinalizado em azul o volume de trabalhos do Bacharelado em Artes Visuais; em vermelho, da Licenciatura em Artes Visuais e, em amarelo, do Bacharelado em História da Arte. À direita, a quantidade numérica de dissertações e teses por ano. Está sinalizado em azul o volume de pesquisas da área de Poéticas Visuais (PV) e, em amarelo, da área de História, Teoria e Crítica (HTC).

Fonte: As autoras, a partir de dados disponíveis no Lume.

Muito embora esta seja uma “pesquisa sobre pesquisas”, não a enquadrámos, necessariamente, como uma metapesquisa, visto que esta requer a leitura sistemática de cada trabalho, inviável neste primeiro momento por conta do volume de trabalhos analisados. Optamos, assim, por fazer uma revisão de literatura quantitativa, a fim de realizar um mapeamento inicial das pesquisas produzidas no Instituto de Artes, quantificando os trabalhos relacionados às mulheres no campo das artes e/ou aqueles que relacionam arte com questões ligadas aos femininos ou feminismos. Os trabalhos estão listados nos quadros 1 e 2 ao final do artigo.

Inicialmente, intentamos filtrar as pesquisas pelas palavras-chave, momento em que esperávamos encontrar termos como “mulheres”, “mulheres artistas”, “feminino”, “feminismo”, “gênero”, entre outras. No entanto, dada a diversidade de palavras-chave utilizadas nos trabalhos (incluindo o nome das próprias artistas), optou-se também pela leitura dos títulos e dos resumos.

Salienta-se, contudo, que nem todos os trabalhos possuíam resumos (caso de 37 TCCs, o que eventualmente nos fez abrir o arquivo para verificar o sumário e parte da introdução) e, mesmo entre aqueles que possuíam, alguns não indicavam artistas mulheres, questões de gênero ou feminismos no resumo – como se observou em 13 trabalhos entre teses e dissertações que, aparentemente, apresentam discussões sobre gênero/femininos/feminismos no corpo do texto. É possível, assim, que mais pesquisas abordem o tema além daquelas que contabilizamos neste levantamento. Além disso, não se descarta a possibilidade de que trabalhos em Artes Visuais estejam catalogados de forma equivocada em outras coleções.

Dentre os critérios que utilizamos para contabilizar os trabalhos, selecionamos: i) pesquisas sobre mulheres no campo da arte (não somente artistas, mas também relacionadas a críticas, galeristas, arte-educadoras), com abordagem teórica feminista ou não; ii) também optamos por trabalhos concentrados em mulheres e/ou que abordassem questões dos femininos (cis/trans) e não gênero de modo amplo (desse modo, ficaram de fora pesquisas a respeito das relações entre arte e masculinidades e/ou homoerotismo); iii) e, por fim, em relação às pesquisas na área de poéticas, foram incluídas aquelas relacionadas à investigação artística das próprias discentes, desde que sinalizassem, no resumo, estarem atravessadas por questões dos femininos/feminismos.

Resultados e discussão

Dos 487 TCCs analisados, 60 enquadraram-se em nossos critérios. 23 deles mencionam o nome de alguma mulher em seu título, sendo 22 produzidos no Bacharelado em História da Arte, dos quais somente 3 apontam já no título alguma questão relacionada aos femininos/feminismos, apresentada também no resumo e/ou nas palavras-chaves. 12 deles não fazem menção direta ao tema nem no resumo nem nas palavras-chave, exceto pelo nome das artistas, e outros 8 somente no resumo e/ou nas palavras-chave. Desse grupo de TCCs, 3 têm por tema alguma mulher negra, sendo uma delas travesti (Maria Lídia Magliani, Mãe Rita e Ventura Profana). 1 trabalho destaca a homossexualidade da artista no resumo (Romaine Brooks).

Ainda, dentre os TCCs selecionados, outros 23 trabalhos traziam em seus títulos alguma menção a “feminino”, “feminismo/feminista”, “mulher/mulheres”, “gênero” ou alguma indicação de que se tratava de um trabalho sobre mulheres ou figuras femininas, como “artistas brasileiras”, “deusas” ou “educadoras”. Desses, somente 1 não possui resumo e 1 não cita a temática em seu resumo (apesar de mencionar a figura da avó em seu processo poético), sendo que todos os outros 21 destacam o tema no resumo. Desses 23, somente 4 deles não fazem menção ao tema em suas palavras-chave. Desse grupo de TCCs, 3 citam alguma artista negra ou um coletivo de mulheres negras em seu resumo (como Rosana Paulino, Sopapo de Mulheres e Renata Sampaio), e 1 traz a discussão desse

tema em sua própria poética. Além disso, 1 faz referência ao Oriente Médio (à região mesopotâmica). Somente 2 fazem menção direta à pauta da sexualidade feminina.

Por fim, dos 14 que não trazem nenhum indício explícito no título, somente 1 também não o traz em seu resumo, exceto pela palavra “boneca”, que aparece em outros trabalhos que convergem com nossa temática. Todos os demais trazem indícios em seus resumos, como o nome de algumas artistas ou menções a “feminino”, sendo que 10 não apresentam nenhum termo correlato à nossa temática em suas palavras-chave. Desse grupo, somente 1 trabalho traz o tema do “corpo negro travesti” em sua poética e 1 menciona “raça” em suas palavras-chave.

Agora, entre as 271 teses e as dissertações, o levantamento realizado a partir dos títulos e resumos contabilizou 32 trabalhos. Observa-se que 11 trabalhos, todos na linha de HTC, apresentam nominalmente artistas mulheres no título. Destes trabalhos, apenas 1 não apresenta entre as suas palavras-chave o nome das três artistas apresentadas no título, mas utiliza como palavra-chave o termo mais genérico, “mulher artista”.

Por outro lado, 10 trabalhos, sendo 3 de PV e 7 de HTC, apontam no título discussões relacionadas a questões de gênero, feminino e/ou feminismos (como imagem da bruxa e sexualidade, imagem da mulher lésbica e práticas artísticas lesbianas). Destes, 9 apresentam em suas palavras-chave termos como “gênero”, “estudos de gênero”, “feminismo”, “arte feminista”, “feminicídio” e “estudos lésbicos”.

Outros 10 trabalhos, sendo 6 de PV e 4 de HTC, não sugerem diretamente a abordagem do tema em seus títulos, mas sim em seus resumos. Sendo que destes, 2 trabalhos apresentam palavras-chave relacionadas ao tema do feminino e/ou feminismos (“corpo feminino” e “feminismo”), enquanto outros 3 apresentam palavras-chave que nomeiam especificamente artistas ou coletivo de artistas (Marina Camargo e Patricia Gouvêa; Coletivo Dulcinéia Catadora e Coletivo Sopapo de Mulheres; Roseli Doleski Pretto). Com vestígio apenas no resumo, estão os 5 demais, sendo que um aborda a produção de mulheres específicas (Brígida Baltar, Letícia Parente e Lenora de Barros), outro desenvolve uma narrativa ficcional a partir do protagonismo de pesquisadoras, enquanto o último apresenta discussões a partir da posição de mulher lésbica da própria aluna. Os demais discutem gênero no contexto social e artístico, nudez feminina e visualidades feministas. Importante ressaltar que, nesse grupo, encontra-se um trabalho na linha de HTC que apresenta “Arte e Raça” e “Regimes racializados de representação” como palavras-chave.

Por fim, há 1 trabalho da linha de PV que não apresenta vestígios do tema no título, nem nas suas palavras-chave e, ainda, não possui resumo. Porém, através da leitura de sua introdução, percebe-se a discussão sobre o corpo feminino e padrões de comportamento. Desse modo, semelhante ao observado no levantamento de TCCs, nota-se a limitação das palavras-chave como meio de coleta desses trabalhos e, ainda, que são poucos os trabalhos que abordam de forma mais direta questões raciais/não ocidentais e/ou da sexualidade feminina (13 TCCs dos 60 contabilizados e 5 teses e dissertações entre as 32

contabilizadas). O gráfico a seguir (Gráfico 2) mostra a quantidade de trabalhos de conclusão de curso relacionados a mulheres e/ou questões ligadas aos femininos e feminismos ao longo dos anos. Em azul, estão indicadas as pesquisas do Bacharelado em Artes Visuais; em vermelho, os da Licenciatura em Artes Visuais e, por fim, em amarelo, as pesquisas do Bacharelado em História da Arte, cujos primeiros TCCs datam a partir de 2013. Observou-se que, de 2011 até 2017, havia de 1 a 4 trabalhos por ano relacionados ao tema, tendo os primeiros picos, nesse período, no ano de 2013 e em 2015. É, contudo, a partir do ano de 2018 que o interesse pela temática se expressa de forma mais contundente, sobretudo entre as pesquisas produzidas no curso do Bacharelado em História da Arte.

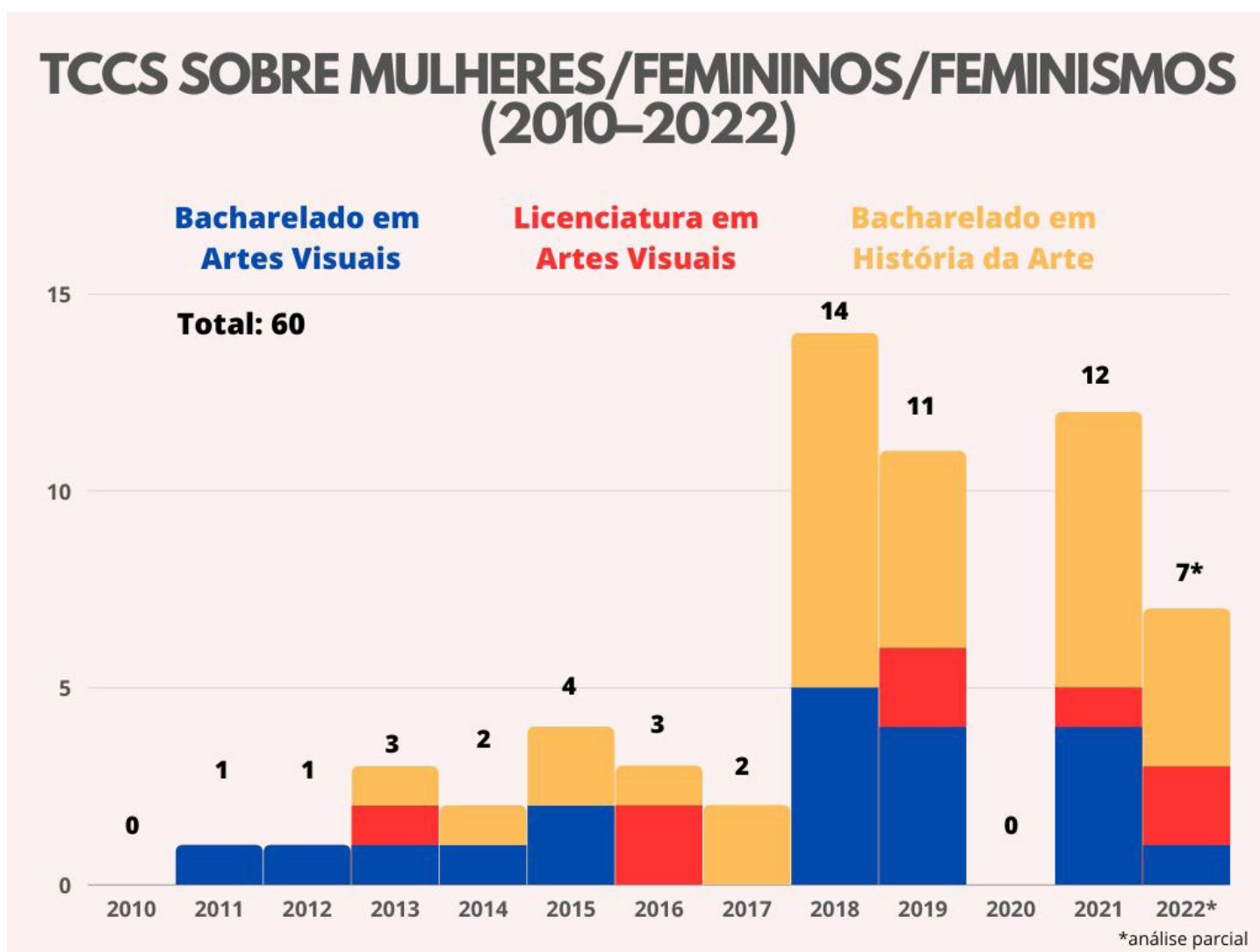


Gráfico 2: TCCs sobre mulheres/femininos/feminismos (2010–2022).

Quantidade numérica de trabalhos de conclusão de curso (TCCs) que se enquadram em nossos critérios por ano. Está sinalizado em azul o volume de trabalhos do Bacharelado em Artes Visuais; em vermelho, da Licenciatura em Artes Visuais e, em amarelo, do Bacharelado em História da Arte.

Fonte: As autoras.

Os primeiros trabalhos contabilizados abordavam práticas relacionais em arte no contexto porto-alegrense, com predominância de artistas mulheres indicadas no resumo (Camargo, 2011) e investigações na própria poética relacionadas a figuras femininas na literatura (Pinheiro, 2012). É, no entanto, a partir de 2013 – ano de intensa mobilização nas ruas e massificação dos debates políticos nas redes –, em que há um maior tensionamento de discussões explícitas de gênero: uma pesquisa do Bacharelado em Artes Visuais trabalhou, através de livros de artista, com paradoxos das representações do feminino (Deorrist, 2013); um trabalho da Licenciatura abordava os estereótipos de gênero, presentes nas artes visuais e na cultura, no ensino escolar (Dias, 2013) – é o primeiro trabalho a trazer, no período estudado, a palavra-chave “gênero”; já uma pesquisa realizada no Bacharelado em História da Arte investigou a participação das mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Vargas, 2013), momento em que aparece, pela primeira vez entre os trabalhos dessa década, a palavra-chave “artistas mulheres”. Em 2015 – ano da Primavera das Mulheres e de acirramento conservador dos debates políticos –, é em uma pesquisa do Bacharelado em História da Arte que aparece, pela primeira vez no período estudado, a palavra-chave “estudos feministas”, em uma pesquisa a respeito da artista Camille Claudel (Costa, 2015).

Já 2018 – ano de intensa ofensiva conservadora na política – é caracterizado pelo interesse no estudo de artistas mulheres, sobretudo entre as pesquisas realizadas no Bacharelado em História da Arte (dos 14 trabalhos relacionados ao tema, 9 foram produzidos no curso), assim como por pesquisas poéticas abordando os femininos. Em 2020, devido à pandemia, há uma queda brusca no número de TCCs catalogados no Lume (somente 9), nenhum relacionado ao tema. A partir de 2021, com a retomada da universidade às atividades presenciais, o número de trabalhos defendidos volta a estabilizar-se. Semelhante a 2018, ainda que ligeiramente menor, o interesse pela temática continua a partir de 2021, através do estudo de mulheres nas artes e/ou questões femininas/feministas na própria poética.

Com relação ao Mestrado e ao Doutorado, dos 271 trabalhos analisados do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), entre teses e dissertações, 32 enquadraram-se nos nossos critérios. No terceiro gráfico, a seguir, mostramos a quantidade de teses e dissertações que apresentam temas relacionados a mulheres e/ou questões ligadas aos femininos e feminismos ao longo da década observada. A cor azul indica os trabalhos defendidos na área de Poéticas Visuais (PV), ao passo que a cor amarela indica os trabalhos defendidos na área de História, Teoria e Crítica (HTC). De modo semelhante ao observado no gráfico anterior, o período que compreende os anos de 2010 a 2017 não possui um volume elevado de trabalhos relacionados ao tema, inclusive os anos 2010, 2013 e 2017 não apresentam nenhum trabalho vinculado à temática. Entretanto, observa-se que os picos iniciais aconteceram nos anos 2012 e 2014.

Além disso, o mesmo movimento de elevação que acontece no gráfico dos TCCs no ano de 2018 é observado no gráfico dos trabalhos da pós-graduação, destacando a

abordagem do tema pela área de HTC (dos 5 trabalhos relacionados ao tema, 4 foram produzidos nessa área). Podemos considerar que este ano é um marco representativo na abordagem da temática relacionada a mulheres e as questões ligadas aos femininos e feminismos. Vale lembrar que foi um ano movimentado no contexto político do país e tocado, possivelmente, pelas ressonâncias das manifestações feministas (nas redes sociais e nas ruas) dos anos anteriores.

É relevante observar que há uma queda no número das defesas de teses e dissertações no ano de 2020 devido à pandemia, conforme já apontamos anteriormente. Entretanto, vale ressaltar que essa queda não foi tão brusca como a ocorrida na graduação. Já no ano de 2021, ao contrário, observa-se um pico no número de trabalhos, o dobro do ano anterior.

TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE MULHERES/FEMININOS/FEMINISMOS (2010–2022)

Poéticas Visuais - PV

História, Teoria e Crítica - HTC

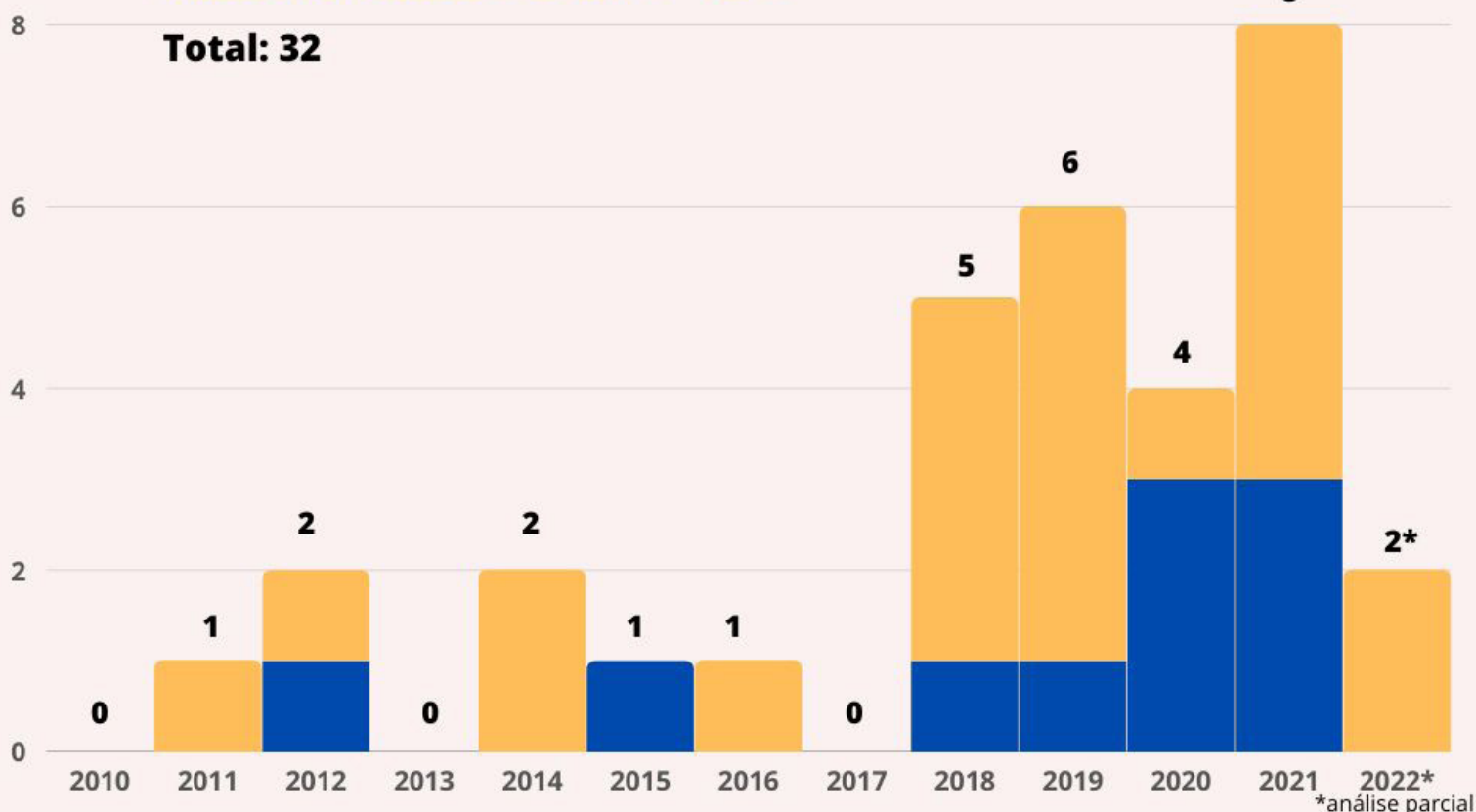


Gráfico 3: Teses e dissertações sobre mulheres/femininos/feminismos (2010–2022).

Quantidade numérica de teses e dissertações que se enquadram em nossos critérios por ano. Está sinalizado em azul o volume de pesquisas da área de Poéticas Visuais (PV) e, em amarelo, da área de História, Teoria e Crítica (HTC).

Fonte: As autoras.

Entre os primeiros trabalhos mapeados, destacaram-se as pesquisas relacionadas à produção artística de mulheres específicas, como Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó (Schenkel, 2011), Leonora de Barros (Xavier, 2012) e Karin Lambrecht (Araújo, 2014). Porém, em 2015 observa-se o primeiro trabalho a apresentar a palavra “gênero” no título e entre suas palavras-chave (Baldissera, 2015). Trata-se de uma dissertação da área de PV, na qual a autora parte da experiência da troca de retratos para discutir questões relacionadas ao poder de quem olha e sobre como mulheres e homens são vistos e representados em imagens, além disso, problematiza a ideia da mulher como o outro em relação ao homem.

Contudo, é no emblemático ano de 2018 que o termo “estudos feministas” aparece pela primeira vez como palavra-chave (Costa, 2018). O referido trabalho é uma dissertação da área de HTC, na qual a autora propõe uma discussão de viés feminista sobre a fundação do Museu Camille Claudel. Ademais, oferece uma análise histórica da condição das artistas mulheres à época de Camille Claudel. Importante mencionar que essa pesquisa é um desdobramento do TCC defendido em 2015 que fora apontado anteriormente. Por fim, também é relevante sublinhar que esse termo será frequentemente utilizado nos trabalhos dos anos seguintes.

Doravante, ao analisar os gráficos de proporção, ou seja, o número de pesquisas ligadas à temática em relação ao total de trabalhos catalogados na coleção Artes Visuais, verificamos momentos de pico em períodos semelhantes. Em 2012, dos 10 TCCs catalogados, somente 1 relacionava-se à temática, representando, assim, 10%. Até 2017, observou-se que a proporção ficava entre 5,88% e 10,71%, com um salto proporcional expressivo no ano de 2018 (dos 72 trabalhos catalogados, 14 relacionavam-se à temática, representando, assim, 26,92%). Verifica-se, no gráfico 4, a queda no ano de 2020 (como já dito, dos 9 trabalhos, nenhum se relacionava à temática), sendo que os anos de 2019, 2021 e a análise parcial de 2022 apresentam proporções semelhantes: 15,28%, 17,91% e 14,89%, respectivamente.

PROPORÇÃO DE TCCS SOBRE MULHERES/FEMININOS/FEMINISMOS (2010–2022)

TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO LIGADOS À TEMÁTICA EM RELAÇÃO AO TOTAL DE TCCS NA COLEÇÃO TCC ARTES VISUAIS POR ANO



Gráfico 4: Proporção de TCCs sobre mulheres/femininos/feminismos (2010–2022).

Fórmula utilizada: $[\text{Trabalhos de Conclusão de Curso ligados à temática indicados no gráfico 2} \div \text{Total de trabalhos produzidos indicado no gráfico 1}] \times 100\%$

Fonte: As autoras.

PROPORÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE MULHERES/FEMININOS/FEMINISMOS (2010–2022)

TESES E DISSERTAÇÕES LIGADAS À TEMÁTICA EM RELAÇÃO AO TOTAL DE TESES E DISSERTAÇÕES NA COLEÇÃO ARTES VISUAIS POR ANO

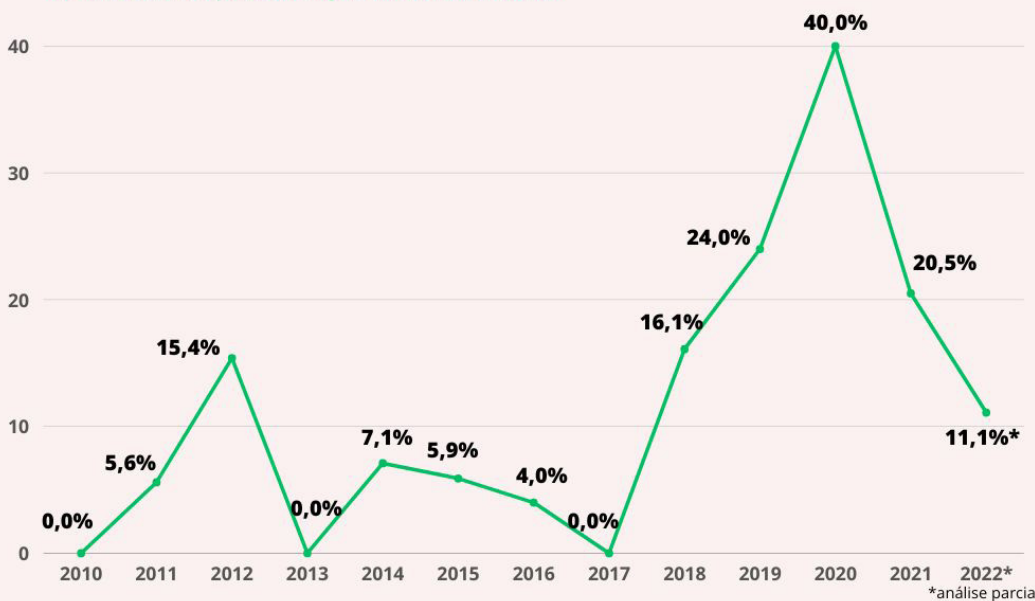


Gráfico 5: Proporção de teses e dissertações sobre mulheres/femininos/feminismos (2010–2022).

Fórmula utilizada: $[\text{Teses e dissertações ligadas à temática indicadas no gráfico 3} \div \text{Total de trabalhos produzidos indicado no gráfico 1}] \times 100\%$

Fonte: As autoras.

No tocante à pós-graduação, o gráfico de proporção aponta para um primeiro pico no ano de 2012, quando 2 dissertações dos 13 trabalhos defendidos, ou seja, 15,4%, eram relacionadas à temática. A partir de 2018, observa-se uma constante elevada. Neste ano, 5 dos 31 trabalhos, isto é, um pouco mais de 16%, eram relativos ao tema e, em 2019, 6 dos 25, representando 24%. No ano de 2020, a representatividade atingiu o patamar elevado de 40%, mesmo com a diminuição no número de defesas, 4 dos 10 trabalhos abordaram mulheres, femininos e feminismos. Já em 2021, observa-se uma queda, sobretudo em relação ao ano anterior, quando 8 dos 39 trabalhos, ou seja, 20,5%, referiram-se ao tema. Por fim, na análise parcial de 2022, observa-se que, dos 18 trabalhos levantados, 2 dissertações eram relacionadas à temática.

