



conversas  
*desalinhadas*



um desalinho que desfaz  
nós desta grande teia a ser  
continuamente sabotada e refeita

Estamos cansadas, Maria.

é preciso ter asas com raízes. Para essa mulher, caminhar  
e ocupar a cidade é um sinônimo  
de resistência política. abro mais uma gaveta

muitas vezes essas mulheres,  
e pessoas racializadas e alterizadas, cinco anos de leituras,  
optaram por não serem incluídas na de encontros, de movimentos  
Arte, esse cânone com A maiúsculo, dentro e fora da universidade  
no qual agora as queremos colocar. e acreditem se quiser, tem quem  
ainda ache que é sobre teoria

o uso do erótico só é possível acadêmica  
pela força da amizade e do trabalho  
em parceria. Isto acontece porque  
aprendemos juntas e temos sido  
companheiras nessa aprendizagem

São ténues e simultaneamente  
fortes como o fio da teia de uma

Fala-nos da teoria como  
prática pedagógica capacitante,  
não conformista – de intervenção  
contra-hegemônica, feminista  
e antirracista. aquele que talvez seja o maior  
ato transgressor na educação:

o desejo de estar com pessoas Prefiro o erro, o fracasso,  
o desvio, a desordem, a dúvida.  
Prefiro a ginga, o balanço, a  
maré, o escorregadio da dança. É uma luta trazida justamente

estávamos implicadas em  
leituras que passavam pelas relações  
entre gênero, interseccionalidade,  
colonialidade e práticas artísticas usamos o conhecimento desse  
poder e força espiritual para tomar  
as nossas ações como implicações  
de fôlego

*há um furacão dentro e fora*  
*da Princesinha do Cerrado em sua*  
*experiência com o mundo porque ela*  
*vai entender em algum momento que*  
*a sua identidade de gênero trans está*  
*colocada num lugar que socialmente*

*não é tido por certo* estava tensa ao circular  
durante à noite nessa paisagem  
mapeada como *geografia do medo*

Gosto desse clima de entremeio,  
ainda que não saiba bem como  
me vestir. Um tempo que guarda  
a potência do que já passou,  
mas ainda não é.

aranha “quando precisar de alguma  
coisa ou quando estiver em apuros ou  
precisar de ajuda de qualquer tipo:  
bata o pé esquerdo três vezes e chame  
pelo Sr. Tranca Rua e pede para ele te ajudar”

denormalização, é compreender se transformem.  
que categorias interpretativas  
são esforços historicamente  
localizados e politicamente  
comprometidos  
por um dos corpos mais vulneráveis  
a ocupar o espaço público.

Sobre uma viagem feminista.  
Sobre domicílios. Imaginação  
e possibilidades, de futuro.  
Refúgios e endereços de partilha.  
Reciprocidade – seis sílabas.  
Coletivização.

# conversas desalinhas

*VIRAR é verbo que pede  
ação, que pede mudança de  
rumo, que faz com que as  
estruturas se mexam,*



EU NÃO

ESTÁS

SOZINHA

RUA

NÓS  
TAMOS  
JUNTOS



LEITURAS  
FEMINISTAS  
PORTO

|                                                                                                   |                                                                                                                 |                                                                    |                                                                                                  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Uma palavra dita assim<br>C. Cruz, G. Carvalho,<br>D. Fernandes<br>8                              | A minha pátria não é<br>a língua portuguesa,<br>ainda assim preciso<br>falar com você<br>Isabeli Santiago<br>32 | Reaprender o erótico<br>Joana Baptista Costa<br>Mariana Leão<br>68 | Há de Haver –<br>rematryação do arquivo<br>e memória colonial<br>Orlando Vieira Francisco<br>126 |
| A não ser que...<br>Carla Cruz<br>14                                                              | Breves notas de como a<br>Princesinha do Cerrado<br>canta a sua terra<br>Hilda de Paulo<br>42                   | sou um planeta<br>Holga Méndez<br>80                               | Aprender–ensinar:<br>transgressões e outras<br>pedagogias feministas<br>Renata Gaspar<br>140     |
| O quarto:<br>entre Elvira e bell,<br>educar para a prática<br>da liberdade<br>Amanda Midori<br>22 | Repertório é pão<br>Simone Amorim<br>50                                                                         | Estratégias para<br>caminhantes urbanas<br>Alícia Medeiros<br>88   | Leituras Feministas<br>e seu território<br>emaranhado<br>Danielle Fernandes<br>150               |
|                                                                                                   | Minha querida Maria<br>Gabriela Carvalho<br>58                                                                  | Corpas e cartazes<br>nós leitoras<br>100                           | Desenhos<br>Tudo do amor<br>164                                                                  |
|                                                                                                   |                                                                                                                 | Caminhada das Corpas<br>Letícia Maia<br>118                        |                                                                                                  |

**conversas**  
*desalinhadas*

# Uma palavra dita assim, entre letras e para olhos:

C. Cruz, G. Carvalho,  
D. Fernandes

## FEMINISTA

nunca é absoluta. Existe um espaço turbulento entre o desejo de quem diz, os movimentos do seu corpo, as sinapses da sua mente, os ruídos dos seus ouvidos, suas histórias, seu passado antes dessa vida, a invenção da língua e a origem da palavra e as vontades daquela que lê, que escuta na sua cabeça o som da palavra com cor, forma, gosto, cheiro, com a lembrança de um dia ou muitos, com raiva ou fé, com o que acontece nesse exato momento, há séculos e já está acontecendo amanhã.

Há um desalinho, uma fresta, um desmonte entre a estrutura do texto, a gramática da língua e o texto que se reescreve no corpo da leitora. Feito uma travessia turbulenta, sem mapa ou GPS que indique

— *Você chegou ao seu destino.*

O texto que se forma na língua da leitora, fagocitado pelas suas experiências, traumas e utopias é, muitas vezes, disparador de insurreições. Pode tirar um corpo da inércia alienante e fazê-lo correr por horas sem rumo, pode ensinar uma nova forma de existir ou mais, pode produzir lágrimas nos cantos dos olhos.

*O que você faz com o que o texto te dá, que precisa ser feito que precisa mudar que precisa existir que precisa... Antes que já não exista outro jeito de... ?*

## LEITURAS FEMINISTAS

nunca foi sobre teoria, sobre ler e adquirir conteúdo, como se fosse um acessório que você passa a carregar (muita gente ainda acha que sim). Foram cinco anos de leituras, de encontros, de movimentos dentro e fora da universidade e acreditem se quiser, tem quem ainda ache que é sobre teoria acadêmica.

*quem em sã consciência sai de casa num frio absurdo à meia noite para caminhar de madrugada com mais meia dúzia de mulheres porque quer ler um texto?*

A academia ainda não entendeu o que diz quando fala em descolonizar o conhecimento. Talvez seja tarde demais quando se der conta.

## JÁ É TARDE DEMAIS

Enquanto isso, seguimos lendo com o corpo ativo, nos encontrando em espaços independentes da cidade, nos mobilizando no trabalho, nos ativismos, na vida de cada uma, cada palavra dessas leituras, desses encontros, dessas conversas desalinhadas que brotam do estilhaço intangível entre tempos, gerações, línguas e histórias.

Esse livro é mais uma camada dessa História. Feita de uma pequena parcela daquilo que cada uma encontrou no grupo, naquele momento, naquela noite, nas páginas de um texto, nas ações de uma conversa que decantou e virou outra, viraram outras, viraram imagem, som, viraram discussões com a família no almoço de domingo, viraram termos de relacionamento, viraram mudança de perspectiva, viraram sonho, viraram pesadelo também, viraram grupos de autodefesa, viraram denúncias na PSP, viraram também teses, dissertações, artigos científicos e comunicações em congresso, mas o que importa de fato é que viraram.

*VIRAR é verbo que pede ação, que pede mudança de rumo, que faz com que as estruturas se mexam, se transformem.*

Afinal, palavra é bicho vivo na cabeça da gente que brinca com ela. Conceito só é fixo pra quem quer guardar ele e chamar de seu. A gente pensa porque tá viva. Vive porque sente. Sente porque tem desejo. Deseja porque acredita que dá pra fazer diferente. E se passamos cinco anos chamando essas leituras de

## F E M I N I S T A S

*é porque a gente sabe que dentro dessa palavra-vulcão cabe quase tudo e mais um pouco, cabe a mutabilidade necessária para que as coisas sigam pulsando e criando relacionamentos de mais respeito com a vida e com as infinitas formas de viver nesse mundo.*

Por isso festejamos com um encontro em forma de papel. Um livro que dê conta de ser uma leitura feminista, uma conversa desalinhada aqui, agora, diante dos seus olhos, mas também do outro lado do mundo, ontem e daqui dez anos. Um espaço em que a gente possa reunir um bocadinho daquilo que aconteceu até aqui e que plante nas leituras que virão outros projetos de fazer mundos e de fazer juntas.

## Segunda Introdução Tentativa

*Queridas,*

Parece que foi ontem que nos encontramos num escuro auditório para dar corpo a este grupo. Cheia de entusiasmo e nervosismo, feliz por ver tantas. Em grupos mais pequenos partilhávamos o que nos levava ali. Do meu, ficou-me uma pergunta feita ao grupo após uma afirmação minha, que provavelmente de forma estridente deve ter incluído a palavra foder.

— *Por que é que as feministas falam sempre de sexo?*

Chocou-me. Deixou-me muda. Seria uma acusação? Era, pois! Uma acusação da sociedade patriarcal que remete o sexo, a sexualidade, especialmente a do corpo e da boca da mulher, ao privado. Ora aí está, por isso as pessoas feministas falam de sexo. Do seu sexo, da sua sexualidade, do prazer. Para mim, não me sai fluidamente, nem o dizer, nem o fazer, nem o prazer. Demasiado tempo remetido ao pecado, a um final infeliz.

Já vos disse que o “Os usos do erótico, o erótico como poder” de Audre Lorde, continua a ser para mim uma dificuldade? Volto a este texto vezes sem conta. Já o lemos juntas. Utilizo-o nas minhas aulas de metodologia. Quero trazê-lo para a minha prática artística. Para a minha vida. Mas a produtividade, o trabalho, o sacrifício, o agradar a gregos e a troianos, e especialmente a eles, toldam-me o caminho. Vocês têm sido um farol nesta escuridão.

Os nossos encontros são amorosos, como propôs bell hooks são uma prática deliberada, mas serão também eróticos?. São a vontade de estarmos “menos sós”, como Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa estiveram. São ténues e simultaneamente fortes como o fio da teia de uma aranha. Continuam, continuarão, porque nos atraímos umas às outras como pirilampos, emitindo a nossa luz. Juntas brilhamos mais forte.

## 3º Ato Desalinhado

Há 5 anos seguimos em desalinho com o entre muros acadêmico, com a malha do patriarcado, que nos envolve nos mais variados tecidos sociais, e com algo dentro de nós que se move, se rebela e busca a utopia de tensionar até que possamos puxar fios, romper e abrir espaço para novas tessituras insurgentes, desalinhadas e perfeitamente imperfeitas. O Leituras Feministas é este grande ateliê subversivo da palavra e do ato que, ao puxar os fios das nossas certezas, nos convida a outras tessituras dentro e fora de nós mesmas. Ao longo destes anos, podemos confabular sobre estratégias, fazer contato com outras mestras da palavra, da vida, da militância, e de tudo isso junto, em um desalinho que desfaz nós desta grande teia a ser continuamente sabotada e refeita em outras cores e texturas, nos recusando ao lugar de presas e reconhecendo umas às outras na nossa potência destrutiva e criativa de aranhas tecedeiras um tanto peçonhentas e um tanto amorosas.

# A não ser que...

Apresentarei aqui a génese do grupo de estudo Leituras Feministas a partir da sua sessão inaugural, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) em dezembro de 2019, em que visionamos o filme “Quem é Bárbara Virgínia?” de Luísa Sequeira e tendo como texto de apoio à reflexão “*Feminist Interventions in Art’s Histories*” da historiadora de arte Griselda Pollock<sup>1</sup>. A combinação de um filme que questiona a invisibilidade do contributo das mulheres para a cultura e a sociedade – Bárbara Virgínia, atualmente desconhecida e ignorada, é a primeira mulher portuguesa a realizar uma longa metragem – com um texto que questiona o que significa querer inscrever mulheres no cânone da história da arte sem o modificar, pareceu-nos um bom ponto de partida para aquele que seria o papel do grupo, o de exercitar um olhar crítico sobre a sociedade patriarcal em que nos inserimos e sobre a cultura que esta produz, mas também o de voltar esse mesmo olhar crítico para a produção académica e nossa própria produção artística feminista.

## BÁRBARA VIRGÍNIA

“Quem é Bárbara Virgínia?”<sup>2</sup> Um filme realizado pela cineasta Luísa Sequeira, sobre Bárbara Virgínia uma realizadora portuguesa, atualmente desconhecida e ignorada, mas que foi a primeira mulher a realizar um filme em Portugal, na década de 1940, e a primeira pessoa portuguesa a apresentar um filme em competição em Cannes<sup>3</sup>, em 1946 – “Três Dias sem Deus”, do qual restam apenas 26 minutos sem som. “Quem é Bárbara Virgínia?” é sobre essa experiência que muitas de nós, jovens mulheres a frequentar estudos artísticos tivemos quando descobrimos figuras como Bárbara Virgínia. Por que é que ninguém nos contou sobre esta outra mulher, nossa antepassada? Porque é que nos fizeram acreditar que estávamos sós, que não tínhamos genealogia, história? Por que é que pouco resta da obra desta pioneira? Simone de Beauvoir, filósofa francesa contemporânea de Bárbara Virgínia, afirma em 1949, no livro germinal “O segundo Sexo: Fatos e Mitos”:

[As Mulheres] não têm passado, não têm história, nem religião própria; não têm, como os proletários, uma solidariedade de trabalho e interesses [...]. Vivem dispersas entre os homens, ligadas pelo

1. Griselda Pollock, “Feminist Interventions in Art’s Histories”, *Kritische Berichte* 16 Nr. 1, 1988.

2. Luísa Sequeira, dir. *Quem é Bárbara Virgínia?* (Porto: Um segundo Filmes, 2017). Doc.

3. Festival Internacional de Cinema de Cannes, França, cuja primeira edição foi em 1946.

habitat, pelo trabalho, pelos interesses econômicos, pela condição social a certos homens — pai ou marido — mais estreitamente do que as outras mulheres.<sup>4</sup>

Isto foi também o que eu acreditei enquanto jovem mulher a estudar escultura na FBAUP nos finais dos anos 1990. Qual seria o meu futuro nos mundos<sup>5</sup> da arte quando os modelos que me eram transmitidos eram todos masculinos? Qual era o futuro artístico no feminino? Seria o das artes decorativas como o das mulheres estudantes da *Bauhaus*?<sup>6</sup> Até que descobri que o problema não era o da não-existência de mulheres artistas, pois nas recorrentes visitas à biblioteca da Faculdade pude comprovar que as mulheres artistas existiram, existem, mas as pessoas professoras da academia, as pessoas historiadoras, na sua ignorância, em boa verdade devo dizer com um viés — mais ou menos inconsciente — misógino, as apagavam, as omitiam, consistentemente. Vinte anos depois venho a lecionar na mesma instituição, enquanto professora convidada, com um contrato parcial a termo certo. Os tempos mudaram. Já há uma mulher a lecionar escultura na FBAUP, mas muitas coisas ficaram iguais. Se o feminismo nos anos 1990 era vilificado, depois do *Blacklash*<sup>7</sup> dos

4. Simone Beauvoir. *O segundo Sexo: Fatos e Mitos*. (S. Paulo: Dif. Europeia do Livro, 1970), 13.

5. Uso mundos da arte, pois considero que o campo da arte é um multiverso e não um universo, não havendo um modelo operativo único.

6. A *Bauhaus* foi uma escola excecional, estabelecida em Weimar na Alemanha em 1919 e estava aberta a estudantes de qualquer género, classe ou idade, “Mas embora se orgulhasse de oferecer uma educação abrangente e de eliminar as hierarquias entre as disciplinas e os meios de expressão plástica, a escola estava longe de ser igualitária. Enquanto os homens eram livres de experimentar, as mulheres eram, na sua maioria, encerradas nas oficinas de tecelagem e encadernação. Gropius chegou mesmo a proclamar que as mulheres pensavam em “duas dimensões”, enquanto os homens pensavam em três.” Katy Hessel, *The Story of Art Without Men* (London: Hutchinson Heinemann), 167 (tradução minha). Jovens mulheres estudantes, como eu, rapidamente perceberam que as mulheres estudantes da *Bauhaus* tinham um papel secundário na historiografia da *Bauhaus*, sendo o seu contributo artístico feito maioritariamente na oficina de têxtil.

7. O *blacklash*, ou retaliação, é o discurso que se seguiu à segunda vaga feminista dos anos 1970, que afirmava por um lado que as mulheres já tinham alcançado a igualdade, portanto já não precisavam do feminismo, e por outro lado que o feminismo era agora a fonte de todos os males das mulheres. Esta retaliação, isto é, a resistência aos direitos adquiridos social e politicamente pelas mulheres é um ataque do patriarcado à luta feminista pela igualdade de direitos e oportunidades. “A verdade é que a última década assistiu a um poderoso contra-ataque aos direitos das mulheres, um *blacklash*, uma tentativa de retrain o punhado de pequenas e duramente conquistadas vitórias que o movimento feminista conseguiu conquistar para as mulheres. Este contra-ataque é em grande parte insidioso: numa espécie de versão da Grande Mentira da cultura pop, coloca a verdade ousadamente de pernas para o ar e proclama que os próprios passos que elevaram a posição das mulheres levaram, na verdade, à sua queda.” Susan Faludi. *Backlash: the undeclared war against American women*, (New York: Three Rivers Press, 2006), 9-10 (tradução minha).

anos 1980, em 2018 é considerado datado<sup>8</sup>. Cientes do meu interesse em práticas feministas, estudos de género, queer e interseccionais, fui abordada por várias pessoas que estudavam na FBAUP à procura de orientação de trabalhos e projetos de investigação. Não tendo capacidade para responder a todas as demandas<sup>9</sup> pareceu-me que o que havia a fazer era criar uma comunidade de estudo que pudesse proporcionar apoio mútuo e alento. Em dezembro 2019, foi lançado o grupo de estudo Leituras Feministas com uma sessão de discussão e organização. Nessa sessão inaugural visionamos o filme “Quem é Bárbara Virgínia?”, com a presença da realizadora do filme, Luísa Sequeira, e trazíamos lido “*Feminist Interventions in Art’s Histories*”, um texto de 1988 de Griselda Pollock. Um texto que nos parecia interessante como contraponto ao filme, no sentido que o argumento de Pollock neste artigo é o de questionar o papel da adição de mulheres artistas invisibilizadas ao cânone da história de arte sem questionar os critérios de inclusão, de excelência, desse mesmo cânone que as excluiu à partida.

## (IN)VISÍVEL

Regressemos então a esse lugar de invisibilidade das mulheres na história de arte e aos muitos clichês sobre os porquês. O senso comum diz-nos que não conhecemos mulheres artistas, não divulgamos a sua obra, porque elas não existiram. Ou melhor, existiram, mas não eram realmente tão geniais como os homens artistas. A crítica e teórica feminista norte-americana Linda Nochlin perante a resposta dada por muitas pessoas à inexistência de uma genealogia feminina, em “Por que não houve grandes Mulheres Artistas?”, um artigo publicado em 1971 no *Artnews*<sup>10</sup>, afirma:

A primeira reação das feministas é morder a isca, engolir o anzol e a linha e tentar responder a questão tal como ela é colocada, isto é, buscam encontrar exemplos de merecimento ou de artistas que ainda não foram suficientemente reconhecidas através da história;

8. Constantemente, estudantes que procuram usar teoria e crítica feminista na reflexão sobre a sua prática artística, são desencorajadas a fazê-lo pelo corpo docente das instituições onde estudam com a justificação de que as suas referências são coisas do passado, estão desatualizadas. Como se um texto de bell hooks dos anos oitenta fosse menos relevante do que um de Michel Foucault dos anos sessenta — para nomear um caso anedótico entre muitos.