Considerações finais

Verificou-se, neste levantamento, que tanto os picos numéricos como os picos de proporção coincidem com datas marcantes da conjuntura brasileira associadas aos debates e embates feministas no período, com expressivo aumento de trabalhos relacionados a mulheres, femininos e/ou feminismos ao longo dos anos. Destacam-se as pesquisas produzidas tanto no curso de Bacharelado História da Arte, assim como as dissertações na área de História, Teoria e Crítica a respeito dessa temática, especialmente a partir do ano de 2018.

Ao apontar essas convergências, não se quer, com isso, criar uma relação de causa e efeito entre os acontecimentos políticos e as pesquisas produzidas em determinado ano (visto que estas envolvem, certamente, interesses pessoais que podem ser anteriores à popularização de alguns debates), mas sim apontar como as discussões do período estimulam e dão abertura a certos temas no interior das instituições de ensino. Dado que as lutas políticas ocorrem nas ruas, nas redes sociais e nas conversas do dia a dia, a produção intelectual também se constitui como uma arena que demarca posições e possibilita um espaço de contribuição a partir da posição discente.

Dentre as limitações, já mencionadas, estão os erros de catalogação em coleções equivocadas, divergência de datas (por exemplo, o trabalho de Samara Müller Pelk está catalogado na coleção de 2022, sendo que a defesa foi em 2019), assim como trabalhos que abordam o tema, mas não mencionam no título, resumo e/ou nas palavras-chave. É o caso, por exemplo, de diversos trabalhos que relacionam arte e questões étnicas e de raça – com expressivo aumento nessa mesma década – e que trazem importantes discussões acerca de mulheres negras e indígenas.

Desse modo, como possíveis desdobramentos, apontamos a leitura sistemática e análise dos trabalhos levantados, observando procedimentos metodológicos, perspectiva epistemológica adotada, presença de autoras mulheres como referenciais teóricos, assim como o mapeamento da diversidade geográfica, étnica e de gênero não só nos referenciais teóricos, mas também artísticos. Além disso, seria de grande valia para a análise um

levantamento semelhante no período entre as pesquisas produzidas nos cursos de Música, Teatro e também entre os trabalhos sobre arte produzidos pela Faculdade de Educação da UFRGS no âmbito da graduação e da pós-graduação.

Quadro 1: Trabalhos de Conclusão de Curso na coleção Artes Visuais do Lume que se enquadram em nossos critérios.

ANO	TÍTULO	AUTORIA
2011	“Propostas relacionais” de arte em porto Alegre: Feira de Arte Contemporânea Desvenda e Semana Experimental Urbana – SEU	Camargo, Renata Machado
2012	Personagens fronteiriças: figuras femininas entre o desenho e a pintura	Pinheiro, Bianca Barros Almeida
2013	Enredamentos de gênero no ensino da arte: investigando os estereótipos na arte e na cultura visual	Dias, Taís Ritter
2013	Da última inocência: repertórios 1, 2, 3, 4 e 5	Deorristt, Aline da Rosa
2013	Excluídas da memória: mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)	Vargas, Rosane Teixeira de
2014	Os entrecruzamentos poéticos na série Trans-figurações de Quintana de Zoravia Bettiol	Benachio, Ana Laura
2014	Os livros de artista de Vera Chaves Barcelos	Gröhs, Caroline
2015	Camille Claudel na historiografia da arte: uma revisão à luz dos estudos feministas	Costa, Ana Priscila Nunes da
2015	Lenora Rosenfield: diálogos com o Surrealismo e a Psicanálise (1968 a 1998)	Rodrigues, Kethlen Santini
2015	A casa e o amor: impermanência, feminino e identidade em um ensaio fotográfico	Gomes, Shana Fraga
2015	Ruídos urbanos: mulheres negras - uma poética radiovisual	Silveira, Clarissa Azevedo da
2016	Aline Lemos, representação feminina e quadrinhos brasileiros	Bernardi, Jéssica
2016	Qual o espaço de representação das mulheres nos livros didáticos de ensino de arte? um olhar em recorte	Silva, Maria Paula Magalhães
2016	Bonecas articuladas: conexões entre a história, a arte e seu ensino	Ribacki, Natalia Comerlato
2017	Maria Clara da Cunha Santos e a crítica de arte em A Mensageira (1897-1900)	Cabral, Ana Cláudia de Moura
2017	A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea	Grippa, Carolina Bouvie
2018	Laura Castilhos e a arte de ilustrar livros infantis	Heuser, Lilian
2018	A trajetória de Christina Balbão (1917-2007) nas instituições artísticas de Porto Alegre	Ferrari, Mélodi Dallagnese Perin Franquine
2018	Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski	Hasse, Diego Rafael
2018	Käthe Kollwitz e a gravura moderna e revolucionária chinesa	Pereira, Aline Alessandra Zimmer da Paz

2018	Rosa Pangéia: crise cor criação	Cunha, Ana Paula da
2018	Mulheres sentadas: entre fios, bordados e narrativas	Neubarth, Barbara Elisabeth
2018	Da terra ao ar: partilhando o universo das benzeduras	Fanfa, Taís Almeida
2018	O dandismo feminino nas obras de Romaine Brooks	Wieczorek, Gabriela Traple
2018	Artistas brasileiras no cenário internacional: A exposição 'Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985' e alguns desdobramentos	Gruber, Laura Amaral Sambaqui
2018	Íntimo e estereótipo: a manualidade na construção do pensamento	Ferreira, Ana Clara Lacerda
2018	Estratégias de uma artista ilustradora: Anico Herskovits	Pastori, Camila Stella Maggioni
2018	Além do papel: a boneca como representação e reflexão	Buchabqui, Jaqueline Cauduro
2018	Maria Lídia Magliani: uma trajetória possível	Oliveira, Luanda Dalmazo
2018	Corpo, fragmento e memória: uma aproximação entre ex-votos corporais e Epidermic scapes	Moraes, Natália Lehmen de
2019	Do fundo do mar à terra: Ariel & Úrsula e a representação do feminino em "A Pequena Sereia"	Souza, Antônio Reginaldo Júnior Sigal de
2019	Objetos portáteis: a joia como suporte artístico na obra de Maria Ivone dos Santos	Goldenfum, Débora Maltz
2019	Quem tem medo de siririca? provocações artísticas acerca da expressão sexual feminina	Santos, Renata Camargo dos
2019	Mãe Rita como símbolo de poder sócio-religioso a partir de seus Axós e llequês	Maciel, Carla Michele Sobrinho
2019	Soft to be strong: um olhar distinto sobre estereótipos da mulher negra	Fernandes, Paula Soares
2019	Retratos em violeta: uma Experiência na produção de aquarelas monocromáticas	Marques, Rosa Maris Emer
2019	Refúgio utópico	Abatti, Luane
2019	SEDE.ALIMENTO.BRASZILtrans	Dresch, Luan Barcellos
2019	Ateliê das Alices: percursos de memória	Silva, Tatiane lung
2019	Do silêncio à voz: a presença feminina na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo	Roncatto, Marina Muttoni
2019	Regina Simonis (1900 – 1996): trajetória de vida e legado artístico	Trindade, Marina Waechter
2021	Quem faz o jogo? mediadoras/educadoras e crítica institucional no sistema contemporâneo da arte	Barros, Cristina Ackermann
2021	Esperança e seus derivados: decolonialidade e amor na arte	Lage, Marina Diehl
2021	No meio do caminho tinha uma pedra: o MAM e a litografia no Rio Grande do Sul	Salvá, Camila Gomes
2021	Tensão entre cristianismo e arte em Ventura Profana: uma abordagem teológica indecente	Leal, Gilberto Alves Junior
2021	A galeria Alice Floriano: uma análise sistêmica	Araujo, Luiza Villamil de Castro
2021	Às minhas antepassadas: genealogias lésbicas e feministas	Auler, Livia Bittencourt

2021	Sobre ser humana: delicadezas cortantes e vigilância de gênero	Rocha, Fernanda Görski da
2021	Bordando feminismos: uma questão de gênero	Gehrke, Laura Clara
2021	Devaneios do desejo: experimentação poética em arte e escrita feministas	Oliveira, Ariane
2021	Projeto dicionário das deusas mesopotâmicas: da mitologia do Antigo Oriente Médio à formulação de material para educação	Patricio, Caroline Schmidt
2021	O retrato na obra de Maria Tomaselli	Arruda, Jonatha
2021	O corpo feminino nas artes visuais e nas mídias: desdobramentos na escola	Silva, Deise Jaqueline da
2022	Um corpo inconformado: arrebatamentos na vida e obra de Efigênia Rolim	Coelho, Maira Teixeira
2022	Obras-objeto feitas por elas: da objetificação da mulher ao ensino de arte contemporânea	Chiesa, Bruna Fernandez
2022	A construção da categoria artistas mulheres na exposição Estratégias do feminino: apontamentos sobre arte e feminismo	Sampaio, Jaqueline Santos
2022	Figurações de si: um ensaio sobre a autorreferencialidade na poética de Vera Chaves Barcellos e Cris Bierrenbach	Moura, Andrei dos Santos
2022	Contornos da impressão botânica: a relação entre mulheres e plantas na prática artística e educativa	Nilsson, Betina
2022	Mulheres: entrelinhas e manchas	Plentz, Rodrigo
2022	Deslocamentos cartográficos: notas sobre a poética de Marina Camargo	Scheller, Germano

Em azul, os trabalhos produzidos no curso de Bacharelado em Artes Visuais; em vermelho, da Licenciatura em Artes Visuais e, em amarelo, do Bacharelado em História da Arte.

Fonte: As autoras.

Quadro 2: Teses e dissertações na coleção Artes Visuais do Lume que se enquadram em nossos critérios.

ANO	TÍTULO	AUTORIA	TIPO
2011	Distensões da imagem: um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó	Schenkel, Camila Monteiro	D*
2012	— umas, de Lenora de Barros: trânsitos entre coluna de jornal, proposição artística e arquivo	Xavier, Eduardo de Souza	D
2012	Performance - imagem: o corpo como processo de arquivamento, sedimentação e devir	Borba, Carla Dias de	D
2014	Corpos e memórias na obra de Karin Lambrecht	Araújo, Viviane Gil	T**
2014	A estética do tempo na imagem: estudos sobre as relações entre a fotografia e o vídeo na arte	Morita, Carolina Kazue	D
2015	Encontros com o outro: arte e gênero em uma experiência de troca de retratos	Baldissera, Marielen	T
2016	Margens silenciadas: arte colaborativa e a busca por protagonismo	Graça, Luiza Abrantes da	D

2018	Um só somos eu e muitos em mim	Ramil, Isabel	D
2018	Um museu para quê(m)?	Tomasini, Luciane Campana	D
2018	A iconologia de Atalanta: heroísmo e gênero na cerâmica ática (séculos VI-IV A.E.C.)	Berquó, Thirzá Amaral	D
2018	O surgimento da imagem da bruxa nas artes visuais: bruxaria e sexualidade nas obras de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien	Rodrigues, Kethlen Santini	D
2018	Museu Camille Claudel: um novo espaço para um velho modo de existir	Costa, Ana Priscila Nunes da	D
2019	As superfícies que se conhecem são as que se aproximam: um diálogo tátil entre corpo e matéria	Ribeiro, Manoela de Barros Barbosa Furtado	D
2019	Arquivo Elke Hering: o indício de uma falta	Schwartz, Daiana	T
2019	Histórias de resistência e (in)visibilidades: a artista lésbica como protagonista na construção de imagens de mulheres que amam mulheres	Auler, Livia Bittencourt	D
2019	Arte, redes sociais e pós-internet: a produção de Aleta Valente, Andressa Ce. e Laís Pontes	Pacheco, Mirele de Oliveira	D
2019	O inabitável em Alice Miceli: violência histórica do rastro da guerra	Silveira, Fernanda Antônia da	D
2019	Visibilidade invisível: a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre (1910-1936)	Vargas, Rosane Teixeira de	D
2020	Até onde ela vai? muro, corpo e cidade: uma prática artística feminista em deslocamento	Ferreira, Desirée de Barros	D
2020	(Sub)Verter a escuta para olhar: arquivo como corpo poético de afetação	Oliveira, Ariane	D
2020	Instituto Allotria: ficcionalização documental e autoral na construção de projeções especulativas sobre o presente e o passado	Schröpel, Daiana	T
2020	Escrever um sopro em papel de água viva: imagem e pintura em Clarice Lispector	Hack, Lilian	T
2021	Dimensões críticas na apreensão da natureza: diálogos entre a produção de Maria Graham (séc. XIX) e práticas artísticas contemporâneas (séc. XXI)	Hasse, Diego Rafael	D
2021	Nos queremos vivas: arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México	Wieczorek, Gabriela Traple	D
2021	Misoginia modernista e a invisibilidade da mulher artista: resgate, legado e repercussões contemporâneas	Nunes, Thiane	T
2021	De fora para dentro: ativações de um corpo específico	Amorim, Daniela Roseli de	D
2021	Performance como tática embriagante	Borba, Carla Dias de	T
2021	Dito, não dito e maldito: redesenhar imagens feministas a partir de vestígios	Santos, Alice Porto dos	T
2021	A corte de espadas: abordagem iconológica do tarô de Pamela Colman Smith	Gonçalves, Mirna Xavier	D

2021	Figurações do grotesco em Patricia Piccinini: a relação pendular entre atração e repulsa	Rosa, Yasmin Pol da	D
2022	Repositório memorial da diferença racial: representações de sujeitos racializados como negros no acervo do MARGS	Abreu, Izis Tamara Mineiro de	D
2022	A ilha do velcro: a palavra em práticas artísticas lesbianas	Bechtold, Leila Pessoa	D

Em azul, os trabalhos produzidos na área de Poéticas Visuais (PV); em amarelo, da área de História, Teoria e Crítica (HTC). *Dissertação **Tese
Fonte: As autoras.

Referências

- BILGE, Sirma. Interseccionalidade desfeita: salvando a interseccionalidade dos estudos feministas sobre interseccionalidade. *Revista Feminismos*, [S. l.], v. 6, n. 3, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/33680>. Acesso em: 21 mar. 2023.
- CASTILHO, Daniela Ribeiro; LEMOS, Esther Luíza de Souza; GOMES, Vera Lucia Batista. O grito que reclama paz: o legado da Revolução Russa para a luta das mulheres. *Revista de Políticas Públicas*, v. 21, n. 2, 2017, p. 983-998. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Brasil. Disponível em: <https://doi.org/10.18764/2178-2865.v21n2p983-998>. Acesso em: 21 mar. 2023.
- CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 140-161.
- DAVIS, Angela. Classe e raça no início da campanha pelos direitos das mulheres. In: DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DIAS, Taís Ritter; LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero e ensino de Artes Visuais: desafios, armadilhas e resistências. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 3, 23 set. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n356280>. Acesso em: 18 nov. 2022.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Visível e Invisível: A Vitimização de Mulheres no Brasil - 3ª edição - 2021. *Fórum Brasileiro de Segurança Pública em parceria com Datafolha*. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/publicacoes_posts/visivel-e-invisivel-a-vitimizacao-de-mulheres-no-brasil-3ed/. Acesso em: 22 mar. 2023.
- LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 59-93.
- MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel; SANTOS, Amália dos. *A História d_ Arte*. [panfleto com resultados de pesquisa]. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: [Historia da arte - Bruno Moreschi](https://www.itaucultural.org.br/publicacoes/1806-9584-2019v27n356280). Acesso em: 18 nov. 2022.
- PEREZ, Olívia; RICOLDI, Arlene. A quarta onda do feminismo? Reflexões sobre movimentos feministas contemporâneos. In: 42º Encontro Anual da ANPOCS, 2018, Caxambu. *Anais do 42º Encontro Anual da ANPOCS*. Minas Gerais: Caxambu, 2018. Disponível em: <https://www.anpocs.com/42-encontro-anual-da-anpocs>. Acesso em: 18 nov. 2022.
- RIBEIRO, Renato Janine. Onde os beneficiários das políticas públicas erraram. In: RIBEIRO, Renato Janine. *A Pátria Educadora em Colapso: reflexões de um ex-ministro sobre a derrocada de Dilma Rousseff e o futuro da educação no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas, 2018. p. 154-162.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020

Página a seguir:

Aula de Artes no Colégio Estadual Indígena Coroa Vermelha.
Fonte: Acervo de Arissana Pataxó.



ARTE PARA ALÉM
DAS INSTITUIÇÕES

**EDUCAÇÃO
SENTIMENTAL:
ALICE REZENDE,
UMA ARTISTA NEGRA
NA DÉCADA DE 1950,
ENTRE O CONSUMO
E A PRODUÇÃO CULTURAL**

ALEXANDRE ARAUJO BISPO¹

Resumo: O objetivo do texto é explorar alguns aspectos da formação artística da atriz paulista Alice Rezende da Silva. Em 1951, quando contava 18 anos de idade, Alice tirou sua carteira de artista profissional, fato incomum mesmo entre atores brancos, todavia o ambiente urbano paulista “permitisse” o sonho de ser artista entre pessoas negras. Sem passar por uma escola formal de artes cênicas, argumenta-se que sua mãe desempenhou papel fundamental em seu processo de formação cultural, educando-a com vistas a ser uma artista. De um lado, Maria Helena incentivou o consumo cultural – livros, jornais, revistas, cinema, rádio, práticas de escrita e, em função do repertório adquirido, Alice foi, de outro lado, se tornando uma produtora cultural com múltiplas habilidades: atriz de teatro, cinema, rádio e TV, vedete, cantora, dançarina, modelo vivo. Trata-se, portanto, de mostrar os caminhos adotados por sua mãe no sentido de integrar socialmente a filha ao ambiente urbano paulistano em transformação.

Palavras-chave: Alice Rezende. Artista Negra. Mãe Educadora. Consumo Cultural. Produção Cultural.

Sentimental education: Alice Rezende, a black artist in the 1950s, between consumption and cultural production

Abstract: The objective of the text is to explore some aspects of the artistic formation of the black actress Alice Rezende da Silva. In 1951, when she was 18 years old, Alice took her professional artist license, an unusual fact even among white actors, but the urban environment of São Paulo «allowed” the dream of being an artist among black people. Without going through a formal school of performing arts, it is argued that Maria Helena her mother, played a key role in her process of cultural formation educating her with a view to being an artist. On the one hand, Maria Helena encouraged cultural consumption – books, newspapers, magazines, cinema, radio, writing practices and, due to the repertoire acquired, Alice was, on the other hand, becoming a producer of culture with multiple skills: actress of theater, cinema, radio and TV, vedete, singer, dancer, living model. It is, therefore, a matter of showing the paths adopted by her mother in order to socially integrate her daughter into the urban environment of São Paulo in transformation.

Keywords: Alice Rezende. Black Actress. Educating Mother. Cultural Consumption. Cultural Production.

1 Professor substituto de História da Arte Africana e História da Arte Afro-brasileira da Universidade da Integração da Lusofonia Afro-Brasileira. Crítico e curador independente, foi curador entre outras exposições de Romance Familiar e Co-curador de Margens de 22: Presenças Populares. Co-autor entre outros de Mulheres fotógrafas, mulheres fotografadas. Fotografia e gênero na América Latina, 2021 e Vida & Grafias: Narrativas antropológicas, entre biografia e antropologia 2015. Contato: araujobispo@yahoo.com.br / dralexandrebispo@gmail.com.

A mãe educadora



Figura 1: Nery, Maria Helena e Alice provavelmente no bairro da Bela Vista. São Paulo, S/D.
Fonte: Acervo Museu Paulista da USP. Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre.

Este artigo se insere em pesquisa mais ampla (Bispo, 2019) na qual destaquei a relação entre a noção sociológica de integração social (Fernandes [1965] 1978) e práticas de memória por parte de Nery Rezende (1930-2012), mulher negra urbana das camadas populares, que ao longo de cerca de seis décadas constituiu um acervo pessoal acerca de sua própria experiência social de viver na capital paulistana a partir da década de 1940 até meados dos anos 2012.² Entre seus quase 19 mil itens guardados, hoje conservados no Museu Paulista da USP, foi possível analisar a documentação sobre a vida de sua irmã, Alice Rezende, cuja trajetória ascendente na área artística é tributária da educação fornecida por sua mãe e facilitada pelo ambiente urbano que a cidade em transformação material e simbólica oferecia.

Maria Helena Rezende da Silva (São José do Rio Preto, 1912, São Paulo, 1990), seguindo os passos das mulheres de sua família, cuidou de crianças, foi empregada doméstica e trabalhou por um curto período na empresa Limpadora Paulista no edifício Martinelli, na zona central da cidade (Bispo, 2019, p. 63). Filha de colonos rurais, seus pais foram Sebastião Rezende (s/d) e Maria Rosa da Conceição (1880-1969). Foram seus avós maternos Ana Rosa de Jesus (s/d) e Antonio Francisco dos Santos (s/d) e seus bisavós foram Antonio Luiz dos Santos (s/d), Maria Joana dos Santos (s/d), José Mauricio de Jesus (s/d) e Eva da Silva (s/d). Maria Helena se casou, ainda em São José do Rio Preto, com Florentino José da Silva (s/d), homem de pele clara, cujos pais eram baianos de Paramirim. Do casamento nasceram três filhos: Nery, a mais velha, Nestor (1932-1932), que viveu poucos dias após o nascimento, e Alice (1933-1961), que embora nascida na fazenda Forquilha, em São José, foi registrada na capital paulista. Enquanto Maria Helena migrou com Alice para a capital, em meados de 1935, e contou com apoio de familiares que migraram antes, Nery, em razão das condições difíceis, foi adotada como “filha de criação” do casal Sebastião de Vasconcelos Leme (1901-1995) e Eunice Vale Leme (1904-?). O vínculo de dependência e favor, marcados por ambiguidades como ser filha e babá (cria da casa e criadora de crianças da casa), só se rompeu em meados de 1948.

Desde 1942 Nery chegara à cidade para cuidar da sobrinha de sua mãe de criação e, como os conflitos com a “tia e patroa” se intensificaram, ela foi morar com a mãe e a irmã, empregando-se simultaneamente como operária da tecelagem de seda da Indústria Francisco Matarazzo. Em 1951, quando as três estavam trabalhando, Maria Helena adota, inclusive por insistência das filhas, o recém-nascido Jackson (1951-2019). Juntas desde meados de 1948, elas trabalham para manter uma unidade doméstica independente do restante da família, embora os laços de solidariedade com a parentela materna se mantenham (Bispo, 2019).

Apesar de constituírem uma família de mulheres antes de Jackson ser adotado, as Rezende têm uma genealogia relativamente longa, não exclusivamente feminina, cujos nomes dos antepassados se preservaram entre os documentos do arquivo pessoal. Essa

² Para uma discussão ampliada sobre a relação entre pessoas negras e cidades no Brasil ver: Barone e Rios (2019).

genealogia rica de parentes, mas também a existência de tios e primos contemporâneos ao momento em que viveram, contrasta com aquela pobre encontrada entre homens negros paulistanos, que viveram a infância, juventude e parte da vida adulta entre as décadas de 1910 e 1930, entrevistados por Terezinha Bernardo. Segundo a autora:

o velho negro reconhece um quadro de si mesmo e encontra-se nas imagens sucessivas que se desenrolam no grupo, mostrando as características de grande parte da família negra e, especificamente, da sua: a inexistência de avós, tios, primos e sobrinhos (Bernardo, [1998] 2007, p. 128).

Quando Maria Helena migrou para a capital paulista, foi morar inicialmente na Bela Vista, bairro também conhecido por Bixiga, com forte presença de população negra, onde parte significativa de seus parentes que também vieram do interior já moravam. A proximidade deste “território negro” (Rolnik, 1989) com a área mais urbanizada e desenvolvida da cidade permitia tanto o acesso ao trabalho remunerado, mesmo que subalternizado – como os serviços domésticos –, quanto à ocupação operária na indústria têxtil, construída nas imediações, em bairros como a Água Branca, onde Nery, por intermédio de um conhecido de Alice, trabalhava. Maria Helena não pretendia que suas filhas reproduzissem as mesmas posições femininas que ela e suas parentas contemporâneas ou de gerações precedentes necessitavam para viver: empregadas nas casas de “família”, ocupações que pagavam muito mal.

Embora não fique claro pela documentação, nem mesmo na memória oral dos descendentes, como Maria aprendeu a ler e a escrever, o fato de dominar essas habilidades não a livrou do trabalho braçal e subalterno. Uma hipótese é ela ter se alfabetizado no ambiente militante da Frente Negra Brasileira (FNB). De todo modo, caso fosse alfabetizada antes, seus ideais em torno do letramento corresponderiam àqueles defendidos pela FNB, que acreditava na educação como ferramenta de ascensão social: “As lideranças fretenegrinas valorizavam a prática da leitura. O livro e a biblioteca eram concebidos como valiosos instrumentos de elevação intelectual e cultural da ‘população de cor’” (Domingues, 2016, p. 350, aspas do autor). É, nesse sentido, sintomática a dedicatória que Maria fez ao filho Jackson, alfabetizado por ela antes de sua admissão na escola formal:

Ao adorável filhinho Jackson para no futuro ter grande amor pela literatura, ofereço este da coleção primavera e que você aumente sempre que possível sua coleção. Com beijos da sua mamãe. S. Paulo, 27 de agosto de 1956.³

Ao mudar para a capital paulista e acompanhar de perto a cultura urbana que ali se desenvolvia, Maria adota uma série de padrões comportamentais bem-vistos por grupos como a FNB que pretendiam integrar o negro, como cidadão brasileiro, à ordem social

³ Segundo sua neta, Greissy Rezende, a avó alfabetizou crianças da família e da vizinhança antes de entrarem na escola formal. Do mesmo modo, Maria possuía enciclopédias que ajudaram muitas crianças em seus trabalhos escolares.

vigente.⁴ Homens e mulheres deviam conservar um estilo de vida urbano negro, no qual o lazer e a diversão (com roupas adequadas)⁵, a escolarização (ler e escrever), a formação de laços familiares de feitiço burguês e não apenas o trabalho, detinham um lugar central. O lazer era regulado por regras como o cumprimento rigoroso dos códigos de comportamento social e moral ditados pela associação.⁶ Para Maria, seguir tais prescrições lhe permitiam fugir à pecha das “negras incivilizadas” sob a qual estariam os negros malvistas pela FNB (Domingues, 2007: 363-364). Ela devia, assim, vestir-se corretamente, comportar-se bem em público ou em ambientes privados; ser católica, preferencialmente esposa, ainda que Maria fosse viúva ou separada (não sabemos), e mãe com destino exemplar, como o das mulheres recorrentemente idealizadas pelo jornal *A voz da Raça*.



Figura 2: Alice em retrato do fotógrafo ítalo-paulista Francisco Tucci, 1942. Fonte: Acervo Museu Paulista da USP. Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre.

4 Sobre os objetivos da FNB, ver ainda Bicudo (2010), sobre sua missão, Leite e Silva (1992) e, para uma história da Imprensa Negra paulista cuja FNB teve importante participação por meio do jornal *A voz da raça* ver, entre outros, Ferrara (1986).

5 Sobre comportamentos corporais, roupas, cosméticos e lazer ver Lopes (2011).

6 A FNB não inaugurou esse tipo de comportamento, conforme mostra Ferrara (1986).

Sobre o catolicismo de Maria Helena, sua maior expressão material é, sem sombra de dúvidas, o retrato do rito de primeira comunhão de Alice (figura 2), quando esta completara 9 anos de idade e, como previa o rito, se fantasiara de noiva de Jesus Cristo. Essa pode ter sido a primeira experiência de Alice com a representação teatral de uma persona religiosa. O retrato indica aspectos importantes do ser e viver na capital paulista: mostrar-se uma criança alfabetizada segurando nas mãos encobertas por luvas o *Devocionário Escolhido Ave Maria*⁷, a rede de relações com padrinhos e a inserção na comunidade religiosa. A importância desta imagem dramática do rito de passagem católico é que ela materializa os desejos de integração social de Maria à vida urbana moderna à medida que exhibe pela imagem os códigos sociais valorizados de um rito de passagem que, até fins do século XIX, dificilmente seria fotografado (Mauad, 2000).

Em depoimento concedido ao Museu da Pessoa, em 1999, Nery afirmou que a mãe “era dona de cantar um tango. Cantava um tango e todo mundo parava pra ouvir” (BISPO, 2019, p. 97). Maria também pode ter participado do grupo de teatro mantido pela FNB, atendendo a anúncios como este do Corpo Cênico da instituição: “A Senhorita gosta da arte teatral? A Frente Negra Brasileira, mantém o seu corpo cênico e nele podereis fazer a vossa inscrição, sem perca de tempo. Rua Liberdade, 196”.⁸

Alice entre o consumo e produção cultural

A documentação encontrada no arquivo Nery Rezende⁹ permite afirmar que Alice estudou até a 4ª série primária na escola Júlio Ribeiro, na qual, segundo está registrado em seu boletim escolar, tirou boas notas e teve poucas faltas. Ainda que não tenha prosseguido com os estudos, Alice gostava de escrever e ler. Eis um trecho de seu diário no qual demonstra o domínio do código escrito:

Chorei muito porque apesar de tudo isso eu amo muito mamãe mais do que a própria vida e de hoje em diante farei tudo que puder para que ela me perdoe e volte a me querer como antes, pois sei que a magoei muito por causa do Wilson e confesso-me sinceramente arrependida. Deus há de me ajudar e sei que um dia ela há de me perdoar (Diário, 28 de abril de 1952. Acervo Museu Paulista da USP).

Além de desenvolver essas duas práticas, quando adulta, trabalhando como auxiliar de escritório, Alice estudou um pouco de inglês e taquigrafia e deixou anotações de redação de textos administrativos úteis ao universo das rotinas do escritório. Foi exatamente a

7 Schapochnik (1998) indica noutra direção: que era comum aos padrinhos presentear o jovem comungante com um terço e um missal.

8 *A voz da Raça*, 20 de maio de 1933, Ano I – Num, 10.

9 O arquivo pessoal Nery Rezende foi organizado por mim com a ajuda, principalmente, de Eliana Romera (historiadora e técnica em Museologia) entre 2013 e 2020. Nesse período domiciliei a documentação no espaço possível que podia dentro da minha casa. Composto por cerca de quase 19 mil itens entre papéis impressos e manuscritos, fotografias e objetos, em 2020 o Museu Paulista da USP aceitou a proposta de doação e hoje ele está entre uma das maiores coleções do museu.

fluência na escrita e na leitura que possibilitou a ela destacar-se no Teatro Experimental do Negro, como veremos mais adiante. Se comparados, seus textos indicam maior domínio da comunicação escrita, enquanto Maria e Nery mantêm marcas de oralidade características de uma certa aquisição do código escrito pelo segmento negro pobre desde o século XIX (Wicembach, 2002).

Mãe e irmãs também gostavam de ir ao cinema. Em seu diário de “Filmes e Cartas”, que contém registros dispersos feitos a partir de 1946, Alice relata algumas das atrações filmicas que assistira: Janie tem dois namorados e Ídolo da Ribalta, escreveu ela em 06/01¹⁰. Os seriados *Vaidosa* e *Intermezzo*, por sua vez, passavam no Ritz, indicou. Seis anos mais tarde, ela avalia com brevidade, critica os filmes que viu no diário de 1952 e aqui sabemos que também foi modelo vivo, provavelmente do pintor Nelson Nóbrega (1900-1997), ligado ao Clubinho dos artistas onde Alice, juntamente ao grupo Mestre Durva e suas Pastoras, se apresentou algumas vezes.¹¹

Sábado hoje foi dia de eu posar para o Nelson, fui até lá e depois fui para a sede la encontrei-me com a Nery viemos para casa, a noite Roberto veio até em casa fomos ao cinema no Ritz eu e a Nery, fomos ver David e Betsabá com ‘Gregori Pecki’. Bem eu gostei do filme.¹²

Escrever possibilitava a Alice expressar sentimentos e opiniões acerca de si, da família, da cidade e dos produtos culturais em circulação que ela conseguia acessar.

No início de 1952 até meados de 1954, Nery ficou internada em Campos do Jordão para o tratamento de tuberculose, uma doença comum entre operárias da indústria têxtil (Perrot, 2010). O fato obrigou a família a mudar-se para a zona leste da cidade. Em carta a Nery, Maria comentou das dificuldades pelas quais passavam desde a mudança, já que faltava o salário de Nery, dispensada da fábrica, na composição da renda familiar. Em tom de revolta porque trabalhava bem longe de casa em troca de uma “miséria” de “mil cruzeiros”, ela desabafa com a filha distante se desculpando por não conseguir realizar alguns de seus desejos de convalescente como, por exemplo, consumir Ovomaltine.¹³ Em outra carta, Alice notificou irritada a falta de infraestrutura urbana no novo bairro: um lugar “esquecido por Deus”.¹⁴ A Bela Vista, bairro adjacente ao centro velho e novo, fazia-lhes muita falta por tudo o que oferecia de comércio, serviços, lazer e trabalho remunerado mesmo que precário. Ainda assim, apesar da mudança, e não sem esforços, foi possível para Alice manter-se em contato com pessoas dessa rede cultural, como o ator Jaime Barcelos, o jornalista e fundador do TENSP, Geraldo Campos de Oliveira, Mestre Durva e a Cia Negra de Revistas Benjamin Oliveira, na qual ela era a principal vedete.

10 Provavelmente *Janie*, 1940, comédia romântica de Michael Curtiz. Ídolo da Ribalta (Patrick, *The Great*), 1945. Direção: Frank Ryande, 1952.

11 Sobre o Clubinho dos artistas ver Marovatto e Quintella (2020).

12 David e Betsabá, 1951. Direção: Henry King.

13 Sobre a reação feminina negra ao trabalho doméstico no período, ver Xavier (2016).

14 Carta de Alice para Nery, 7/3/1953.

Ultimattora



ANO I ★ SÃO PAULO 13 DE JUNHO DE 1952 ★ N.º 74



NELY E ALICE RESENDE, do Teatro Experimental do Negro: "A arte ainda é um dos meios de que se vale o negro para fugir à discriminação. Mas aí, também, vai encontrá-la, odiosa"

Página anterior:

Figura 3: As irmãs Rezende em capa do jornal Última Hora para a matéria “São Paulo capital do preconceito envergonhado”, 1952.

Fonte: Acervo Museu Paulista da USP. Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre.

Teatro Experimental do Negro de São Paulo

Rapidamente Alice se destacou no TEN, talvez porque o grupo reunia, predominantemente, pessoas analfabetas e semiescolarizadas. Seguindo alguns dos passos do TEN carioca, Geraldo C. Oliveira dirigiu, em 1952, *O filho pródigo*¹⁵, depois de dirigir *Todos os filhos de Deus têm asas*¹⁶. Segundo noticiou o jornal *O Dia*: “O Teatro Experimental do Negro vai representar *O filho pródigo*. Na próxima quarta-feira, no Teatro S. Paulo”¹⁷. Alice fez sua estreia nessa peça em 52, um ano após tirar o registro profissional de artista, atitude audaciosa considerando-se as dificuldades para a profissionalização que atingiam também os artistas brancos paulistanos (figura 4).



Figura 4: Carteira artista profissional.

Fonte: Acervo Museu Paulista da USP. Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre.

Enquanto *O Dia* destacou que a peça foi realizada “como um milagre de devotamento ao teatro”, o *O Estado de S. Paulo*, em sua coluna “Palcos e Circos”, apontou os reparos a serem feitos na dramaturgia como um todo e destacou “a naturalidade ainda não bem aproveitada de Alice Rezende”.¹⁸ Naturalidade, lembremos, adquirida pelo consumo cultural de cinema, rádio e material impresso estimulados pela mãe, cuja atitude de incentivo era semelhante à de Alayde, mãe da atriz Ruth de Souza (Silva, 2011).

15 Peça escrita especialmente para o grupo por Lucio Cardoso (1912-1968).

16 Peça escrita por Eugene O’Neill (1888-1953), que autorizou ao TEN montá-la.

17 *O Dia*, 26 jun. 1952. Caderno de recortes e registros de Alice.

18 *O Estado de S. Paulo*, 29/6/1952.

Fundado no mesmo ano que o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o TEN não gozava dos mesmos privilégios desse empreendimento empresarial de feição burguês¹⁹. Enquanto o TBC possuía um edifício próprio, e em 1949 apresentava seu primeiro espetáculo profissional, o TEN dependia de espaços cedidos, negociados em uma complexa rede de favores, trocas e alianças políticas ainda pouco conhecida dos estudos sobre o período (Bispo, 2019).

Apesar da crítica positiva à sua atuação, para Alice, a apresentação “foi um fracasso”.²⁰ Ainda em 1952, ela e Nery estamparam a capa do jornal *Última Hora* na reportagem “São Paulo Capital do preconceito envergonhado” (figura 3), na qual foram expostas as dificuldades para os artistas negros frente ao “preconceito de cor” que cotidianamente enfrentavam na capital para se manterem profissionalmente no meio artístico.²¹ Para Geraldo C.O., “O preconceito existe sim, mas envergonhado esconde-se mal” (Bispo, 2019, p. 173).

Inspiração para Alice, em razão do sucesso que à época já havia alcançado, a atriz Ruth de Souza (1921-2019) dá uma ideia de como São Paulo era uma cidade complicada, cuja manifestação de preconceitos por conta da cor a levaram a pensar: “Não vou fazer amizades porque ninguém vai querer ser meu amigo, por causa dessas questões raciais. (...) Não dá para imaginar como era a minha insegurança” (Silva 2011, p. 98). A tensão da atriz era explicável, pois São Paulo era uma espécie de exemplo bem acabado do racismo antinegro (Bicudo [1945] 2010; Bastide e Fernandes [1955] 2008). Apesar das barreiras jamais registradas nas cartas e diários que escreveu, Alice tinha um interesse genuíno pelo meio cultural e artístico que começara a ganhar força na cidade. A afinidade rendia boas e desinteressadas conversas com a irmã também artista, mas amadora: “Nery chegou e ficamos conversando, depois chegou Samuel, ficamos conversando a respeito de teatro e cinema”.²²

Sociedade Paulista de Teatro (SPT)

Alice conheceu outras posições na área cultural em expansão na década de 1950 (Arruda, [2001] 2015; Bispo, 2019). “Em novembro vou começar a trabalhar com o Jaime, vou fazer contra regra para a companhia dele”.²³ Barcelos ficou muito próximo a Alice provavelmente em função de Maria Helena trabalhar na casa em que ele, com o ator Sergio Brito (1923-2011), morava, na rua Major Diogo. “Dia 15 de Agosto comecei a trabalhar na Sociedade Paulista de Teatro de Madalena Nicol e Luiz Watson”.²⁴ Apesar de não ser atriz

19 Criado pelo engenheiro aposentado Franco Zampari (1898-1966) em parceria com Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977). Sobre o TBC ver, entre outros, Licia (2007).

20 *O Estado de S. Paulo*, 29 jun. 1952. Caderno de recortes.

21 Jornal *Última Hora*. “São Paulo, capital do preconceito envergonhado”, 13 jun. 1952.

22 Diário, 21 jul. 1952.

23 Carta de Alice para Nery, 21/10/1953.

24 Diário de “Filmes e Cartas”, datas diversas, página 64.

nesta companhia, o desempenho de uma função técnica era um modo de Alice se manter ativa quando o meio cultural paulista passava por um processo de modernização, como bem analisou Maria A. N. Arruda ([2001] 2015).

Assim como aconteceu a Ruth de Souza, Léa Garcia e outras mulheres participantes do TEN, figuras femininas aparecem em diferentes graus de visibilidade na gênese dessas formas de fazer cultural em processo de modernização da linguagem. É seguro afirmar que a relação com Nicol mediada por Barcelos jogou a favor de Alice, que, mais tarde, participou da TV nascente, pois Nicol trabalhava também na extinta TV Tupi na direção de teleteatro. Sobre Sérgio Brito, que também era da SPT, ela anota: “Hoje fui a casa do Sergio Brito conversamos um bocado a respeito de teatro”²⁵. Essa proximidade com pessoas importantes daquele momento sinaliza como, no meio artístico branco, os preconceitos existentes na sociedade mais ampla, que estabeleciam uma série de barreiras à circulação, à expressão e à ascensão social de pessoas negras, talvez fossem menos ostensivas. João Batista Borges Pereira ([1967] 2001) mostrou concretamente como na estrutura radiofônica pessoas negras estavam predominantemente em condição subalterna distantes; portanto, de qualquer ascensão social desejada, seja porque, como artistas, tinham que realizar estereótipos como o de músico acompanhante tocando percussão, seja por suas ocupações no trabalho braçal.

No cinema, no rádio e na televisão nascente

Na trajetória de Alice, Geraldo C. Oliveira desempenhou papel importantíssimo. Em suas anotações, ele emerge como um homem alinhado com o que de mais moderno havia na área da produção cultural, mantendo contato com políticos, artistas e imprensa. Ela indica em 21/04/52: “Oliveira veio em casa para me falar a respeito da Vera Cruz estar precisando de uma moça. Amanhã ele virá aqui as 3 horas para me levar lá”.²⁶ No dia 25 houve avanço nas tratativas: “Trouxe o papel para decorar (...) se for aprovada o Pons” [Gianni Claudio Pons 1909-1975] “disse que fará o meu contrato”.²⁷ Passados cinco dias, ela vislumbra um futuro promissor: “Estive hoje na Vera Cruz fui aceita para o filme ‘Veneno’. Graças a Deus só falta assinar o contrato que farei amanhã”. No correr dos dias, ela relata tarefas domésticas como cozinhar, limpar a casa, ir à padaria; ler ou ouvir rádio, ir ao cinema, ao teatro e a uma ou outra festa indicando com quem “travei contato”. A ida a festas revela o quanto Alice estava ciente da importância de ampliar sua rede de relações nos momentos de sociabilidade e aprofundar, assim, a sua “educação sentimental” (Flaubert, 1959) por meio do aprendizado de comportamentos e atitudes desvendadas entre os pares do campo cultural em que se aprofundava (Bourdieu, 1996).

25 Diário, 21 abr. 1952.

26 Sobre a história da Vera Cruz, Cf. Galvão (1981).

27 Diário, 25 abr. 1952.

Na São Paulo da metade do século XX, a cultura artística de feitiço erudito começava a ser incrementada e iniciativas como a criação de museus, teatros e uma indústria cinematográfica com pretensões internacionais expressavam o enriquecimento material e simbólico da cidade (Arruda [2001] 2015). Apesar dessa pujança da qual ela começava a se aproximar, havia enorme precariedade em segmentos como o teatro de revista negro, a exemplo da Cia. Negra de Revistas e Comédias Benjamin de Oliveira, na qual as irmãs Rezende foram vedetes e Alice, a principal (Bispo, 2019).

Em *Veneno, drama noir*, Alice interpreta uma empregada doméstica chamada Alice, que trabalha na casa de Hugo Ferreira (Anselmo Duarte, 1920-2009) e sua esposa Gina (Leonora Amar, 1926-2014)²⁸. No texto original, que Alice guardou, sua personagem fora identificada como “Maria”, uma “mulatinha”. Com esses dois traços elementares e redutores, o nome genérico subalternizante e a cor da pele, Pons deixa transparecer os limites socialmente impostos a uma atriz negra cuja melhor síntese é a expressão “lugar de negro” (Gonzales; Hasenbalg, 1981). Seguindo o clima sério e tenso do filme, a personagem Alice fogia ao estereótipo da empregada sensual e cômica recorrente entre as personagens negras na história do cinema brasileiro (Rodrigues, 2001). Dramática, a empregada Alice é figura estrutural no filme e ajuda, em função desse fato, a solucionar a trama sinistra, na medida em que depõe a favor de seu patrão, que matara, num acesso de delírio ciumento, a própria esposa. Ocultado dos créditos do filme, depois de um pedido formal justificado que fiz, seu nome está atualmente incluído na ficha técnica no site da Cinemateca Brasileira.²⁹

28 Uma edição especial do filme com as sete aparições de Alice está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iF3hCsBAuMU>. Acesso em: 04 fev. 2019. Agradeço a Aline Motta pela edição.

29 Cf. Pedido 3312 em 16/9/2019. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017230&format=detailed.pft#1>. Acesso em 20 jun. 2020.



Figura 5: Retrato de Ruth de Souza com dedicatória para Alice. S/D.
Fonte: Acervo Museu Paulista da USP. Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre.

Em 18 de maio de 1952, Alice comenta que “Tom Payne [Tom Payne, 1914-1996] esteve na sede [do TEN] para a escolha de elementos para o filme ‘Sinhá Moça’ [aspas simples minhas] foi escolhido Zé Brochado, Samuel Oliveira, Prof. Geraldo [seguramente Geraldo C. Oliveira], Roberto, Jorge e outros que lá estavam”.³⁰ Em 15 de julho anota: “Fui ao escritório da Vera Cruz fazer inscrição para *Uma pulga na balança*”. Essas anotações dão pistas de como artistas e figurantes negros eram recrutados para participar de grandes produções cinematográficas³¹. No caso de filmes de época, como *Sinhá Moça*, o número de personagens e figurantes negros era, evidentemente, bem maior, ao contrário de uma comédia contemporânea na qual o espaço para personagens negras era bem restrito. Tivesse sido aprovada para este filme, Alice teria tido contato direto com Ruth de Sousa, atriz que ela admirava e mantinha uma fotografia autografada com dedicatória, talvez adquirida nesse contexto de seleção para o filme *Sinhá Moça* (figura 5). Seis meses após atuar em *Veneno*, ela agora escreve para Nery, que se tratava de tuberculose em Campos do Jordão, noticiando possibilidades futuras de trabalho no cinema, no rádio e na televisão.

Nery peça a Deus com fervor para que eu consiga acertar meus negócios com a Vera Cruz e com a [Rádio] Bandeirantes, porque sendo assim, você terá melhor tratamento e mamãe poderá ir ficar uns dias ai com você, porque eu estando trabalhando ganhando bem tudo melhora para nós, assim eu poderei pagar seus remédios e não o tio Jaú (...).³²

De fato, surgiram outras possibilidades, apenas, porém, no rádio e na televisão:

4/7/54/ Rádio S. Paulo

Iniciei minha carreira na R.S com a peça “O drama de três vidas” levada ao ar no domingo dia 4/7/54 as 9 horas da manhã. Direção: Augusto Barone.

11/7/ Meu segundo drama foi “A terrível suspeita” de R.L. Direção: Augusto Barone.

22/8/ 3ª peça “Um demônio de R. L [Raimundo Lopes]. Direção: Augusto Barone.

12/9/ 4ª peça “Meu pecado” de R.L. Direção: Augusto Barone.

26/9/ “Noite de Revolta” de Vitoria de Assis. Direção: Augusto Barone.³³

30 *Sinhá Moça*, 1953. Direção: Tom Payne. O filme rendeu a Ruth de Souza a indicação para o prêmio de melhor atriz no festival de Veneza de 1954.

31 *Uma pulga na balança*, 1953. Direção: Luciano Salce (1922-1989).

32 Carta de 13/01/53. Tio Jaú, mais conhecido como Pai Jaú, é o nome religioso do ex-jogador de futebol Euclides Barbosa (1909-1988). Pai Jaú é personagem destacado na institucionalização da Umbanda em São Paulo.

33 Anotação em folha avulsa.



Figura 6: Em primeiro plano, Alice Rezende, Augusto Barone, J. França e dois homens não identificados.
Fonte: Acervo Museu Paulista da USP. Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre.

Criado em julho de 1954 pelo radioator, empresário e diretor branco Augusto Barone (1898-1972), o Radiatro Experimental do Negro (REN) foi noticiado como “Vitoriosa inovação da [Rádio] São Paulo” (Bispo, 2019). Tão logo foi criado, o surgimento do grupo, entretanto, produziu imediata reação no eixo Rio-São Paulo: “Como já foi dito, várias críticas têm sido dirigidas à inovação de Augusto Barone, pretendendo que ela encerra uma certa dose de racismo, segregando o elemento negro num programa exclusivo” (Bispo, 2019). Porém, esta não foi a ideia de seu diretor, que afirmou: “Como o próprio nome do Radiatro exprime ele é *Experimental* e seus componentes, à medida que forem revelando aptidões terão oportunidade de integrar outros elencos da emissora, sendo assim absorvidos”. A aposta de Barone era promover a carreira de nomes como Alice, já com certo reconhecimento pelo que tinham feito no teatro e no cinema, mas a reação do ambiente à iniciativa de negros poderem desempenhar papéis inesperados, ou seja, fora do estereótipo corrente, incomodou a imprensa.³⁴

Além do teatro, cinema e rádio, Alice atuou na televisão nascente no Brasil, que em 1950 fazia sua primeira transmissão pela antiga TV Tupi. Como relata em nova carta a Nery, em 18 de agosto de 52:

34 O Última Hora, em 2/10/1954, deu uma nota sobre o programa que ia ao ar às 9 horas do dia seguinte com a peça “Cinzas” de Augusto Lopes: “Na foto, uma dupla já de projeção no ‘Radiatro Experimental do Negro’ da PRA-5: Alice Rezende e Vitor de Sá” (aspas simples minhas). As revistas Radiolândia (25/9/54) e Revista do Rádio (4/12/54) publicaram a mesma imagem, a primeira com a legenda: “Alice Rezende e Victor de Sá, dois valores do ‘Radiatro Experimental do Negro’, da Rádio São Paulo, cujos programas prosseguem auspiciosamente.

Eu peguei uma peça para fazer na televisão dia 16 de modos que eu estive muito ocupada com os ensaios e não tinha tempo (...) Nery estou feliz, fiz grande papel, saí-me otimamente, o Cassiano Gabus Mendes, veio cumprimentar-me e ao Samuel e nos disse que nós estávamos 200%. O meu diretor foi Valter Jorge Dester [Walter George Durst] (...) Peço a você que reze e peça a Deus por mim que eu continue a vencer que se assim for logo melhoraremos de situação.³⁵

Vê-se pela carta como Alice foi construindo um lugar próprio em diversos ambientes: no TEN a partir de 1952, no REN, 1954, no Grupo de Mestre Durva e suas pastoras, 1954, depois na Cia. Brasileira de Revistas e Comédias Benjamin de Oliveira, 1955 (Bispo 2019). A imagem de seu rosto na capa do programa da peça *Terra de amor* (Cia. Brasileira de Revistas, 1956) e no cartaz do REN (figura 6) evidencia serem seu rosto e nome relativamente conhecidos por um público cujas características sociais são difíceis de serem recuperadas.³⁶ Vale reforçar a posição central que seu rosto ocupa no cartaz.



Figura 7: Cartaz da equipe do Radiatro Experimental do Negro, S/D.

Fonte: Acervo Museu Paulista da USP. Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre.

35 Como a carta está datada com o dia 18/8, é possível que Alice e Samuel tenham participado do programa *Teatro de Vanguarda* na peça *O julgamento de João Ninguém*, que foi ao ar em 17/8/53 às 21 horas: Cf. Souza (sem data, sem página). Programa *Teatro de Vanguarda*, Disponível em: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2020.

36 Em matéria de jornal não identificado sobre a Cia Negra, de 10/2/56, quando da estreia de *Carnaval no Brás*, lê-se "Alice: Veterana que recomeça (...) Alice Rezende é a única veterana do conjunto, pois já trabalhou em várias companhias teatrais, no rádio, na televisão e, inclusive, no filme 'Veneno' ao lado de Anselmo Duarte e Leonora Amar" (Caderno de recortes e registros. Coleção Nery Rezende, Museu Paulista da USP).

Em nova carta enviada a Nery, em 12 de setembro de 53, ela manda lembranças da turma do teatro e diz: “A peça que eu levei na T.V. foi *Mas não se matam cavalos*?. A crítica foi bastante favorável ao nosso desempenho”.³⁷ Alice e Samuel devem ter interpretado o casal negro Nathan e Elaine, que, segundo o roteiro, participam de uma maratona de dança e são trapaceados pelos organizadores brancos³⁸. Há dois níveis pelo qual a trapaça pode ser interpretada. O primeiro é parte do drama escrito por Horace McCoy (1897-1955), o segundo é a trapaça como repetição na trajetória de Alice, ou seja, aqui, como no filme *Veneno*, os créditos foram ocultados, apesar de a crítica à peça ter sido positiva. Não estaria operando nesse caso uma atitude deliberada de colocar barreiras contra os artistas negros que sai da ficção e impacta em cheio sua experiência profissional?

Ocaso, ou o educado afastamento do meio artístico negro

Durante o período em que foi vedete na Cia de Revistas e Comédias Benjamin Oliveira, Alice escreveu uma carta datilografada ao seu diretor:

O motivo que me leva a escrever-lhe esta missiva, é solicitar de V.S., mais uns meses de licença, por motivo de força maior (isto é: a continuação do tratamento de minha saúde), licença essa, que perdurará até a alta dos médicos, quando então me autorizarem a voltar a função (a voltar a fazer parte desse elenco que adoro como se fosse minha família, esse tão puro ambiente, que é meu 2º lar).

Agradeço pois, a atenção que sempre me foi dispensada, me despeço deixando aqui, um abraço e beijos a todos e as minhas palavras de despedida: - AMIGOS!!!...ATÉ A VOLTA!...ATÉ BREVE... Cordiais saudações.³⁹

Desse momento em diante, ao que tudo indica, Alice não voltou mais a trabalhar no meio artístico. Apesar de diminutos, seus escritos acerca da própria saúde aparecem no diário de 1952 e nas cartas que enviou a Nery. Nessas ocasiões, falando consigo própria ou se comunicando com a irmã, ficamos sabendo dos dias em que passou o dia deitada, das dores de cabeça recorrentes, inclusive de bater a cabeça em um ensaio do TEN ou fazer seu papel na Vera Cruz apesar de estar com os nervos abalados. Em 28 de abril de 1961, internada na Casa de Saúde Matarazzo, na Bela Vista, ela nomeia Maria Helena como sua procuradora principalmente junto ao Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Empregados em Transportes de Cargas (IAPETC). Doze anos antes de morrer, Alice encomendara um mapa astral, com a data errada de seu nascimento, que previa: “sofrereis

37 Cf. Souza, op.cit. 0159. *Mas não se matam cavalos*. Programa Teatro de Vanguarda (16/8/1953 às 21 horas). Disponível em: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2020.