9. E politicamente, não me parecia certo que uma docente com um contrato precário a tempo parcial estivesse disponível para supervisionar mais do que um par de estudantes.

10. Linda Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (São Paulo: Aurora, 2016).

reabilitar carreiras modestas, se interessantes e produtivas; redescobrir esquecidas pintoras de flores ou seguidoras de David e criar uma causa para elas; demonstrar que Berthe Morisot foi muito menos dependente de Manet do que fomos levadas a pensar.<sup>11</sup>

Linda Nochlin advertiu-nos então que a tarefa de descobrir mulheres artistas invisibilizadas e inseri-las na história de arte é uma luta inglória, para sempre incompleta. Pois:

A culpa [da invisibilidade] não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes.<sup>12</sup>

O filme “Quem é Bárbara Virgínia?” vem deste legado do “Por que não houve grandes Mulheres Artistas?”, e do nosso morder o anzol, mas também procura trazer à luz as condições para esta invisibilidade, vem acentuar aquilo que Nochlin defende, que a culpa não está em Bárbara Virgínia, cineasta que no início da sua carreira foi apoiada com fundos estatais, bem recebida pela crítica e pelo público, para de seguida, tal como muitas pessoas artistas, mulheres, racializadas, alterizadas, ser negligência por parte das pessoas historiadoras, das pessoas colecionadoras, das instituições públicas que não arquivam as obras, ou as arquivam negligentemente, ou as simplesmente descartam, assim, fica claro, que o que se segue é o esquecimento<sup>13</sup>. Em boa verdade, as instituições que invisibilizam as mulheres artistas, como Bárbara Virgínia, no século XX, pouco mudaram. A escritora e crítica de arte Hettie Judah, no jornal britânico *The Guardian*, em 2022, esclarece como as mulheres artistas, apesar de terem reputação pública ao longo das suas vidas, verem as suas obras expostas em espaços conceituados, não serem necessariamente inscritas na história de arte.

11. Nochlin, 3.

12. Nochlin, 8-9.

13. Hettie Judah, “Another amazing year for female artists. So why are they still stifled and impoverished?” *The Guardian*, dezembro, 14, 2022.

Apesar da crença popular de que o mundo da arte se tornou mais inclusivo, [Charlotte Burns e Julia Halperin] descobriram que grande parte do progresso aparente era superficial. A aquisição de obras de artistas mulheres em museus atingiu o seu auge há mais de uma década e depois diminuiu. Porque é que as aquisições de museus são importantes? Porque esta é a arte considerada suficientemente importante para ser conservada. As exposições são temporárias – não refletem alterações na coleção de um museu.<sup>14</sup>

Se as obras destas artistas não forem colecionadas, conservadas, e divulgadas, juntamente com os seus escritos, a memorabilia, a correspondência, os estudos preliminares etc., que permitem estudos futuros e estabelecer correspondências entre as suas obras e a de outras pessoas artistas contemporâneas, estas artistas serão sempre uma nota de rodapé na história de arte do futuro.

A historiadora de arte Eliza Goodpasture defende que é preciso mais do que entusiasmo desmedido para garantir um lugar no cânone. “Continuar a agrupar ‘mulheres artistas’ como categoria ao longo do tempo distinta de ‘artistas’ não é tão progressista como pode parecer”, diz ela. Goodpasture discorda da tendência atual de “copiar e colar” mulheres artistas nas narrativas históricas da arte existentes, em vez de perguntar porque é que podem não se enquadrar na história existente e porque é que vale a pena explorar esta diferença.<sup>15</sup>

Chegamos então ao argumento fundamental do texto de Griselda Pollock, e perguntar se o que há a fazer é meramente reescrever a história “copiando e colando” nomes de mulheres? Pollock pergunta se “[a]ldicionar as mulheres à história da arte é o mesmo que produzir história da arte feminista?”<sup>16</sup>. O seu ponto de vista é que não, incluir mais mulheres artistas no cânone, não traz necessariamente mudanças operativas a esse cânone. Mas, dando uma no cravo e outra na ferradura, também afirma que “[e]xigir que as mulheres sejam consideradas não só muda o que é estudado e o que se torna relevante investigar, como também desafia politicamente as disciplinas existentes.”<sup>17</sup> Griselda Pollock afirma

14. Judah (tradução minha).

15. Judah (tradução minha).

16. Pollock, Griselda, “Feminist Interventions in Art’s Histories”, *Kritische Berichte* 16 Nr. 1, 1988. (tradução minha).

17. Pollock (tradução minha).

que a categoria de excelência na história de arte foi definida à partida a partir do modelo masculino. Assim, como afirma Linda Nochlin, responder à pergunta “Por que não houve grandes Mulheres Artistas?” está sempre em desvantagem para as mulheres, se continuarmos a responder a essa pergunta dentro das categorias da história de arte. Linda Nochlin reivindicava uma mudança de paradigma. Griselda Pollock diz-nos:

Esta formulação elimina a típica narrativa histórica da arte de um indivíduo talentoso que cria, a partir da sua (sic) necessidade pessoal, uma obra de arte distinta que depois sai do seu local privado de criação para um mundo onde será admirada e apreciada pelos amantes da arte que expressam uma capacidade humana de valorizar objetos belos. A disciplina da história da arte, tal como a crítica literária, trabalha no sentido de naturalizar estes pressupostos. O que aprendemos é como apreciar a grandeza do artista e a qualidade dos objetos de arte.

A alternativa, para Pollock, é não tratar a obra de arte como um objeto, mas pensá-la como uma prática, sujeita a condicionantes. Mudar o paradigma implica pensar a forma como a obra é produzida e consumida.

### UNLESS

O romance “*Unless*” de Carol Shields<sup>18</sup> foi-me fundamental para pensar o porquê da invisibilidade das mulheres na história de arte ocidental, e o porquê de simplesmente inserir mulheres, e outras, invisibilizadas, não resolver a questão da inclusão/exclusão do cânone. No sentido que Shields diz neste romance, que *half of the bloody time they choose to do it* [ser invisível]<sup>19</sup> ou seja, que numa boa parte dos casos as mulheres escolheram a invisibilidade, escolheram formas diferentes de habitar os mundos da arte, que contribuem para essa invisibilidade pois não são facilmente categorizáveis, não se encaixam em movimentos claramente definidos. Em linhas gerais, o romance *Unless* discute as ideias de “goodness” e “greatness”, bondade versus genialidade, ou, ser-se bom *versus* ser-se genial. Colocando-se nessa fronteira entre a ética e a estética. Em *Unless*, Carol Shields sugere que as práticas literárias de algumas mulheres – que supostamente raramente chegam ao nível de “great” e sendo

na melhor das hipóteses “good” – são impulsionadas por um princípio ético-estético totalmente diferente (que, poderíamos dizer não é necessariamente feminino, mas “matrixial”, segundo a filósofa psicanalista Bracha L. Ettinger)<sup>20</sup>. Em *Unless*, a personagem principal, a novelista Reta, rejeita a grandeza (*greatness*) em favor da bondade (*goodness*) – sendo que Shields joga nesse duplo sentido do bom (*good*) no seu valor ético e estético. E da mesma forma que o romance de Reta é “good”, *Unless* de Carol Shields, pela sua forma literária, enredo, caracterização da personagem principal, e voz, é também ele “good”, no entanto politicamente, ou segundo um conjunto de outros valores ético-estéticos, é “great”.

Shields discute o campo da literatura – com L maiúsculo e l minúsculo –, e a personagem principal, Reta, opta por não querer ser incluída na Literatura com L maiúsculo. Como Griselda Pollock e Eliza Goodpasture sugerem, esse é o trabalho a fazer, mais do que simplesmente inserir mulheres invisibilizadas no cânone da arte, é compreender que outras formas de estar e fazer nos mundos da arte foram propostas por estas mulheres. Como as suas obras perturbam os paradigmas existentes. Que muitas vezes essas mulheres, e pessoas racializadas e alterizadas, optaram por não serem incluídas na Arte, esse cânone com A maiúsculo, no qual agora as queremos colocar.

*Unless*, é o papel do Grupo de Estudo Leituras Feministas, um espaço onde cultivamos uma atitude crítica, no sentido de pensar as futuras práticas feministas nas artes visuais, e de procurar outras formas de fazer e estar nos mundos da arte a partir da nossa própria prática. “A não ser que” o façamos. Nada muda. Mas juntámo-nos, desafiantes, a essa grande massa da invisibilidade.

20. Matrixial para Ettinger é a estética e a criatividade artística em termos de proximidade, compaixão, admiração e fascínio, bem como a ética do testemunho, da responsabilidade, do respeito, da compaixão e do cuidado.

### BIBLIOGRAFIA

Beauvoir, Simone. *O segundo Sexo: Fatos e Mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1970  
 Faludi, Susan. *Backlash: the undeclared war against American women*. New York: Three Rivers Press. 2006  
 Hessel, Katy. *The Story of Art without men*. London: Hutchinson Heinemann. 2023  
 Judah, Hettie, “Another amazing year for female artists. So why are they still stifled and impoverished?” *The Guardian*, dezembro, 14, 2022, <https://www.theguardian.com/artand-design/2022/dec/14/amazing-year-female-artists-venice-biennale-turner>

Nochlin, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Aurora. 2016  
 Pollock, Griselda. “Feminist Interventions in Art’s Histories”, *Kritische Berichte* 16 Nr. 1, 1988  
 Sequeira, Luisa, dir. *Quem é Bárbara Virgínia?* Porto: Um segundo Filmes 2017. Documentário  
 Shields, Carol. *Unless*. London: Fourth Estate. 2002

18. Shields, Carol. *Unless*, London: Fourth Estate, 2002.

19. Shields.

# O quarto: entre Elvira e bell, educar para a prática da liberdade

Investigação desenvolvida a partir de Bolsa de Doutorado concedida à autora pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior do governo português, no âmbito do Fundo Social Europeu da União Europeia e do Programa Operacional Regional Norte, Portugal 2020.



Projeto *Quarto*. Fotografia de Elvira Leite, sem data. Arquivo pessoal de Elvira Leite. Elvira Leite realizou diferentes projetos com a temática “quarto” ao longo da sua carreira docente, contudo, não pôde registrar fotograficamente a todos. A imagem que trago na abertura deste texto é relativa a uma versão da proposta realizada após o 25 de abril de 1974. Ainda que tal imagem não corresponda ao projeto *O quarto* que será abordado neste artigo, é aqui colocada como forma de ativá-lo imaginativamente.

*Ciente de que vivemos numa cultura da dominação,  
me pergunto agora, como me perguntava há mais de vinte anos,  
quais valores e hábitos de ser refletem meu/nosso  
compromisso com a liberdade.*  
— bell hooks, *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*

*Mas, mesmo na escola de Salazar, que frequentei como aluna  
e como professora, os meus princípios eram irrevogáveis:  
proximidade na comunicação, aceitação e compreensão das  
diferenças, ou seja, ensinar de modo diferente a quem é diferente(...).  
Educar, ensinar e aprender e, se possível, com alegria.*  
— Elvira Leite<sup>1</sup>

Amanda Midori

1. Excerto extraído do texto não-finalizado “Depois de uma entrevista dada ao Jornal Expresso. Um texto para ‘um hipotético livro meu’” (2013), pertencente ao arquivo pessoal de Elvira Leite.

## PROFESSORAS

Duas mulheres artistas, uma da imagem e a outra da palavra, oriundas de lugares sociais distintos e que nunca se conheceram, mas que se descobriram educadoras mesmo sem se terem vislumbrado como tal. Duas autoras e pensadoras que fizeram das suas próprias experiências estudantis — de frustrações, exclusões e autoritarismos, mas também de potencialidades — a base para imaginarem a si próprias como educadoras engajadas com a realidade apresentada pela sala de aula.

Elvira Leite (1936), portuguesa, branca, filha de profissionais liberais, de classe média. Teve um percurso escolar vivido num sistema de ensino tradicional autoritário no qual o seu estado de “adolescente irrequieta” foi severamente punido (Leite, c. 2015). Realizou o Curso Geral e o Complementar de Pintura na então chamada Escola Superior de Belas Artes do Porto<sup>2</sup>, na década de 1960, época em que também passou a expor artisticamente e a lecionar em liceus da cidade. Formando-se e iniciando-se na docência ainda no período ditatorial do Estado Novo, Elvira integrou o 0,6% da população privilegiada que possuía o grau de ensino superior, quando a taxa de analfabetismo nacional chegava aos 33,1%<sup>3</sup>.

bell hooks — a voz de escritora de Gloria Jean Watkins (1952-2021) —, estadunidense, negra, originária da classe trabalhadora pobre (hooks, 1994/2013, p. 235). Vivenciou a passagem de um ensino fundamental cursado em escolas de ensino segregado<sup>4</sup> — onde suas professoras negras utilizavam-se da elaboração intelectual para trabalhar a educação num gesto político contra-hegemônico e de resistência antirracista (hooks, 1994/2013, p. 10) —, concluindo os seus estudos em escolas já “dessegregadas”, contudo estruturalmente “brancas” e “racistas” (hooks, 1994/2023, p. 12). Fará um percurso universitário que se inicia com uma Licenciatura em Letras na Universidade de Stanford, passando posteriormente pelo mestrado na Universidade de Wisconsin-Madison e o doutorado na Universidade da Califórnia.

Elvira, uma artista-professora que abandona uma carreira artística promissora para se dedicar durante mais de três décadas à docência de disciplinas artísticas na escola pública de ensino

secundário, tendo paralelamente pesquisado, escrito e realizado formações docentes nas áreas da pedagogia, do trabalho de projeto, da expressão plástica e da capacidade criadora, tornando-se uma incontornável figura nacional no campo da educação artística do presente. bell, uma escritora, pesquisadora, ativista e professora universitária, referência internacional na formulação do pensamento feminista negro interseccional e na luta antirracista.

Apesar de viverem, produzirem e atuarem em enquadramentos sociais específicos, este texto fará uma aproximação entre Elvira e bell, almejando encontrar em suas práticas e reflexões um comum que nos fale sobre educar para a prática da liberdade. O projeto *O quarto*, realizado por Elvira Leite antes da Revolução de 25 de abril de 1974, será o fio condutor dessa aproximação. Para isso, recorrerei ao relato que Elvira fez sobre tal projeto — disponível tanto em textos não-finalizados pertencentes ao seu arquivo pessoal, redigidos na década de 2010, quanto em entrevistas que me concedeu em 2020 — e ao livro “Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade” (2013), publicado por bell em 1994, no qual percorre reflexivamente a sua vida como estudante e como professora para demonstrar os fundamentos da sua pedagogia crítica, feminista e antirracista.

Em ambos os textos, a memória e a experiência de vida são os alicerces de um pensamento sobre a ação educativa que executam em sala de aula — Elvira na escola, bell na universidade — e que nos apontam para o entrelaçamento intrínseco entre o pedagógico e o político.

## O DESQUARTO

A primeira aula foi só de conversa, por isso nem se estranha o comentário que corre pela sala: “Esta professora é muito esquisita!” (Leite, s.d.). A turma equivaleria ao 7.º ou 8.º ano atuais, a memória já não sabe precisar, mas é como se Elvira pudesse voltar a ver à sua frente rapazes adolescentes de 12, 13 ou 14 anos, estudantes liceais no Estado Novo. “O quarto”, tema escolhido pela professora de Educação Visual, era “introspectivo, projectivo, possivelmente revelador de realidades sociais e culturais” (Leite, s.d.). Os sessenta minutos de aula despendidos na conversa permitiram que estudantes e professora se conhecessem: “conversamos, rimos, (...) ficamos a saber uns dos outros, (...) das diferenças geracionais, (...) dos gostos e desejos não correspondidos, dos poderes dos mais velhos, das preferências, (...) das precariedades resolvidas com imaginação, dos excessos e desprazeres de quem usa um quarto, dos sonhos, das evasões...” (Leite, s.d.).

2. Atual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

3. Dados relativos ao censo de 1960 em Portugal, obtidos através da base de dados “Pordata — Bases de Dados de Portugal Contemporâneo”. Ver mais em: <https://www.pordata.pt>

4. Que remontam ao passado escravocrata daquele país e no qual a segregação racial se instituiu como força de lei.

A hipótese da professora na escolha do tema concretizou-se e naquela conversa o grupo assistiria à emergência de uma diversidade de quartos, tal como diversa era a realidade social das pessoas daquela turma: quartos com “duplas funções”, ou seja “quarto de dormir e de brincar, quarto de dormir e de trabalho, quarto de dormir e de arrumos, quarto/sala, quarto/vão de escada, quarto de dormir sem o ser, quarto de um, para três”; quarto como “lugar de aconchego que segura os sonhos”, ou então “onde são guardados segredos, tristezas, fantasias e outras derivas”; quarto como “um espaço que desvendava identidades”; quarto como “um autêntico gabinete de curiosidades”; ainda teria aquele “com estilo antigo”, o “escolhido pela mãe”, o “bem mobilado, requintado”, e, claro, o “quarto improvisado”. Um dos alunos então concluirá: “O meu quarto é um *desquarto*” (Leite, s.d.).

Elvira bem sabia que iria chegar nas diferenças de classe social com a sua proposição, mas não revelou isso diretamente aos seus estudantes. Sempre de acordo com as idades, como gosta de enfatizar nas entrevistas que concede, foi fazendo perguntas à turma, propondo desafios e introduzindo os seus chamados “desvios”, de modo a conduzir com sutileza e inteligência as discussões para os lugares que lhe pareciam mais oportunos.

#### QUESTÕES DE CLASSE NA SALA DE AULA

bell hooks dirá que foi na sua entrada na Universidade de Stanford — após adquirir uma bolsa de estudos — que viria a perceber por meio da sua vivência que a noção de classe social não se limitava à condição financeira das pessoas, mas que “determinava seus valores, seus pontos de vista e seus interesses” tal como os modos de distribuição e recebimento do conhecimento (1994/2013, pp. 136-141). bell ressaltará que há “valores burgueses” que conformam as práticas pedagógicas e as etiquetas sociais, gerando regras de conduta e ordenamento que tornam, por exemplo, o riso, o tom de voz e a expressividade das emoções “perturbações vulgares da sala de aula” (1994/2013, p. 236).

Os valores da classe burguesa, segundo bell, estruturam até mesmo aquelas aulas tidas como “democráticas”, mas nas quais a participação do grupo de estudantes é inibida pelo receio da exposição, do “passar vergonha” perante colegas e docentes na apresentação de pensamentos, ideias e elementos de uma cultura popular que confrontam a cultura do ambiente elitista universitário, impossibilitando, assim, que o dissenso e o “diálogo construtivo” possa ter lugar

no processo educativo (1994/2013, p. 237). Para bell, as pessoas docentes progressistas sentem-se mais confiantes a “desafiar os preconceitos de classe” apenas teoricamente, esquivando-se de indagar e rever as suas próprias condutas e processos pedagógicos (1994/2013, pp. 248-249). Contudo, não deixará de salientar que o comprometimento com uma “pedagogia engajada” exige a modificação das práticas, a fim de que “o ideal democrático da educação para todos possa se realizar” (hooks, 1994/2013, p. 251).