38 Na página 79 do roteiro, eles dançam e conversam calmamente, mas os produtores da maratona os colocarão para fora da disputa, fazendo-os dançar até caírem exauridos. A marcação para entrada da música diz: “Entra jazz maluco em ritmo alucinante próprio para dança de jazz negro”. Com o ritmo frenético, cada vez “mais depressa... mais depressa...”, o doutor avisa: “Desmaiaram. Não podem continuar”.

39 Carta para Anselmo Oliveira, São Paulo, 31 jul. 1956.

Alice Rezende

TEATRO DE ALUMINIO

SAO PAULO

Propriedade: Th. HALFELD Empresa: M. PINTO DE CARVALHO



ALICE REZENDE
Vedete

**CIA. NEGRA
DE
REVISTAS
E
COMEDIAS**

“ BEN J A M I N
D E
O L I V E I R A ”

PROGRAMA
OFICIAL
GRATIS

ANO II
N.º 18
CRUZEIRO
SETEMBRO
1956

TEMPORADA
DE
1956

Figura 8: Retrato da vedete Alice Rezende na peça Terra de Amor, 1956. Fonte: Acervo Museu Paulista da USP. Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre.

doenças longas, penosas e difíceis de curar”, e alertava que “as privações e os excessos de trabalho também vos causarão doenças graves”.⁴⁰ Apesar dos erros, as previsões não foram de todo erradas. Morre em 6 de maio de 1961, às 20 horas, vítima de caquexia adquirida em decorrência de um câncer na cabeça. Como ela, pela educação que recebeu, adorava fotografia e tinha alguns retratos fotográficos profissionais, provavelmente Maria escolheu uma imagem para constar no santinho mortuário em sua homenagem e outra para compor a gaveta no qual seus restos mortais foram recolhidos no cemitério da Vila Formosa. Na década de 1990, foi preciso quebrar a gaveta com os restos mortais de Alice para juntá-los aos restos de Maria Helena. Nery salvou o retrato em louça que também seria destruído, repatriando o rosto da irmã para seu acervo pessoal. Essas reproduções fotográficas em diferentes suportes multiplicaram o rosto de Alice nos santinhos para distribuição entre parentes e conhecidos, na gaveta do cemitério para quaisquer passantes a verem sorridente e cheia de vida.

40 Descritivo da Srta. Alice Rezende da Silva. Empresa Brasil Astrológico n°2289, 1949-1951.



Figura 9: Retrato de Alice Rezende em louça tumular. S/D.
Fonte: Acervo Museu Paulista da USP. Créditos fotográficos das reproduções: Hélio Nobre.

Referências

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Edusp, 2015.
- BARONE, Ana, RIOS, Flávia (org.). *Negros nas cidades brasileiras [1890-1950]*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2019.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. 4ª edição revista, São Paulo: Global, [1955] 2008.
- BERNARDO, Teresinha. *Memória em branco e negro: olhares sobre São Paulo*. São Paulo: EDUC, FAPESP, UNESP, [1988] 2007.
- BICUDO, Virginia Leone. *Estudos de atitudes raciais de pretos e mulatos*. São Paulo: Editora Sociologia e Política, [1945] 2010.
- BISPO, Alexandre Araujo. *Percursos da memória e da integração social: o arquivo pessoal de Nery e Alice Rezende, Mulheres Negras em São Paulo – 1948-1967*. Tese de doutorado em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. Flaubert analista de Flaubert: uma leitura de “A educação sentimental”. In *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- DOMINGUES, Petrônio. Um “Templo de Luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação”. In: FONSECA, Marcus Vinicius; BARROS, Surya Aaronovich Pombo de (org.). *A história da educação dos negros no Brasil*. Niterói: EdUFF, 2016.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, [1965] 1978.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Rio de Janeiro. W.M. Jackson Inc. Editôres, 1959.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Embrafilme, 1981.
- GONZALES, Lélia e HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1982.
- LEITE, José Correia; SILVA, Luis (Cuti). *...E disse o velho militante José Correia Leite*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- LICIA, Nydia. *Eu vivi o TBC*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2007.
- LOPES, Maria Aparecida de Oliveira. *Beleza e ascensão social na imprensa negra paulistana: 1920-1940*. São José, Premier, 2011.
- MAROVATTO, Mariano; QUINTELLA, Pollyana. *O clubinho: arte e vida cultural na modernidade paulista*. São Paulo: IAB, 2020.
- MAUAD, Ana Maria. “Imagens de passagem: fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950”. *Caderno de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 10 (1). p.p. 137-153, 2000.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras (Etnicidade e cidade em São Paulo e no Rio de Janeiro). *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 17, p.p. 29-41, Rio de Janeiro, 1989.
- SÃO PAULO em revista: uma viagem ao umbigo da cidade. Catálogo da exposição. Centro Cultural São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura do Município de São Paulo. 21ª Bienal Internacional de São Paulo, 1991.
- SHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In *História da vida privada no Brasil*, 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Júlio Cláudio da. *Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House -1945-1952*. Tese de doutorado em História Social da Universidade Federal Fluminense, 2011.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Relação de teleteatros apresentados pela tv Tupi 1950-1964*. Disponível em: www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf. Acesso em: 17 fev. 2019.
- XAVIER, Giovana. A hora da estrela: Maria de Lurdes Vale Nascimento e as ‘amigas leitoras’ do Jornal *O Quilombo*. Rio de Janeiro, 1948-1950. In: *Pensadores negros - Pensadoras negras: Brasil séculos XIX e XX*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.
- WISSEMBACH. Maria Cristina Cortez. Cartas, procurações, escapulários e patuás: os múltiplos significados da escrita entre escravos e forros na sociedade oitocentista brasileira. *Revista Brasileira de história da educação*, n. 4, p. 102-122, jul./dez. 2002.

**E EU, NÃO SOU
UMA EDUCADORA?**

RAQUEL SANTOS ¹

Resumo: Este é um recorte de uma cartografia afetiva que busca dar contorno às transformações emocionais, sociais e pedagógicas que ocorrem com um grupo de mulheres negras, com idade de 30 a 45 anos, vivenciadas durante as oficinas artísticas no quilombo urbano *Ilú Obá De Min* - Educação, Cultura e Arte Negra, associação paulistana que se propõe a promover o empoderamento feminino através da arte-educação. Este grupo, que há 18 anos leva sua "Ópera Negra" para as ruas, traz ao público, a cada ano, o resultado de sua pedagogia circular matriarcal coletiva vivenciada durante a preparação para o carnaval. Por uma escavação de minhas memórias, revisito o processo educativo vivenciado enquanto integrante deste coletivo, costurado à memória e o compartilhamento de experiências, de *minhas companheiras de travessia*, visualizando as transformações em nossas corpografias.

Palavras-chave: Afeto. Corpografia. Arte-educação. Quilombo. Escrivivência.

And am I not an educator?

Abstract: This is an excerpt from an affective cartography that seeks to outline the emotional, social, and pedagogical transformations that occur with a group of black women, aged between 30 and 45 years, experienced during the artistic workshops in the urban quilombo *Ilú Obá De Min* - Education, Culture and Black Arts, an association from São Paulo that aims to promote female empowerment through art education. This group, which has been taking its "Black Opera" to the streets for 18 years, brings to the public, each year, the result of its collective matriarchal circular pedagogy experienced during the preparation for Carnival. Through an excavation of my memories, I revisit the educational process experienced as a member of this collective, sewn to the memory and sharing of experiences of my companions on the crossing, visualizing the transformations in our corpographies.

Keywords: Affection. Corpography. Art education. *Quilombo*. *Escrivivência*.

1 Raquel Santos é mãe, artista e educadora. É mestranda em Arte, Educação e Mediação Cultural pela Unesp, sob orientação da professora Rejane Coutinho. Em suas pesquisas, investiga o poder do afeto como dispositivo pedagógico entre os corpos afrodiaspóricos na cidade de São Paulo. Contato: raquel.s.santos@unesp.br.

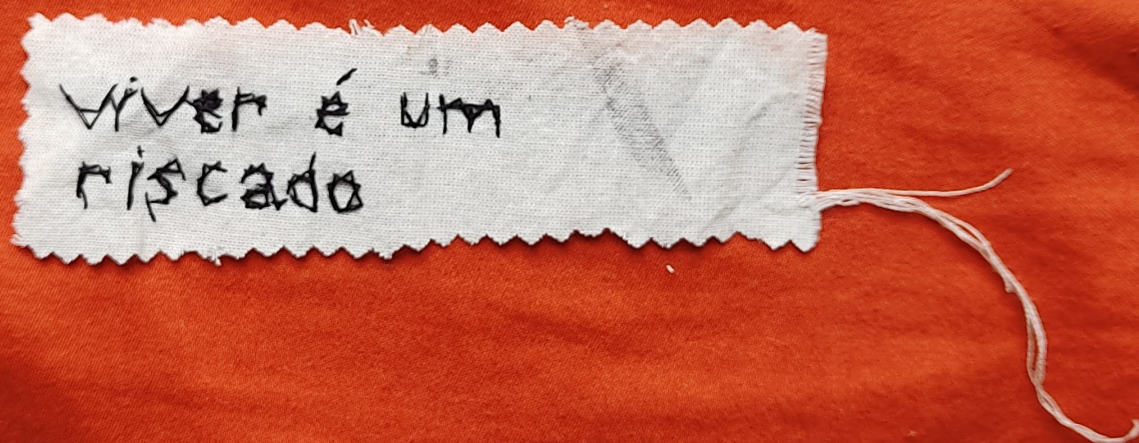


Figura 1: Sem título, 2022,
Tempo sobre tecido.
Fonte: Acervo da autora.

Canto de Abertura

De um reino distante eu vim
Nigéria, Congo, Benin
Dentro de um porão escuro atravessei o negro
Oceano sem fim
Tudo o que eu tinha eu deixei
Em porto novo embarquei
Sete voltas na árvore do esquecimento eu dei
Mas guardei na alma a minha bagagem
Memórias de força e coragem
Palavra, oração, ancestrais
Tambores, sabores e cores demais
Uma tal riqueza nunca se viu
Toda essa beleza veio de navio
A África negra foi recriada no Brasil
– Mas, então o que é que você trouxe?
– Eu trouxe alegria, trouxe a santeria, trouxe a
Fantasia pra brincar o carnaval
– Diga lá, o que é que você trouxe?
– Eu trouxe a poesia, eu trouxe a folia
Trouxe a bateria, pra tocar no carnaval²

Abro esta escrita saudando a todas que estão comigo e que trabalharam para eu estar aqui, agora. Neste (en)canto trago a música que o *Ilú*³ me recebeu. Assim, como no vai e vem de uma agulha, vou bordando o entrelaçar de memórias em uma escrevivência⁴ (Felisberto, 2020) de uma mulher, negra, mãe, bissexual, educadora, sudestina, migrante carioca, filha de uma família inter-racial e a chegada deste corpo-território (Miranda, 2020) e seus diversos marcadores ao quilombo urbano *Ilú Obá De Min* - Educação, Cultura e Arte Negra⁵, associação paulistana que há 18 anos pesquisa e propaga a cultura afro-brasileira através da arte-educação.

2 *Negro Mar*, canção repertório do Ilú Obá De Min, composição de Estela Carvalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DTh4xkyo5JA>.

3 “O Ilú” é como as integrantes geralmente chamam a instituição. Algumas mulheres também o chamam de “Ilú Obá”, como bem pontua Valeria Souza em sua tese de doutorado (SOUZA, 2014), mas aqui vou chamar apenas de “Ilú”, pois é como eu e muitas mulheres no meu entorno se referem ao bloco. Chamamos assim, num lugar íntimo de proximidade e fácil acesso, mas também com certo distanciamento respeitoso quase materno.

4 Escrevivência é uma metodologia de pesquisa e escrita, utilizada pela escritora Conceição Evaristo, e aqui aplicada, como uma vertente da autoetnografia.

5 Ilú Obá De Min é uma licença poética que, em Yorubá, significa mãos femininas que tocam tambor para o Rei Xangô. Informação disponível em: <http://iluobademini.com.br>. Acesso em: 26 mar. 2018.

Gosto de carnaval desde que me conheço por gente, segundo os registros nas fotografias dos álbuns de minha família. Filha de um pai negro, migrante nordestino, nascido no recôncavo baiano e que no início da vida adulta foi para o Rio de Janeiro, buscar uma vida melhor, cresci sabendo como era conviver com a “falta de lugar” e como as políticas de pertencimento e permissão para se ocupar os espaços se perpetuam diariamente para além do visual, e aqui falo da presença do corpo negro e as permissões sociais para se estar, mas também auditivas, quando o sotaque organiza a presença.

Já adulta, chegando a Santo André, região metropolitana de São Paulo, apesar de ser uma mulher negra e vivenciar as dinâmicas raciais de permissão espacial desde muito nova, me dei conta que a sonoridade de minha corpografia⁶ autorizou a minha presença em diversos lugares. Tem algo de curioso na história da carioca, moradora da “cidade maravilhosa”, que decide largar o Rio de Janeiro para morar em uma cidade lida como menos interessante. E a cada vez que eu recontava as motivações que me fizeram migrar que fui entendendo a “falta de lugar” que meu pai sofria.

Nesta política espacial, onde em um primeiro momento eu pensei que meu som me autorizava a pertencer, percebi que os questionamentos constantemente disfarçados de curiosidade, insistentemente me lembravam que eu não era daqui e, imediatamente, me colocavam enquanto outra⁷. Não me deixando de fato existir. “Esse gesto de colocar o sujeito negro fora da nação também nos adverte que deveríamos ‘conhecer o nosso lugar’ ao invés de ‘tomar o nosso lugar.’” (Kilomba, 2019, p. 116).

E foi somente com este giro na minha percepção, motivada por esta migração e constante validação da minha existência, que ampliei meu entendimento sobre racismo, as políticas espaciais e de como as geografias são fundamentais na constituição das subjetividades dos sujeitos. Esta investigação de mestrado seria outra se eu não fosse este corpo-território migrante, constantemente visto como outro e desejante de conhecer um lugar que me caiba. Foi da falta que tive a necessidade de me refazer com as memórias do que me constituía. E desta urgência surgiu o encontro com o *Ilú*.

⁶ Corpografia é uma cartografia, inscrita com o corpo. Termo que pego emprestado do poeta Ricardo Aleixo (2018) em *Poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo*. Disponível em sua antologia poética *Pesado demais para a ventania*.

⁷ Outridade é um conceito bastante debatido por Grada Kilomba em seu livro *Memórias da Plantação* (2019), onde ela dissecou em episódios de racismo cotidiano a incansável ferramenta racista colonial de colocar tudo o que é diferente e, aqui, especificamente, pessoas negras, como outras.



Figura 2: Sem título, 2022,
Tempo sobre tecido.
Fonte: Acervo da autora.

A chegada

Eu tenho uma história um pouco diferente das muitas que chegaram a este quilombo. Eu conheci o *Ilú*, já sendo *Ilú*. Não tinha noção do que estava por vir quando me inscrevi para compor a bateria. Logo após a inscrição recebemos um comunicado: teríamos o primeiro encontro para os preparativos do carnaval. Era um domingo, dia 17 de setembro de 2017. Estávamos na sede da instituição, na época localizada na rua Anhaia, 37, no bairro do Bom Retiro. Eu ainda não sabia muito bem como andar pelas ruas de São Paulo, porém resolvi ir a este encontro de trem, como o navegador de caminhos me orientou.

Desci na estação da Luz. Migrante carioca, acostumada às notícias de violência paulistanas e com pouco conhecimento dos trajetos possíveis até a sede da instituição, tive medo de seguir. Fiquei um tempo na porta da estação e vi algumas mulheres, se encontrando e caminhando juntas. Mas como eu não sabia se estavam indo para o mesmo lugar que eu, resolvi seguir só. Atravessei a pé a rua José Paulino, um lugar muito popular de comércio e comumente cheio nos dias úteis, porém como era um domingo à tarde, o único período de silêncio que este percurso conhece, a rua estava completamente deserta.

Coloquei o endereço no *Google maps*, encaixei o fone de ouvido e fiz cara de normalidade durante o percurso. Chegando próximo ao endereço indicado, vejo uma portinha vermelha e ouço de longe um burburinho, repetidos gritos de alegria e gargalhadas. Vejo reencontros, abraços, beijos e um clima de festejo que fui entender ser recorrente entre as integrantes. Chego na porta e uma moça de estatura média, em torno de seus 40 anos, pele negra clara e cachos em metade da cabeça me recebe.

Pergunto: aqui que é o *ilú Obá De Min*?

Ela: Sim, é sim. Novata, né?

(faço que sim com a cabeça)

Ela: É Alfaia?

Eu: Não, agogô.

Ela: Ahhh, seja bem-vinda.

Subi.

Lá em cima me deparo com um espaço dividido em dois andares de um prédio industrial, que muito provavelmente abrigou uma fábrica. Pé direito alto, janelas de basculantes largos e curtos na altura, em apenas uma face da construção, sem opções de respiro e pouca circulação. Vejo algumas pinturas, tambores, livros, estandartes de antigos carnavais, uma escultura de Xangô⁸ e um mar de mulheres. Brancas, negras, altas, baixas, crianças e idosas. Algumas mais ambientadas com os espaços e com as demais integrantes, outras, poucas, levemente deslocadas como eu.

8 Xangô é Obá Cossô. Foi um rei muito poderoso. Se tornou orixá e é senhor dos raios e trovões. É ele quem rege a pedra. No Brasil é cultuado pelas cores vermelho e branco, também cores do bloco *Ilú Obá De Min*.

Em algum momento, uma mulher negra, de tom de pele escuro acinzentado, pequena e forte, também em torno de seus 40 anos, pega um tambor, que descobri depois ser um *djembé*⁹, senta-se nele e começa a tocar. A mulherada se ajesta no entorno. Eu faço questão de registrar aquilo, porque sem indicação nenhuma do que tinha que fazer, de forma quase orgânica, se fez caber naquele andar do galpão uma quantidade grande de mulheres esperando o silêncio se fazer ao som do toque do tambor.

E se faz. Minutos depois, essa mulher para de tocar e diz: “Boa tarde. Pra quem não me conhece, eu sou Beth Beli¹⁰, fundadora do *Ilú Obá De Min*”. Tem aplausos, gritinhos e festa. Todas as mulheres a celebram. Beth convida as outras coordenadoras de naipe a irem para frente, nomeando uma a uma. Dizendo que não faz aquele trabalho sozinha, e em seguida nos conta qual será o tema do carnaval de 2018: “Akotirenes, o Ybi das mulheres quilombolas”, em seguida, chama Laís Oliveira¹¹ à frente, uma moça negra, de pele média, integrante da bateria e responsável pela concepção visual do carnaval daquele ano para nos explicar as escolhas visuais que ilustrariam nosso próximo carnaval.

Algumas apresentações depois e indicações de como seria nossa vivência pelos próximos seis meses, Beth pede para as novatas levantarem e se colocarem em roda, no centro. As “antigas”¹² se acomodam em nosso entorno, também em roda e nos olham. Neste momento, eu já começo a marejar e tento disfarçar. Segundos depois, cantam, em seus compassos pessoais, mas formando um tom único, a música *Negro Mar*. Eu nunca tinha ouvido essa canção. Mas, muito desconfortável com a situação de ser vista integralmente e não saber o que fazer com isso, desaguei.

Meus olhos, já miúdos, se fecharam de um jeito, tentando conter as lágrimas que insistiam em correr livres, feito rio, e eu não consigo organizar em imagens mais nada, só descrever a sensação de total inabilidade de controle das minhas emoções e do meu corpo. Toda aquela vibração de mulheres no entorno, e o toque de algumas desconhecidas, tentando me acalantar, marcaram essa experiência de chegada. Nesta escavação e tessitura de histórias, vou mapeando as práticas pedagógicas não lineares da instituição, as pretagogias (Petit, 2015) ancestrais presentes em cada oficina/ensaio que costuma ocorrer

9 Djembé é um tambor africano, comum à África Ocidental, e um dos instrumentos que compõem a bateria do *Ilú Obá De Min*.

10 Beth Beli nasceu Elisabeth Belisário. É mãe de Niara e é cientista social, arte-educadora, fundadora, presidente e maetrina do bloco afro feminino *Ilú Obá De Min*.

11 Laís Oliveira é designer, mulher negra, lésbica, sapatão, criada na comunidade na São Mateus, Zona Leste de São Paulo. É artista visual, designer, diretora de arte e pesquisa sobre a cultura dos orixás há 10 anos. Desenvolve sua arte através da técnica de Xilogravura. Desenvolveu a identidade visual de diversas organizações e iniciativas como do *Guia Itinerário da Experiência Negra*, da Ong *Ilú Obá de Min*, *Preta Rainha*, *Narrativas Negras*, *Preto Império*, *Rótulo Cachaça Matodentro Reserva* do fundador. Ilustrou os livros *Negros e Alvos*, de Monahyr Campos, e *Sangria*, de Luiza Romão. Em 2019 realizou a sua primeira exposição individual, *Obirinxá*, que reuniu 12 xilogravuras sobre os Orixás Femininos e que foi selecionada para participar da 1ª Bienal Black Art Brazil, em Porto Alegre. No mesmo ano foi convidada a compor o time de artistas colaboradores para a revista *O menelick* 2º ato, edição 021.

12 Antigas é como chamamos as integrantes que já passaram por mais de um ciclo de carnaval com o *Ilú*.

no centro de São Paulo e como essas ações são potentes ativadores de ancestralidade e presença de suas integrantes dentro e fora do bloco.

Me acompanhando nesta travessia, busco escrever a voz de outras quatro mulheres negras que dividiram suas experiências sobre “ser *Ilú*” comigo e compartilharam este vetor pedagógico que é a presença: Alexandra Tulani¹³, Cleu Sampaio¹⁴, Daiane Pettine¹⁵ e Joana Côrtes¹⁶, que somaram suas corpografias às minhas. Construo este mapa utilizando a escrevivência enquanto metodologia de pesquisa, entrelaçada com a circularidade da memória (Martins, 2021) e a oralidade (Trindade, 2006) que é o grande fio condutor da ventania (de)formativa¹⁷ que a vivência pedagógica com o *Ilú Obá De Min* proporciona às suas integrantes.

13 Alexandra Tulani é mulher preta da classe trabalhadora. Graduação em Saneamento Ambiental - modalidade Controle Ambiental - Unicamp (conclusão em 2004), Pós-Graduação em Direitos Humanos, Diversidade e Violência - UFABC (início em 2018), cursando Bacharelado em Administração de Empresas (Eixo Produção e Negócios – Univesp). Servidora da Unesp desde 2011, Assessora Técnica Administrativa da Pró-Reitoria de Pesquisa, atuando em Gestão de Projetos Científicos, Comunicação e Divulgação Científica. Secretária Executiva do Congresso de Iniciação Científica da Unesp. Assistente de produção do documentário *O quilombo não está no passado* (2021), dirigido por Daiane Pettine. Integrante da equipe de Concepção e Arte dos figurinos das artistas da dança do espetáculo musical *Natura Musical apresenta: Nossas Vozes, Nossos Cantos Ilú Obá 15 Anos*. Integrante do coletivo *Ilú Obá de Min*, de arte e cultura negra, desde 2015, sendo, atualmente, parte do corpo de dança. Ativista dos Direitos Humanos. Interessada em conexões ancestrais e justiça social. Mãe de uma adolescente e de um estudante de Psicologia.

14 Cleudinet Sampaio, mulher negra, filha de mãe branca. Baiana criada em São Paulo. Bissexual. Artesã com formação em Psicologia. Sobrevivente da depressão. Artista.

15 Daiane Pettine é artista audiovisual, gestora de projetos culturais e arte-educadora. Tem experiência em criação, direção e montagem de produções audiovisuais como videomaker. Criadora e diretora dos 17 episódios da premiada série *Atunko Ilú Obá De Min*, vencedora como melhor WebSérie de Diversidade no RioWeb Fest 2020, representante do Brasil no Diversity in Cannes na França (2021), indicada como Melhor WebSérie Documental nos Festivais de WebSeries de Montreal no Canadá (2021), New Zealand WebFest na Nova Zelândia (2021) e no Festival de WebSeries de Bilbao na Espanha (2021). Formada em Arte-Teatro pela UNESP, é pedagoga, especialista em Arte-Educação e possui MBA em Gestão de Projetos, ambos pela USP/SP. Com mais de 10 anos de experiência em ensino de Arte, no ano de 2021 ingressa como professora convidada na coordenação de projetos audiovisuais do projeto Tradus na UFERSA/RN. É também autora do livro, *Avaliar verbo transitivo* e atua na coordenação do bloco afro *Ilú Obá De Min*. Seu trabalho atualmente se dá principalmente no audiovisual, onde encontrou a possibilidade de unir habilidades artísticas, educativas e de gestão de projetos dirigindo e montando curtas-metragens documentais e webserie. Cria utilizando processos criativos colaborativos buscando diálogo entre histórias com temas sociais, narrativas negras, femininas e criações em animação. Experiência em criação e gestão de propostas e projetos artísticos, roteiros, exposições, publicações editoriais e audiovisuais, bem como em gestão de projetos em atividades educativas e culturais.

16 Joana Côrtes é poeta preta sapatã das águas salobras de Aracaju. Saliente, Salgada y sibite, é foliã fogueteira das festas juninas e das feiras livres nordestinas. Toca agogô y integra a nação-quilombo afro-brasileira *Ilú Obá De Min*, em São Paulo. Jornalista e mestra em História Social, autora dos livros *Cospe-Fogo* (2019) e *Dossiê Itamaracá* (2015). Participa das antologias *LGBTQIs VISÍVEIS* (2020), *A resistência dos vaga-lumes* (2019), *Quem dera o sangue fosse só o da menstruação* (2019) e também das coletâneas *Nosso Afeto é Potência: mulheres do agogô tecendo histórias* (2019) e *Meus escritores* (2009).

17 (de)formação é como o professor Eduardo Miranda nomeia os encontros teórico-práticos com seu grupo de pesquisa, o Corpo Território Decolonial, da UFES, importante referência para minhas investigações.



Figura 3: Sem título, 2022,
Tempo sobre tecido.
Fonte: Acervo da autora.

O primeiro ensaio

Neste recorte, a curva da memória segue através do meu segundo contorno mais evidente: meu corpo gordo. Para além das questões de gênero e raça, uma das subcategorias de construção de subjetividade feminina que recebem considerável atenção é o tamanho. Somos educadas a nos esforçar para caber. Disfarçar nosso real tamanho é incentivado desde a primeira infância. Através de indicação de coloração de roupas e estratégias de maquiagem vamos nos moldando novamente ao olhar do outro.

Sem saber como conseguiria disfarçar, após o (des)controle do meu rio interno no primeiro encontro com o bloco durante a recepção das novatas, segui. Após o primeiro encontro com o bloco e os encaminhamentos de como seriam nossos encontros e aprendizado, lá na sede do Bom Retiro, tínhamos a data do nosso primeiro ensaio: domingo, dia 8 de outubro de 2017, na Praça do Patriarca, centrão de São Paulo.