Elvira Leite era uma dessas professoras comprometidas, por isso nos dirá, ao refletir sobre aquela aula realizada no período da ditadura em Portugal, que a pessoa docente que tenha princípios democráticos marcará com tal ideologia a sua prática “seja em que situação for” (Elvira Leite, entrevista concedida à Amanda Midori, 8 de junho de 2020). Ao menos foi isso o que procurou fazer durante a sua atuação educativa, mesmo num período em que abordar criticamente as questões sociais poderia provocar censuras e punições. Foi sabendo trabalhar dentro dos limites possíveis, sem confrontar diretamente a autoridade e sem misturar a política partidária com o caráter político constitutivo dos seus gestos, posturas e propostas, que Elvira daria seguimento àquela aula.

#### CORPOS PEDAGÓGICOS TRANSGRESSORES

Para bell, as estratégias pedagógicas adotadas é que permitirão criar “rupturas na ordem estabelecida”, promovendo “modos de aprender que desafiam a hegemonia burguesa” (1994/2013, p. 245). Uma das suas estratégias passava por criar na sala de aula o que denomina por “comunidades de aprendizado”, nas quais haveria o reconhecimento e a valorização da voz e da legítima presença de cada pessoa da turma (1994/2013, p. 245).

A conversa, naquela aula de Elvira Leite, atuou não só como introdução ao tema que seria trabalhado no interior da disciplina, mas como elemento sensibilizador para as diferenças de classe social manifestas nas dimensões materiais e culturais do espaço de dormir de cada estudante. Contudo, mais que isso, o conversar também era maneira de descentrar o conhecimento da figura da professora, de fazer com que a troca entre todo o grupo fosse ativadora de um processo de aprendizagem que estivesse baseado na aceitação e na valorização das diferenças demonstradas nas partilhas feitas por cada um. Era a “comunidade de aprendizado”, sem assim a chamar, que Elvira intencionava conceber com os seus estudantes, mesmo quando a norma educativa era — e ainda hoje é — o “modelo

do tipo taylorista”: “uma sala, uma turma, um professor, um método, uma dada matéria” (Leite, 2013).

Em tal perspectiva tradicional de ensino, facilmente podemos avistar a professora sentada em sua escrivaninha, ou em pé à frente da sala, com as carteiras e os estudantes da turma virados para si. Essa imagem, tão comum na docência, suscitará uma analogia em Ron Scapp, professor e amigo com quem bell desenvolve um diálogo, que nos diz: “isso lembra o corpo de conhecimento firme e imóvel que integra a imutabilidade da própria verdade” (*in hooks*, 1994/2013, p. 184). Em concordância, bell afirmará que numa “pedagogia libertadora” o modo como o corpo da pessoa docente se posiciona importa para o processo educativo (1994/2013, p. 184). “Reconhecer que somos corpos na sala de aula”, diz-nos bell, “foi importante para mim, especialmente no esforço para quebrar a noção do professor como uma mente onipotente, onisciente” (1994/2013, p. 185).

O corpo da professora Elvira possivelmente estivera a circular por entre os pequenos grupos que compartilhavam os materiais no seguimento daquela primeira aula. A reorganização da sala — de suas carteiras, equipamentos e materiais — teria sido preparada por si durante o intervalo, surpreendendo os estudantes quando ali foram recepcionados<sup>5</sup>. O espaço é pedagógico, e por isso a professora zela no seu preparo<sup>6</sup>. Dedicados agora a conceber através do desenho e da construção tridimensional o seu próprio quarto, os alunos iniciam o percurso de um projeto que, podendo ser “simples”, não será “superficial” (Leite, s.d.). Aí, a professora conjuga dinamicamente os diferentes conteúdos exigidos pelo programa de ensino: “desenho expressivo, desenho de linguagem técnica, a tridimensionalidade representada, as proporções, as texturas...”, referindo que “não fugia ao programa, mas acrescentava o ser, a sensibilidade, a crítica, a política, (...) a identificação, a comunicação” (Leite, c. 2015). A maleabilidade com que ativa o programa de ensino, quebrando com as suas sequencialidades e linearidades, fala-nos de uma professora que não é reprodutora, que não se coaduna com uma prática

bancária da educação, aliás, prática essa criticada por bell em muitos momentos da obra aqui já mencionada, tendo como referência o educador brasileiro Paulo Freire (1968/2017).

O corpo da professora Elvira que caminha pela sala a apoiar cada um dos alunos já não é aquele detentor da “verdade”, mas aquele que se vulnerabiliza a se transformar para que o grupo de estudantes também esteja aberto a tal transformação: aceitar que é possível aprender — e ensinar — com base em relações sociais afetuosas.

#### ENTUSIASMO NUMA SALA DE AULA ENGAJADA

“A sala de aula engajada está sempre mudando”, assim nos diz bell, para quem a vivacidade, a fluidez e a mudança necessariamente compõem a aula de uma “prática libertadora” (1994/2013, pp. 211-212). Estático seria o “paradigma oposto” da educação, inalterável mesmo diante de estudantes diferentes (*hooks*, 1994, p. 212). Seria aí que encontraríamos uma corporalidade docente e estudantil enrijecidas, silenciadas, que quase nem se fazem notar. Estática é, sobretudo, a educação bancária criticada por Freire, pois valida o conhecimento como transferência de conteúdo, como banco de dados informacional que deve ser assimilado por toda gente, ao mesmo tempo e do mesmo modo (1968/2017, pp. 79-86).

O entusiasmo, enquanto energia vivaz, teria sido para bell um dos primeiros princípios que buscaria ter presente em suas aulas, em oposição ao tédio paralisante (1994/2013, p. 16). Para si, “estimular o entusiasmo era um ato de transgressão” por confrontar uma cultura burguesa prevalecente no ambiente universitário no qual o prazer deturparia o caráter de seriedade educativa exigido (*hooks*, 1994/2013, p. 17). Mas bell salienta que a aparição do entusiasmo não se dá sem a devida flexibilidade e abertura às “mudanças espontâneas de direção”, necessárias quando se tem em consideração as particularidades de cada estudante (1994/2013, p. 17). Seria a “pedagogia engajada” que habilitaria, segundo bell, a “participação conjunta de professor e alunos”, permitindo-lhes “sentir a alegria de aprender” (1994/2013, p. 269).

Retornando à sala de aula de Elvira Leite, os seus estudantes seriam novamente surpreendidos. Após finalizados, os quartos tridimensionais construídos foram expostos e avaliados coletivamente pela turma. Dentre todos, houve um que despertou mais a curiosidade dos colegas: um quarto sem móveis, mas onde não se dormia no chão, um quarto “difícil de explicar”, teria dito o aluno

5. Nesse início de parágrafo faço um exercício de imaginação, conjecturando, com base em princípios de verossimilhança com outros projetos realizados por Elvira Leite, que me foram relatados em entrevistas entre 2019 e 2020, a disposição dos corpos de estudantes e professora em sala de aula, uma vez que nos relatos sobre o projeto *O quarto*, Elvira não faz tais menções.

6. Elvira Leite, Alberto Carneiro e Manuela Malpique publicaram em 1983 dois volumes da obra “O espaço pedagógico”. Pensados como material para formação de professores, os livros abordam diferentes noções de espaço e seus potenciais pedagógicos.

autor (Leite, c. 2015). Decidiram então que gostariam de conhecer o quarto real daquele estudante. A professora, aproveitando-se do interesse da turma, organizou devidamente a saída de estudo à casa do aluno. Lá chegando, viram que, realmente, o quarto não possuía mobília carpinteirada, mas tinha móveis improvisados, feitos pelo pai e pelo irmão mais velho; sem janelas, no teto havia uma instalação com luz vermelha, criando um ambiente de boate corroborado pelo gira-discos e vinis que preenchiam a prateleira inteiriça que atravessava as laterais do quarto, provocando deslumbramento nos colegas; nas paredes, cartazes de ídolos, futebolistas e bandas famosas; as roupas limpas organizavam-se entre os discos naquela longa prateleira e num varão (Elvira Leite, entrevista concedida à Amanda Midori, 8 de junho de 2020). No regresso à escola, voltou-se a conversar, desta vez sobre “o querer, o ter e o ser”, sobre “cultura e culturas”, sobre o “ser-se adolescente” (Leite, c. 2015).

Naquela turma, o entusiasmo em aprender se constituiu daquilo sobre o qual se trabalhou, do modo como se fez, do processo, do relacionamento que passou a existir entre as diferentes pessoas envolvidas e dos diferentes lugares por onde os corpos de estudantes e professora transitaram — escola, rua, casa —, transformados então pela ação docente em “ambientes de aprendizagem” (Leite, c. 2015).

### VIVER A EDUCAÇÃO COMO PRÁTICA DA LIBERDADE

Considero que as professoras Elvira e bell procuraram perseguir com as suas práticas educativas o ideal de uma educação para todas as pessoas. Mas com isso não tencionavam impor uma igualdade de tratamento que repetisse o procedimento demagógico “todos têm de ser tratados por igual” (Leite, 2013). Elvira considera que só seria possível trabalhar uma educação para todas as pessoas com “a consciência de que todos os alunos e alunas eram diferentes e por isso teria de aceitar esta realidade e estudar formas de responder a esta situação”, teria, portanto, de preparar as aulas “atendendo à diversidade de alunos” (Leite, 2013).

Já bell nos dirá que a “pedagogia engajada” é aquela que “cria espaço para todos” (1994/2013, p. 250), ou seja, é uma prática pedagógica que considera legítima a presença de cada uma das pessoas em sala de aula. Tal comprometimento para com essa forma de atuar na educação seria para bell “uma expressão de ativismo político” (1994/2013, p. 267).

Elvira e bell narram-nos como viveram a educação na sua forma de prática da liberdade ao aprenderem a ajustar os seus posicionamentos de acordo com a complexidade relacional, afetiva e social existente em cada turma com a qual se depararam. Na aceitação das singularidades, no engajamento mútuo e na abertura ao inesperado, em Elvira e em bell encontraríamos aquele que talvez seja o maior ato transgressor na educação: o desejo de estar com pessoas.

### REFERÊNCIAS

- Carneiro, A., Leite, E., & Malpique, M. (1983). *O espaço pedagógico 2: Corpo/espço/comunicação*. Edições Afrontamento.
- Carneiro, A., Leite, E., & Malpique, M. (1983). *O espaço pedagógico 1: A casa, o caminho casa-escola, a escola*. Edições Afrontamento.
- Freire, P. (2017). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra. (Obra original publicada em 1968)
- hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. Editora WMF Martins Fontes. (Obra original publicada em 1994)
- Leite, E. (s.d.). [Texto para o livro do Expresso. Primeira versão. O quarto]. Arquivo pessoal de Elvira Leite.
- Leite, E. (2013). [Depois de uma entrevista dada ao Jornal Expresso. Um texto para “um hipotético livro meu”]. Arquivo pessoal de Elvira Leite.
- Leite, E. (c. 2015). [Esboço da segunda versão de “O meu livro”]. Arquivo pessoal de Elvira Leite.
- Pordata — Bases de Dados de Portugal Contemporâneo. (6 de abril de 2023). *Taxa de analfabetismo segundo os Censos: total e por sexo*. <https://www.pordata.pt/portugal/taxa+de+analfabetismo+segundo+os+censos+total+e+por+sexo-2517>
- Pordata — Bases de Dados de Portugal Contemporâneo. (14 de março de 2023). *População residente com 15 e mais anos segundo os Censos: total e por nível de escolaridade completo mais elevado*. [https://www.pordata.pt/portugal/populacao+residente+com+15+e+mais+anos+segundo+os+censos+total+e+por+nivel+de+escolaridade+completo+mais+elevado+\(percentagem\)-3709-324817](https://www.pordata.pt/portugal/populacao+residente+com+15+e+mais+anos+segundo+os+censos+total+e+por+nivel+de+escolaridade+completo+mais+elevado+(percentagem)-3709-324817)

A minha pátria não é  
a língua portuguesa,  
ainda assim preciso  
falar com você.

*Reflexões sobre o uso  
da língua enquanto  
tecnologia feminista  
decolonial e política*

Isabeli Santiago

## I. APRESENTAÇÃO

*Olá, como você está?*

Te saludo na língua e no fuso horário em que você é ou está. Com o(s) nome(s) e pronome(s) com o(s) quais se identifica. Inicialmente intitulei este texto de “ensaio” e peço que você tenha isso em conta ao longo da leitura. Se fosse possível, pediria também que me desse sua mão ou que se sentasse ao meu lado pois eu realmente quero, eu preciso, falar com você. É muito provável que a gente não se conheça e dificilmente, neste texto, isso poderá acontecer, mas eu tentarei me apresentar, falando com você como se tivéssemos algo em comum, ou pelo menos estivéssemos em proximidade.

*Você aceita um café?*

“O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las apontava-se com o dedo”<sup>1</sup> – assim começa a história de Macondo, dos Buendía e de um pequeno universo. Em quase toda cosmogonia, inclusive no cristianismo, o nome na sua forma de adjetivo ou de verbo ocupa o lugar essencial da criação. Em algumas culturas diz-se que nomear é encantar, atribuir alma a algo ou a alguém. Já nos processos de colonização os usos do nome e do verbo<sup>2</sup> serviram, em grande parte, para subjugar, extrair, pilhar, escravizar, instituindo uma alteridade forçada, destituindo a humanidade das sujeitas e sujeitos *outrorizados*. Nomear é um gesto de poder.

O meu nome é Isabeli, com i no final. Não é Isabel, do português, Isabela, do espanhol, Isabelle, do inglês, ou í-zá-bê-lí do francês. Nascida no Brasil o mais lógico seria que este nome fosse, então, brasileiro; mas como eu ele ocupa um não-lugar. Por consequência, este nome vai assumindo múltiplas variações consoante quem me chama, e dificilmente ele é dito de forma a que eu me reconheça. A poeta Akosua Zimba Afriyie-Hwedie, em seu poema *Call me by my name* [Me chame pelo meu nome] diz que o nome de uma pessoa, ou o sotaque com o qual é chamada, são formas de voltar para casa, de retornar e reconhecer-se. Talvez, também por isso, não me reconhecendo nas modulações do meu nome, sigo em perpétuo deslocamento: *neplantera* (Anzaldúa, 1987).

1. Do Livro *Cem anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, lançado em 1967.

2. Enquanto língua-idioma e linguagem sob uma perspectiva política de violência e dominação.



“Parabéns, Isabel\_” (2013-2016)  
Fotos dos bolos de aniversário que recebi de pessoas amigas: (1) 20 anos: “Parabéns Isabel” bolo com decoração da bandeira do Brasil; (2) 21 anos: “Parabéns Isabeli” bolo decorado com “1” acrescentado posteriormente e uma placa de chocolate com os dizeres “A - 7 X B - 1” alusivos à derrota da seleção brasileira de futebol masculino pela seleção alemã; (3) 23 anos: “Parabéns Isabel”, bolo com decoração infantil (4) 24 anos: “Parabéns Isabeli”, com a grafia correta, quatro anos depois.

Há quem pense, e até já tenha me dito, que esta minha questão com o nome é “mania da perseguição”. Curiosamente são estas, as mesmas pessoas, que beneficiam senão dos nomes próprios, dos nomes de família (talvez cortar). Não se tratando de uma escolha, o meu pensar sobre as políticas de nomeação se desdobra em questões de alteridade, atravessando os vastos territórios da língua e da linguagem. Além de poder definir uma identidade social, o nome nos posiciona em relação ao mundo como um *eu*, e em determinadas circunstâncias como um *nós*, e ainda como um *outro*. Todas estas possibilidades se constroem entre as políticas da língua que, apesar de teoricamente bem definidas, são mutáveis. E o mais importante: variam de acordo com a pessoa que fala, de onde fala, como e para quem. Por isso, além do meu nome, preciso me apresentar a você a partir de um outro-lugar, além e apesar dos nossos nomes.

## II. DE ONDE FALO

*Sou uma mulher-brasileira.*

Mediante o desconhecido um dos primeiros impulsos é o de classificar (Barthes, 2012:12). Na tentativa de elaborar sentido recorre-se à linguagem para dissipar a estranheza e, talvez estabelecer algum tipo de relação com o objeto ou sujeita ao qual se pretende classificar. Um gesto de linguagem, mas não menos poder, ou de afeto. Poder de definir, autorizar, integrar ou os seus contrários. Afeto como o recurso dinâmico daquilo que é passível de gerar afetação, conexão e novos sentidos.

Em um de seus últimos textos, dedicado às possibilidades de descolonização da paisagem, a artista e intelectual transfeminista Hilda de Paulo, discorre sobre a importância de nos posicionarmos a partir *de onde pisam os nossos pés*. Com a citação de Ursula K. Le Guin, que abre o seu ensaio, Hilda projeta uma meta-paisagem:

Eles pareciam muito mais próximos do que quando seus nomes ficavam entre eles e eu como uma barreira transparente; tão próximos que meu medo deles e o medo deles de mim se tornou o mesmo medo. (“*She unnames them*”, Ursula K. Le Guin *apud* “Onde meus pés pisam: breves notas sobre uma tentativa de descolonizar a paisagem” por Hilda de Paulo)<sup>3</sup>

3. in “Capitalização do Natural & Naturalização do Capital”.



Marca registrada, 1975. [Still MADE IN BRASIL], Leticia Parente  
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>

Ao citar esta imagem, a artista nos desafia a encarar uma cena de subversão de poder instituída numa linguagem dominante, agora suspensa. Destituídas de nome, a partir de onde se reconheciam a si e estranharam a *outra* desnomeada, as personagens que detinham o poder de tornam-se vulneráveis, experienciam o medo da alteridade. Estão em proximidade, habitando uma possível, ainda que aparente, mesma condição. E agora?

Além das conexões possíveis com o *ponto de vista feminista* (Patricia Hill Collins, 1990) ou *O lugar de fala* (Djamila Ribeiro, 2020), me parece importante olhar para o pensamento situado de Hilda enquanto meta-paisagem a partir da dimensão relacional e circunstancial da subalternidade, e a consequente (im)possibilidade de enunciação, reconhecimento e escuta. Tais questões, anteriormente elaboradas por Gayatri Spivak (2021), Gloria Anzaldúa (1987), entre outras autoras, se encruzilham nessa *paisagem-chão* que Hilda projeta.

Sendo ela própria pintora, não é por acaso que Hilda convoca esta imagem, ou o facto de estarmos pensando juntas sobre poder, linguagem e paisagens. Sobre o chão onde se movem os nossos pés somos imigrantes. Em Portugal, circulamos entre paisagens de poder e arquiteturas coloniais e nossos nomes não fazem parte da gramática autóctone. Pisamos este chão sem fazer parte ou aterrar completamente. E ainda sendo capazes de falar nos vemos exiladas na outrora língua-mãe. Em quais línguas, poderão as subalternas tomar a palavra?

Quem ouvirá aquela que grita *brasileiro*?

*Sou uma mulher-brasileira-imigrante em Portugal.*

### III. A MINHA PÁTRIA NÃO É A LÍNGUA PORTUGUESA (em tom de sussurro, repita três vezes: *semântica, sotaque e segredo*)

No prefácio de “Memórias da Plantação”, Grada Kilomba dedica uma longa carta à “Edição Portuguesa”. Nela, faz questão de pontuar as dinâmicas e políticas de tradução para o português - uma língua na qual seguem *ancorados discursos coloniais e patriarcais*; relembando que:

[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem pode representar a *verdadeira condição humana* (Kilomba, 2019: 8-9)

Em “Cómo domar una lengua salvaje”, Gloria Anzaldúa (1987), reflete sobre as relações entre língua e colonialidade a partir da sua experiência biográfica enquanto chicana, mestiça e *mujer de frontera*. Sob um enquadramento feminista, decolonial e interseccional, o testemunho de Anzaldúa tem sido uma ponte para pessoas, que como eu, se veem na condição fronteiriça de não-pertencimento linguístico, territorial, identitário, social, político etc. Contudo, no caso de Anzaldúa a relação com as línguas se difere pela distinção evidente entre o inglês e o espanhol, o que não acontece com PT-PT / PT-BR.

Em Portugal, nas disputas da língua, tanto a identificação como a autonomia da variante brasileira geram resistências. Imortalizadas nas palavras de Fernando Pessoa, persistem as narrativas da língua portuguesa como pátria, definindo muito claramente a *barreira invisível* que estabelece o dentro e o fora deste território nacional e quem pode ou não pertencer. Envolve num apego colonial de raízes profundas e asfixiantes, mediante interesses financeiros, geopolíticos, protocolares ou qualquer favorecimento da nação e das pessoas de fala legitimada, esta barreira é, por vezes, suspensa. Numa espécie de pausa poética, fala-se em línguas e nações irmãs, nos sentimentos que partilhamos em palavras únicas como *saudade*. Até que se regressa à normalidade

onde pessoas estrangeiras são vítimas de xenofobia e crianças portuguesas que reproduzem o sotaque brasileiro são alvo de preocupação de familiares e profissionais da educação<sup>4</sup>.

Dinamizado por fluxos migratórios de múltiplas origens, no território de Portugal as disputas se intensificam. O mecanismo colonial que luta pela manutenção da soberania não se dissipa, apenas vai mudando a sua estratégia.

quando você vive em um país  
onde sua língua é considerada estrangeira  
você pode sentir um sentimento  
contínuo de  
estranhamento  
tudo  
o que  
você fala  
tem som  
de  
segredo  
(Gomes, 2021:70)

#### IV. AINDA ASSIM EU PRECISO FALAR COM VOCÊ

*Falar com sotaque delata o falante: não se é daqui*  
(Molloy, 2018:46)

*Por quê você fala “Brasil”?*  
(uma criança portuguesa perguntou)

À semelhança do que acontece com o francês falado na Martinica e o francês parisiense, o espanhol falado em Espanha e o espanhol falado no continente sul-americano, entre o português falado no Brasil e o português falado em Portugal existe uma fissura colonial. Uma constatação aparentemente óbvia, mas nada simples de se trabalhar e conviver com. Demorei para chegar a este entendimento, acredito que (também) pela forma como estas discussões são conduzidas em Portugal,

ora generalistas, teóricas e muito abstratas, ora idiossincráticas e sem qualquer tipo de espaço para contra-argumentação. E, se por um lado apelam à uma identidade histórico-nacionalista, por outro há uma desconsideração extrema pelos desdobramentos quotidianos que estas disputas linguísticas geram na vida das pessoas que *não falam português*.

A estas pessoas, dentre as quais me incluo, é imposto um modo de vida particular. Forçadas a viver entre línguas, passam também a ter a sua identidade fragmentada, definida em termos linguísticos e a partir de um estado de falta e necessidade: *são a sua língua*, e quando falam, tudo o que dizem parece estar sendo dito em *outro lugar, em muitos lugares* (Molloy, 2018:52). Na performatividade do exílio (Blocker, 1999), *encontram-se num estado de perpétua transição e (des)feitura de si, para sempre em neplantismo* (Anzaldúa, 1987:134), divididas entre (pelo menos) dois caminhos. Assim, a questão da tradução impõe-se também pela *doblez*, pelo exercício quotidiano de transferência de valores culturais de um grupo a outro (Anzaldúa, 1987:134) através do switching/switcheo (Molloy, 2018:16-17), do world-travelling (Lugones, 1987) e daquilo que se perde na impossibilidade de equivalência.

*Agora, me diga, como transformar um hiato em ponte?*

Quando no início eu disse que precisava falar com você, não sabia bem para onde as minhas palavras nos conduziriam. Talvez você possa ter ficado com a impressão de que eu reclamei muito, mas que apresentaria uma solução. Assumo que eu própria, a princípio, pensei que pudesse entregar um texto redondo, mas veja:

*conversa<sup>5</sup>*  
*substantivo feminino*  
*1. Troca de palavras ou de frases*  
*entre dois ou mais interlocutores. = CONVERSAÇÃO*

Entre o sonho de uma linguagem comum, o *pretuguês* (Gonzalez, 2020: 290), o brasileiro e a língua do opressor, distante de me reconhecer em uma só voz, ainda assim eu preciso... A língua é uma cicatriz, mas também uma ponte e eu escolho usar a minha para falar com você. Eu já desenhei a primeira linha desta paisagem, agora é com você!

4. “Em Portugal, falar *brasileiro* na escola é preocupação para os pais e problema para alunos”, por Gian Amato [em linha] Consultado a 05.09.2024. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/portugal-giro/post/em-portugal-falar-brasileiro-na-escola-e-preocupacao-para-os-pais-e-problema-para-alunos.html>

5. “conversa”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/conversa>. Consultado a 11.09.2024

Na ausência de língua comum,  
talvez o medo que há entre nós nos ajude  
encontrar as palavras de que tanto precisamos  
e assim, você possa ser você  
e eu possa ser eu  
apesar dos nossos nomes  
dos nossos medos  
e do chão onde pisam os nossos pés  
e falaremos em línguas  
escreveremos em chamadas  
e juntas dançaremos  
ao som do canto do coração da encruzilhada

Continua ...

## V. BÔNUS OU PENSAMENTOS INTRUSIVOS

Curadoria para mini-festival de videoarte:

1. *In my language*, Amelia Baggs;
2. *Privilege*, Amalia Ulman;
3. *Memórias de uma língua de cão*, Marilú Mapengo Námoda;
4. *Accents*, Denice Frohman;
5. *Marca registrada*, Letícia Parente.

★

Ana Mendieta, *an American artist*  
Aurélia de Sousa, artista portuguesa  
Isabeli Santiago, \_\_\_\_\_?  
Me pergunto em qual língua vou morrer.

★

Se você quiser conversar comigo, escreva uma resposta para:  
projetoextraviadas@gmail.com

## VI. AGRADECIMENTOS

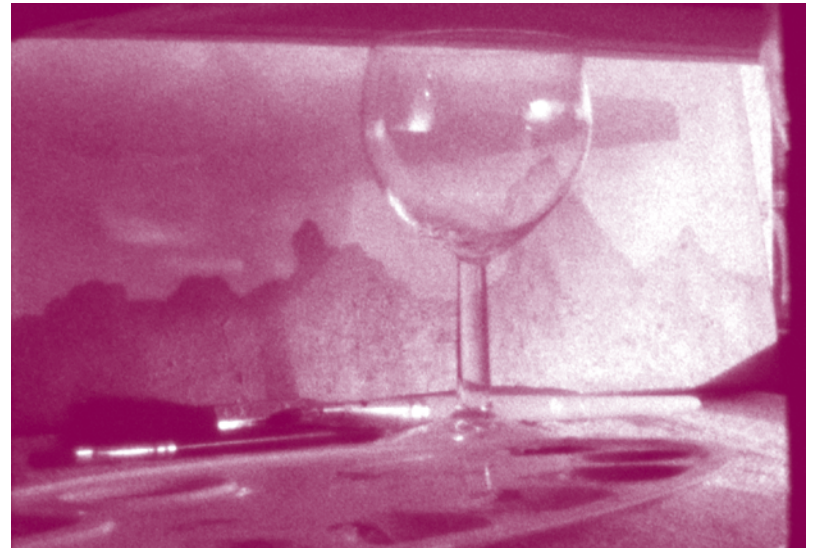
Agradeço às minhas amigas, aliadas e companheiras que com suas vidas e práticas se dedicam às poéticas e políticas da língua/linguagem dos mais variados lugares; e com quem mantenho uma correspondência cotidiana sobre estes e outros assuntos. À Hilda, pela generosidade amorosa, partilha de referências e paisagens de esperança desde 2012. À Julia, pela disponibilidade em me acompanhar nas mais variadas línguas, linguagens em momentos online e offline. À Chloé que acolhe e expande as minhas revoltas em francês. À Isadora e ao nosso amor peloportunhol. À Gabe que nos presenteou com o livro língua-mãe. À Nina, por dialogar ativamente e partilhar a sua biblioteca incendiária. Ao trio maravilha do Festival Eteceteras (Nina, Isa & Gê) que sonham comigo em muitas línguas. À Bia, parceira de marginália, projetos abandonados, memes e missundertandments. Às sereias do Coletivo MAAD (Alicia e Chloé). À Diana, pelas leituras entusiastas e generosas. Às companheiras de doutorado, pelas trocas e resistências. E a todas as demais amizades de língua selvagem, com quem troco palavras, referências, leituras e afetos. Às minhas avós com seus “erres” caipiras. À minha filha, por criarmos juntas nossa língua-materna. Hablemos!

## BIBLIOGRAFIA

- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands: La Frontera: La Nueva Mestiza*. Tradução de Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing Libros
- Barthes, Roland (2012) *A Câmara Clara*. Edições 70
- Blocker, Jane (1999) *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*. Durham: Duke University Press
- Collins, Patricia Hill (1990) *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Ed. (2000). NY: Routledge
- Gomes, Gabriela (2021) *LÍNGUA-MÃE* (Fresca 10). Porto: Poetria
- Gonzalez, Lélia (202) *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogo*. Organização Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar
- Kilomba, Grada (2019), *Memórias da Plantação - Episódios de Racismo Quotidiano*. Traduzido por Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lugones, María (1987) “Playfulness, ‘World’-Travelling, and Loving Perception.” *Hypatia* 2, 3–19 [No. 2]. Consultado a 05.09.2024, em <http://www.jstor.org/stable/3810013>
- Molloy, Sylvia (2018) *Viver entre línguas*. Traduzido por Julia Tomasini e Mariana Sanchez. Coleção NOS.OTRAS. Belo Horizonte: Relicário.
- Paulo, Hilda de (2024) “Onde meus pés pisam: breves notas sobre uma tentativa de descolonizar a paisagem” em “Capitalização do Natural & Naturalização do Capital”.
- Ribeiro, Djamila (2020) *Lugar de Fala*. São Paulo: Feminismos Plurais
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2021), *Pode a Subalterna Tomar a Palavra?* Traduzido por António Sousa Ribeiro. Lisboa: Orpheu Negro.
- Zimba Afriye-Hwedie, Akosua (2021) *Born in a Second Language*. Minneapolis: Button Poetry

# Breves notas de como a Princesinha do Cerrado canta a sua terra

Hilda de Paulo



Fotograma de “Coração Selvagem” (2013-17) de Hilda de Paulo

*Quem agora falará por mim  
já que também sou personagem desta história?*  
Miguel Jorge

## 1.

*Processo poético. No teatro. Hilda de Paulo está vestida de preto. Entra como uma figura solitária a olhar uma paisagem indefinida – tal como na pintura Composição (Figura só) (1930), de Tarsila do Amaral – e, em algum momento, diz: “Princesinha do Cerrado sou eu, por mim mesma!” – a frase dita por ela é uma paráfrase construída a partir da sentença “Madame Bovary c’est moi, d’après moi!” bradada às autoridades francesas por Gustave Flaubert diante da censura e da polêmica de sua personagem Emma Bovary. E há toda uma iconografia criada aqui por Hilda para narrar amorosamente a história da adolescente Princesinha do Cerrado em cena, uma vez que se passa no interior de Goiás no Brasil e, sabendo que o Brasil é o país que mais mata pessoas LGBTQ+ no planeta, é importante pensar esse recorte de Hilda não só pela questão numérica de quantas vidas a gente perde, mas também refletir sobre quantas vidas que se sentem ameaçadas. Por isso, há um furacão dentro e fora da Princesinha do Cerrado em sua experiência com o mundo porque ela vai entender em algum momento que a sua identidade de gênero trans está colocada num lugar que socialmente não é tido por certo. “Maldita norma”, pensa Hilda*

ao ver o livro *A epistemologia do armário*, de Eve Kosofsky Sedgwick, na biblioteca, “que faz as pessoas viverem aos ‘pedaços’ no convívio público.” Mas ela sabe que algo está doendo na sua *Princesinha do Cerrado* e propõe a ela elaborarem, juntas, caminhos possíveis de cura. Veja também Hilda neste ponto como uma escritora em cena na procura de narrativas híbridas entre ficção e realidade, tal como se apresenta a epígrafe deste texto retirada do poema “*Inhumas: nossa cidade*”, de Miguel Jorge.

## 2.

No quarto às 15h, a tia-avó Rosa da Princesinha do Cerrado está escrevendo em um papel pardo: “quando precisar de alguma coisa ou quando estiver em apuros ou precisar de ajuda de qualquer tipo: bata o pé esquerdo três vezes e chame pelo Sr. Tranca Rua e pede para ele te ajudar”.

## 3.

A Faculdade de Belas Artes do Porto minou a minha autoestima intelectual no ano de 2015, uma vez que eu estava a frequentar o Mestrado de Práticas Artísticas Contemporâneas e era constantemente atravessada por comentários transfóbicos de alguns docentes por conta da minha obra *Eu Gisberta*. Isso foi uma das violências que contribuiu certamente para eu interromper a escrita da autoficção *Princesinha do Cerrado* na época. Era a história de uma adolescente que experimentava outros códigos de gênero que não foram atribuídos a ela em seu nascimento e que ainda não havia feito uma transição social, vivendo sozinha em sua casa grande parte do tempo em Inhumas-GO. E, no dia a dia em casa, a imagem da mãe – falecida quando ela nasceu – faz de vulto o pai, que vive numa espécie de suspensão diária mesmo depois, quando ele vai percorrer as estradas da vida com seu caminhão.

## 4.

Inhumas-GO/Brasil – cidade onde nasceu Hilda de Paulo no ano de 1987 – foi chamada carinhosamente, em algum momento durante a década de 1930, de “Princesinha do Cerrado”, por conta da significativa chegada da onda de imigrantes – sírio-libaneses, espanhóis, italianos, japoneses e portugueses – nas terras inhumenses, contribuindo, assim, naquela época, para um maior desenvolvimento econômico e cultural na cidade. É importante lembrar que a cultura de Inhumas também recebe influências indígenas e africanas, além das europeias, em sua história.

## 5.

*Curiosidade do processo poético.* Resgato o projeto não concluído da autoficção *Princesinha do Cerrado* na minha terceira exposição individual homônima, que acontece entre os dias 9 de janeiro e 20 de fevereiro de 2021 no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura (CAAA) em Guimarães. A sentença “avó: rainha da terceira idade em 2000; mãe: rainha estudantil em 1983-1984-1985; eu: rainha quando?”, tirada diretamente da autoficção interrompida, foi ressignificada agora como intervenção em parede para fazer parte do conjunto de obras da exposição.

## 6.

*Montagem da exposição.* Como é estar montando uma exposição sobre uma adolescente trans sabendo que uma outra adolescente trans foi assassinada do outro lado do oceano no Brasil? A adolescente trans Keron Ravach é a vítima mais jovem no levantamento feito desde 2018 pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) no Brasil. Ser espancada até a morte – como ela foi – é uma das tipologias recorrentes no assassinato de pessoas trans e travestis no contexto latino-americano. Porque não se mata apenas fisicamente; há também um assassinato simbólico recorrente nessas mortes como tentativa de apagar as características identitárias, tal como raspar o cabelo, queimar a genitália, arrancar as mamas etc. Além disso, a própria mídia muitas vezes contribui para essa morte simbólica nos localizando erroneamente nas nossas identidades de gênero em seus conteúdos. Veja como exemplo a dissertação *Jornalismo e transexualidade: a construção da personagem Gisberta na mídia portuguesa*, de Leilane Menezes Rodrigues, defendida no Mestrado em Ciências da Comunicação, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 2021. Por esse motivo, incluí a epígrafe “Em memória da adolescente trans Keron Ravach, que foi espancada até a morte no Ceará (Brasil) aos quatro dias de 2021, dia em que a montagem dessa exposição foi iniciada. Eu sinto muito, Keron. Não tenho palavras” como intervenção em parede na entrada da exposição.

## 7.

11 de janeiro de 2021, último dia de visita à exposição por conta do confinamento no âmbito do combate à pandemia da doença covid-19. Esta é a outra epígrafe incluída como intervenção em parede na entrada da exposição: “Angelita Correia, mulher trans goiana encontrada morta em Matosinhos no dia onze de janeiro. Mana, agora

você faz parte também do meu cerrado. A morte colonial produzirá seu esquecimento, mas aqui ela não entra. Descansa em paz porque lutaremos por você aqui”.

8.

Gisberta Salce assassinada na cidade do Porto em 2006; Luna, em Lisboa em 2008; Angelina Correia, na cidade de Matosinhos em 2021. Todas elas são brasileiras, além de serem mulheres trans.

9.

Construída numa lógica processual de livre investigação da cor, a série de pinturas em pequeno formato *Em umas bandas, em outras bandas e afins* (2019-2024), apresentada em parte na exposição *Princesinha do Cerrado*, foi concebida a partir da minha memória de paisagens encontradas em diferentes localidades inóspitas que visitei ao longo da vida em diversos territórios longínquos e, assim, cada tela emerge como uma lembrança afetiva não verossímil de tais locais, de modo que as paisagens compostas por tintas são possibilidades de amplos deslocamentos imaginários, são fugas para extensos campos sem barreiras. “Em umas” remete sonoramente ao nome da minha cidade natal, Inhumas-GO, e desse modo, essa série traz inevitavelmente um caráter autobiográfico ao trabalho.

10.

Banda sonora de *Princesinha do Cerrado*:

*O amor (El amor)* – Alice Caymmi (Faixa 1)

*Tudo que eu tenho* – Diana (Faixa 2)

*Nu* – Assucena (Faixa 3)

*Maluca* – Cássia Eller (Faixa 4)

*Sonhando* – Valéria Costa (Faixa 5)

*Tô fazendo falta* – Joanna (Faixa 6)

*A minha paz* – Mr. Gyn feat. Valéria Costa (Faixa 7)

*Frio da madrugada* – Gabeu & Reddy Allor (Faixa 8)

*Conga* – Gloria Estefan & Miami Sound Machine (Faixa 9)

*Nuvem de lágrimas* – Fafá de Belém feat. Chitãozinho & Xororó (Faixa 10)

*É o amor* – Maria Bethânia (Faixa 11)

*Pote de ouro* – Liniker feat. Priscila Senna (Faixa 12)

*Chama* – Nila Branco (Faixa 13)

11.

No quarto, às 3h36 da manhã, Maíra Freitas está escrevendo: “Na coxa de Hilda de Paulo, inscreve-se a releitura transfeminista do gesto performático da artista cisgênera e austríaca VALIE EXPORT, que, em 1970, tatuou uma cinta-liga, acessório da moda do início do século XIX, ligado à sensualidade das dançarinas dos cabarés. O corpo feminino da mulheridade cisgênera, exposto para apreciação e consumo, é aqui desdobrado por Hilda com sua corpa de mulher travesti”.

12.

No quarto, às 3h42 da manhã, Freitas ainda está escrevendo: “Os ‘Sapatos’ vermelhos de salto são as bases que sustentam vergalhões, um canteiro de obras onde se torna possível construir uma corpa em toda sua complexidade. [...] À corpa que os sapatos sustêm é dada a possibilidade de afeto e construção relacional dentro de sociedades cisheteronormativas?”.

13.

Estou me apressando para ir ao Festival GREMI – Grandes Revelações da Mocidade Inhumense – no ano de 2031. Vou ler lá. O poema “Leonor Lotte”. “Conhecimento soterrado / Da esquecida e solitária / Historiadora da arte / Leonor Lotte / Apesar da língua afiada / As condições históricas / Não favoreceram seu discurso.” É um poema sobre o que é estar soterrada na casa do colonizador – Portugal – tentando edificar novas epistemologias no silêncio da História. Estou pensando no meu poema. Hoje, hoje é Leonor Lotte.

14.

Recomendo no evento on-line “Leituras Feministas com Hilda de Paulo”, a 26 de março de 2021, o documentário *Ser tão velho Cerrado* (2018), de André D’Elia, para melhor entender a degradação ambiental que ocorre no maior bioma da América do Sul, que é o Cerrado, por conta do agronegócio, ao mesmo tempo que parte da população brasileira acredita que a destruição seja um evento bíblico.