Ansiosa que sou, passei a noite dormindo picado. Sem conseguir descansar de verdade. Uma euforia, que eu estava tentando controlar, e um medo absurdo me invadiam juntos. Desde a recepção das novatas, algo havia me bagunçado. E como não tinha ideia de como seria este primeiro ensaio e nem como me preparar para o que estava por vir, comecei a criar muitas fantasias em minha cabeça.

Estava quente, tive que pegar três conduções para chegar. Acostumada a morar longe dos lugares interessantes em que gosto de estar, me organizei para chegar cedo, com medo de que algo desse errado pelo caminho. Desci na estação do Anhangabaú e fiquei esperando próximo ao viaduto. Vi algumas mulheres chegando carregando instrumentos e subindo a escadaria que dá acesso à praça. Mas, mais uma vez, como não sabia se estavam indo para o mesmo lugar que eu, fiquei apenas observando. Até que uma moça negra, de pele clara, cabelos cacheados muito volumosos, e óculos bem grandes, chegou ao meu lado e perguntou: “Você veio para o ensaio do Ilú?”. Eu disse que sim. Ela me respondeu que o ensaio seria lá em cima e subimos juntas.

Chegando à praça, tentei parecer o mais despercebida possível. Esta é uma tática que uso para disfarçar minha imensidão na maioria dos lugares que frequento. Sou uma mulher gorda, que naturalmente chama a atenção. Para este encontro, havia escolhido um vestido vermelho de cintura imperial. Alta e sem marcar a barriga. Adicionei ao figurino uma legging preta por baixo para não assar minhas coxas e finalizei com um colar para alongar e disfarçar meu 1,66 cm de altura. Brincos pequenos, cabelos raspados para não adicionar volume algum às bochechas já volumosas e nenhum batom.

Gosto de lembrar bem como cheguei ao Ilú, porque, apesar de minha aparência física não ter mudado muito nesses últimos 6 anos, ao comparar as imagens deste dia aos de hoje, percebo uma diferença gigantesca. Este meu corpo, já tão acostumado à disciplina colonial que há 33 anos insistia em apagá-lo, chegou a este primeiro ensaio pronto para reproduzir uma encenação conhecida: caber onde for possível, evitar chamar atenção e seguir. Eu estava crente que estava vitoriosa em minha missão, até que Joana, uma mulher

negra, gorda de pele clara, seios fartos e olhos de oceano, chegou ao meu lado e disse “Oi, que bom te ver aqui. É bom ver outros corpos gordos ocupando este lugar”.

Eu me assustei, retribui com um sorriso amarelo e pensei: pronto, fui descoberta! Relembrando este dia e as mudanças sutis que ocorrem em nossos corpos, durante nossa entrevista, Joana divide comigo sua versão do momento:

eu vi a Raquel ali desesperada, os olhos ali pedindo ajuda, cabelo curtinho, cocoruto alto, assim, tipo, super insegura e eu vi essa mulher crescer. Não só ela crescer, eu vi os filhos dela crescerem também. Literalmente né? Então isso é maravilhoso...¹⁸

Tanto para Joana, quanto para mim, as permissões que nossos corpos encontram vivenciando as práticas pedagógicas que este coletivo de mulheres proporciona no dia a dia dos ensaios é algo que vivenciamos para além de apenas conhecer sobre a cultura afro-brasileira ou aprender a tocar algum instrumento para o carnaval. São aprendizados de novas possibilidades de existência. As integrantes, quando estão ao lado de seus pares, neste quilombo urbano, vão reaprendendo outros jeitos de estar no mundo, dando novos contornos a si mesmas.

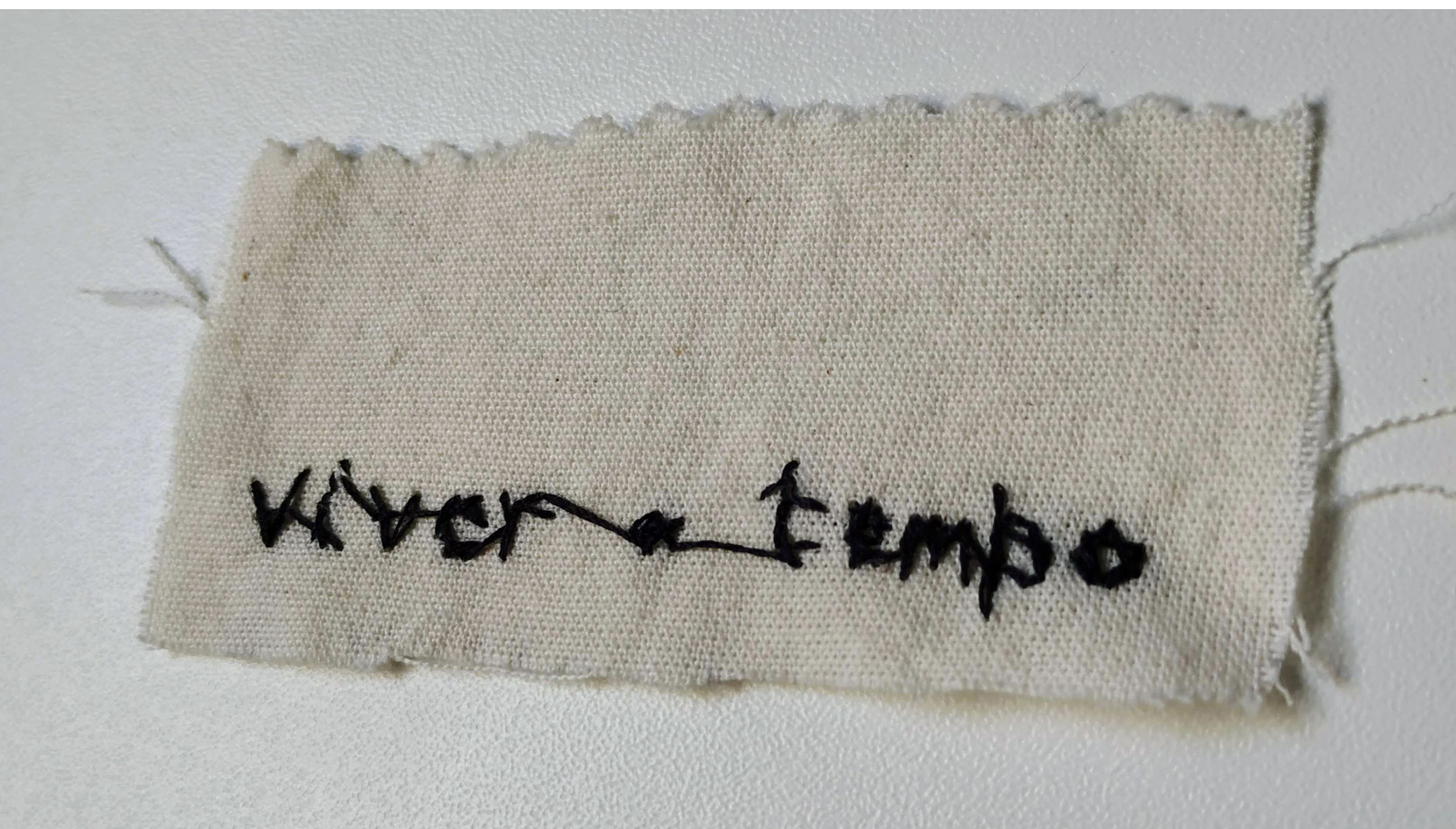


Figura 4: Sem título, 2022, Tempo sobre tecido.
Fonte: Acervo da autora.

18 Informação verbal concedida em entrevista concedida de forma remota através da plataforma Google Meet, São Paulo, 7 jul. 2022.

Considerações finais

Estas novas inscrições não aparecem após uma vivência formativa linear e enrijecida, mas sim a vivência cotidiana com esta coletiva arte-educadora que nos permite acessar essas novas geografias corporais, conforme os desejos e contornos de cada integrante vão se moldando. Estas mulheres, independentemente de suas ocupações profissionais, ao vivenciarem a prática pedagógica proposta pelo *Ilú Obá De Min* vão se reinscrevendo no mundo enquanto educadoras também.

Quando nos damos permissão para sermos vistas de forma integral, sem as camadas das pré-visualizações colonizadoras, é natural ampliarmos nossas subjetividades. Essas alterações emocionais, sociais, sexuais e até físicas vão ampliando nosso repertório e trazendo para cada integrante um jeito mais alargado de se inscreverem no mundo, sem as amarras coloniais já preestabelecidas.

Esta ampliação de inscrições corporais, construídas coletivamente no convívio com o bloco, faz com que nossos contornos tenham possibilidade de se expandirem e tocarem em um número maior de mulheres. O corpo do bloco muda quando as integrantes mudam também. É cíclico. E essas transformações são exercidas dentro e fora da instituição. Todos os espaços e todos os contatos se tornam potentes disparadores educativos, pessoais e coletivos. E são nestes encontros de contornos, nessas fricções de possibilidades e diversidades ampliadas que construímos novas histórias.

Ubuntografia (Referências)

ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*: antologia poética. São Paulo: Todavia, 2018.

BÂ, Hampâté. A tradição viva. In: ZERBO, Joseph (org.) *História geral da África: Metodologia e pré-história da África*. 2 ed. São Paulo: Ática: 1982.

FELISBERTO, Fernanda. Escrivência como rota de escrita acadêmica. In: DUARTE, Constância; NUNES, Isabela (org.). *Escrivência a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Episódios de racismo Cotidiano. Tradução: Jess Oliveira, Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado no Rosário do Jatobá*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MIRANDA, Eduardo. *Corpo-território & Educação Decolonial: Proposições afro-brasileiras na invenção da docência*. Salvador: EDUFBA, 2020.

PETIT, Sandra Haydeé. *Pretagogia: Pertencimento, Corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores: contribuições do legado africano para a implementação da lei 10.6539/03*. Fortaleza: EdUECE, 2015.

SOUZA, Valéria Alves. *Os Tambores das "yabás": raça, sexualidade, gênero e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min*. Tese de doutorado - FFLCH/USP, São Paulo, 2014.

TRINDADE, Azoilda. *Projeto A Cor da Cultura*. Caderno nº 03. Modos de Interagir: Saberes e fazeres, 2006.

APRENDER COM

O QUE VEM DE DENTRO:

A EXPOSIÇÃO BALCÃO DA

CIDADANIA, ENCARCERAMENTO

FEMININO E MÚLTIPLOS OLHARES

NO TEMPO, UM CONVITE A REFLETIR

SOBRE A QUESTÃO PRISIONAL

NA ATUALIDADE

MÁRCIA BRAGA ¹

Resumo: A exposição *Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo*, ocorrida em 2022, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, move esta escrita. A partir dela, dos trabalhos que a compuseram, das participações nos espaços de debate e das reações do público perante o exposto, refletimos sobre as noções de *espaço dispositivo* (Coletivo Contrafilé, 2016), *boniteza* (Paulo Freire, 2021) e *autorecuperação* (bell hooks, 2009). Esta escrita se apoia ainda nos estudos referentes ao sistema prisional realizados por Angela Davis (2003) e nos depoimentos e escritas das/os nossas/os parceiras/os de trabalho da *Prisão Feminina Madre Pelletier*.

Palavras-chave: Exposição. Dispositivo. Prisão. Boniteza. Autorecuperação.

Learning from what comes from within: the exhibition *Balcão da Cidadania: female incarceration and multiple perspectives in time*

Abstract: The exhibition *Balcão da Cidadania: female incarceration and multiple perspectives in time*, held in 2022, at Casa de Cultura Mário Quintana, in Porto Alegre, moves this writing. From it, from the works that composed it, from the participation in the debate spaces and from the public's reactions to the exposed, we reflect on the notions of device space (Coletivo Contrafilé, 2016), beauty (Paulo Freire, 2021) and self-recovery (bell Hooks, 2009). This writing is also based on studies related to the prison system carried out by Angela Davis (2003) and on the testimonies and writings of our work partners at the Madre Pelletier Women's Prison.

Keywords: Exhibition. Device. Prison. Beauty. Self recovery.

1 Márcia Braga é artista visual, arquiteta e professora. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura Ritter dos Reis (1998) e graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014). É pós-graduada em *Arquitectura, arte y espacio efímero* pela Universidade Politécnica de Catalunya (1999), mestre em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2018), é doutoranda na mesma instituição e participa, desde 2017, do Grupo de Pesquisa CNPq *Poéticas da participação: cidadania e arte*.

Introdução

Cidadania e Arte: poéticas da participação é nosso grupo de pesquisa registrado junto ao CNPq. Entendemos a arte vinculada ao campo social e, como professores-pesquisadores-artistas produtores e reprodutores de capital cultural, não nos eximimos de colocar em evidência questões que envolvem contextos de adversidade.

Desde 2019 estimulamos e realizamos, como artistas, vivências e projetos na *Prisão Feminina Madre Pelletier*, em Porto Alegre (RS), com a colaboração das demais componentes do coletivo multidisciplinar *Balcão da Cidadania* e das pessoas privadas de liberdade pertencentes à galeria D.² Trabalhamos, portanto, com a arte participativa de viés colaborativo. Criamos juntas e juntos espaços de liberdade e invenção, em que pese o contexto carcerário.

Foi no intuito de expor e refletir sobre algumas problemáticas que envolvem o tema prisional, que, em 2022, o coletivo veio a público compartilhar o trabalho desenvolvido durante 17 anos de atuação na prisão através da exposição *Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo*. Entendemos que, por mais redundante que pareça ser o debate sobre a questão prisional e a condição de não cidadão à qual muitas pessoas estão relegadas, há muito neste campo para ser (des)construído.

Organizada e realizada de modo participativo, a exposição aconteceu na Casa de Cultura Mario Quintana, localizada na zona central da capital gaúcha, e apresentou onze trabalhos em diversas linguagens, tais como: instalações, pinturas e áudios, contemplando, também, a realização, em paralelo, de um seminário. O evento, em suas duas instâncias, objetivou provocar a sociedade a se aproximar, conhecer e refletir sobre a questão do encarceramento feminino no Brasil no momento atual. Dele participaram tanto pessoas ligadas diretamente ao contexto prisional como o público mais amplo.

A maioria das pessoas privadas de liberdade perdeu sua condição cidadã antes mesmo de entrar em uma instituição prisional devido às conjunturas históricas de sujeição, humilhação e miséria que grande parte da nossa população enfrenta, sem acesso a educação, habitação, saúde, emprego, lazer e cultura. Dados indicam que a maior parte da população carcerária feminina no Brasil advém das classes que vivem à margem do acesso aos direitos mais básicos de um cidadão/ã em nossa sociedade. A falta de emprego ou a desigual distribuição de renda é uma, dentre outras, causa que leva muitas destas pessoas a sobreviver da forma que é possível, chegando, por vezes, ao extremo de cometer algum crime.³ Neste sentido:

A prisão funciona ideologicamente como um lugar abstrato no qual os indesejáveis são depositados, livrando-nos da responsabilidade de pensar sobre as verdadeiras questões que afligem essas comunidades das quais os prisioneiros são oriundos em

2 A galeria D é destinada a presas provisórias, que aguardam julgamento.

3 Neste sentido, e de acordo com o Departamento Penitenciário Nacional (Depen), na atualidade, mais de 60% das mulheres e 25% dos homens presos respondem por tráfico de drogas.

números tão desproporcionais. Esse é o trabalho ideológico que a prisão realiza - ela nos livra da responsabilidade de nos envolver seriamente com os problemas de nossa sociedade, especialmente com aqueles produzidos pelo racismo e, cada vez mais, pelo capitalismo global (Davis, 2003, p.17).

Fala-se muito em educação dentro da prisão e na implantação de políticas públicas relacionadas que atendam às pessoas que se encontram nesta condição. No entanto, perguntamos: quem educa as pessoas que estão fora das prisões para estas questões? Se seguimos reproduzindo modelos e formas de punir que remetem há pelo menos cento e cinquenta anos, como repensar – e porque não abolir? (Davis, 2003) – as prisões? Como ultrapassar os muros, olhando para dentro? Será que estamos “dispostos” a debater este tema? Seria o espaço que propusemos com a exposição uma pequena brecha, uma possibilidade de fazer este deslocamento que é olhar para dentro e aprender com este outro que desconhecemos?

A exposição *Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo*

A luta então, é latente e potente, mas precisa ser vista e ouvida. O rompimento de estigmas perpassa a necessidade de ocupar os espaços, de voz e vez, de reconhecer um diálogo que ultrapasse as barreiras das dicotomias do formal e informal, público e privado, feminino e masculino (Neis, 2022, p. 33).

Os trabalhos apresentados na exposição *Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo* (figura 1), realizados entre 2005 e 2022, por pessoas privadas de liberdade em conjunto com o coletivo na Prisão Feminina Madre Pelletier, oferecem perspectivas diversas do encarceramento feminino a partir de um lugar de invenção e de criação que parte do espaço prisional. O seminário, que aconteceu em paralelo à exposição, foi um importante momento para pensarmos e refletirmos conjuntamente sobre questões atuais relativas a estes espaços de vulnerabilidade, de invisibilidade.

Nesse sentido, voltamos a referenciar o grupo paulista *Contrafilé*, presente em outros momentos da nossa pesquisa⁴, e a noção de *espaço dispositivo*. Recordamos que, em 2016, o grupo se engajou no movimento de ocupação das escolas públicas promovido por estudantes secundaristas a partir de debates organizados dentro das próprias escolas.

Naquele momento, o *Contrafilé* discutiu esta forma de protesto e as ações dos movimentos sociais durante e dentro dos espaços das próprias escolas públicas de São Paulo, indicando um posicionamento não somente simbólico, mas efetivo de apoio à causa dos estudantes (Braga; Zanatta; Gomes, 2017, p. 4).

A partir de um convite no Museu de Arte de São Paulo para participar da exposição *Playgrounds 2016*, o coletivo propõe: *O Projeto para um Espaço Dispositivo* e a instalação

4 Ver: Braga, Márcia; Zanatta, Claudia; Gomes, Cerise. *Arte participativa e vulnerabilidade social em tempos adversos: convivendo na EPA*. Disponível em: <https://www.marciabraga.com/wp-content/uploads/2021/03/ARTE-PARTICIPATI-VA-E-VULNERABILIDADE-SOCIAL-artensaiosfinal.pdf>.

Espaço-dispositivo. Tais noções substituem a ideia de espaços expositivo pela de *espaço dispositivo*, como locais de conversa e debate (CONTRAFILÉ, 2016). O *espaço dispositivo* seria, portanto, aquilo que estaria além do que se compartilha habitualmente num espaço entendido como de “exposição”.

Neste sentido, cada trabalho exposto em *Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo* foi pensado não somente como um objeto a ser contemplado, mas também como disparador das conversas e reflexões que aconteceram de forma paralela no seminário que propusemos.

Falar em espaço dispositivo significa não trabalhar com a lógica da exposição no sentido de mostrar, exibir, tornar visível uma situação, e sim com a ideia de abrir lugar para que algo possa ser ativado, inventado, vivido, construído a partir de uma dada situação. Espaço dispositivo seria um disparador para fomentar debates, mas também para articular ação direta em relação a contextos específicos (...) (Braga; Zanatta; Gomes, 2017, p. 4).

No espaço dispositivo, produzido na Casa de Cultura Mario Quintana, foram compartilhados os seguintes trabalhos: *Poemas* (2005-2022); *Diários* (2005-2022); *Rádio da Cidadania* (2020-2022); *Fotos dos encontros* (2005-2022); *Poderosa* (2022) de F. T.; *Tramados-Oficinas de artesanato* (2015-2022); *Sacola* (2022); *Espaço contingente* (2021); *Mosaicos* (2021); *Diorama do Presídio Feminino Madre Pelletier* (2021), de Roberta Andersson Amaral.



Figura 1: Exposição Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo (2022)
Fonte: Acervo Desirée Ferreira.

Em cada um dos dez trabalhos apresentados “(...) há rumores, sons quase inaudíveis, gritos em diferentes linguagens e formatos. São trabalhos que buscam aproximar o público visitante desta prisão feminina, mostrando aspectos do cotidiano de pessoas com anseios, sonhos desfeitos, refeitos, preocupações, alegrias” (Zanatta; Braga, 2022, p. 8).

Diários (2005-2022) (figura 2) são cadernos distribuídos às detentas para que, caso desejem, os decorem em suas celas com desenhos, pinturas, colagens, para que registrem o que estão sentindo, ou ideias que surgirem. Esta forma de expressão acompanha o processo de trabalho do coletivo desde o início da sua atuação. *Poemas* (2005-2022) (figura 3) é uma instalação que reuniu vinte poemas e relatos escritos por diferentes grupos de diversas galerias⁵ ao longo dos dezessete anos de atuação do *Balcão*. Cópias de cada uma das escritas estavam disponíveis para que o visitante, que quisesse ler mais atentamente, pudesse levá-las para casa. *Rádio da Cidadania* (2020 - atual): rádio analógica desenvolvida coletivamente durante o período da pandemia a partir de correspondências trocadas entre o coletivo e as pessoas privadas de liberdade de toda a penitenciária. A rádio, organizada a partir de sugestões de temas e músicas solicitadas nas cartas, é veiculada semanalmente

5 Na prisão, presas e presos são reunidos conforme crimes cometidos em lugares chamados galerias.

a partir de uma caixa de som disposta no pátio durante as horas de sol das detentas. *Fotos dos encontros* (2005-2022): álbum de fotografias que reúne momentos diferentes da trajetória do coletivo; *Poderosa* (2022): quatro pinturas a óleo realizadas pela presa de F. T. e que constituem, segundo a autora, autorretratos; *Tramados* (2015-2022): trabalhos em diferentes técnicas realizados nas oficinas de artesanato organizadas pelo coletivo; *Espaço contingente* (2021): exercício realizado a partir do recorte das palavras mais recorrentes presentes nas cartas que recebíamos das detentas durante o período da pandemia e que é compartilhado como uma proposição participativa onde o público é convidado a compor poemas a partir desta espécie de glossário; *Mosaicos* (2021): trabalho coletivo realizado em cerâmica; as peças, em um primeiro momento, seriam usadas para decorar um pequena capela localizada no pátio da penitenciária, mas, por decisão coletiva, foram organizadas sobre bases diversas; *Diorama do Presídio Feminino Madre Pelletier* (2021) é uma maquete da penitenciária realizada a partir de diversos materiais pela agente Roberta Andersson Amaral; por fim, *Sacola* (2022), proposto pelo *Balcão da Cidadania*, é um *work in progress* que aborda uma situação de privilégio dentro da prisão que começa com a visita⁶ que, conseqüentemente, gera a possibilidade de receber itens de comida ou produtos de higiene pessoal que, depois de revistados, são devolvidos ao familiar visitante.

Foi pela proposição *Sacola* que Daniela Dutra Prates, funcionária da CCMQ, começou sua visita à exposição:

A “gaiola”, termo usado para denominar as cancelas onde ficam os agentes penitenciários na entrada das galerias das unidades prisionais, na exposição, ganha o sentido nobre de “guardar” objetos de necessidade diária de cada detenta. Os autorretratos, “alados” e coloridos que emergem do fundo escuro, demonstram que o sofrimento passado no cárcere é atravessado pela esperança e expectativa de renascimento. As palavras que compõem os objetos cerâmicos expostos não são diferentes, há vida ali. Presença essa retratada na tapeçaria, nos fuxicos e crochês, costurados com tecidos de vida e morte, de amor e abandono, de crime e castigo, de dor e perseverança (Prates, 2022, p. 7).

⁶ Nem todas as pessoas condenadas recebem visitas, ficam sem o apoio emocional dos seus familiares e, também, sem itens de higiene e ou mesmo algo de alimentação.



Figura 2: Exposição Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo Diários (2005-actual)
 Fonte: Acervo de Desirée Ferreira.

Figura 3: Exposição Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo Poemas (2005 - actual)
 Fonte: Acervo de Desirée Ferreira.

Figura 4: Exposição Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo Sacola (2022)
 Foto: Acervo de Desirée Ferreira.



O seminário (figura 5), constituído por nove encontros, discutiu temáticas como: *A não observância do prazo razoável na execução da pena: um olhar a partir dos encarceramentos femininos; Sobrecargas de gênero: como é cumprida a pena no cárcere feminino? Arte como diálogo; Cidadania: propostas democráticas e intersecções; Rádio Cidadania: enfrentando o isolamento, existências e resistências; Conhecendo a APAC; Vozes de um tempo: a liberdade pela escrita.* As conversas reuniram pesquisadoras/es, professoras/e, egressas/os e seus familiares, pessoas que atuam de diferentes formas no âmbito prisional, para debater uma série de aspectos que permeiam o tema prisional.

Diálogo, palavra pomposa (de origem grega?) que buscamos cultivar (de origem latina?) em meio ao que machuca (fere ouvidos, dizemos), mas também em meio ao que floresce (muitas vezes no cimento, no canto de um muro). Encontros bonitos, abraços depois da pandemia, olho no olho nos olhamos e tentamos articular a fala sem máscara. Estamos em círculo e lançamos as palavras que conseguimos no meio da roda. Elas se encontram e ressoam coletivamente juntas, juntos. Nos deixamos falar, escutar, estamos em um dia em que buscamos prosseguir (Zanatta, 2022, p. 32).



Figura 5: Seminário. Rodas de conversa. Arte como diálogo (2022).
Fonte: Acervo do coletivo.

“Com tanta coisa bonita pra pesquisar...”

Ouvimos a frase acima há dois anos, de uma pessoa próxima quando respondemos qual era o tema da nossa pesquisa. Escutar o “Com tanta coisa bonita pra pesquisar...” como resposta, e em tom de decepção, nos desacomodou, ao mesmo tempo em que parecia óbvio que alguém que nunca teve um contato mais próximo com pessoas privadas de liberdade e com o ambiente prisional tivesse essa perspectiva do lugar. A maioria das pessoas tem seu imaginário da prisão construído a partir da série de ideias que se repetem, o que talvez as pré-condicionem e as impeçam, num primeiro momento, de pensar que pode haver *boniteza* (Freire, 2021) em se pesquisar este tema.

Paulo Freire, educador e filósofo brasileiro, era também um inventor. Na falta de uma palavra que desse conta daquilo que queria expressar, se apropriava de uma já existente, alterando-a e ressignificando-a, conferindo a esta uma dimensão poética. O bonito virou *boniteza* mas, “... o termo Freireano não tem a ver exclusivamente com a aparência. É intrínseco ao que é bom, verdadeiro, ecoa a definição platônica de *belo*” (Freire, 2021, p. 11). Seu significado adquiriu uma amplitude e uma complexidade que Maria de Lourdes Freitas da Silva (s/d) resume como sendo

(...) sinônimo de uma postura elevada da vida, que é trabalhar para um mundo melhor. É o antagônico de feiura; é comportar-se diante do mundo na perspectiva de que não prepondere o mal. Boniteza é a ética, a moral, a coerência, é o convívio saudável e respeitoso com o outro. Boniteza é assim, a bondade, a coerência, a tolerância. É o saber dividir com os outros aquilo que se faz, com expressões simples como: “nós fizemos juntos”, “nós criamos juntos”. Esses comportamentos éticos nos deixam plenos de vida e fazem transbordar o afeto e tornam o outro um ser mais! Para Freire, na *boniteza* da vida é preciso ter também um pouco de ousadia e rebeldia, e o diálogo é essencial e libertador. O diálogo leva ao conhecimento, é a essência daquilo que buscamos. É uma possibilidade de esperar, de resistir, de reinventar-se. O diálogo é a grande *boniteza* da vida! (Silva, s/d).