15.

Ainda que a primeira paisagem pintada por mim seja de 2016 – e está apenas documentada no filme *Coração selvagem* (2013-2017), porque, após o término dele, ela foi destruída –, suponho que foi só no ano de 2019 que a minha amiga Suzana Queiroga ensinou a me agarrar ao mundo pela pintura, aparecendo, desse nosso encontro, a pintura-silhueta *J.A.D.* (2019) (o corpo morto na paisagem) e a pintura-paisagem *Em umas bandas (dia e noite)* (2019) (o corpo morto desaparecido na paisagem) em diálogo abertamente uma com a outra. Em seguida, entra a série *Em umas bandas, em outras bandas e afins* (2019-2024), *Geografia cósmica* (2020-) e *Cerrado* (2020), muitas outras telas solitárias de paisagens diversas e, por fim, o conjunto *Rota solitária* (2024-) na conversa.

16.

Trecho da minha resposta na entrevista feita por José Carlos Henrique no dia 5 de setembro de 2015: “A primeira lembrança que me veio à tona, através dessa sua pergunta, foi o trágico assassinato de cunho homofóbico de João Antônio Donati, conhecido carinhosamente como Joãozinho, em Inhumas. Apesar de o delegado responsável pela investigação ter descartado que o criminoso não tenha agido por homofobia e que não é homossexual, mesmo tendo tido algumas vezes relações com homens, esse caso me deixou estarecida. Conheci o Joãozinho na minha pré-adolescência. Ele ainda era criança, morava na mesma rua que a minha avó materna e por vezes brincava com o meu primo. Apesar de eu ter me mudado de cidade e ele também, conversamos raríssimas vezes pela rede social ou pessoalmente quando eu e ele estávamos em Inhumas. Fiquei sabendo da sua morte ao ver a fotografia de seu corpo morto nas minhas atualizações do Facebook. Em choque, liguei para minha mãe para constatar se aquela notícia realmente era verdadeira. Sim, era verdadeira. Dor e lamento em várias camadas ao imaginar o sofrimento dele, da mãe dele, minha mãe no lugar da mãe dele e, por fim, eu sendo ele”.

17.

Lista de obras da exposição *Princesinha do Cerrado: avó: rainha da terceira idade em 2000; mãe: rainha estudantil em 1983-1984-1985; eu: rainha quando?*, 2021. Vinil Colante, 230 × 75 cm; *J.A.D.*, 2019. Acrílica sobre tela, 20 × 20 cm cada; *Hilda de Paulo (Depois de VALIE EXPORT)*, 2020-2021. Fotografia, 60 × 40 cm; Instalação de lambe-lambe, 470 × 290 cm aprox.; Série *Dia*, 2020. Acrílica sobre tela, 5 × 7 cm cada;

*Em umas bandas (dia)*, 2019. Acrílica sobre tela, 10 × 10 cm; *Meu primeiro quiabo (relicário de mão)*, 2019. Acrílica sobre tela, 17,5 × 12,5 cm; *Serra Dourada*, 2020. Acrílica sobre tela, 7 × 7 cm; *Dia*, 2020. Acrílica sobre tela, 7 × 7 cm; Série *Geografia cósmica*, 2020. Acrílica sobre tela, 20 × 14,5 cm, 17,5 × 12,5 cm cada; *Hilda de Paulo (sapatos)*, 2021. Objeto-pintura, 58 × 120 × 120 cm; Série *Noite*, 2020. Acrílica sobre tela, 5 × 7 cm cada; Série *Eus*, 2019-20. Objeto-pintura, medidas variadas.

18.

São 3h da manhã. Eu leio. Pollyana Quintela escreve aleatoriamente aqui: “Sua série de ‘Eus’, sempre dedicada a figuras de importância afetiva para a artista, é constituída de objetos-pintura de espessura matérica, caráter híbrido e motivação algo literária, por vezes aproximando fragmentos do corpo humano a elementos vegetais e animais. Tais exercícios de expressão subjetiva não se limitam, no entanto, a uma mera exteriorização da intimidade. Para Hilda, interessa situar as fábulas do ‘eu’ em pressupostos intelectuais, ao reconhecer que às trans\*epistemologias não interessa a fantasia separatista de uma História da Arte dedicada a delimitar fronteiras entre o que é biográfico (aspecto em geral desvalorizado, considerado demasiado solipsista ou mera ‘coisa de bastidores’) e o que é público (aspecto sobrevalorizado, mas cujo ideal sempre esteve sujeito a exclusões baseadas em gênero, raça/etnia e classe)”.

19.

A minha autodeclaração “Eu sou uma ficção” serve de epígrafe para o texto “Autoficções de Hilda de Paulo, uma artista dos encontros”, de Gabriela De Laurentiis, escrito para a folha de sala da exposição *Princesinha do Cerrado*, com curadoria de Suzana Queiroga.

20.

A tia-avó Rosa ensina que colocar um pequeno galho de arruda atrás da orelha serve de amuleto contra mau-olhado.

## BIBLIOGRAFIA

DE LAURENTIIS, Gabriela. Autoficções de Hilda de Paulo, uma artista dos encontros. *Princesinha do Cerrado*: folheto. Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura, Guimarães, Portugal, 2021.

FREITAS, Maira. *Calor Travesti*: cartão-postal. Projeto Ocupação de Vitrine, AT|AL|609, Campinas-SP, Brasil, 2022.

———. *Coração Travesti*. *Coração Travesti*: folheto. Projeto KUBIKULO, Kubikgallery, Porto, Portugal, 2022.

JORGE, Miguel. *Inhumas*: nossa cidade. 1. ed. Goiânia: Luís Scartezini, 1978.

QUINTELA, Pollyana. *Eu como você*: folheto. Espaço de Intervenção Cultural Maus Hábitos, Porto, Portugal, 2023.

# Repertório é pão

*Se nós examinarmos o processo da “compreensão” dos seres e das ideias na perspectiva do pensamento ocidental, reencontramos no seu princípio a exigência desta transparência. Para poder “compreender-te” e, então, aceitar-te, preciso levar tua densidade à escala ideal que me fornece elementos para comparações e talvez para julgamentos. Eu preciso reduzir. Aceitar as diferenças é certamente perturbar a hierarquia da escala.*

Édouard Glissant – Pela opacidade<sup>1</sup>

Nenhuma das teorias que criamos para explicarmo-nos a nós próprias – seja individual ou coletivamente – é capaz de prover um teto a todas nós. Reposicionar a norma de modo a compreender os limites do seu enquadramento é um passo inicial importante. As ideias nascem de um contexto histórico, compreendê-lo é função primordial ao entendimento de que um conceito explica a nossa prática, mas não cabe nele toda a multiplicidade das práticas humanas.

Ler Oyèrónké Oyewùmí é navegar esse território da denormalização, é compreender que categorias interpretativas são esforços historicamente localizados e politicamente comprometidos. Uma de suas contribuições mais importantes é a capacidade de fazer perguntas inquietantes sobre edifícios com fundações frágeis. Não aceitar que explicações simplistas categorizem grupos heterogêneos, alguns dos quais, dotados de uma organização complexa. E acima de tudo, trazer para si a possibilidade de contar a própria história em primeira pessoa.

Publicada no Brasil apenas em 2021, portanto, vinte e quatro anos depois de ter sido originalmente editada nos Estados Unidos, a premiada obra *“A invenção das mulheres”*, da socióloga nigeriana Oyèrónké Oyewùmí, traz aportes valiosos para o campo da sociologia do gênero e também para os estudos africanos. Trata-se de um aprofundado estudo, derivado da sua tese de doutorado, defendida em 1993, na Universidade da Califórnia, e transformada em livro naquele país, já em 1997, quando foi muito bem recebido e premiado pela prestigiosa Associação Americana de Sociologia (ASA).

*Simone Amorim*

1. Glissant, E. (2021) *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Ao analisar a sociedade iorubá, o estudo contribui não apenas para um aprofundamento do conhecimento sobre essa realidade, como também, e especialmente, para desmistificar “verdades” semeadas pela empresa colonial sobre os papéis de gênero. Em especial, uma certa leitura equivocada sobre o papel das mulheres nas sociedades africanas e, como decorrência, em sociedades, entendidas pelo império como tradicionais, arcaicas ou pouco complexas.

O ponto central de sua tese reside na assertiva de que se “o gênero é socialmente construído, a categoria social “mulher” não é universal” (Oyewùmí, 2020:87). A jornada que se inicia a partir daí traz implicações para o próprio entendimento da dialética colonialista de construção e aprofundamento das desigualdades nos territórios feitos colônias e explorados pelos impérios europeus. Ao analisar a sociedade iorubá, a socióloga põe a nu os processos derivados de um entendimento que já nasce equivocado em sua origem; explora ainda a ideia de como daí pode derivar um conjunto de outras assertivas, cujos argumentos constitutivos são, como decorrência, inverossímeis e em tudo alheio à sociedade iorubá.

A importância deste estudo, por tudo o que ele representou para os movimentos feministas de outras latitudes, para além do europeu, contribui para a reconstituição de um *corpus* crítico silenciado pela história, ou, nas palavras do filósofo Édouard Glissant (2005), “a visão profética do passado”, porque “o passado não deve somente ser recomposto de maneira objetiva (ou mesmo subjetiva) pelo historiador. Deve também ser sonhado de maneira profética, por pessoas, comunidades e culturas cujo passado, justamente, foi ocultado” (p.103). A relevância de reinventar o passado tem se confirmado como uma disciplina poderosa da utopia.

### SOBRE A ECONOMIA DO CONHECIMENTO

O trabalho da autora, no estudo “*A invenção das Mulheres*”, consiste em demonstrar que na sociedade iorubá antiga não havia a construção do gênero similar à ocidental europeia. A organização social era determinada pela idade relativa dos indivíduos do grupo. De modo que, as categorias macho e fêmea na sociedade iorubá, não faziam a correspondência com as categorias homem e mulher europeus, com seus papéis de gênero e sua hierarquização. A autora não propõe que a sociedade iorubá fosse livre da hierarquização de

indivíduos, mas antes que não era o gênero o determinante dessa hierarquia, e sim a idade relativa dos seus membros.

Era, portanto, estranho a esse sistema um processo hierárquico que diferenciava o poder a partir do gênero, e nesse sentido, a divisão social do conhecimento teve papel fundamental no estabelecimento dessa diferenciação.

Os europeus quando passaram a explorar aquele território deram início a um trabalho disciplinar para que uma nova ordem hierárquica fosse estabelecida; ainda mais eficaz porque o processo de socialização moldava desde a infância a construção desses novos sujeitos. A autora destaca que “a promoção do anassexo como identidade social e como determinante de liderança e responsabilidade, contrasta fortemente com o sistema de senioridade que era a marca registrada da organização social pré-colonial iorubá” (p.203).

De notar que o modelo colonial britânico reconheceu a autoridade de lideranças locais masculinas e que, à semelhança do que ocorria na Europa àquela época, o mesmo não aconteceu em relação às mulheres, “portanto, as mulheres foram efetivamente excluídas de todas as estruturas coloniais do Estado”. Era necessário colonizar corpos e mentes para que o empreendimento colonial tivesse êxito. Desse modo, a mudança estrutural do sistema educativo passou a trabalhar na construção dessa nova ordem, em nada familiar aquela sociedade, onde, agora, aos homens e às mulheres eram ensinados conhecimentos diferentes.

Em seu estudo, objeto deste ensaio, Oyewùmí (2021) relata que foi necessário um conjunto de medidas muito bem concertado para que se moldasse determinados corpos (masculinos) a uma disciplina de conhecimentos diferente daquela aplicada às mulheres, desde a primeira infância, visto que, de acordo com a pesquisa, “as evidências históricas não apoiam a conjectura de que os pais preferiram inicialmente enviar à escola filhos e não filhas” (p.200), estando esse histórico vinculado às práticas colonialistas europeias. Refere a autora que:

“Para as missões cristãs, meninas e meninos precisavam ser educados, mas para diferentes lugares na nova sociedade que os colonizadores estavam construindo. Assim, foi dada prioridade à educação masculina, e foram tomadas providências para alguma forma de educação superior para machos em alguns lugares” (p.197)

A partir desse modelo, foi colocada em marcha uma nova ordem em que as mulheres se ocupavam de um conjunto de habilidades diferentes daquelas transmitidas aos homens, ao mesmo tempo em que todo um conjunto de práticas foi alçando um prestígio social naquele grupo. Então, em simultâneo, os homens iorubás foram aprendendo ofícios úteis à burocracia europeia presente naquele território, ao mesmo tempo que as atividades domésticas, integralmente destinada às mulheres, foram sendo inferiorizadas:

“De muitas maneiras, as mulheres foram desapropriadas; sua exclusão da educação e do emprego foi profunda e se mostrou devastadora ao longo do tempo. Os homens tiveram mais que um avanço, não apenas em números, mas no que a educação e os valores ocidentais passaram a representar nas sociedades africanas” (p.203)

Estava consolidado, a partir do modelo colonial impetrado pelas missões religiosas europeias, um sistema de diferenciação da produção do conhecimento que teve início desde o estabelecimento de escolas separadas para meninos e meninas, uma prática europeia, até a formação para as carreiras mais destacadas na estrutura governativa (política, econômica e social), estabelecida pelo império britânico na sociedade iorubá. A criação da categoria mulher foi então uma das primeiras realizações do Estado colonial britânico. A prática de diferenciar para hierarquizar está no centro da estratégia colonial enquanto uma tecnologia capitalista.

### QUESTIONANDO FEMINISMOS

Em seu *corpus* crítico, a autora questiona ainda os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e pontua o desafio das epistemologias africanas em consolidarem-se no conjunto da produção do conhecimento social contemporâneo. Isto porque, na sua visão, conforme já mencionamos, existe um perigo redutor na ideia de conceitos universais, que desconsideram outras ontologias. O que Oyewùmí propõe em seu trabalho é a cessação da reprodução de categorias sociais eurocêtricas, quase sempre fundadas em contradições e preconceitos e a proposição de estudos mais aprofundados, o que permitirá o avanço no que concerne às teorias formuladas por algumas disciplinas na produção do conhecimento, sobretudo estudos de gênero, africanos ou pós-coloniais.

No que se relaciona ao conceito ocidental universalizante, e que essa ideologia cristalizou a acerca do feminismo e das lutas feministas, a autora refere que o “problema não é que a conceitualização feminista comece com a família, mas que ela nunca transcenda os estreitos limites da família nuclear” (2020:90), sendo que, conforme pontua, “a família nuclear ainda é um modelo alienígena na África” (idem), visto que o “princípio organizador fundamental no seio dessa família é a ancianidade baseada na idade relativa, e não no gênero” (p.91).

Vem desse conjunto de ideias a sua incontestável contribuição à constituição do que hoje preferimos nomear feminismos, dada a “necessidade de submeter a categoria “mulher” a uma análise mais aprofundada, e de privilegiar as categorias e interpretações dessas sociedades africanas” (p.94), assim como de outras latitudes, onde as lutas feministas pela igualdade se consolidaram a partir da materialidade de suas histórias e de seus vínculos. Na visão da autora (2020):

Análises e interpretações sobre a África devem começar na África. Elas precisam refletir e se basear em contextos culturais e locais específicos, e não em ideias e conceitos importados, normalmente coloniais (p.95)

Esse segue sendo o desafio feminista na contemporaneidade, desmontar as armadilhas da parcialidade. Uma reconciliação com a História que seja capaz de resgatar o fio narrativo de histórias mal contadas. Não é possível que as utopias feministas de transformação social se consolidem sem considerar a multiplicidade de camadas impostas pelas estratégias sob as quais a ideologia patriarcal colonial (capitalista) se funda. E neste sentido, a obra da socióloga nigeriana é um valioso contributo, pois apresenta uma genealogia aprofundada e muito generosa, na elucidação de peças de um todo usurpado.

A reescrita da História deve ser um compromisso político de movimentos inconformados com o lugar subalterno que nos foi legado. Toda a nossa imaginação política e o nosso engajamento deve concentrar-se em opor resistência a um modelo que nos individualiza e hierarquiza. A poderosa mensagem legada por Oyewùmí passa pelo reforço de que assumamos a estratégia de desmontar narrativas sobre o que não somos nem nunca fomos. É por isso urgente o exame crítico da História como ferramenta para o enfraquecimento desse sistema opressor que nos subordina.

Lélia Gonzalez (2018), intelectual, autora, ativista, professora, filósofa e antropóloga brasileira, em uma de suas conferências, alertou para aquela que deve ser uma das prioridades dos movimentos feministas:

“Esta questão é de caráter ético e político. Se estamos comprometidas com um projeto de transformação social, não podemos ser coniventes com posturas ideológicas de exclusão, que só privilegiam um espaço da realidade por nós vivida. Ao reivindicar nossa diferença enquanto mulheres negras, enquanto amefricanas, sabemos bem o quanto trazemos em nós as marcas da exploração econômica e da subordinação racial e sexual. Por isso mesmo, trazemos conosco a marca da libertação de todos e de todas.” (p.376)

A estratégia radical da coletivização é a principal contribuição crítica com a qual os movimentos feministas contemporâneos podem somar-se na luta pelo enfraquecimento do modelo capitalista neoliberal, e essa batalha começa no campo das ideias. Começa por compreendermo-nos diferentes, porém solidários, só a partir da compreensão do que nos une teremos, por fim, espaço para a diferença.

### A RELAÇÃO COMO HORIZONTE UTÓPICO

Em seu trabalho, a socióloga nigeriana pontua como a total incompreensão de uma realidade, contribuiu para o estabelecimento de uma condição estruturalmente desigual na sociedade iorubá, na medida em que os europeus fundaram uma diferenciação baseada na formulação ocidental moderna do gênero, legando às mulheres um papel subalterno, estranho à organização daquela sociedade:

A dualidade opositiva macho/fêmea, homem/mulher e o privilégio masculino que a acompanha nas categorias de gênero ocidentais é especialmente alienígena para muitas culturas africanas. Quando realidades africanas são interpretadas com base nessas alegações ocidentais, o que encontramos são distorções, mistificações linguísticas e muitas vezes uma total falta de compreensão, devido à incomensurabilidade das categorias e instituições sociais (p.84)

A conclusão deste texto remete ciclicamente à abertura do ensaio, isto é, à (perigosa) ideia de que aceitar a diferença é perturbar a hierarquia da escala. Em sua defesa da opacidade em detrimento da redução do outro aquilo que podemos captar, o filósofo Edouard Glissant (2021), propõe a relação:

“Compreendo” tua diferença, quer dizer, eu a coloco em relação sem hierarquizar com minha norma. Admito tua existência em meu sistema. Eu te crio novamente. (...) Não apenas consentir no direito à diferença, mas, antes disso, no direito à opacidade, que não é o fechamento em uma autarquia impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade não redutível” (p.189)

É sobre pensar a alteridade na confluência, esse pensamento imenso nos convida a livrar-nos das verdades absolutas, recuarmos ao espaço das possibilidades. Para Glissant, “o pensamento da opacidade nos resguarda das vias unívocas e das escolhas irreversíveis” e dessa forma podemos nos ver despidos da transparência total, mas munidos da potência inerente às possibilidades que o opaco pode guardar: “conceber a opacidade do outro pra mim (...), não necessito compreendê-lo para sentir-me solidário a ele, para construir com ele” (idem). A nossa trajetória vem de longe e para chegar até aqui foi necessária toda uma disciplina de resistência e solidriedade. Essa narrativa não é redutível, portanto, a uma história em terceira pessoa.

### REFERÊNCIAS

- Glissant, E. (2021) *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Gonzalez, L. (2018) *Primavera para as rosas negras*. São Paulo: Filhos da África.
- Oyewumi, O. (2020) *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. In: Hollanda, H.B. (2020) *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.
- Oyewumi, O. (2021) *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Oyewumi, O. (2023) *Mulheres africanas e feminismo: reflexões sobre a política da sororidade*. Petrópolis: Vozes.

# Minha querida Maria,

Gabriela Carvalho

Porto, 22 de março de 2024

Minha querida Maria,

A primavera começou esta semana e sinto que já posso respirar de novo. Faz calor, os galhos já têm pintinhas verdes nas pontas – me lembra aquelas pinturas de pontilhismo, sabe? – e tudo parece um pouco mais vivo do que ontem. Também eu. Hoje te escrevo de um novo lugar, aberto, arejado, de onde vejo gente, gaivota, árvore, pólen, sons, carros e o cheiro de pão da Odete do outro lado da rua. Reconheço que o inverno foi necessário, mas agradeço a chegada desse tempo e a possibilidade de estar do lado de fora outra vez.

Gosto desse clima de entremeio, ainda que não saiba bem como me vestir. Um tempo que guarda a potência do que já passou, mas ainda não é. Ainda não nos desfazemos dos casacos, mas já dá pra andar de havaianas durante o dia, ir de moletom pra praia, dormir pelada de edredom. Evidencia o quanto o tempo das coisas tem seu ritmo, sua cadência, sua hora de acontecer. Um amanhã já velho de ontem.

Daqui te penso rindo e me julgando indecisa, como sempre. É meu gosto pelo que cresce na fresta, na fronteira, no que está dentro e também fora. A analista insiste em me dizer que tenho problemas em respeitar o limite das coisas. Tem razão! Sugiro a ela que sofra de claustrofobia das ideias. Ela ri. Eu falo sério.

É coisa antiga que aprendi a cultivar com gente mais antiga do que a História – essa, delimitada pelos documentos, arquivos e instituições. Andei lendo tanta gente que fala sobre isso, sobre o tanto que a lógica da razão colonial, patriarcal, capitalista devastou terras, subjetividades, corpos, extinguiu seres, culturas inteiras, com base na sua linear e iluminada filosofia, religião e ciência universal. Como me irrita o absoluto das coisas.

Foi com esse pensamento vacilante que li tua carta, Maria. Passei o dia pensando no tanto de pessoas próximas a mim que já ouvi se queixar sobre a tal *Síndrome da Impostora*. Dado o meu vago conhecimento sobre o tema, fui buscar entender um bocadinho melhor do que se tratava, já que esse nome *Síndrome* já delimita esse conjunto de experiências em algo patológico. Foi com Foucault que vi a primeira vez sobre como a biopolítica e o seu

poder sobre os corpos regeram a história da loucura, daquilo que seria considerado doentio num contexto social. Que em resumo, entendo como o governo sobre tudo aquilo que escapa ao controle econômico e moral de uma sociedade pautada por uma estrutura colonial-capitalista. Nesse sentido nós, gente da fronteira que tem dificuldades em aceitar e agradecer a norma social, seremos sempre, de algum modo, incômodas e incomodadas, meio sujas, meio erradas, desviadas em meio a esse regime. Lembrei daquele livro da Angélica Freitas, *O útero é do tamanho de um punho*, “[...] porque uma mulher braba / não é uma mulher boa / e uma mulher boa / é uma mulher limpa / há milhões, milhões de anos / pôs-se sobre duas patas / não ladra mais, é mansa / é mansa e boa e limpa.”

Voltando pra tal síndrome, se formos ainda mais na origem dessas palavras, poderíamos entendê-la como um conjunto simultâneo de sintomas (do grego, *syn+dromos*) relativo àquele que impõe algo sobre o qual não é qualificado, ou não lhe é de direito (do latim, *imponere*). Acho graça em como a palavra *impostor* se refere àquele que cobrava os impostos, mas que por mal uso de suas funções, falseia o seu significado. Viagens da etimologia, também tenho gosto pelas dobras da língua, como você bem sabe.

Pois então, minha querida impostora, esse sentimento tão nosso, tão comum de ocupar um lugar que parece não ser cabível, de realizar uma atividade que sentimos não estar prontas ou qualificadas o bastante, de gastar uma imensa energia para provar para certas instancias que nós podemos e conseguimos fazer aquilo que nos propomos, ou ainda, de adiar até o último minuto por receio do fracasso, de deixar passar convites, propostas, projetos por motivos banais e que só depois nos damos conta que é para não sermos vistas, ouvidas, criticadas e julgadas. Titia Beauvoir já falava disso lá atrás, lembra? Coisa que já seremos de todo jeito, minha amiga, já dizia a deusa Lorde, “seu silêncio não te protegerá”. E te pergunto, sinceramente, será que estamos de fato nos auto-sabotando por essa tal síndrome, ou estamos patologizando uma série de violências racistas, sexistas, homofóbicas, xenofóbicas, entre outras tantas crias do regime colonial-capitalista? Chamemos então de Síndrome das pessoas colonizadas, que acha? Fanon lá atrás já chamava atenção para isso quando escreveu *Pele Negra, Máscaras Brancas*, o sujeito colonizado padece de sofrimento psíquico devido à perversa e inalcançável idealização do homem-cis-hetero-euro-branco-normativo, vulgo a criação europeia do Homem

Universal. É ele o nosso ideal de sucesso, é o seu lugar que todos devem almejar e nunca, repito, nunca, alcançar. Já virou até meme – “Meu sonho é ter a auto-estima de um homem branco cis hetero.” Estamos cansadas, Maria.

A Suely Rolnik também escreveu naquele livro *Esferas da Insurreição*, sobre a formação e de um inconsciente colonial-capitalístico pautado pelos traumas do colonialismo impressos sobre os corpos e subjetividades, que o capitalismo vem transformando em novas, sempre abertas e cooptadoras estratégias de controle. Qualquer tentativa de escapar dele poderá e será pasteurizada em sistemas cada vez mais especializados, mais disfarçados. É por isso que eu gosto tanto do desvio. Não é uma saída definitiva, nem sequer uma resposta, é movimento especializado em provocar a desestabilização, a “desordem absoluta”. Desse jeito, meio de dentro, meio de fora, meio debochado, mas muito sério que as coisas duras abrem fissuras, que o asfalto é rasgado pela erva daninha – já viu como é delicado e lento esse processo? Depois vem o pessoal da prefeitura, arranca, mas a raiz continua lá, ela já soltou sementes no ar e aquele asfalto, ao menos enquanto o ignorarem (coisa que as prefeituras sabem bem fazer), agora leva uma cicatriz.

Tô falando isso tudo porque acho que a síndrome, o vírus, já está alastrado faz muito tempo nos nossos corpos. E ele está falando com a gente, tá contando a sua história e reclamando incômodos. Fomos contaminadas pelo vírus da Impostora, mas sobrevivemos. Nosso corpo criou imunidade e hoje aloja o vírus e conversa com ele. A mim, ele ensina a gostar da ideia de ser uma impostora, de assumir um lugar que não deveria ou não poderia ser meu, de entrar e permanecer fora, filha bastarda, como sempre fui na família paterna. E você poderia me perguntar – mas não seria mais tranquilo, mais leve se simplesmente pudéssemos ocupar qualquer lugar e também este? Ao menos enquanto esse ideal de sucesso, de lugar a ser alcançado, de progresso e desenvolvimento tiver nas suas estruturas os pilares de um regime colonial-capitalista, eu prefiro ser a impostora. Prefiro o erro, o fracasso, o desvio, a desordem, a dúvida. Prefiro a ginga, o balanço, a maré, o escorregadio da dança.

Muito disso que eu tô te falando vem do livro da Maria Galindo, *Feminismo Bastardo*. Lembra que te falei dela, uma das criadoras do *Mujeres Creando*? A gente chegou a ler juntas alguns textos do *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar* em 2022. Já no prólogo escrito por Paul Preciado ele nos entrega o que virá pela frente “*En el principio del capitalismo colonial era la violación*”. Essa chave percorre muito do que está no texto e me atingiu na pelve logo no início do livro. “A violência sexual é a prática transversal e invisibilizada sobre a qual se assentam tanto o sistema de reprodução patriarcal como a organização colonial”. Daí que, como corpos colonizados, guardamos conosco esse “segredo colonial” de família: somos os violadas, filhas de violadas e de violadores. Não podemos falar na mestiçagem lusotropicalista, em uma “mistura” de povos por meio da colonização, da tal democracia racial. Esse processo não foi horizontal, mas violento, expropriador de humanidades, explorador de terras e corpos com uma finalidade capitalista, maquiada de miscigenação pelas canetas da História. Paul fala do “bastardismo” de Galindo como um “instrumento epistemológico” de negação de quaisquer definições identitárias, reconhecendo a contradição que só é possível no desvio da norma hegemônica. “*Yo no me recuerdo mi nombre / pero sé quien soy*.” Olha o que ela diz logo depois:

*Experimento y planteo el lugar bastardo como un espacio de huida de ese binarismo, como um espacio de legitimación de la desobediencia y la crítica cultural en todos los sentidos. Lo bastardo como un espacio para los intersticios, los lugares ambíguos y ambivalentes que escapan a la definición; como reivindicación de los lugares mutantes y fronterizos. (ela continua depois, na página 38)*

Lembra quando vimos o vídeo da Luiza Romão dizendo aquele poema “A colonização foi um estupro” no Slam da Guilhermina, em São Paulo (Vou deixar o link aqui pra você ver de novo)? Aqueles versos ficam pulsando na minha cabeça ainda hoje,

[...]  
A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO  
matas virgens  
virgens mortas  
A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO  
[...]



Ai mulher, que dificuldade! Entendo tanto quando você diz, agora imagina isso tudo dentro do meu corpo, da minha cabeça, imigrante em Portugal, dentro de uma instituição colonial, querendo ser feminista, descolonial, antirracista, anticapitalista, antiqua qualquer coisa... medicada, né?! E há quem venha me dizer, mas vá lá, isso não tem nada que ver com a tua tese. Minha irmã, esse corpo quebrado, fudido, violado, cansado vai falar disso tudo sim (a bença, Lélia Gonzalez!). Senão é de raiva que vai se corroer e eu gosto demais de vinho pra ficar com o estômago inflamado de gastrite. Não estou disposta.

Nunca entrei em detalhes contigo, mas foram tantas as situações por aqui... Ainda estou aprendendo a digerir, mas é foda quando você precisa escrever e tem um monstro instalado na garganta. Olho para o percurso até aqui e vejo que foi feito de muita gente linda e muita coisa incrível que tive a sorte de encontrar, mas todos os dias... não deixa de ecoar na minha cabeça o colega europeu dizendo que eu só tinha uma bolsa de doutorado porque supostamente deveria estar transando com um professor; ou o outro que me chamava de superficial, calminha, quase uma criança; ecoam os olhares maliciosos de todos os velhos que sorriam quando ouviam “Gabriela” e relacionavam com a Sônia Braga em cima do telhado na novela; de quem te chama pra uma reunião à meia noite num quarto de hotel, ou do terapeuta que achou necessário tocar a minha buceta para a condução de uma técnica, o velho que me seguiu na rua enquanto se masturbava feito um rato trêmulo, o colega de residência que se recusou a ouvir um não, o filho da puta que eu não denunciei por medo da violência policial

contra uma mulher brasileira e imigrante que reage à cultura do estupro, as inúmeras vezes que escutei que a minha gente, o meu tipo, a minha laia era dada a essas coisas, à vulgaridade, ao álcool, rir, dançar, dar pra qualquer um... Maria, eu provavelmente estou muito louca, mas não pode ser aceitável, normalizado, que uma pessoa passe por tudo isso e achem que tá tudo bem. Que as coisas são assim mesmo. Ouvi de uma colega daqui, “sim, é por isso que eu ando com um canivete na bolsa”. A sociedade nos enlouquece, adoce um pouco mais a cada dia, e ainda julga porque afinal você está relaxada, engordou, anda bebendo demais, já procurou terapia, psiquiatria? A indústria farmacêutica tem a solução para que você siga produzindo, siga produtora! É sobre isso, minha cara impostora, é à beira da loucura que esse regime nos quer.

Deixa eu voltar pro livro da Galindo que já me perdi aqui no refluxo ácido das ideias. Te falava sobre o feminismo bastardo, sobre o quanto me impactou o texto, a forma de escrever, as ideias dela. Muito entranhada na Anzaldúa – o livro é dedicado pra ela – a Galindo traz um emaranhado afiadíssimo que corta qualquer tentativa de definição, delimitação, de binarismo. Ela propõe que as lutas descoloniais e antirracistas transcendam os limites identitários, originários ou o lugar vitimista, para assumir o que a Anzaldúa chamou de *frontera* e que a Galindo nomeia como *bastardismo*. Na sua perspectiva, se nos limitamos às categorias criadas pelo próprio regime colonial-patriarcal-capitalista, estamos jogando o jogo deles, há que sabotá-lo, *hackea-lo*, agir feito a impostora, as bastardas que somos.

Gosto muito de como ela fala no segundo capítulo do livro que se apresenta como impostora nos espaços institucionais da arte, que *Se trata de una posición incómoda para mí misma que me coloca de antemano como una desubicada y en conflicto irresoluble con “la institución”, cualquiera fuera esta, y con cualquier segmento de la institución: el museo, el curador, el galerista, la bienal, el público, el guardia de seguridad, la historia del arte, las paredes blancas de hospital, la mujer que limpia la sala o el crítico.* (tá na página 115)

A Anzaldúa tem também uma metáfora que eu amo, a Burra de Troia. Uma mula de Tróia inserida dentro das muralhas da Universidade e que pela noite, se abre e liberta *el otro*, que se infiltra e provoca mudanças a partir do interior da instituição. Me pareceu uma boa maneira pra dizer daquele *dentro e em contra* que o Aníbal Quijano fala, lembra? Acho que sempre me

vi um bocado impostora, invasora, inadequada nesses contextos institucionais.

Faz muito sentido pra mim. Desde que comecei a pensar em espaços culturais/artísticos/alternativos/ autônomos/etc. entender-me como impostora, como filha bastarda desse sistema. Mesmo quando trabalhei em instituições e museus, ou mesmo agora, na academia, não vejo sentido em buscar caber no que está aí delimitado como um ideal a ser alcançado. É que aprendi na faculdade aquela Arte individualizada, cria da modernidade europeia, em que o artista passa a vida almejando estar no lugar de destaque, ser reconhecido pelo curador, vender o trabalho nas galerias, estar na coleção de museus e bienais. Que falácia! É na prática que sigo aprendendo que arte se faz em contexto, é extremamente política e tem poder. Que exposição é narrativa, que catálogo é História da Arte. Que ideal de sucesso aqui é receber palminhas de quem rege a mercantilização da arte. E que se – na posição privilegiada que ocupamos – temos certas ferramentas de poder nas mãos, há que se pensar muito bem como utilizá-las. Por isso a confusão toda que a gente falava outro dia, será SEMPRE contraditório atuar de forma crítica, anticolonial, antirracista, feminista dentro dessas instituições. E sustentar a contradição, seguir com o problema, imaginar e inventar formas impostoras, bastardas, gambiarras, jeitos tortos de se fazer é o que faz ainda sentido pra mim. Hoje me vejo aqui como um pouco de tudo enovelado e descabido, colonizada, imigrante, mulher brasileira, fluida, lésbica, acadêmica, anticolonial, gorda, bêbada, raivosa, violada, filha da puta, bastarda, habitando esse espaço europeu, a Universidade do Porto, um doutoramento, chego a rir de mim mesma. Sim, é tudo contradição e enquanto eu puder, tentarei buscar o caminho da impostora, a embusteira da encruzilhada. *Laroyê Exu!*

A Maria Galindo já dizia: “*Está acaso proibido decir que frente al poder no te empoderas, sino que frente al poder te rebelas?*”

[...]

e essas Marias que cá estão

pobres  
aborteiras  
e putas

destino de Maria é ser  
Maria de luta!  
ah quando essas Marias todas se ajuntar  
sapatão, trans, viadas  
pretas  
brancas  
vermelhas  
amarelas  
e todas outras coloridas da mesma classe!  
punhos erguidos  
pedras e sonhos nas mãos  
seremos todas  
MARIAS DA REVOLUÇÃO!

O poema é de outra Maria, Ingrid Maria. Mas foi musicado lindamente pela Dandara Manoela. O link do vídeo tá aqui:



Maria, somos sobreviventes de uma pandemia, da cultura do estupro, do feminicídio, da xenofobia. Não posso admitir a convivência a adequação a uma “zona de conforto” que jamais foi confortável para nós. Sejam sim as loucas, descompensadas, mas que ainda acreditam que dá pra fazer diferente, que dá pra criar em meio às ruínas, que podemos sentir prazer, rir e dançar, que é desse fogo que a gente nutre a força e a energia pra dar conta de seguir, de enfrentar, de resistir, de esperar o tempo da primavera e brotar da terra outra vez. Vê? Há vida resistindo por todas as partes, são elas que me ensinam, no miúdo do dia, na escuta do vento, do grito, do silêncio, na explosão da semente, no balé dos gafanhotos, a aranha que desenha a casa com o que secreta do próprio corpo.

Minha querida impostora, espero que da síndrome façamos um tratamento para chegar ao *Elogio da Impostora*. Ando a buscar a posologia ideal, as ervas de poder, as entidades, a temperatura, o mar e a força da tempestade para criarmos essa cura. Seria talvez a curadoria mais relevante a ser feita na minha vida. Em breve te mando notícias sobre como andam os estudos.

Meu amor, queria ainda te dizer que admiro a tua coragem, o teu fôlego, o teu fogo. Mantenha o movimento, o vento nos cabelos para que a brasa não se apague. Do teu fumo me aqueço, me alimento. Dele produzimos calor nessa terra fria. Conto e crio contigo, esperando ansiosa pelo nosso encontro na praia da Luz ao fim da tarde de verão.

*Com carinho e rebeldia,  
Maria*

# Reaprender o *erótico*

Joana Baptista Costa  
Mariana Leão

Numa das sessões de Leituras Feministas, grupo que integramos e ao qual chegamos em momentos diferentes, lemos, por sugestão de uma leitora e ativa participante, o texto *Os usos do erótico: o erótico como poder* de Audre Lorde<sup>1</sup>. Naquele momento de reunião discutimos a estranheza de pensar o *erótico* de modo mais abrangente às ações quotidianas. Auscultamo-nos sobre as formas que o uso desse *erótico* poderiam ganhar nas nossas práticas e vidas. A partir daquele encontro a palavra *erótico* passava a ter outra significância. Passou a indicar um caminho a desejar onde, reconhecíamos já ter estado, mas que não podíamos procurar como um destino externo. Certo tipo de prática, que Lorde nomeia e ressignifica, vai para além das exigências e expectativas dos resultados, dos tempos estabelecidos ou de uma prática enquanto resposta a um enunciado. É outra coisa. É essa outra coisa, o *erótico*, a força matriz de um poder individual e coletivo para muitas mulheres. Um poder em potência, tantas vezes desencorajado.