Quando sugerimos o espaço da exposição como *espaço dispositivo*, também refletimos a partir da noção de *boniteza*. Não pensamos em compartilhar objetos que seduzissem apenas por suas características estéticas, que trouxessem um *insight* genial do artista, uma nova forma de fazer, um questionamento ou material inédito. Quisemos compartilhar a *boniteza* presente nos nossos encontros que, ora se materializa em um objeto acabado, ora não.

(...) uma das *bonitezas* do anúncio profético está em que não anuncia o que virá necessariamente, mas o que pode vir, ou não. Na real profecia, o futuro não é inexorável, é problemático. Há diferentes possibilidades de futuro [...] contra qualquer tipo de fatalismo, o discurso profético insiste no direito que tem o ser humano de comparecer à História não apenas como seu objeto, mas também como sujeito. O ser humano é, naturalmente, um ser da intervenção no mundo à razão de que faz a História. Nela, por isso mesmo, deve deixar suas marcas de sujeito e não pegadas de puro objeto (Freire, 2000, p. 119).

A produção, as *pegadas* para Paulo Freire (2000), não se restringem ao trabalho colaborativo que fazemos, mas toca objetos encontrados realizados por agentes ou por presas como uma maquete ou um conjunto de pinturas e outros tantos que elaboramos com o coletivo Balcão da Cidadania ou ainda individualmente, em ateliê. As “surpresas” do cotidiano na prisão são, de alguma forma, absorvidas pelo coletivo e compartilhadas com o grupo com o qual trabalhamos e, a partir destes “encontros”, conversas vão sendo tecidas.

Neste sentido, por exemplo, no dia que encontramos a maquete no *hall* de entrada do *Madre*, trouxemos para o grupo nossas impressões sobre ela, sobre os espaços ali materializados e a partir deste *dispositivo-disparador* passamos a manhã ouvindo as histórias por onde circularam os “fantasmas” que habitam o local, os fatos que lá aconteceram, oralidades que vão sendo passadas, construídas, reconstruídas, apropriadas e, porque não, inventadas.

Autorrecuperação

A palavra escrita é, sem dúvida, a forma de expressão mais recorrente nas nossas práticas no *Madre*. A partir da palavra o grupo expressa seus desejos, seus medos, suas frustrações, angústias, mas também alegrias e esperanças. A partilha acontece em diferentes momentos, no final de cada encontro, quando as/os participantes são convidadas/os a passar para o papel as impressões da manhã, nos poemas que algumas escrevem⁷, ou nas cartas que nos enviam (em maior número durante a pandemia, quando era a nossa única forma de comunicação)⁸ e, principalmente, nos diários cujas anotações são compartilhadas em momentos pontuais. Neste sentido, a exposição trouxe esta voz coletiva, evidenciada principalmente em *Diários (2005-2022)*, *Poemas (2005-2022)*, *Espaço contingente (2021)*.

7 *Voices de um tempo* é uma publicação que reúne poemas, relatos e impressões de pessoas em situação de privação de liberdade de todo o Rio Grande do Sul, trata-se de uma publicação bienal que terá este ano sua 6ª edição.

8 As cartas, que foram a forma de sabermos como o grupo se encontrava naquele momento tão difícil, originaram duas proposições: A rádio Cidadania e o trabalho participativo *Espaço contingente* - tamanho distinto da nota anterior.



Figura 5: O coletivo *Balcão da Cidadania* em 2007 e em 2022
Fonte: Acervo do coletivo.

Escrevendo, cada uma e cada um pode expressar-se. A *narrativa de si* nos remete ao pensamento de bell hooks (2019b)⁹ e ao conceito por ela cunhado de *autorrecuperação*:

A construção social do eu “em relação” significava, então, que conheceríamos as vozes do passado que falam em e para nós, que estaríamos em contato com o que Paule Marshal chama de “nossas propriedades ancestrais” — nossa história. Porém, são precisamente essas vozes que são silenciadas, reprimidas, quando somos dominados. É essa voz coletiva que lutamos para recuperar. Dominação e colonização tentam destruir nossa capacidade de conhecer o eu, de saber quem somos. Nos opomos a essa violação, a essa desumanização, quando buscamos a autorrecuperação, quando trabalhamos para reunir os fragmentos do ser, para recuperar a nossa história. Esse processo de autorrecuperação permite que nos vejamos como se fosse a primeira vez, pois nosso campo de visão não é mais configurado ou determinado somente pela condição de dominação (hooks, 2019b, p. 78).

⁹ Trazemos aqui alguns conceitos da autora; apesar de estamos trabalhando com grupos de “mulheres”, não adentramos em questões que são a base do pensamento de hooks, que envolve feminismo e as questões raciais estão obviamente entremadas nas nossas reflexões, visto que a prisão também envolve esta condição histórica, porém ressaltamos que nenhuma delas tem abordagem direta na pesquisa.

A historiadora Marilea de Almeida (2021) cita o livro *Quarto de despejo*¹⁰, da escritora Carolina Maria de Jesus, como referência para refletir sobre as questões abordadas por hooks (2019a), que envolvem a realidade de cada indivíduo e a capacidade humana de pensar formas e saídas para a vida que, mesmo quando apresenta condições adversas, não deixa de teorizar sobre sua existência e o mundo à sua volta.

Maricleia Mülle, egressa do sistema prisional, apoiou as atividades do coletivo dentro do *Madre* enquanto aguardava seu julgamento. Absolvida, depois de dois anos, participou ativamente do seminário concomitante à exposição na Casa de Cultura Mario Quintana. No primeiro encontro, Maricleia tirou seu diário da bolsa e, durante seu relato sobre os primeiros meses fora da prisão, nos contou que seguiu escrevendo.

Neste contexto, é importante recordar, mais uma vez, Paulo Freire (1979) e seu entendimento da educação como prática de liberdade que, ao contrário das práticas de dominação, implica a negação do ser humano abstrato, isolado, solto, desligado no mundo, refutando também o entendimento do mundo como uma realidade ausente nas pessoas.

Segundo Antonio Candido (1989), é importante compreender o papel que a fruição da arte e da literatura assumem nos contextos de onde são oriundos estes sujeitos e que relevância adquirem em uma sociedade tão desigual quanto a nossa. Para alguns desfavorecidos, o caráter humanizador da literatura é fundamental enquanto construção catalisadora de emoções, conhecimento, valores, mensagens éticas e políticas; ele se faz, portanto, um direito fundamental, tal como a alimentação, a moradia, a liberdade individual, a saúde, etc. Mas, principalmente, como destaca o autor, em função do papel social que determinadas obras literárias assumem ao denunciar situações de miséria, exploração econômica e marginalidade social, seus autores assumem posição contra a negação ou restrição dos direitos.

Conclusão

Buscamos refletir conjuntamente sobre o papel da arte neste contexto tão antigo, polêmico e cheio de tensões que é a prisão e o que uma experiência em arte participativa como a que viemos realizando, materializada em uma exposição, poderia e pode aportar para um grupo de pessoas pertencentes a um contexto específico. Estaremos colaborando no sentido de ampliar uma fala potente? Acionando mais ouvidos? Levando um olhar para dentro?

10 Trata-se de um diário escrito entre os anos de 1950 e 1960, em que a escritora narra as dificuldades para sobreviver e alimentar seus filhos como catadora de papel, já que vivia em condições materiais precárias na favela do Canindé, em São Paulo. Ao longo da obra, Carolina apresenta reflexões sobre a sua relação com a escrita, a vida na favela e a situação política e econômica do Brasil. A expressão “quarto de despejo” é, além disso, a metáfora criada por Carolina Maria de Jesus para descrever o lugar onde os pobres são despejados como se fossem lixos e desamparados pelas políticas públicas (Jesus, 2014).

Nos questionamos durante a exposição se havia sentido naquilo que estávamos fazendo e vivenciando ali e a quem mais interessaria uma produção realizada fora dos lugares tradicionais da arte e por pessoas cujas vidas são consideradas sem nenhuma importância, por serem entendidas como improdutivas dentro do sistema capitalista vigente. Ao mesmo tempo, as rodas de conversa durante o seminário traziam os trabalhos para a discussão ou partiam deles para motivar os debates e nos faziam pensar que sim, algo acontecia ali.

A partir dos onze trabalhos que ocuparam o segundo andar da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, indagamos sobre o olhar normatizado em relação a uma prisão pública feminina. Reforçamos que a prática artística não está desvinculada dos conflitos e dinâmicas do âmbito social e não conseguimos, como artistas-professores-cidadãs/ãos, ser indiferentes às questões que o constituem; ao contrário, é necessário seguir trabalhando no campo do sensível, provocando, criando e imaginando inúmeras formas de se relacionar com o mundo. Entendemos que estas práticas podem ser geradoras de subjetividades outras que questionem as lógicas excludentes e encaminhem outros modos de existência, reforçando e reivindicando o lugar destes corpos invisíveis e excluídos.

Fazer a transição do silêncio do silêncio para fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma experiência de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta (hooks, 2019b, p. 38).

Os encontros na Casa de Cultura Mario Quintana criaram espaços como dispositivos, como possibilidades. Talvez estes compartilhamentos que realizamos possam ser uma fenda, uma brecha, um convite a se aproximar para ver e iluminar de lá prá e de cá pra lá.

Referências

- ALMEIDA, Mariléa de. *Teoria é cura: voz e autorrecuperação em bell Hooks*. Disponível em: <https://marileaalmeida.medium.com/teoria-%C3%A9-cura-voz-e-autorrecupera%C3%A7%C3%A3o-em-bell-hooks-dec2e916e31c>. Acesso em: mar. 2021.
- CANDIDO, Antonio. Direitos humanos e literature. In: FESTER, A. C. *Direitos humanos e literatura*. São Paulo: brasiliense, 1989.
- CONTRAFILÉ. *A batalha do vivo* (2016). Disponível em: Fonte: https://issuu.com/grupocontrafile/docs/a_batalha_do_vivo. Acesso em: jan. 2020.
- DAVIS, A. *Estarão as prisões obsoletas?* Trad. M. Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- FREIRE, Ana Maria Araújo (org.). *A palavra boniteza na leitura do Mundo de Paulo Freire*, São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação – Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. Trad. Kátia de Mello e Silva; revisão técnica de Benedito Eliseu Leite Cintra. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da indignação: carta pedagógica e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2000.
- HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e o feminismo*. Trad. Bhuvi Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019a.
- HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Trad. Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019b.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.
- NEIS, Karine. In: ZANATTA, C.; BRAGA, M. (org.). *Balcão da Cidadania: encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2022.



**ARTE
E MATÉRIA**

**APAGAMENTO
E MEMÓRIA:
A CERÂMICA
DE HELÓZIA PINHEIRO**

ORLANE PEREIRA FREIRES ¹

& PRISCILA DE O. PINTO MAISEL ²

Resumo: Este artigo é um estudo acerca da mulher como alteridade ativa na construção do pensamento criativo em seu meio, tendo como referência o microcosmo linguístico constituído na vivência da ceramista amazonense Helósia Pinheiro. Neste, objetivou-se especular em torno de conceitos atribuídos, assimilados e construídos por uma mulher no exercício de suas atividades de ceramista no contexto amazônico e refletir sobre seus processos de ensino/aprendizagem característicos. Por se tratar de uma abordagem aberta, não se pretende fechar conceitos, mas propor reflexões.

Palavras-chave: Cerâmica. Mulher. Amazônia. Ensino da arte.

Erasure and Memory: the ceramics of Helósia Pinheiro

Abstract: This article is a study about the woman as an active individual in the construction of her creative thinking environment, having as reference the linguistic microcosm constituted in the experience of the Amazonian ceramist Helósia Pinheiro. The objective is to speculate around concepts attributed, assimilated and constructed by a woman in her activities as a ceramist in the Amazonian context and to reflect about her teaching and learning processes and its peculiarities. Since it is an open approach, it is not intended to close concepts, but to propose reflections.

Keywords: Ceramics. Woman. Amazon. Art Education.

1 Orlane Freires é docente do ensino superior na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), mestre em Artes Visuais pela UFRGS, especialista em História da Cultura e da Arte pela UFMG e licenciada em Artes Plásticas pela UFAM. Possui experiência nas áreas de Desenho, Gravura, Escultura, Cerâmica, Fundamentos da Arte Educação, História da Arte e Cultura Brasileira. Atualmente coordena o Laboratório de Cerâmica e a Galeria de Artes da UFAM – GAU. Contato: orlanefreires@ufam.edu.br.

2 Priscila Pinto é artista visual, poetisa e professora na Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Possui Licenciatura Plena em Artes Plásticas (2006) e bacharelado em Direito (2000), especialização em Tecnologia Educacional Multimídia (2004) e mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia (2014) pela UFAM. Atua na área de artes visuais em produção artística, curadoria, pesquisa e ensino da arte. Trabalha com os temas: processo de criação artística, cultura e história da arte na Amazônia, arte e natureza, análise visual e poéticas visuais. Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Contato: priscilamaisel@ufam.edu.br.

Introdução

Este estudo procura refletir, por meio de um estudo microcular, sobre a cerâmica como resultado da estruturação de conhecimentos complexos expressos nos artefatos, seu fazer artístico e de ensino. Sua abordagem possibilita referenciar o microcosmo linguístico constituído nas vivências das ceramistas cabocas³ amazonenses como alteridades, peculiarmente ativas, na edificação do pensamento criativo em seu meio cultural, considerando-se conceitos atribuídos a uma mulher, assimilados e construídos por ela no exercício criativo de sua atividade ceramista.

Sem a intenção de reproduzir generalidades, pretende-se, na historicização da trajetória de uma ceramista, observar algo além do simples processo, a constituir uma partida dinâmica de um processo macro e permeado de errâncias e improvisos. Ao mesmo tempo, busca-se demonstrar como Helósia Pinheiro pode contribuir indiretamente para o ensino de cerâmica na Universidade Federal do Amazonas através do papel de seu filho Rauniery Pinheiro e das pesquisas surgidas desta relação de ensino-aprendizagem.

Modelando conhecimentos e relações

Para tentar compreender como uma mulher ceramista amazônida⁴ manifesta sua experiência, é necessária fundamentação na Arqueologia, na Antropologia Social e na História. Ao considerar que o processo ceramista tradicional na Amazônia nasce de ensinamentos domésticos, o compartilhamento familiar das técnicas de produção tem sido testemunha e espaço de relações estéticas milenares na região.

Dohmann (2013) ao tratar do objeto para o historiador, este fruto imediato do fazer, carrega a força da tradução no seu corpo material, esta força denota uma intencionalidade que antecede o próprio gesto criador. Isto posto, precisamos considerar neste fazer um processo engenhoso das relações, onde se decodificam e codificam-se experiências, podendo tornar-se impressa neste curioso aspecto do raciocínio, complexa trama de traduções simbólicas disfarçadas de simplicidade.

3 Cabocas: substantivo feminino, plural; o termo foi sendo vinculado à Amazônia sob suas significações específicas – derivado da palavra cabocla (de origem tupi), observando a pessoa de origem indefinida e de hábitos simples. Apropriado pela população amazônica, designa comumente quem mora ou vem do interior do estado. A mulher caboca, na grande maioria das vezes, possui biótipo de baixa estatura, pele parda, cabelos escuros, olhos amendoados e pés pequenos, de cultura dita rudimentar, comportamento arredo e de muita astúcia.

4 Amazônida: natural ou habitante da Amazônia. Adjetivado na cultura local como conceito atribuído às pessoas que partilham do imaginário situado também nas áreas urbanas ligadas a esta floresta, como Amazonas, Pará, Macapá, Roraima, Rondônia e algumas cidades de países fronteiriços que compõem a Amazônia Legal.



Figura 1: Helósia Pinheiro, 95 anos.
Fonte: Perfil no Facebook de Rauniery Pinheiro. Manacapuru, AM (2022).

Assim, Helósia ou Ló (figura 1), nascida em 1927, em Caviana, distrito rural de Manacapuru - Amazonas, aprendeu cerâmica com sua mãe, Ilda Pinheiro da Costa, mulher ribeirinha que, junto à sua irmã Luzia, modelava louças de barro, como panelas, bilhas, potes, moringas, alguidares, bacias e torradores para venda e sustento de seus nove filhos (figura 2).

Ao se considerar as expressões artísticas uma forma criativa de estruturação de conhecimentos e atribuição de sentido ao mundo vivido, a cerâmica, por sua presença abundante sob o solo da Amazônia, teve papel elevado na construção identitária dos povos originários, marcando sua presença também nas estruturas do pensamento estético e político.



Figura 2: filhos de Helósia Pinheiro - da esquerda para a direita: José Dariw Pinheiro da Costa, Raunivaldo Pinheiro da Costa, Raimunda Pinheiro da Costa, Cleini Pinheiro da Costa, Rauniery Pinheiro, Francisco Pinheiro da Costa, Cleiciane Pinheiro da Costa e Lúcia Pinheiro da Costa.
Fonte: Acervo da família. Manacapuru, AM (2019).

Em vista disto, notamos que as mulheres constituíram o corpo laboral e criativo que deteve a guarda e a responsabilidade sobre este saber por longo tempo (NEVES, 2006), modelando-os, refletindo-os e ritualisticamente repassando hereditariamente a seus descendentes. Esse é o caso de Helósia Pinheiro e seus conhecimentos cerâmicos passados de geração em geração. Torres (2003) reflete que a força feminina na Amazônia, apesar de ter originalmente um papel crucial na manutenção de uma ordem social, encontra no desenvolvimento urbano e dinâmico intercultural um confronto denominado colonização, que de forma voraz se precipita em tentar apagá-la, carregada de estigmas diminuidores disfarçados de religiosidade e estereótipos. Ainda assim, as mulheres educam as próximas gerações.

Produção e ensino de cerâmica na comunidade

Na comunidade rural, Helósia só produzia por encomenda. Em 1969, ela deixou o marido e foi morar na cidade de Manacapuru, onde sustentou os filhos com a venda das

louças. A produção dela era intimista, seguindo a tradição passada de geração em geração na sua família, aprendida com sua mãe e tia. Não restaram obras físicas da ceramista, assim, demonstramos sua técnica a partir de uma cerâmica produzida por sua tia Luzia (figura 3).



Figura 3: peças utilitárias de barro confeccionadas por Luzia Pinheiro. Fonte: Acervo de Rauniery Pinheiro Manacapuru, AM (2013).

No que concerne ao ensino, em meados de 1970, Helósia, mãe sola, foi mestra ceramista, no interior do Amazonas. Atendendo ao pedido de seu filho Rauniery, para ensiná-lo o ofício entre alunos, concebeu métodos de ensino ao ritmo da comunidade. Ela ensinou técnicas de cerâmica a mulheres pela SERTRAS - Secretaria do Desenvolvimento Social do município em seu método: a instrução era dada de pessoa à pessoa, individualmente, respeitando o tempo do aluno e se caracterizando pelo respeito aos processos da natureza.

Contribuição ao ensino de Cerâmica na universidade

Por intermédio de Rauniery, que foi aluno do curso de Licenciatura Plena em Artes Visuais da Universidade Federal do Amazonas nos anos 2000, os ensinamentos técnicos de Helósia chegaram à universidade, na medida em que o aluno trouxe contribuições aprendidas com sua mãe às aulas de cerâmica na universidade, entre elas, experiências de campo sobre processos, técnicas de queima e uso de materiais.

A abordagem dos conhecimentos implícitos na modelagem da cerâmica ocorre através da escuta individual e no silenciamento dos diálogos externos para observação profunda das memórias do corpo, com respeito ao tempo de espera entre a coleta do barro, a produção e a queima.

O entendimento de que as jazidas de barro têm seu tempo para serem exploradas é de extrema importância na manutenção da prática ceramista, já que o *caraipé*⁵ precisa ser cuidado e não utilizado até se esgotar – um sistema de cuidado e sustentabilidade.

Atualmente, com Alzheimer, Helósia não enxerga logicamente que sua profundidade permeia os saberes sentidos e assimilados por aqueles que ecoam o benefício de seu trabalho intelectual, inclusive sua contribuição para o ensino da cerâmica na Universidade Federal do Amazonas.

Ainda que estes movimentos de equilíbrio e desordem se atualizem no tempo em um eterno devir das artes do fogo, estes permanecem apenas na memória de seu corpo e dos corpos cerâmicos. Contudo, por intermédio de seu filho e sua cerâmica, nos conectamos, reconhecemos e falamos através do barro, como artistas mulheres em luta pelo saber e pela permanência singular que nos faculta a cerâmica como linguagem estética que acessa profundamente nossas memórias ancestrais amazônicas.



5 *Caraipé*; mesmo que *caripé*: biol. *Ilicania floribunda*, árvore nativa da Amazônia; cer.: o pó das cinzas da casca dessa árvore é utilizado como desengordurante das argilas, controlando a sua plasticidade. Antepalástico *caripé*.

Página anterior:

Figura 4: Peças utilitárias de barro com Caraipé, confeccionadas por Rauniery Pinheiro.

Fonte: Acervo de Rauniery Pinheiro Manacapuru, AM (2013).

Também destacamos os trabalhos desenvolvidos a partir dos diálogos estabelecidos e revisitados em pesquisas acadêmicas com os conhecimentos da cerâmica produzida na Amazônia. Entre eles, citamos as pesquisas monográficas de Murana Arenillas de Oliveira, Sihamy Litaiff, Luciano Oliveira, Rafael Antônio Rodrigues Ramos, Paulo Cesar M. de Holanda, Ana Carolina A. Dutra, Emanuelle Almeida Prado e Luiza Pereira de Souza, as quais versaram, discutiram e puseram-se à disposição da prática como mola propulsora da pesquisa.

Tais estudos foram se desenrolando com o passar do tempo através das escolhas feitas pelos próprios alunos que, voluntariamente, buscam o laboratório dia após dia no intuito de se desenvolverem dentro da linguagem da cerâmica. Longe de encerrarem a cerâmica em uma caixa de especialidade, cada pesquisa foi desenvolvida em acordo com as questões emanadas dos objetos e traduzidas por cada um. Desta forma, as metodologias se apresentaram diversas e hiperligadas com variadas áreas de conhecimento fornecidas pela academia. O primeiro deles foi o trabalho de conclusão de curso da discente Murana Arenillas de Oliveira, refletindo sobre a relação entre o processo criativo do ceramista Rauniery Pinheiro, suas memórias e a tradição de sua família. Tal pesquisa desenrolou-se em dois projetos de extensão coordenados por Murana e Orlane Freires. Da parte da discente, esta base lhe serviu como um aporte às muitas escolhas, entre elas, sua área de pesquisa *stricto sensu* e a produção de documentário sobre a cerâmica de Manacapuru. Por parte da docente, o resultado das visitas técnicas feitas ao ateliê do ceramista se aproximou de um arcabouço técnico e poético que embasou as escolhas pedagógicas para ofertas de oficina de extensão universitária dentro e fora do campus.

Oficinas de cerâmica, dialogando com o acervo de exposições fixas e temporárias, foram realizadas no Museu Amazônico durante o evento Semana dos Museus, como ação de educação patrimonial. A atividade consistiu em práticas de modelagem na área externa do museu seguidas de uma roda de conversa de abordagem próxima e sensível. Seguindo este mesmo modelo, foram ofertadas oficinas de modelagem no Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas (CAUA), com a participação de discentes do curso de Artes Visuais no exercício de prática dialogada com a comunidade.

Outra atividade enriquecedora foi a participação de alunos monitores em oficinas de educação patrimonial modeladas junto à comunidade do bairro Colina do Aleixo atendida pela instituição dentro do projeto Zona Leste. O projeto Valorização do Patrimônio Cultural

e Preservação Arqueológica na Zona Leste de Manaus/AM, projeto Zona Leste⁶, é um Programa de Extensão realizado através da Divisão de Arqueologia do Museu Amazônico e coordenado pelo Dr. Carlos Augusto da Silva. A coordenação do projeto convidou a professora Orlane Freires a reforçar, com oficinas práticas, a difusão da importância dos artefatos arqueológicos presentes nos sítios tombados pelo IPHAN na comunidade Colônia Antônio Aleixo, a fim de gerar a noção de pertencimento e valorização do patrimônio da cidade, bem como propiciar o aprendizado da confecção de objetos cerâmicos para criação de um polo de economia criativa para os comunitários. De igual maneira, ampliou o apreço dos discentes pela linguagem da cerâmica acarretando a consumação do coletivo artístico e acadêmico Maií. O coletivo, iniciado em 2019, é formado por um grupo de estudantes e egressos do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), após a participação e vivência transformadora no Congresso de Cerâmica em Roraima, promovido pela Universidade Federal de Roraima (UFRR), em parceria com o “Festival das painéis de Barro”, na terra indígena Raposa Serra do Sol I, na cidade de Normandia (RR).

A imersão e o encontro com a “Vovó Barro”, por meio das mulheres ceramistas indígenas Macuxi, despertou ainda mais o interesse pela cerâmica. Seu nome vem do idioma *Hãtxa Kuin*, língua de tronco Pano, ainda falada por um reduzido número de pessoas da etnia *Huni kuin*. A denominação foi revelada por Iban Hani Kuin no Laboratório de Cerâmica da Faculdade de Artes (LABCER), quando ao contemplar o artefato presente nas prateleiras o denominou que era de “*Maii Nawa*”, do Povo da Terra.

Tanto os motivos que encaminharam a grupalização destes ceramistas quanto o desejo de conhecer mais e melhor as razões das próprias escolhas como futuros docentes, levaram ao desenvolvimento da pesquisa - sob a orientação da professora Kássia Borges no programa de Iniciação Científica - fomentado pela FAPEAM e influenciaram na definição dos recortes temáticos da dissertação defendida em 2023, “A cerâmica de Rauniery Pinheiro: construindo Pontes entre a ancestralidade e a universidade”, de Orlane Pereira Freires.

⁶ Projeto Zona Leste: esta proposta de difusão científica e cultural é uma iniciativa do Museu da UFAM, com a intermediação do (IPHAN-AM) e do Ministério Público Federal do Amazonas. Trata-se de um Termo de Ajustamento de Conduta (TAC) firmado junto ao financiador do projeto, o Consórcio Rio Amazonas, responsável pela gestão de um complexo de captação de águas do Programa de Ampliação de Abastecimento de Águas do Amazonas (PROAMA). Esse programa foi inserido no espaço geográfico de um dos mais importantes cartões postais de Manaus, o Encontro das Águas. Além disso, está também sobre um grande testemunho do passado pré-colonial da cidade, o Sítio Arqueológico Lages, registrado no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos (CNSA-IPHAN) sob a sigla AM-MA-01. Disponível em: <https://antigo.ufam.edu.br/attachments/article/5503/folder.pdf>.



Figura 5: Peças utilitárias confeccionadas pelos discentes no laboratório da FAARTES.
Fonte: Registro de Orlane Freires. Manaus, AM (2023).