Nas *Leituras* encontramos-nos para conversar e discutir os textos em conjunto, para jantar – sem obrigações. Muitas vezes vamos só pelo prazer de estarmos juntas. Um encontro onde não há cobranças, nem há agendas que estabelecem prazos. Há um compromisso com aquele momento. É, e sempre foi, um espaço para desaceleração, um espaço fora dos lugares comuns de produção. As *Leituras* são também um lugar onde fazemos uso do *erótico* como Lorde propõe – usamos o reconhecimento desse poder e força espiritual para tomar as nossas ações como implicações de fôlego. Fazemos uso do *erótico*, antes de mais, porque encontramos prazer no facto de estarmos juntas e partilharmos aquele tempo. É nesse tempo-lugar de identificação, connosco e com as outras, que em nós encontramos o *erótico*. Tornamo-nos *erótico* – tornamo-nos menos dispostas a aceitar a impotência. Aprendendo a não aceitar a impotência, ou outros estados que nos são “facultados como naturais, como a resignação, o desespero, a discricção, a depressão, a autonegação” (p. 96). O uso do *erótico* que Lorde nos ensina – porque é necessário aprendê-lo – é ação totalmente revolucionária, como o são as *Leituras* enquanto comunidade intelectual e emocional de autoconhecimento partilhado e de empoderamento. Este texto é também um pretexto para repensar a prática e os desafios que nos são colocados ao assumirmos o

1. Audre Lorde, *Usos do erótico: o erótico como poder* in *Irmã Marginal Sister Outsider*, Orfeu Negro, Lisboa 2023

*erótico* como força desta prática – ao estabelecer uma ligação direta com outras práticas feministas que acompanhamos e que são para nós exemplos dessa motriz, de não subjugação a normas patriarcais. Muitas das práticas feministas que fazem uso do *erótico* partem dessa permissão de um tempo que é declarado, se não reivindicado, ao reconhecimento do *erótico*. Tempo tantas vezes roubado a outros afazeres – um tempo de fuga e de prazer. Questionamos assim, na nossa ação diária, como encontrar o uso do *erótico* em ações auto-disciplinas na busca da celebração: como fazer uso do *erótico* partilhado, mesmo nas diferenças, e tirando partido precisamente dessa diversidade? E como chegar a essa exigência – de procurar o melhor de nós – sendo disciplinadas e sabendo ouvir e conhecendo os nossos limites?

Esta energia latente em *Usos do erótico* veio mais tarde a ressoar no trabalho e no pensamento de Corita Kent<sup>2</sup> – uma prática de criação e transformação que usa a alegria como força interna mobilizadora, persistente e contagiante. Como diz Corita é a celebração que está em nós, que vem das nossas capacidades e alimenta a força necessária para levar adiante um trabalho que não é mais apenas trabalho. É um trabalho comprometido com a celebração e a procura de uma espiritualidade. Um trabalho que “exige ir além da mediocridade” (Lorde, p. 90). como nos falava Lorde ou ainda nas palavras de uma aluna de Corita: “Trabalhar, brincar, observar, tocar, rir, chorar, construir e usar tudo isso, mesmo as partes dolorosas, para sobreviver com estilo: foi o que Corita nos ensinou”.<sup>3</sup> Em suma, Jan Steward testemunhou e participou dessa prática implicada com a vida e com o prazer, ainda que consciente das adversidades. *Viver com estilo*, procurar no trabalho a diversão, são formas semelhantes de fazer uso do *erótico* nas nossas vivências e não apenas naquele que é o momento de criação e investigação. A sobreposição da arte e da vida. Ambas são reaprendidas para serem incorporadas em todas as ações, já que na nossa educação, as mulheres não são ensinadas a pensar deste modo: “As mulheres assim poderosas são, claro está, perigosas” (Lorde, p. 91). Ambos os textos nos convocam para formas de reaprender. Implicam-nos num processo de aprendizagem e redescoberta da nossa força, de que

nem sempre sabemos dispor. Há que aprender de novo. Precisamos ser encorajadas nesse propósito já que, desde muito cedo, somos expostas a várias correntes de sentido contrário.

Na nossa prática conjunta, o uso do *erótico* só é possível pela força da amizade e do trabalho em parceria. Isto acontece porque aprendemos juntas e temos sido companheiras nessa aprendizagem. O *erótico* é uma força, assim como a amizade é uma linguagem de aprendizagem. A celebração de estarmos a criar a par estabelece-se no que fazemos – “pois o erótico não é só o que fazemos: é o quão viva e intensamente nisso podemos sentir-nos” (Lorde, p. 93). É essa força vital que faz com que muitas vezes nos percamos no tempo e no momento de fazer em conjunto, ainda que também o façamos sem objetivos ou capacidades de gestão. Talvez por isso a nossa resistência em identificar-nos como *apenas* parceiras de trabalho. Aprendemos entretanto, a não confundir as nossas decisões prazerosas com o prazer do trabalho imposto, ou do trabalho disfarçado de mais valia, quando nos dizem: “acho que isto é bom para vocês”. Uma distinção nem sempre fácil de fazer, mesmo sabendo que são coisas bastante diferentes. O *erótico* era um *guia*<sup>4</sup> que não sabíamos nomear, embora nos tenha dado momentos de labor<sup>5</sup> gratificantes que identificamos e queríamos repetir. Foi certamente pelo uso do *erótico* que, enquanto estudávamos, trabalhávamos noite dentro, descobrimos as vantagens e alegrias do tempo partilhado, do tempo somado, mas também desse espaço de liberdade, autonomia e resistência (porque partilhámos também dificuldades).

O *erótico* de Lorde, agora *nosso* também, é uma confiança que nos nutre para tomarmos as nossas vontades à frente daquilo que outros<sup>6</sup> nos dizem. É tanto uma *exigência* como uma procura. O *erótico* ou a celebração, usando os termos de ambas as autoras, é algo que só nós podemos identificar e decidir almejar. *Erótico* adquire assim um significado revolucionário – sem a conotação sexual ao serviço patriarcal, pelo contrário, passa de fraqueza a força, torna-se insubmissão,

2. Corita Kent, ou Sister Corita, foi uma artista, ativista e pedagoga que no nosso entender fez uso do *erótico* como prática de criação e pedagogia. Ver por exemplo, o livro *Aprender de coração. Práticas para libertar o espírito criativo* escrito em parceria com Jan Steward, Edição Clube do livro do Design, São Paulo, 2023.

3. Jan Steward, *Aprender de coração. Práticas para libertar o espírito criativo*, Edição Clube do livro do Design, São Paulo, p. 20.

4. “Além da superfície, a reconhecida frase ‘Sabe-me bem’ admite a força do erótico enquanto verdadeiro conhecimento, pois significa a primeira e mais poderosa luz que nos guia rumo a qualquer entendimento.” (Lorde, p. 93)

5. “O erótico é uma medida entre o início da ideia que temos da nossa identidade e o caos das nossas emoções mais intensas. É uma noção de satisfação interna a que, uma vez vivida, sabemos poder aspirar.” (p. 90)

6. “Esta exigência interna, orientada para a excelência, que aprendemos com o erótico não deve ser equivocada com o exigir o impossível de nós nem dos outros.” (p. 91)

uma vez que revolve e dá de volta o sabermos-nos na confiança e na alegria da criação partilhada. Vai além dos valores a que nos habituamos, de contabilizar ou somar. Foi a partir desta leitura e das *Leituras* que conseguimos olhar para trás e perceber que aquilo que fazíamos em conjunto era na verdade uma prática entusiasmada, premiada pelo *erótico*, persistida pela partilha. Se Corita aponta métodos e até exercícios disciplinados que “esgotam as nossas inseguranças” em ações que nos implicam na procura da exigência/excelência pelo desejo de criação enquanto vida plena, o texto de Lorde relembra-nos esta capacidade em nós, essa forma de conhecimento, de coragem e de energia para “a mudança genuína” (Lorde, p. 98). Ambas as autoras orquestram a mudança necessária para a nossa emancipação. Pode parecer leve, sabemos que não é. É a vontade que se recusa ao sofrimento e se encontra com a alegria.









# sou um planeta

para Cati

abro mais uma gaveta

Holga Méndez





no fundo da mesma gaveta



cheiro

não



oiço

não



veja

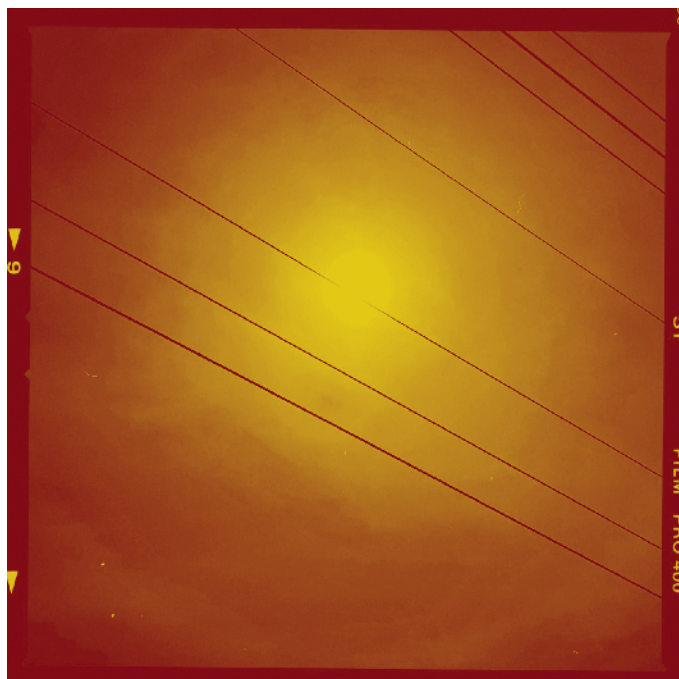
não

toco

não

então abro mais uma gaveta.





é preciso ter asas com raízes.

[a partir de Raquel Lima]

# Estratégias para caminhantes urbanas:

## O caso da *Rebel Girl* e de outras agitadoras urbanas

Alicia Medeiros

Com a transição da Idade Média para a Idade Moderna, as cidades começaram a crescer para além de seus muros, expandindo tanto territorialmente quanto em população. A Revolução Industrial intensificou esse crescimento citadino, criando um novo estilo de vida urbano e dinâmico. Nesse contexto, surge o “flâneur”<sup>1</sup>, um observador das rotinas caóticas das metrópoles. Este termo, proveniente da língua francesa (que se traduziria em algo como andarilho ou mesmo vadio) já foi usado por diversos autores, mas talvez seja mais atribuído ao poeta francês Charles Baudelaire.

A possibilidade de uma mulher também poder ser um *flâneur*, ou seja, praticar a *flânerie*, no entanto, nunca se mostrou possível ao longo do séc. XIX e ainda hoje permanece em debate. Segundo Dreyer & McDowall, “a posição das mulheres nas ruas, portanto, sempre foi marginal, e suas experiências limitadas e reguladas” enquanto o homem continua livre ao transitar pelo espaço urbano. Assim, a ideia da mulher *flâneur* ou *flâneuse* ainda é um tema polêmico, mesmo nos dias atuais, quando, teoricamente, as mulheres são vistas como livres de discriminação<sup>2</sup> (Elfriede Dreyer & Estelle McDowall, 2012, p. 33).

Para a socióloga e acadêmica Janet Wolff, o *flanêur* do séc. XIX é “necessariamente masculino”, pois ele possui o “privilégio de passar despercebido” e que o problema principal para as mulheres que ocupavam o espaço público na época era a colocação de um selo negativo do ‘não respeitável’ e sua associação como *streetwalker* <sup>3</sup>(Janett Wolff, [2003] 2008, p. 19), associadas às prostitutas ou mulheres da classe

1. Walter Benjamin define o *flâneur* como sendo o principal espectador urbano moderno, um detetive urbano e ao mesmo tempo um espectador romântico, uma pessoa alienada pelo capitalismo, a indústria e a metrópole (Walter Benjamin, [1976] 1985), ele é um personagem que se deixaria levar pela vida pulsante das grandes metrópoles, no entanto, ele não se configura enquanto um turista, pois a “flânerie requer um conhecimento da cidade, e para Baudelaire o flâneur só poderia ser um verdadeiro artista se conhecesse a cidade e como usá-la” (Elfriede Dreyer & Estelle McDowall, 2012, p. 31).

2. Esta colocação de Dreyer e McDowall é baseada em uma percepção popular de que após a obtenção do sufrágio e da ascensão feminina no mercado de trabalho as diferenças entre o gênero feminino e masculino já estariam eliminadas.

3. Wolff usa o termo ‘streetwalker’, que na língua inglesa se traduz como ‘prostituta’ ou ‘aquela que solicita na rua’. Sendo que o termo ‘solicitation’ em inglês tem como um dos significados ‘oferecer sexo por dinheiro, geralmente em lugar público’. A sexualização deste termo também pode ser visto em outras línguas. O termo ‘vadio’, que originalmente denota uma pessoa que ‘vaga’ sem destino, no feminino da língua portuguesa (Brasil), vadia tem uma conotação insultuosa para mulheres, sendo usada como um sinônimo para trabalhadoras sexuais ou para mulheres que não seguem os dogmas morais impostos. Já em Espanhol, ‘fulano’ denota um homem qualquer, um ‘perdido’, já o feminino ‘fulana’ descreve uma mulher ‘perdida’, porém ‘sem dono’, também um sinônimo de ‘prostituta’.

trabalhadora, julgadas como sendo pessoas sem valor moral. Segundo Dreyer e McDowall, a impossibilidade da existência de uma *flâneuse* no séc. XIX se dá pois, na cidade, mulheres são vistas como parte da arquitetura urbana, algo a ser observado pelo *flâneur* se tornando assim, parte das mercadorias do espetáculo urbano <sup>4</sup> (Elfriede Dreyer & Estelle McDowall, 2012, p. 33).<sup>5</sup>

Dado essa descrição do *flâneur* como um personagem alienado e imerso naquilo que viria a ser a cidade capitalista, James Donald coloca a questão “para ser franco, por que diabos qualquer mulher desejaria ser um *flâneur*?”<sup>6</sup> (Donald in Janett Wolff, [2003] 2008, p. 18).

Ora, culturalmente, a imagem do *flâneur* tem, ao longo dos anos, evoluído para a imagem de um personagem que não só se sente atraído pelo urbano e a vida citadina, mas um personagem que é tanto produto como consumidor deste espaço social.<sup>7</sup> A *flânerie* se transforma então no ato inevitável de estudo da metrópole e da sociedade que a habita, romantizando o ato de análise urbana, muitas vezes conectada à prática artística, ao registrar essas análise em imagens ou palavras.

A tentativa de resgatar a figura da “flâneuse”, uma versão feminina do flâneur, é recente e vem ganhando espaço na literatura e nas discussões contemporâneas sobre gênero e espaço urbano. Lauren Elkin por exemplo, em seu livro “*Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*”, procura redefinir o termo, analisando figuras femininas que exploraram o espaço urbano, como George Sand e Virgínia Woolf. Elkin argumenta que essas mulheres, de certa forma, exerceram a *flânerie*, desafiando as normas sociais de sua época <sup>8</sup>.

4. O conceito da ‘sociedade do espetáculo’ discutido por Guy Debord é amplamente usado em debates sobre o urbano, o que não é de se admirar inclusive pela sua atuação no grupo Internacional Situacionista, sua crítica ao urbanismo e sua apologia ao exercício da ‘deriva’.

5. Se de fato esta associação negativa do corpo feminino e da feminilidade nos espaços públicos está ligada à ideia do trabalho sexual e às questões de classe do séc. XIX, ou se estaria ligada à subjugação da feminilidade como um todo que antecede este período, é difícil de se demarcar, mas a verdade é que a presença de mulheres no espaço público urbano do século XIX é invisível, ou marginal, e muitas destas características se permanecem até hoje.

6. “To put it bluntly, why on earth should any woman *want* to be a *flâneur*?” — Tradução livre

7. Enfim, o ato de flânerie se transforma em uma tentativa ideológica de pessoalizar o espaço social urbano e de assegurar que a observação passiva do indivíduo é adequada para o conhecimento da realidade social (Buck-Morss in Elfriede Dreyer & Estelle McDowall, 2012, p. 32).

8. De fato, a princípio, uma tentativa de apropriação da palavra flâneuse (no feminino), nada mais é do que a busca de igualdade na habitação do espaço público pelo gênero feminino. Uma busca de redefinir os cânones pelos quais é feita a leitura do espaço urbano.

Embora Elkin eventualmente aborde as dificuldades que algumas personagens e autoras enfrentaram em suas caminhadas, ela acaba ignorando essas questões e suas raízes de maneira geral. Sua postura parece resumir-se a “ando na rua, quero ser uma flâneuse, então serei”, o que reflete uma apropriação de um pensamento romântico e desconectado, já vinculado à figura do *flâneur*. Além disso, essa visão está profundamente ligada a um feminismo branco e neoliberal, que se assemelha ao lema americano “*We can do it*”. A questão, contudo, não é se as mulheres caminham nas ruas ou gostam de fazê-lo, mas sim em quais condições isso ocorre e sob quais formas de opressão.

É, portanto, inevitável que esta tentativa de apropriação e redefinição de conceito ainda não tenha atingido uma plenitude para estas *flâneuses* em potencial. A cidade patriarcal ainda é muito dividida no que diz questão ao gênero, um resquício de quando o espaço público ainda era visto como essencialmente masculino, e o espaço doméstico, feminino.

A visibilidade do corpo feminino ou feminizado como objeto de consumo, ainda se encontra muito presente, tanto que o assédio sexual em espaços públicos, transportes, e espaços semi-públicos (como shoppings, galerias, lojas, etc), continua sendo um problema, e persiste como uma das pautas de lutas feministas, sendo assunto principal de marchas e manifestações contra o assédio/violência de gênero e a favor do direito à cidade<sup>9</sup>.

Mulheres e pessoas dissidentes de gênero negras, periféricas e imigrantes, principalmente, sofrem com a falta de infraestrutura urbana em seus bairros, o que aumenta a sensação de insegurança e medo de andar na rua. Mesmo para estas pessoas, que transitam na esfera pública entre trabalho e lazer (e não necessariamente praticam a *flânerie* de uma forma consciente), é evidente a percepção de que o espaço público urbano não é, de todo, igualitário.

Chega-se à conclusão, portanto, que a suposta *flanêuse*, pregada por Elkin, é impedida de conseguir atingir uma das premissas da *flânerie*: se sentir à vontade e se deixar levar na sua caminhada em espaço público. Este personagem então permanece em estado de utopia para diferentes pessoas que desejam incorporar esta atividade, e aqui questiono se sequer seria algo que deveríamos almejar.

Não obstante, vemos que diversas ativistas, artistas e mulheres em geral continuam a ocupar e caminhar no espaço público urbano, apesar destes obstáculos, vivem e resistem nas grandes metrópoles.

9. Manifestações como a norte-americana “Take Back The Night” (anos 70), a canadense “Slutwalk” (2011) ou os “Lanternas” brasileiros, são ações que tem usado do próprio caminhar como ferramenta de visibilização do assédio nas cidades como um problema de segurança pública.

## GAROTAS REBELDES, AGITADORAS CALLEJERAS AND EVERYTHING IN BETWEEN

O conceito de *flânerie* é um que, apesar de não muito popular, já está bem estabelecido nos campos das artes e nos espaços acadêmicos. Sendo assim, o personagem *flâneur*, como já mencionei anteriormente, não se limita apenas a uma pessoa que caminha, mas sim uma pessoa que caminha sob certas condições (ou privilégios) de desenvoltura, confiança e anonimidade.

Já que a proposta é a redefinição dos cânones, seria um certo contrassenso até mesmo limitarmos-nos com os mesmos conceitos já estabelecidos e ignorar a realidade da violência sofrida por mulheres e outros corpos que não gozam dos mesmos privilégios do *flâneur-homem-euro-peu-branco-cisgênero*<sup>10</sup>.

Se mostra necessário, portanto, a discussão de uma ampliação de vocabulário que melhor descreva identidades (ou personagens) ligadas à prática da errância urbana que têm uma experiência ou prática que ultrapassa ao conceito de *flâneur/flânerie* já estabelecidos, algo que possa transformar a errância em uma prática mais plural.

Na tese “*Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero*” (Alicia Medeiros, 2022) explorei a possibilidade ou sugestão do uso do termo *rebel girl* (música e termo popular no movimento punk riot grrrl dos anos 90) para iniciar<sup>11</sup> uma discussão de uma prática de errância no feminino.