A pesquisa sobre a cerâmica, bem como sua prática, tem se transformado em uma investigação desta como um espaço de diálogo entre a poética dos dias e as memórias adormecidas em nossos corpos. A exemplo de Dona Ló, produzir, difundir e refletir sobre a cerâmica nos mostra como uma forma de permanecer e resistir e de retornar a construir processos a partir de nós mesmos, concedendo-nos o fazer ceramista como fonte inesgotável de conhecimento.

Conclusão

Na condição de mulher e mãe amazônida ceramista, Helósia escreveu singela, porém expressivamente, um trecho de uma história modelada à mão. Construiu no paralelo de suas tarefas domésticas o texto de sua vivência, sua vontade de saber e permanecer, por meio do ofício de artesã ceramista e mestra.

Ainda que, sob o jugo impiedoso do processo civilizador e a parcela nociva da sua associação ao agenciamento capital de poder, não tenhamos acesso aos artefatos nascidos

de sua prática, a poesia que constitui o capital criativo que a perpassa nos chega através das trocas estabelecidas na cerâmica.

Apreciam-se, a partir da observação atenta e sensível, o potencial da historicidade de seu percurso, caminhos para reconhecer a necessidade de revisão de discursos acerca da assimilação de conhecimentos na universidade, em campos diversos, mais especificamente, neste caso, da cultura e da arte.

Dedicar-nos a conhecer mais de Dona Helósia Pinheiro e sua linha feminina de produção ceramista – que passa por sua irmã, mãe e avó –, gerar expectativas e frustrações, fortaleceu ainda a ideia de que muitas similaridades nos unem. Se Dona Ilda Pinheiro da Costa veio do Ceará trazendo consigo uma memória em seu corpo e uma ancestralidade em trânsito, no repartimento do Tuiué, comunidade do Caviana (zona ribeirinha de Manacapuru), estes espaços esfumados da cultura do Amazonas a acolheram como acolheram os quilombos, os isolados e os foragidos do “inferno verde” espontaneamente.

Tão espontâneo quanto o construto familiar legado por Ursula à sua filha Helósia, respeitando os saberes da floresta, a dinâmica de sua herança percorre caminhos parecidos aos de milhares de imigrantes, mas constrói sua singularidade nos processos políticos e no diálogo com a floresta e seus saberes. Saber dessas mulheres aflora questões sobre a construção do imaginário sobre as mulheres da Amazônia e revela as alteridades fora da curva das teorias feministas europeias.

Os infortúnios do contato com a cultura europeia que restringem o seu espaço e menospreza seu valor, além de afetá-la diretamente, realoca um dos esteios basilares da cultura pré-colonial. Não é apenas a submissão patriarcal e os estigmas acerca de sua sexualidade, mas a limitação do uso de suas linguagens de domínio e geração de conhecimentos. É a deificação da figura materna aos moldes da igreja católica, que veda e lhe encarna uma persona de potenciais historicamente frustrados por longo tempo.

Também, por isso, faz mister não esquecer e problematizar que, entre tantas outras violências, o colonialismo trouxe modelos de cultura, fiscalizando e proibindo práticas ligadas aos modos de vida da floresta, com seus ícones idealistas hierarquizantes⁷, dentre eles, as olarias para a construção civil no século XVII (Silva, 2002), louças de porcelana portuguesa para a colônia no XVIII, ostentando as mais finas faianças inglesas e cristais franceses do século XIX e XX, todo tipo de material sintético barato que polui os lugares mais recônditos inimagináveis. Na atualidade, a cerâmica artesanal e artística no estado é uma presença rarefeita, em sua maioria individual, difícil de mapear e de pouca visibilidade.

Ao mesmo tempo, a área central do estado, dotada de extensas várzeas, ricas em solo argiloso, acomoda o Polo de Cerâmica do Amazonas, que está ligado à produção de material para construção civil industrial. Fazendo-nos cientes de que o esmaecimento da

7 Manaus, Lei Municipal n. 247, de 1 de junho de 1872.

atividade ceramista em nosso estado, bem como a reclusão de seus poucos praticantes, serve como exemplo de um processo silencioso de sufocamento cultural, degeneração da autoimagem e apropriação de identidades.

As técnicas ensinadas por Dona Helósia, presentes na produção de Rauniery, não são aspectos cristalizados de uma cultura que deseja reproduzir na universidade, mas constituem fonte de reflexão para pensarmos seu caminho de chegada até nós, e os diálogos possíveis de terem ocorrido no sistema de comércio da cerâmica em períodos remotos, reafirmando a complexidade da constituição desta linguagem no território da Amazônia. Da mesma forma, as similaridades percebidas na comparação de vários processos cerâmicos não as carregam de exatidão equacionável e, sim, dão índices de uma lógica complexa implícita nos objetos da qual pode ser dada ciência pela leitura, mas que só pode ser de fato acessada pela prática da modelagem. Assim, entende-se que a cerâmica é uma atividade intimista na qual a aprendizagem se dá diferentemente para cada indivíduo.

Portanto, os êxitos na reflexão crítica visam abrir debates acerca da produção científica afastada, desconectada da comunidade, da sua vivência e de tudo aquilo que constitui as estruturas de seu pensar e do sentir, com um olhar para horizontes tão distantes e abstratos, como construir Bulevares sobre cursos de águas, constituindo belos cartões-postais, para ver sem sentir o cheiro, sem se preocupar com a vida que é morta na poluição, no entupimento de nascentes.

Esperamos obter subsídios sobre a produção acadêmica e sua relação com a produção de conhecimento vinculado ao saber local, visando a experiências relacionais abertas, estabelecidas no contexto da cidade, contribuindo para o crescimento do ensino de artes e maior alcance do seu público final, que é a comunidade em geral e não apenas a própria universidade.

Referências

- DOHMANN, A. Marcus. *A Experiência material: a cultura do objeto*. In: *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- FREIRES, Orlane P. *A cerâmica de Rauniery Pinheiro: construindo Pontes entre a ancestralidade e a universidade*. Dissertação de mestrado. PPGAV-UFRGS, 2023.
- NEVES, Eduardo Góes. *Arqueologia da Amazônia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SILVA, J. M. Azevedo e. *O modelo pombalino de colonização da Amazônia*. José Manuel Azevedo e Silva. Universidade de Coimbra –C.H.S.C. 2002.
- TORRES, Iraídes Caldas. *Reconstruindo a Imagem da Mulher Amazônica*. BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES (BDTD/UFAM). Manaus: Banco de Teses da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

**ENTRELACES
CRÍTICOS NO ENSINO E
APRENDIZAGEM DE ARTES
DA FIBRA NA UFMG**

NATÁLIA REZENDE OLIVEIRA ¹

Resumo: As artistas e obras relacionadas às fibras costumam provocar, do ponto de vista da narrativa hegemônica da História da Arte, tensionamentos de categorias que perpassam questões de gênero, raça e classe. No Brasil, onde nem todas as graduações em Artes incluem disciplinas relativas a tais materialidades, a discussão sobre seu pertencimento e reconhecimento no campo da arte ainda causa certo estranhamento. Com base nessas inquietações, este texto discorre sobre o formato das aulas de Artes da Fibra, disciplina obrigatória do curso de bacharelado em Artes Visuais, com habilitação em Escultura, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desde 1989, as aulas são conduzidas pela artista e professora Joice Saturnino e tensionam criticamente o sistema hierárquico de linguagens, sobretudo por meio das viagens de campo, que aproximam estudantes universitários de mestras e mestres da cultura popular.

Palavras-chave: Artes da fibra. Têxteis. História da arte. Cultura popular. Gênero.

Critical interweavings in the teaching and learning of Fiber Arts at UFMG

Abstract: The artists and works related to fibers usually provoke, from the point of view of the hegemonic narrative of Art History, tensions of categories that permeate gender, race and class issues. In Brazil, where not all undergraduate art courses include disciplines related to technical or experimental procedures related to such materials, the discussion about their recognition and belonging to the art field still causes a certain estrangement. Based on these concerns, this text discusses the format of the Fiber Arts classes, a discipline of the Bachelor's degree in Visual Arts, with a major in Sculpture, at the Federal University of Minas Gerais. Since 1989, the classes are conducted by the artist and professor Joice Saturnino, and her methods criticizes the hierarchies of languages, especially through a series of Field Research, which bring together university students and masters of popular culture.

Keywords: Fiber arts. Textiles. Art history. Popular culture. Gender.

1 Natália Rezende Oliveira é artista e pesquisadora, doutoranda no PPG-Artes da UFMG, bolsista CAPES/PROEX. Possui mestrado em Artes, com bolsa CAPES/PROEX (2018), e bacharelado em Artes Visuais, com habilitação em Desenho (2012), pela mesma instituição. Contato: natalia.rzd@gmail.com.

Introdução

Há o espaço real, o espaço sagrado, o espaço onde acontece a vida, o espaço do pertencimento, o espaço da memória, o espaço do lugar e do não lugar, o espaço tempo. Em qual deles mora o espaço da criação? Ele é o todo, está em todos e a todos pertence.

Joice Saturnino

Em 2015, a artista e professora mineira Joice Saturnino² defendeu sua tese de doutorado, intitulada *Espaço de fazer saberes: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular*, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O tema da espacialidade provém de um sentido literal, pois sua pesquisa trata do relato de uma trajetória formativa entre as paisagens acidentadas do Sertão mineiro e da Serra do Espinhaço. Entremeio às texturas dos montes e da terra árida desse percurso, a arte dita erudita e a cultura popular ganham contornos sinuosos por meio dos quais Saturnino transita e ressignifica seu trabalho como artista e educadora.

É também de uma reflexão sobre espaços que este texto se compõe, pois, ao tratar de uma disciplina que integra o currículo obrigatório do curso de graduação em Artes Visuais, na UFMG, estamos falando de um acontecimento modelado por uma série de condições, tais como a infraestrutura que o viabiliza, o contexto cultural e socioeconômico que o circunda, bem como as tradições canônicas que dão forma às definições, conceitos e experiências da área. É sobretudo de espaços que trata, também, a disciplina da História da Arte: sua narrativa é lugar de pertencimento e exclusão de vidas e discursos. Com seus espaços-instituições, a arte nos conta sobre quem pode transitar por suas vias e quais são os lugares permitidos aos objetos que orbitam seu plano composicional.

Os problemas estruturais que apartaram as fibras na narrativa oficial da história da arte, no ocidente, estão estreitamente ligados ao próprio conceito de arte, tal como concebido desde o Renascimento e sustentado para além da Modernidade. A partir dele, definiu-se tanto o modelo curricular dos cursos quanto muitos dos preceitos que delimitaram a figura do artista. O conceito foi lapidado, inclusive, por uma história de transições de espaços: das guildas de artesanato para as academias, das cortes da nobreza e instituições religiosas para os museus, do mecenato para o sistema de galerias, salões e feiras. Tais deslocamentos implicaram transformações fundamentais nos critérios de legitimação do objeto artístico, pois passou-se a usar as instâncias da genialidade, da originalidade, da procedência cultural, da cor, da raça e da classe para determinar quem poderia carregar o título de artista.

² Joice Saturnino (1957) é professora titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1989, doutora (2015) e mestre (2007) em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, bacharel em Belas Artes (1982) pela mesma universidade.

Desse modo, não só pessoas muito específicas – os homens brancos – tiveram a permissão de ocupar essa história (escrita por eles próprios), como também as linguagens canonizadas da pintura e da escultura ditaram os rumos que o campo da arte tomaria desde então. Como afirma a professora e pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni, no contexto de sua investigação sobre a presença dos têxteis no modernismo brasileiro: “Tal caso é esclarecedor do quanto, historicamente, a disciplina [da arte] baseia-se em uma hierarquia de objetos que é construída mediante categorias que transcendem os limites do que é ‘puramente estético’” (Simioni, 2007, p. 87). Assim, quando certas linguagens são deslocadas para o espaço ocupado pelos cânones, provocam um ruído incômodo, mesmo na contemporaneidade: não são inteiramente artísticas, mas também não lhes é negada alguma vinculação à arte – embora esse vínculo seja feito, quase sempre, de um modo problemático, que termina por reiterar os pressupostos de exclusão.

Para tensionar esses conflitos, o formato de aulas proposto por Saturnino lança reflexões críticas e caminhos inventivos, que lidam tanto com os problemas oriundos das indefinições da categoria quanto com o desenvolvimento de um processo criativo que não se pauta por exclusões.³ As proposições de sua formação e didática no ensino, tal como apresentadas na tese, podem ser tomadas como modelos práticos ou conceituais para se pensar uma abordagem mais coerente com o universo das fibras. Este artigo, portanto, se inicia com uma discussão sobre os problemas atrelados às Artes da Fibra, prenunciados nesta breve introdução, seguida da apresentação da trajetória da professora Marlene Trindade, mestra de Saturnino, em sua atuação tanto na Escola de Belas Artes da UFMG quanto nos Festivais de Inverno da mesma universidade. Por fim, são analisados aspectos da formação de Saturnino que amplificam a trama dessas questões, não no sentido de oferecer respostas conclusivas aos desafios teóricos e estruturais, mas de, sobretudo, exercitar a tessitura de um pensamento crítico, em conjunto.

(In)definições do meio

Muitos dos problemas suscitados pela inserção da área de fibras ao campo da arte acontecem pela (in)definição de sua categoria, que, no curso da história, aparece com distintas nomenclaturas – no Brasil, Arte têxtil e Artêxtil são as mais comuns – ou agregadas a diferentes linguagens. Isso ocorre, em parte, porque a materialidade das fibras compreende técnicas muito distintas entre si, como a tecelagem manual e a fabricação de papel, por exemplo, mas também por possuir uma relação estreita com o campo da cultura material. Desse modo, as fibras são meios interdisciplinares, por excelência, e não se encerram em uma única área de conhecimento: participam de outras instâncias de nossa vida, tendo,

³ Tive a oportunidade de ser sua aluna em 2010, na disciplina de Artes da Fibra I, e em 2011, na disciplina de Artes da Fibra II, quando participei, pela primeira vez, de uma de suas viagens de campo. No ano de 2012, fui monitora da disciplina, sob orientação da professora Maria Luiza Cerqueira (período em que Saturnino estava de licença para finalização do doutorado), e participei das viagens de campo nos anos de 2019 e 2020, neste último ano, a poucos dias antes do decreto de lockdown devido à pandemia do COVID-19.

inclusive, grande importância na história da humanidade, se nos recordarmos de sua relação com o desenvolvimento das habilidades das mãos; dos tecidos que protegem o corpo; das estruturas de cestaria usadas em coletas ou instrumentos de caça e pesca; e até mesmo das primeiras estruturas arquitetônicas, com as cabanas ou tendas.

Em termos de história da arte, a presença das Artes da Fibra, se comparada à tríade desenho-pintura-escultura, mas também à gravura e à fotografia, é inconstante nas narrativas da Europa ou dos Estados Unidos. Quando aparecem, são sempre atreladas a eventos pontuais e efêmeros, que reforçam as leituras de excepcionalidade e não pertencimento à tradição artística. Ficam, portanto, vinculadas ao plano dos ofícios ou das artes menores, que são categorias subvalorizadas no sistema hierárquico das linguagens. Tal sistema é historicamente atravessado por uma série de estereótipos e distorções conceituais, entre os quais destacam-se: 1) o do fazer manual, considerado inferior, destinado a uma função utilitária e visto como dissociado ou desprovido da produção de conhecimento; e 2) o do trabalho feminino, ou a feminização das técnicas, tendo sua raiz na exclusão sistemática de mulheres dos espaços de saber. Ambas as distorções estão estreitamente interligadas: para além da interdição de mulheres aos campos de construção e exercício do pensamento, o âmbito utilitário é diretamente associado a elas, já que lhes foi atribuído o trabalho de cuidado, assim como o trabalho de servir. Essas visões, que implicam outros problemas, contribuíram para a destituição do valor que as fibras e os ofícios possuíam em contextos temporais ou territoriais distintos. Como afirma Simioni, considerando o acesso precário de mulheres ao campo da arte:

o fato de terem sido as mulheres excluídas das academias – e, portanto, do acesso ao modelo vivo – foi determinante, pois em sua maioria elas só estavam aptas a realizar os chamados gêneros “menores”: os retratos, as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados. Tais modalidades foram sendo, aos poucos, feminilizadas, isto é, as obras consideradas inferiores tornaram-se imediatamente vinculadas às práticas artísticas de mulheres (Simioni, 2007, p. 94).

Em seus estudos sobre o bordado, a pesquisadora estadunidense Rozsika Parker observa como a construção dos ideais de feminilidade se deu concomitantemente à definição desta prática, atribuindo, radicalmente, uma natureza não artística às produções femininas: “Quando as mulheres bordam, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão da feminilidade” (Parker, 2019, p. 98). Com as intersecções de raça e classe, a dimensão crítica se aprofunda, o que nos leva a pensar que, se as fibras não pertencem apenas à arte, é preciso voltar nossa atenção para o que ocorre no campo social, a fim de desfazer tais estereótipos. O trabalho de mulheres nas fábricas de tecelagem, na Inglaterra, durante a Revolução Industrial, com suas precárias condições de trabalho, por exemplo, em nada corresponde à figura ideal da feminilidade. Tradições culturais que não associam práticas têxteis a um conceito de feminino ou ao papel social de mulheres também podem ser acionadas para refutar esse estereótipo tão arraigado no pensamento ocidental.

No entrelace desses problemas, Parker demonstra a dificuldade de se pensar a relação entre as práticas artesanais e a grande arte, especialmente quando se tenta realizar o encaixe de uma área na outra:

Classificar o bordado é uma tarefa árdua. Nomeá-lo “arte” traz problemas específicos. Alçar o bordado muitos degraus acima na escada das formas de arte pode ser interpretado como uma mera afirmação das classificações hierárquicas, e não uma desconstrução delas. Além disso, descrever o bordado como “arte” é assumir o fracasso em distingui-lo da pintura, ocultando as diferenças profundas que se desenvolveram ao longo da história entre as duas mídias (Parker, 2019, p. 99).

Como advertido pela autora, movimentos de deslocamento espacial (do campo das tradições populares para o campo da grande arte, por exemplo), muitas vezes acionados como uma possível solução para os conflitos categóricos, descaracterizam e rompem os laços identitários da tradição à qual o objeto artesanal pertence ou dá continuidade.

Voltando à narrativa histórica da arte, a partir da década de 1980, após as bienais de Lausanne, na Suíça, e de grandes exposições dedicadas às fibras, inclusive no Brasil⁴, a nomenclatura *Fiber Arts* aparece como uma maneira de agregar a multiplicidade de materiais e técnicas das obras. Parece constituir a criação de um lugar para tais fazeres, que, embora estejam ligados ao trabalho tridimensional, são descolados do campo da escultura, o que traz à tona as assimetrias nas escalas de valor entre as técnicas e materiais artísticos.

A dificuldade de assimilação dessas práticas nesse contexto, tanto em âmbito histórico quanto institucional, se reflete no modo como elas são inseridas ou não nos cursos universitários de arte. Isso faz com que a UFMG, no caso brasileiro, por exemplo, participe das poucas exceções em que ateliês destinados à pesquisa e experimentação prática com as fibras são integrados aos currículos de arte – o que não impede, porém, que tais disciplinas enfrentem problemas associados à falta de investimento e infraestrutura adequada, ou mesmo que sejam reconhecidas por seus pares, dentro da academia. Por ser tratado como um saber específico ou extracurricular, em certos casos, fica condicionado a iniciativas que acontecem de forma individual, e não estrutural, sob o constante risco de desaparecimento caso não haja interesse de sua continuidade por parte dos departamentos. O problema se estende, ainda, à dificuldade de encontrar profissionais que possuam experiências com as fibras, evidência das lacunas na formação acadêmica de professores.⁵

4 Como a I Mostra de Tapeçaria Brasileira na FAAP, em 1974, e as Trienais de Tapeçaria do MAM, nos anos de 1976, 1979 e 1981, no estado de São Paulo (Grippa, 2022).

5 Importante notar o fato de que algumas universidades brasileiras ofereciam disciplinas ligadas à tapeçaria nos anos 1960, como a UFSM (Grippa, 2022), por exemplo, mas o interesse na área decaiu principalmente nos anos 1990, como observa Denise Mattar (2022). Trata-se justamente do curto intervalo que, na historiografia da arte ocidental, as fibras ganham alguma notoriedade no circuito pós-moderno e muitas mulheres artistas são tardiamente reconhecidas.

A interdisciplinaridade que apontamos no início desta seção parece ser mal compreendida, e a subversão de seus valores favorece os discursos que inferiorizam a área. A partir do que será observado na prática de Joice Saturnino, contudo, ela se configura como uma das grandes potências das fibras. Sua polivalência plástica pode ser usada como estratégia de enfrentamento aos estereótipos descritos acima, uma vez que, como vimos, o campo social difere substancialmente das romantizações e preconceitos difundidos pelos cânones. Ao deslocar nossa atenção para a valorização das práticas tradicionais e das culturas populares, as fibras nos mostram que não precisam se adequar aos preceitos do campo artístico para que haja o reconhecimento de sua potência e respeito aos seus modos de fazer, preservar e transmitir conhecimento. Assim, embora a categoria “Artes da Fibra” carregue o sentido da criação de uma espacialidade própria, distanciada da grande arte, tem preservada a autonomia que advém de sua não correspondência aos ideais das linguagens canônicas, por mais paradoxal que isso seja.

Marlene Trindade e a experimentação com as fibras

Para contextualizar o projeto pedagógico elaborado por Joice Saturnino na disciplina de Artes da Fibra, é preciso conhecer sua antecessora e mestra, a artista e professora mineira Marlene Trindade. Trindade foi uma importante figura a tratar das fibras no campo da arte como uma linguagem experimental, e sua atuação se deu na mesma época em que o país sediava as trienais de Tapeçaria no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo (1976, 1979, 1981). A formação e reconhecimento internacional de Trindade contribuíram para a influência que a artista estabeleceu naquele momento: ela estudou e estagiou em universidades norte-americanas, como, por exemplo, a *Chicago School of Interior Decoration* (EUA) e os departamentos de Belas Artes e de Educação da Universidade da Carolina do Sul; participou de exposições e recebeu prêmios dentro e fora do Brasil. Sua atuação ainda é pouco conhecida pela falta de pesquisas dedicadas tanto às linguagens com as quais trabalhava quanto à sua trajetória pessoal – um desinteresse que reflete as intersecções apontadas na seção anterior.

Adiante são observados aspectos da atuação de Trindade na Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, lugar onde ela e Saturnino também se encontram nas primeiras décadas de seu funcionamento. Em linhas gerais, as origens da EBA remontam à criação de um curso de Arte na Escola de Arquitetura da UFMG no ano de 1957. Em 1963, o curso é transferido para o campus Pampulha – na época, ocupado apenas pelo prédio da Reitoria –, estabelecido como uma Unidade Acadêmica em 1968, e ganha sede própria em 1972. Por ter se iniciado em vinculação à Arquitetura, o primeiro corpo docente se constituía quase que unicamente de arquitetos: os únicos professores artistas eram Haroldo Mattos e Yara Tupynambá, que, por sua vez, era a única mulher.⁶

⁶ Haroldo Mattos (Belo Horizonte, 1926 – 2005) e Yara Tupynambá (Montes Claros, 1932) não apenas foram professores, como também participaram ativamente da criação da Escola. Além de ministrar aulas, Tupynambá chegou a ocupar o car-

No ano de 1973, Marlene Trindade é admitida no corpo docente e inicia suas atividades relacionadas às fibras ao assumir a disciplina de Tapeçaria. Na década de 1980, Trindade cria a Oficina Experimental de Papel Artesanal, projeto pioneiro no país, dedicado à pesquisa, produção e uso do papel em um curso universitário de Artes. No livro *Artêxtil no Brasil*, Rita Cáurio descreve a vivacidade e a importância da artista e professora no cenário brasileiro:

Sua vasta experiência em tapeçaria facilitou-lhe o conhecimento das fibras para fins papeteiros, sendo esta a essência de sua pesquisa com papel artesanal. Foi a própria reciclagem dos restos de lã da tapeçaria que lhe despertou o interesse de fazer o mesmo com fibras celulósicas, pelas quais sempre se sentira atraída. Assim, desde 1973, Marlene passou a estudar tudo o que concerne às nossas plantas fibrosas e tintoriais, realizando também um estágio em Londres sobre corantes, em 1977. Velhos catálogos de papéis japoneses e italianos indicavam à artista um novo caminho pessoal: o papel feito à mão. Deslumbrada com essas novas atividades com as fibras e surpreendida com a variedade e abundância encontrada no Brasil (rami no Paraná, juta e malva no Pará, buriti, sisal, tucum e pita em Minas Gerais, etc.), Marlene defendia a ideia de sua incrementação em diversas áreas, sobretudo na educacional, onde os alunos de artes plásticas teriam um novo e promissor campo de pesquisa, experiência e sensibilização (Cáurio, 1985 *apud* GATTI *et al*, 2011, p. 50).

Também há registros de sua atuação em edições do Festival de Inverno da UFMG: em 1979, na 13ª edição do evento, Trindade participou como professora da oficina de Tapeçaria e introduziu a grade de atividades ofertadas. Em uma tese dedicada à investigação das duas primeiras décadas de realização do Festival de Inverno, o professor Fabrício Fernandino⁷ escreve que a oficina ministrada por Trindade utilizava “fibras naturais e recursos artesanais em seu processo de criação. Mais uma possibilidade de desenvolvimento dos processos criativos que saía dos suportes mais tradicionais das artes plásticas” (Fernandino, 2011, p. 144). As produções realizadas nessa oficina foram apresentadas em uma exposição que contava, ainda, com uma obra em processo e de criação coletiva, conforme consta no Boletim do Festival de Inverno:

A exposição de Tapeçaria Mineira, que reuniu trabalhos de tapeceiros mineiros, apresenta além da mostra, uma oficina didática contendo painéis ilustrativos sobre fibras têxteis, pinturas e teares com diversas técnicas de tecelagem em processo de execução. Essa atividade além de ser um atelier ao vivo, disponibiliza um tear urdido (armado) para uma tapeçaria que será realizada coletivamente com a participação do público sob a coordenação de Marlene Trindade (Fernandino, 2011, p. 146-7).

Trindade também participa da primeira edição do Festival em sua itinerância, na cidade de Diamantina, em 1981, onde ministra uma oficina que contemplava processos de criação voltados para a tecelagem, cestaria e fabricação de papel (Fernandino, 2011).

go de direção. Cf. texto sobre a história da instituição no site da Escola de Belas Artes da UFMG. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/index.php/historia-da-instituicao/#>. Acesso em: 25 mar. 2023.

⁷ Docente da Escola de Belas Artes da UFMG, atua nas disciplinas da habilitação em Escultura.

Ela estabelece, desse modo, os chamados Núcleos de Artes da Fibra nas cidades de Ouro Preto e Diamantina, contribuindo com a difusão da área no campo universitário e na comunidade local.

O Festival de Inverno da UFMG é definido por Fernandino (2011, p.12) como “um evento de formação através da arte e ações culturais” . A primeira edição foi realizada no ano de 1967, na cidade de Ouro Preto (MG), e devido ao grande sucesso nacional passou a se repetir anualmente. Importante notar que a criação e produção de um evento de tamanho porte, com duração de um mês, que oferecia atividades formativas e abria espaço para apresentações culturais, se deu em pleno período de ditadura militar, apenas um ano antes da instituição do AI-5, configurando-se, inevitavelmente, como um espaço de busca pela liberdade de expressão. Em sua pesquisa, Fernandino (2011) destaca o impacto que o Festival alcança mesmo internacionalmente, pois abria caminho para o debate e o intercâmbio de experiências, onde era possível, também, ter notícias do que ocorria no âmbito das artes e dos movimentos de contracultura fora do país. Ressalta-se, ainda, a importância da acessibilidade de pessoas que não participavam da vida acadêmica, cuja presença alimentou tal movimentação artística e delineou, de certo modo, os novos contornos da universidade. Assim, “A extensão universitária é valorizada e vem a ser uma solução possível de aproximação da universidade com a comunidade para aqueles que não entram nela pelas vias acadêmicas. E o Festival é um exemplo vivo dessas possibilidades” (Fernandino, 2011, p. 72).

A partir de 1971, segundo os registros de Fernandino (2011), o evento é atravessado por invasões, prisões por membros do DOPS⁸, batidas policiais, agressões e difamação de artistas ou grupos artísticos. Essas questões se refletem, posteriormente, na dificuldade de captação de recursos para sua realização, como o professor destaca (Fernandino, 2011). Por essas razões, o Festival passa por constantes adaptações estruturais que o levam à itinerância entre as cidades de Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rei e Belo Horizonte (Fernandino, 2011).

No ano da primeira realização em Diamantina, quando Trindade participou e instituiu os Núcleos de Experimentação em Fibras, toda a estrutura do Festival se voltava para a cultura regional. Dessa maneira, a programação formativa entrelaçou-se à valorização e ao desenvolvimento da cultura do Vale do Jequitinhonha (Fernandino, 2011). Voltando suas atividades para o interior, o evento ganhou uma outra amplitude de significado – fato que reverberou tanto na atuação de Trindade quanto na de Saturnino, como será visto adiante.

O projeto da disciplina de Artes da Fibra, tal como é ofertada hoje, foi criado por Trindade e aprovado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) como disciplina obrigatória do curso de Belas Artes no ano de 1985, depois do processo de implementação

⁸ Departamento de Ordem Política e Social, foi um órgão criado pelo governo brasileiro em 1924, com intensa atuação durante o Estado Novo e a ditadura militar.

das experiências com papel artesanal na disciplina de Tapeçaria. Trindade, porém, não chegou a lecionar na nova disciplina: em decorrência de um grave acidente automobilístico, a artista foi obrigada a encerrar suas atividades como docente da UFMG. Dois anos depois, Saturnino, que havia sido aluna de Trindade em seu ateliê experimental de papel, conduz a primeira aula de Artes da Fibra como professora substituta, integrando-se ao quadro permanente de docentes da universidade no ano de 1989. Saturnino assume o cargo após um período de muitas contratações, devido à falta de profissionais familiarizados com os temas, como apontado no início deste texto. E assim, apesar do curto tempo da intensa atuação de Trindade, a experimentação vibrante e as transformações que ela provocou na área têm sido preservadas com uma significativa ampliação de projetos e pesquisas por parte de Saturnino, que reafirmam a potência das fibras para se pensar e produzir arte.

Joice Saturnino e o Espaço de Fazer Saberes

Em sua tese de doutorado, Saturnino (2014) descreve aspectos do ensino de Trindade que influenciaram sua percepção acerca das fibras, tanto em relação ao desenvolvimento de sua prática artística quanto em seu trabalho como professora. A sofisticação do uso de materiais e técnicas tradicionais, bem como a aproximação à cultura popular, são traços presentes em sua formação desde antes de seu ingresso na UFMG, como aluna, e foram fortalecidos pelas aulas que teve com Trindade, que também recusava a fragmentação discursiva e colonial das categorias.

Saturnino relata que foi Trindade quem a fez “entender a música necessária no compasso cadenciado do ensinamento” (Saturnino, 2015, p. 54). O encontro de ambas, na universidade, se deu em meados de 1978, e Saturnino apresenta a importância das atividades desenvolvidas por sua mestra no âmbito da academia:

Marlene foi professora da Escola de Belas Artes da UFMG desde 1973, natural de Santa Bárbara, Minas Gerais, lá iniciou sua trajetória. Uma artista de grande versatilidade que se enredou pelo mundo das fibras através da linguagem têxtil. Foi uma das principais responsáveis pelo crescimento da Artextil contemporânea em Minas Gerais, onde pesquisou e divulgou a área de fibras com muita maestria. Possuidora de uma obra pessoal expressiva, tinha como característica estimular e abrir caminhos para novos artistas (Saturnino, 2015, p. 54).

Para além dos ensinamentos de Marlene Trindade, Saturnino narra, em sua tese, um percurso de formação por entre cidades do Sertão mineiro e da Serra do Espinhaço, relatando seus principais aprendizados com mestras e mestres de cada comunidade ou região – “raizeiros, artesãos, pessoas conhecedoras e guardiãs das tradições locais” (Saturnino, 2015, p. 25). Na trama de suas palavras, nota-se a predileção da artista e professora pela experiência prática como método de ensino e aprendizagem, além do intercâmbio e da constante transformação dos saberes como alimentos vitais da arte e da cultura.

Podemos dizer que a tese se divide em duas partes: na primeira metade, Saturnino conta memórias que refazem suas travessias pela cultura popular, identificando os elementos que viriam a se tornar pontos chave de suas pesquisas na universidade e, na segunda metade, expõe o processo de criação de suas obras artísticas, como as séries e instalações intituladas *Linhas de Fumaça* (1990-2014), *Labirinto* (2002), *Fragmentos* (2005-2007) e *Rendas do Amanhecer* (2014). Nesse relato, percebe-se o impacto que tal formação híbrida, no sentido de extrapolar os muros da academia e do que se concebe como arte, tem no desenvolvimento de seu processo criativo como artista e educadora.

Saturnino implantou a pesquisa de campo como atividade complementar à disciplina de Artes da Fibra já no ano de 1989, e as viagens contemplavam a passagem pelas cidades de Belo Horizonte, Cordisburgo, Caetanópolis, Diamantina, Serro, Morro do Pilar, Jaboticatubas e de volta a Belo Horizonte (Saturnino, 2015). Ao longo dos anos o trajeto incluiu cidades como Milho Verde, São Gonçalo do Rio das Pedras, além de uma travessia pela Serra do Cipó, variando conforme o período de realização ou os interesses de pesquisa. O objetivo era oferecer às pessoas matriculadas na disciplina a oportunidade de experimentar o encontro daqueles materiais *in loco*, bem como de perceber a natureza de cada materialidade e, desse modo, aprender sobre suas propriedades e potências artísticas:

No processo de aprendizado da disciplina Artes da Fibra, é de fundamental importância a pesquisa de campo, na qual são feitos mais do que os registros dos dados, a delimitação das especificidades da área do saber e a construção de uma identidade. O fundamental é a vivência e o armazenamento de ideias. Ao entrar em contato com o mundo das plantas, o aluno percebe as características próprias de cada uma, sua maneira de crescer e ocupar espaços, a matéria-prima na qual ela pode se transformar (Saturnino, 2015, p. 128-9).

Na tese, nota-se como as viagens articulam a experiência prática de adquirir e construir conhecimento, e não a mera transmissão da informação já constituída. O corpo presente, em diálogo com seus pares, efetiva uma tessitura genuína do saber, pois ativa-se um contato sensível com os materiais do mundo: “A informação e o aprendizado se dão de uma forma mais efetiva quando um maior número de sentidos estão envolvidos” (Saturnino, 2015, p. 129). Conhecimento e experiência, como examina Saturnino (2015, p. 45), são “práticas da vida”, ou seja, a vida em acontecimento. Dessa maneira, outro aspecto que se destaca no projeto das viagens de campo é a condição de que a experiência viva com os materiais e as culturas populares aconteça através do contato com pessoas pertencentes às tradições: “uma pessoa do lugar, um conhecedor e mantenedor do conhecimento específico procurado. Ao fazer o contato com artesãos, se inicia um processo de conhecimento e ampliação da técnica, a ferramenta principal na construção da obra” (Saturnino, 2015, p. 130).

Nesse sentido, a dimensão coletiva traduz uma rede tramada de saberes, e se reflete nos procedimentos da artista e professora por meio daquilo que ela nomeia como

“intercâmbio de experiências” (Saturnino, 2015, p. 24). Compreender o desenvolvimento do processo artístico através de uma troca demonstra como os modos de transmissão intergeracional atualizam uma tradição, pois os saberes, nesse contexto, são frutos dos encontros e diálogos com corpos que inevitavelmente os modificam, de acordo com cada singularidade.

A partir deste ponto, pode-se compreender a dimensão da coletividade como elemento de suma importância não apenas para as viagens de campo, mas para o próprio trabalho que Saturnino realiza em sala de aula: nas seções de tecelagem, compartilhamos o mesmo tear; nas seções de cestaria, nos sentamos em roda para tecer; nas práticas de fabricação de papel, nos dividimos em etapas de trabalho, acolhendo as afinidades e interesses de cada estudante. Trabalhamos em conjunto de modo que as características e desejos particulares fossem preservados – e mais do que isso, que nossas poéticas fossem, nesse regime de trabalho, descobertas por nós mesmas.

A intercambialidade formal que os saberes adquirem ao serem praticados e propagados por diferentes corpos, em diferentes contextos, nos quais existe, inclusive, um intercâmbio com outros saberes, aparece no texto de Saturnino como uma diferença substancial à apropriação vaga de práticas e conceitos das tradições. O diálogo parece ser, ainda, um método incorporado pela professora a partir da lógica de funcionamento da trama, metáfora acionada diversas vezes em seu texto e que exprime a ideia de entrecruzamento – os fios verticais e horizontais de um tecido estão – o tempo todo – negociando o ritmo de sua relação.

Quando Saturnino experimenta a imersão no campo junto de suas mestras e mestres e transforma o conhecimento adquirido em pesquisa e prática artística dentro da universidade, camadas de tradução entre linguagens e contextos de vida renovam os elos daqueles saberes. O diálogo com tais espaços lhe devolve perguntas e respostas tensionadoras da experiência criativa: ampliam a técnica, como ela afirma, sem descaracterizar suas potencialidades. Saturnino relata que Marlene Trindade a ensinou “O dinamismo de um novo olhar sobre a imagem, fazendo com que várias memórias existam em um mesmo tempo preenchendo espaços” (Saturnino, 2015, p. 55). Sua fala parece representar a experiência de transmissão intergeracional, pois traz a ideia da atualização como uma sobreposição de camadas de memórias, isto é, camadas de narrativas que se entrelaçam, aglutinando as películas mais ancestrais.

A criação de espaços onde o saber é feito, no sentido manual da feitura, como acena o título da tese de Saturnino, pode nos levar de volta às experiências dos festivais de inverno da UFMG. As viagens de campo se tornaram palpáveis para ela, enquanto um projeto de ensino vinculado à universidade, a partir do deslocamento físico proporcionado pelo Festival. Na tese, Saturnino relata sobre sua participação na edição de 1983, ano em que o Festival foi realizado em Diamantina, que, nas palavras de Fernandino (2011, p. 161) é a cidade “portal do Vale do Jequitinhonha”:

No ano seguinte [1983] retorno ao festival. Desta vez o intuito é catalogar as fibras da região e a transformação da matéria-prima. Esse cenário propiciou o início de um trabalho em busca por pessoas mantenedoras de conhecimentos sobre a tintura vegetal, as fibras e todo um universo envolvido ao seu redor. A proposta segue seu fio condutor e não se resume àquele momento. A pesquisa passa a ser desenvolvida na Escola de Belas Artes da UFMG e com o tempo vai se expandindo para outras cidades. Nessa caminhada, fui descobrindo o sentido dos “Livros Vivos”, fui aprendendo a ver os sinais, prestando atenção em quem surgia em meu caminho indo sempre ao encontro dos conhecimentos preservados pelo saber popular e das técnicas artesanais usadas na construção de tecidos, cestos, esteiras, utensílios de barro, todo o fazer construtivo envolto no dia a dia do homem do campo em seu processo de sustentabilidade. Aprendi a escutar o silêncio e vi que a informação vai além dos livros (Saturnino, 2015, p. 70).

O que é uma tradição cultural? Com sua atuação, Saturnino nos mostra que é um modo de vida, um sistema de relações. Essas relações são móveis, e, recombinao os elementos que a compõem, a tradição torna-se uma nova estrutura, que implica novos saberes, experiências e, portanto, novos modos de viver o próprio vínculo com a memória e manter a continuidade dos gestos de criação – incluindo os sentidos simbólicos atribuídos a esses gestos e aos seus produtos.

Existem maneiras de produzir imagens, assim como métodos de ensino em arte, que necessitam da transmissão do modo de fazer pela presença de um corpo em ação, com a observação dos movimentos que este mesmo corpo realiza. Ainda que haja manuais e enciclopédias instrutivos do funcionamento das técnicas, o registro gráfico não substitui o conjunto de elementos que caracterizam cada artesanaria. Dentre esses elementos, Saturnino destaca as minúcias das ações corporais, a entonação da voz, as metáforas, os segredos e as histórias que preenchem de sentido a ação dos artesãos e dos instrumentos.

Gostaria de complementar esse conjunto reiterando um ponto que, apesar de não ser nomeado diretamente na tese, pulsa a cada linha das reflexões da artista e professora: a criação de uma comunidade e de um ambiente de acolhimento, do sentimento de pertencer à comunidade de um saber. Aquilo que se consolida como coletivo tem a força de se estabelecer a despeito da relação centro *versus* margem: a base das hierarquias se dissolve na porosidade de uma trama que, com suas aberturas, respira e dá passagem para o ir e vir da criação.

Fibras que se expandem: projetos e possibilidades

Apesar de este texto focar na estrutura da disciplina de Artes da Fibra e nas viagens de campo, é necessário mencionar que a atuação de Saturnino vai muito além da tríade de técnicas compreendidas na ementa curricular. Destaca-se, aqui, alguns projetos de pesquisa realizados pela professora ao lado de discentes e docentes da universidade a fim de demonstrar que o campo das fibras se desdobra em muitos caminhos:

1) o projeto “Usura do Tempo” (2002), mencionado em sua tese, que objetivou investigar a plasticidade de construções feitas com as técnicas de adobe e pau a pique;

2) projetos voltados para a investigação de tinturas vegetais ou pigmentos minerais, como no caso do levantamento e análise físico-química dos pigmentos existentes entre as cidades de Ouro Preto, Rio Acima, Itabirito e Belo Vale, todas no estado de Minas Gerais, para aplicações na arte, ou o projeto “É da Terra”, cujas atividades estão em vigência e se direcionam à área de cosmetologia;

3) o projeto “O bambu e suas possibilidades” (2011), a partir do qual realizou-se uma visita orientada ao Centro de Referência do Bambu e das Tecnologias Sociais (CERBAMBU), em Ravena (MG);

4) o projeto “Culturas populares e artes visuais: encontro de Culturas e Arte – Oficinas de Experimentação e Criação”, no qual realizou-se atividades culturais e rodas de conversa envolvendo o grupo de pesquisa Cultura do Barro (CNPq/Escola de Belas Artes/UFMG) e mestras e mestres dos saberes tradicionais de comunidades rurais e urbanas, com representantes do município de Itaguara (MG).⁹

Essas iniciativas, além de contribuírem para uma formação mais ampla de estudantes de arte, ensinam o quanto a preservação e valorização de práticas culturais para as comunidades de cada cidade ou região, estão conectadas às questões ambientais e políticas. No trajeto descrito pela professora em sua tese, é possível identificar casos em que o trabalho das artesãs e artesãos é fundamental para movimentar a economia das cidades (Saturnino, 2014). Além disso, a degradação ambiental surge como uma questão diretamente vinculada às materialidades artísticas, por meio da consciência do processo artístico suscitada na experiência *in loco* com os materiais, e traz à tona o desaparecimento de certos conhecimentos populares, tanto pela falta de interesse das gerações mais novas quanto por impactos externos, como as condições precárias de vida. Desde a falta de políticas públicas e assistenciais a pessoas vulnerabilizadas pela pobreza até a violência racial e crimes ambientais, há diversas situações que inviabilizam a transmissão das memórias e a sobrevivência das pessoas, e que não passam despercebidas pelas reflexões provocadas por Saturnino em cada viagem.

Considerações finais

As trajetórias de Trindade e Saturnino nos contam sobre duas mulheres que se voltam para o campo da cultura para aprender a fazer e a ensinar, que dedicam a vida às práticas vistas como rudimentares, colocadas em uma ideia de primitivo, no sentido de incivilizado. Elas sabem, contudo, que a esfera da arte possui limites, e a produção artística, muitas vezes, nos pede que essas limitações sejam ultrapassadas. A pesquisa delineada neste texto carece de uma avaliação detalhada dos dados históricos de implantação das disciplinas de Tapeçaria e Artes da Fibra, na UFMG, considerando as questões estruturais

⁹ Todas as informações sobre os grupos de pesquisa foram coletadas do currículo Lattes de Joice Saturnino. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4902795297804840>. Acesso em: 8 mar. 2023.

que determinaram as condições de trabalho de ambas artistas. O objetivo, entretanto, foi demonstrar que a metodologia empregada por elas dinamiza tanto essa discussão quanto a maneira como os dados lacunares podem ser criticamente trabalhados. Como dito por Saturnino, ao enfatizarmos o aprendizado na prática, o conhecimento adquirido torna-se parte do corpo, e a subversão desses conflitos ocorre no próprio processo criativo – ou no objeto de arte –, revelando, uma vez mais, a sagacidade da crítica tramada por Saturnino.

Na textura desse gesto, nossa sensibilidade tátil remenda a profunda divisão entre intelecto e técnica, uma das raízes dos problemas categóricos que pouco aparecem devidamente nomeadas nas discussões relativas ao tema. A noção de produção artesanal como não intelectual ainda é um contraste acionado por muitos discursos, e embasa não apenas as reflexões sobre as dimensões de utilidade do objeto artesanal e da autoria, como também a visão deturpada de que as tradições são repetições inalteradas, esvaziadas de sentido. Elas são, ao contrário, um conhecimento dinâmico, cuja continuidade só é possível justamente por estar em constante transformação. Na prática de Joice, não há espaço para essa cisão, porque nas fibras, como se pode perceber, o gesto mais significativo é o do entrelaçamento.

Em uma entrevista à plataforma francesa *Glass Bead*, T'ai Lin Smith (2017), a pesquisadora da Bauhaus, escola alemã que abrigou um dos mais férteis workshops de têxteis da modernidade, descreve a potencialidade crítica dos tecidos em sua elasticidade de ser coletivo e singular ao mesmo tempo. Para além da noção de ligação contida no entrelace, as fibras podem ser compreendidas como um modelo crítico da arte por meio da transversalidade, tal como proposto por Smith (2017). Um vetor oblíquo, nas palavras dessa autora, tem a força de romper com as classificações de centro e margem, pois não surge como uma alternativa paralela – um fio posto de lado –, senão que atravessa todo o plano de composição com um corte inclinado, sinuoso.

Se a diagonal de Smith (2017) rompe com o paralelismo, o entrecruzamento acionado por Saturnino na figura da trama multiplica os centros, lugares de destaque e de poder, deslocando, ritmicamente, nosso ponto de vista para cada núcleo. Como escreve em sua tese, “Tecer é uma experiência cotidiana, é a arte de cruzar fios, é a arte de construir alianças” (Saturnino, 2015, p. 103). As próprias fibras nos lançam caminhos críticos, e não parece haver propostas mais coerentes para o problema das categorias.

Referências

- FERNANDINO, Fabrício. 20 anos do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais : 1967 a 1986. 2012. 253 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-92QFN3>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- GATTI, Thérèse Hofmann *et al.* A produção artesanal de papel na Universidade de Brasília e as patentes de reciclagem. *In: CATALÃO, Vera Margarida Lessa; LAYRARGUES, Philippe Pomier; ZANETI, Izabela Cristina Bruno Bacelar (org.). Universidade para o século XXI: educação e gestão ambiental na Universidade de Brasília.* Brasília: Cidade Gráfica e Editora, 2011. p. 45-57.
- GRIPPA, Carolina. Trama: arte têxtil no Rio Grande do Sul. *In: BETTIOL, Zoravia; TITZE, Yeddo; GORINI, Berenice et al. Trama: arte têxtil no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2022. 58 p. Catálogo de exposição, 03 dez. - 26 fev. 2023. Fundação Iberê Camargo. p. 5-9.
- HISTÓRIA DA Instituição. *Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais.* Institucional. Belo Horizonte: [s/d]. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/index.php/historia-da-instituicao/#>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- MATTAR, Denise. Tapeçaria: uma contemporânea arte ancestral. *In: BETTIOL, Zoravia; TITZE, Yeddo; GORINI, Berenice et al. Trama: arte têxtil no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2022. 58 p. Catálogo de exposição, 03 dez. - 26 fev. 2023. Fundação Iberê Camargo. p. 11-15.
- PARKER, Roszika. A criação da feminilidade. *In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). História das Mulheres, Histórias Feministas.* São Paulo: MASP, 2019. Vol. 2. p. 95-109.
- SATURNINO, Joice. *Espaço de fazer saberes: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular.* 2015. 194 f., enc. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/EBAC-A47ERP>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- SIMIONI, A. P. C. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], n. 45, p. 87-106, 2007.* DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- SMITH, T'ai Lin. Textile, A Diagonal Abstraction: Glass Bead in conversation with T'ai Smith. *In: Glass Bead Journal. Logic Gate: the Politics of the Artifactual Mind.* Site 1, 2017. Disponível em: <https://www.glass-bead.org/article/textile-diagonal-abstraction/?lang=enview>. Acesso em: 12 fev. 2023.

PROGRAMAÇÃO DO SEMINÁRIO

14 DE MARÇO

9 - 9H10	Apresentação do evento	
9H10 - 9H40	Alexandre Araujo Bispo - Convidado	<u>Educação sentimental: Alice Rezende, uma artista negra na década de 1950, entre o consumo e a produção</u>
9H40 - 10H	Natália Rezende Oliveira	<u>Entrelaços críticos no ensino e aprendizagem de Artes da Fibra na UFMG</u>
10H - 10H10	Intervalo	
10H10 - 10H30	João Paulo Ovidio	<u>A artista-professora Renina Katz</u>
10H30 - 11H15	Debate	

15 DE MARÇO

9 - 9H30	Cristiana Tejo - Convidada	<u>Celeida Tostes e Lygia Clark: pedagogias radicais</u>
9H30 - 9H50	Raquel Santos	<u>E eu, não sou uma educadora?</u>
9H50 - 10H	Intervalo	
10H - 10H20	Lívia de Azevedo Silveira Rangel	<u>Arte do visível, artistas invisibilizadas: fotografia e apagamento da história das mulheres fotógrafas no Brasil</u>
10H20 - 11H15	Debate	

16 DE MARÇO

9 - 9H30	Madalena Zaccara - Convidada	<u>Fedora do Rego Monteiro: da École de Paris à Escola de Belas Artes de Pernambuco</u>
9H30 - 9H50	Nádia da Cruz Senna e Ursula Rosa da Silva	<u>Ensino de arte em Pelotas: um legado feminino e feminista</u>
9H50 - 10H	Intervalo	
10H - 10H20	Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira e Ana Cláudia de Moura Cabral	<u>Mulheres nas artes, lacunas do ensino e urgências de pesquisa: publicações de discentes do Instituto de Artes da UFRGS no Repositório Digital Lume</u>
10H20 - 11H15	Debate	

17 DE MARÇO

9 - 9H30	Arissana Pataxó - Convidada	<u>Arte na sala de aula: uma experiência em educação escolar indígena</u>
9H30 - 9H50	Marcia Braga	<u>Aprender com o que vem de dentro: a exposição Balcão da Cidadania, encarceramento feminino e múltiplos olhares no tempo, um convite a refletir sobre a questão prisional na atualidade</u>
9H50 - 10H	Intervalo	
10H - 10H20	Orlane Pereira Freires e Priscila de O. Pinto Maisel	<u>Apagamento e memória: a cerâmica de Helósia Pinheiro</u>
10H20 - 11H15	Debate	

Seminário Mulheres e o Ensino de Arte no Brasil

14 a 17 de março de 2023

IDEALIZAÇÃO E ORGANIZAÇÃO

Daniela Kern

Rosane Vargas

GESTÃO DO PROJETO

Mariá Battesini Teixeira

PRODUÇÃO

Daniela Kern

Fernanda Soares da Rosa

Mariá Battesini Teixeira

Rosane Vargas

COMUNICAÇÃO

Fernanda Soares da Rosa

Mariá Battesini Teixeira

Rosane Vargas

PROJETO GRÁFICO

Thaís Franco

MEDIAÇÃO DO SEMINÁRIO

Daniela Kern

Rosane Vargas

COMUNICADORAS/ES

CONVIDADAS/OS

Alexandre Araujo Bispo

Arissana Pataxó

Cristiana Tejo

Madalena Zaccara

COMUNICADORAS/ES

SELECIONADOS VIA EDITAL DO EVENTO

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

Ana Cláudia de Moura Cabral

João Paulo Ovidio

Lívia de Azevedo Silveira Rangel

Marcia Braga

Nádia da Cruz Senna

Orlane Pereira Freires

Priscila de O. Pinto Maisel

Raquel Santos

Ursula Rosa da Silva

COMISSÃO AVALIADORA

Alice Porto

Ana Carla de Brito

Ana Priscila Costa

Izís Abreu

Thiane Nunes

PROFISSIONAIS DE LIBRAS

Amanda Rocha

Andrei Monteiro Gomes

Celina Nair Xavier Neta

Simone Andréia da Costa Dornelles

E-book Mulheres e o Ensino de Arte no Brasil

ORGANIZAÇÃO

Daniela Kern

Rosane Vargas

CONSELHO EDITORIAL

Daiana Schvartz

Joana Bosak

Luciana Gruppelli Loponte

Rosa Maria Blanca Cedillo

Silvana Boone

Sissa Aneleh

Suzana Ventura

PRODUÇÃO EDITORIAL

Fernanda Soares da Rosa

PREPARAÇÃO E REVISÃO

Karoline Gonçalves de Lima

DIAGRAMAÇÃO

Thaís Franco

O Seminário Mulheres e o Ensino de Arte no Brasil aconteceu nos dias 14, 15, 16 e 17 de 2023 e foi transmitido via YouTube do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os encontros foram gravados e podem ser acessados através do link:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL-jJ4Ma22s2AsPe1B72NtgMgpzPNpreBJ>

O projeto Seminário Mulheres e o Ensino de Arte no Brasil foi realizado com recursos do PRÓ-CULTURA RS
FAC - Fundo de Apoio à Cultura, do Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

Apoio:



Financiamento:



GOVERNO DO ESTADO
RIO GRANDE DO SUL

SECRETARIA DA CULTURA