*Rebel Girl* seria uma garota contestadora e combativa, que apesar das mazelas presentes nas cidades patriarcais, caminha de cabeça erguida e traz a revolução nos passos. Para essa mulher, caminhar e ocupar a cidade é um sinônimo de resistência política.

10. Aqui, não procuro demonizar o personagem *flâneur* por completo ou propor o não uso da palavra, no entanto gostaria de discutir como diversas identidades não tem acesso a privilégios intrínsecos desta persona, o que demonstra que o espaço público não é democrático e que as leituras românticas sobre a esfera pública enquanto um “espaço de todos” não refletem o estado no qual esta esfera se desenvolveu ao longo dos anos, assim como o seu estado atual.

11. Digo ‘iniciar’ pois acredito que nem todas as mulheres e pessoas socialmente feminizadas (em uma imensidão de pluralidades e realidades do ‘feminino’) poderão se identificar com este termo ou se verem representadas nesta definição. No entanto, encaro esta proposta como um pontapé inicial de uma possível discussão complexa e coletiva de vocabulários e identidades errantes.

| Flâneur                                                                                                                                 | Rebel Girl                                                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| XIX — ressoa ainda hoje, principalmente nas esferas acadêmicas (mas também na cultura francesa).                                        | Início dos anos 90 — ainda ressoa hoje na cultura popular.                                                                                                                                                                                      |
| Sente-se principalmente confortável no espaço público, é capaz de caminhar e gosta de passear pela cidade com pouco ou nenhum problema. | O espaço público é um campo de batalha. Ela é desaprovada socialmente, e muitas vezes tem de lidar com a violência sexista (entre outras violências), mas resiste às críticas e tem uma atitude combativa em relação às opressões que ela pode. |
| Gosta de se alienar das questões políticas ao se perder na cidade, tem uma visão muito romântica e individual do espaço público.        | Muito engajada politicamente. Vê a cidade como palco de discussões políticas e lutas de diferentes grupos de pessoas, de forma coletiva.                                                                                                        |
| Caminha individualmente.                                                                                                                | Inspira a ação coletiva.                                                                                                                                                                                                                        |

Figura 1 — Principais diferenças entre o personagem Flâneur e a personagem punk Rebel Girl. Tabela original da comunicação “Rebel Girl: a collective alternative to the ‘flanêuse’?” apresentada durante a conferência KISMIF (Keep it Simple Make it Fast) em Julho de 2021. Imagem: Alicia Medeiros

Em suma, por que continuaríamos a querer ser *flâneuses*, passivas e alienadas pela cidade capitalista e patriarcal, se podemos ser garotas rebeldes e levar a cabo a revolução feminista? A *Rebel Girl* caminha, pela revolução e incita as suas amigas a fazerem o mesmo. Ela não se importa se vai ser vista como fufa, puta, exagerada, escandalosa ou louca.

Para mulheres e pessoas socialmente feminizadas, a prática artística através do caminhar está intrinsecamente ligada à vivência diária nos espaços. Vivência esta que está marcada por traumas de violência física e simbólica que acabam por criar gatilhos emocionais durante a prática ou, no mínimo, inspirar e informar esta prática de forma crítica. A consciência de que a cidade não é apenas um reflexo do ‘espetáculo do capital’ (Guy Debord, [1967] 1997), como diz a premissa situacionista, mas também um reflexo de espetáculos patriarcais, racistas, coloniais e heterocisnormativos parece ser algo mais claro para as identidades que se vêem afetadas por estas forças. Forças estas que se autoalimentam e que foram base para a implementação e consolidação do espetáculo capitalista criticado por Debord.

Assim, a necessidade de se pluralizar as análises e narrativas urbanas, sejam estas através de ferramentas artísticas ou investigativas, se mostra necessária e emergente.

A concepção do conceito de *Rebel Girl* (aliada a outras possíveis identidades/personagens nômades não hegemônicos) em derivas, para além de uma alternativa ao conceito de *flânerie*, também poderia ser



Figura 2 — registro de intervenção em graffiti na cidade do Porto.  
Imagem: Alicia Medeiros

usada de forma coletiva, uma vez que muitas manifestações feministas também procuram ocupar o espaço urbano e questionam a cultura de violência de gênero<sup>12</sup>.

Para o coletivo colombiano Mujeres Creando, “as ruas fazem sentido além de si mesmas quando intuitivamente escolhemos uma para vivenciar como uma área de perigo e dor para mulheres e meninas e quando juntas somos capazes de transformar essa dor em força” (Mujeres Creando, 2005, p. 215). É possível dizer que atualmente, o caminhar como prática artística tem atraído cada vez mais *Rebel Girls* para os ambientes públicos urbanos. Estas artistas ou *agitadoras callejeras*<sup>13</sup> têm, ao longo de sua práxis, constituído análises de um espaço urbano que ao mesmo tempo hostil, apresenta outras possibilidades através da ocupação e ação. A seguir, apresentarei algumas destas análises, a partir de uma série de entrevistas a artistas errantes.

Ao longo da investigação “Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero” (Alicia Medeiros, 2022) vim a conversar com diversas

12. Inclusive, a relação da prática artística nestes eventos acontece com certa frequência, através de performances, códigos de vestimenta e instalações.

13. Agitadoras Callejeras é um termo utilizado pelo coletivo boliviano Mujeres Creando para descrever suas ações nas ruas da cidade de La Paz, que vão desde o graffiti, ações performativas, ocupações e manifestações em espaços públicos (e não só).



Figura 3 — registro de performance do projeto ‘Cansei de Assédio’ na cidade do Porto presente na tese “Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero” (Alicia Medeiros, 2022). Imagem: Alicia Medeiros

artistas que enfrentaram questões relacionadas à violência de gênero em espaços públicos ou que temem trabalhar nesta ambiência pela possibilidade de violência. Afim de perceber perspectivas sobre a prática, táticas e métodos que poderão traçar um atual estado desta práxis relacionada a um recorte de gênero.

De fato, apesar das dificuldades, muitas artistas ainda se inspiram em movimentos e práticas artísticas (como a *flânerie* ou a *deriva*) para o desenvolvimento do seu próprio trabalho, mas não sem perceber que existe uma diferença em como um homem ou uma mulher conseguem abordar a ação, muitas vezes também se inspirando na prática de colegas.

A arquiteta e artista Maitê Lopes Bessa acredita que não há muito incentivo, mesmo a nível cultural, para que artistas mulheres se aventurem em espaço público, reforçando que mesmo práticas artísticas populares, como o *graffiti*, se mostram fortemente sexistas:

“(...) para além desse risco real, as mulheres não são incentivadas também a fazer essas coisas, principalmente no espaço público. (...) até o fazer graffiti, (...) tinha um lance muito de ‘se provar’. De ter a coragem de chegar em um lugar e fazer o seu ‘trampo’. Então tem essa coisa que é muito do universo masculino, de provar sua virilidade, sua habilidade de alguma forma (...)”

Maitê Lopes Bessa in Alicia Medeiros, 2022.



Figura 4 — Registro de objeto presente na tese “Walking for it — Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero” (Alicia Medeiros, 2022) Imagem: Alicia Medeiros

No entanto, desde o seu início, o *graffiti* sempre surgiu de um lugar de luta e manifesto, trazido para as paredes e ruas ao redor do mundo não só como uma expressão artística ou prova de coragem, mas principalmente como uma ação combativa e de denúncia de opressões e críticas ao *status quo*. Para o coletivo *Mujeres Creando*: “Graffitar é portanto algo muito sério, é uma ação onde colocamos o nosso corpo na luta histórica para transformar a nossa sociedade. Não colocamos um corpo heróico, nem um corpo militarizado, colocamos um corpo vulnerável, sensível, sensual, criativo, desarmado e não violento” (Mujeres Creando, 2005, p. 205). Segundo o coletivo, a luta trazida por mulheres latino-americanas neste caso, nada se assemelha à ideia de luta física ou militar, muitas vezes conectada às questões patriarcais de força bruta e dominação de povos, identidades e territórios. É uma luta trazida justamente por um dos corpos mais vulneráveis a ocupar o espaço público. E é isso que leva o coletivo às ruas de La Paz, de acordo com uma das fundadoras, María Galindo: “(...)se trabalhamos na rua não é nem para moda, nem para fazer proselitismo. Trabalhamos na rua porque a rua é na sociedade latino-americana, na sociedade boliviana, um cenário histórico de revolução, rebelião e mudança social” (María Galindo in The Museum of Contemporary Art, 2013)

Segundo a *performer* brasileira Guiga Maria, a aproximação da ação de mulheres em espaço público têm crescido no Brasil, justamente por este se mostrar um campo de batalha para corpos femininos ou feminizados:

“(...) aqui no Brasil o espaço público tem sido essa questão, de levar para a rua as pessoas que sofrem violência na rua, e eu não sei se os caras cis-héteros semem isso, se eles sentem essa necessidade. Faz tempo que eu não vejo um cara assim (cis/hétero), que faz *performance* na rua...”

Guiga Maria in Alicia Medeiros, 2022.

Para muitas artistas é difícil lidar com estas questões relacionadas ao espaço público, pois muitas vezes, uma mulher no espaço público, não consegue passar despercebida. A questão do medo que parece atravessar a prática, contudo, parece muitas vezes ser proveniente de uma vivência ‘fora’ da práxis artística<sup>14</sup>, estando mais ligada ao cotidiano, no entanto isso parece depender do trabalho e da prática adotada por cada artista, uma caminhada para levantamento espacial e uma caminhada performática, por exemplo, podem gerar diferentes sentimentos. Algumas artistas relatam o fato de se sentirem ‘protegidas’ pelo próprio ato da *performance* em espaço público por exemplo, uma vez que isso gera um ‘estranhamento’ aos transeuntes.

A prática artística em espaço público demanda um contacto com “o desconhecido e com desconhecidos”, como coloca a fotógrafa Maitê Lopes Bessa, pois estar ou interagir no espaço público enquanto uma identidade feminina, pode parecer, dentro de uma sociedade patriarcal, como um ‘convite’ ou ‘abertura’ (na mente de um assediador). Esta percepção de perigo eminente é muito frustrante para artistas mulheres (ou outras identidades feminizadas), pois nunca sabemos o que de fato é um risco real, ou apenas uma sensação de perigo trazida por experiências traumáticas anteriores. Ou seja, eu realmente estou em perigo agora, ou estou sendo ‘neurótica’? Este sentimento cria uma espécie de receio antecipado, o que acaba por fazer com que muitos projetos de mulheres em espaço público,

14. A experiência com violência de gênero pode, então, criar traumas que mais tarde podem afetar a prática artística neste mesmo ambiente. Muitas vezes, a violência experienciada ou a violência percebida como possibilidade têm uma consequência similar, ou seja, uma pessoa não precisa ter vivido uma experiência de violação ou violência física para saber (e temer) que a possibilidade de ser atacada é uma realidade. A própria socialização de gênero, enquanto mulher, traz um terror prévio do espaço público, independente da violência sofrida. E mesmo quando uma artista, através da prática, começa a se sentir mais à vontade no espaço público, a violência percebida através de notícias e acontecimentos locais, rapidamente nos lembra de como uma mulher pode ser tratada em ambiente públicos.

fiquem apenas no plano das ideias, constituindo assim uma espécie de autosabotagem:

“Eu sempre tive umas ideias, mas eu sempre me barro muito, por causa disso, por ter medo, por não saber o que pode acontecer (...) e eu acho que tem muitas ideias (trabalhos artísticos) que mulheres têm e que nunca vão ser executadas, infelizmente.”

Guiga Maria in *Alicia Medeiros, 2022*

Apesar de tudo, as artistas interessadas em trabalhar no espaço público persistem. Muitas desafiando o próprio medo e experimentando os seus limites e os limites do espaço no qual o trabalho está sendo desenvolvido. A maioria das artistas confessam adotar certas táticas para conseguir desenvolver o trabalho sem grandes complicações, recorrendo à ajuda de amigos/colegas, muitas vezes desenvolvendo o trabalho de forma coletiva ao invés de individualmente, além de fazer uso de signos urbanos para passarem disfarçadas, como coletes refletores ou outros códigos que dão a entender que a intervenção que está sendo feita é ‘permitida’ ou faz parte de uma iniciativa institucional.

No entanto, apesar destas estratégias, todas as artistas entrevistadas insistiram que uma plenitude do caminhar como prática artística para mulheres e pessoas feminizadas só será atingida através de mudanças culturais, sociais e políticas. Nesse sentido, continuar ocupando o espaço público, na condição feminina (assim como de algumas outras minorias), se configura como uma forma de resistência, e a arte que aborda estas questões no espaço público, também tem o seu papel nesta luta, apesar de, obviamente, não ser a arte, por si só, que gerará mudança.

Embora algumas artistas reconheçam que a arte pode ter um impacto sócio-político, ainda que limitado a um nível micro ou local, aquelas que possuem experiências práticas mais consistentes em espaços públicos tendem a não idealizar esse processo. Isso é relevante porque, além de desconstruir a visão da arte como principal motor de transformação social (uma perspectiva comum dentro do ambiente artístico) permite que as próprias artistas adotem uma abordagem mais interseccional. Assim, elas podem refletir sobre suas opressões e privilégios, questionando e experimentando diferentes aspectos de sua prática artística. A atuação de corpos não hegemônicos nesses espaços públicos tem o potencial de promover uma visão decolonial e crítica, que ultrapassa as discussões políticas sobre os espaços em si. Ela também aborda a forma como os corpos — vistos como públicos e, portanto, passíveis de violência

dentro de uma lógica patriarcal, cisheteronormativa e branca — são tratados. Dessa forma, a prática artística nesses contextos se transforma em uma espécie de antropologia urbana, realizada por aqueles mais vulneráveis e que melhor compreendem as dinâmicas de poder nas cidades.

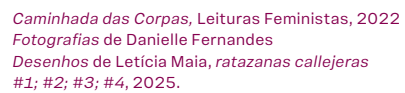
Ao mesmo tempo que se busca aqui uma maior clarificação sobre o ato de caminhar, analisando as dificuldades enfrentadas por mulheres, pessoas feminizadas e outros corpos não hegemônicos, é importante também criar representatividade nestas formas de ação artística, pois isso pode ajudar a criar narrativas de possibilidades de ação destes corpos na cidade, criando perspectivas não romantizadas de leituras do espaço público urbano.

Assim, a proposta de criação de novos personagens que caminham, como foi aqui sugerido com a ideia da *Rebel Girl* (ou como é colocada pelo coletivo Mujeres Creando através do termo *Agitadoras Callejeras*) não busca uma elevação desta como um ideal, mas sim uma possibilidade de novos interlocutores e narrativas urbanas, criando assim análises e ações urbanas mais plurais.

#### BIBLIOGRAFIA

- Art, The Museum of Contemporary. (2013). *Global Street Art - Mujeres Creando - Art in the Streets - MOCAtv*. Youtube: MOCA.
- Benjamin, Walter. [1976] (1985). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso.
- Creando, Mujeres. (2005). *La virgen de los deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Debord, Guy. [1967] (1997). *A sociedade do espetáculo - Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. (Estela dos Santos Abreu, Trans.). Rio de Janeiro: Contraponto Editora LTDA.
- Elfriede Dreyer & McDowall, Estelle. (2012). *Imagining the flâneur as a woman*. Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research, 38(1), 30-44.

- Medeiros, Alicia. (2022). *Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero*. Faculdade de Belas Artes. Universidade do Porto, Porto Retrieved from <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/155939>
- Wolff, Janett. [2003] (2008). *Gender and the haunting of cities (or the retirement of the flâneur)*. In Aruna D'Souza & Tom McDonough (Ed.), *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris* Manchester: Manchester University Press.











# **CORPOS VULNERÁVEIS COLETIVOS INDOMÁVEIS**

CONGREGAÇÃO  
DAS NAZARENAS

**MANA,  
VAMOS  
FAZER DESTA  
RUA NOSSA?**

CONGREGAÇÃO  
DAS RATAZANAS

CONTARIA TU  
SEMB  
IBIT

IS BATI  
SÃO SA

Quem quiser  
conhecer mais sobre  
nossa organização

contate-nos  
em: 011-3333-3333

ou  
envie-nos um  
e-mail para: ratanas@ratanas.org.br

**DE AGRESSOR A  
VÍTIMA, UM  
VELHINHO,  
TADINHO,  
TARADINHO**

CONGREGAÇÃO  
DAS RATAZANAS

**SOZINHA  
NESTA RUA?**

CONGREGAÇÃO  
DAS RAIZINAS

SAÍM



European  
Action Coalition



Habitação Hoje  
[www.habitacao.org.br](http://www.habitacao.org.br)

**NÃO MEXE  
COMIGO, QUE  
EU NÃO  
ANDO SÓ**

CONGREGAÇÃO  
DAS RAIZINAS

F

**POSSO  
ANDAR  
SOZINHA  
NESTA RUA?**

CONGREGAÇÃO  
DAS RAIZINAS

TANTO

*cheira a  
mijo  
admi*



CONTINUAMOS  
SÓS, MAS  
MENOS  
DESAMPARADA  
S

ORGANIZAÇÃO  
POR RODAS

FOGO

ORGANIZAÇÃO  
POR RODAS

NÃO ESTAMOS  
SÓS,  
SOB A  
MESMA LUA

ORGANIZAÇÃO  
POR RODAS

EXAUSTA  
DE  
ASSÉDIO

ORGANIZAÇÃO  
POR RODAS

TANAY TEE  
Tradução: Tatiana  
Pa. Fonseca

**FEMINISMO  
BATE O  
O MUNDO  
TREME!**

**24 FEV A 8 MAR**

DEBATES | OFICINAS | EXPOSIÇÃO | PERFORMANCES | FESTA

GALERIA GERALDES DA SILVA | PORTO  
CONSULTA PROGRAMA: @feminismossobrerodas

ANTI-CAPITALISMO | ANTIFASCISMO | ANTI-RACISMO | JUSTIÇA CLIMÁTICA

uma organização:  
FEMINISMOS SOBRE RODAS

Com apoio de:

Instagram | Facebook | YouTube | Spotify

- 11h | Ler Multitextos, Escrever com Elas - Parte I
- 15h | Um Guia Feminista
- 17h30 | Maria Zineira
- 18h30 | Dançar comigo e com as outras
- 19h15 | Can you hear me?
- 20h | Jantar
- 23h | "As Marias fazem a Festa"

27  
FEV

- 18h | Deficiência e o Feminismo - Local  
online

- 18h | A Luta Feminista e  
Antirracista nos processos  
migratórios - Parte 3

2  
MAR

- 18h | Café Sociológico

- 11h | Caméleões, Do corpo ao  
manifesto - da criação artística  
ao tabu do sexo

3  
MAR

- 11h | Interseccionalidade entre  
Gênero e Raça

- 15h | Glossário Feminista  
"As Marias Pintam a Manta"

5  
MAR

- 14h30 | Neoliberalismo e Neo  
conservadorismo: um matrimónio de conveniência

- 16h | Maternidade como um véio  
da Revolução Da Conceção à  
Realidade

Uma  
Com

# EXAUSTA DE ASSÉDIO

CONGREGAÇÃO  
DAS RATAZANAS

CAMINHO À  
NOITE PARA  
CASA, COM AS  
CHAVES ENTRE  
OS DEDOS

CONGREGAÇÃO  
DAS RATAZANAS

# *Caminhada das Corpos: FEMINISMOS, PRÁTICAS ARTÍSTICAS E ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA PARA REMAPEAR SENTIDOS*

Letícia Maia

## DESORIENTAR CORPOGRAFIAS<sup>1</sup> DA VULNERABILIDADE

“La calle es sin duda la piel de esta ciudad. Y como toda piel es sensible. Es el escenario político más importante y el lugar donde tejemos y destejemos nuestras relaciones sociales, montando y desmontando cada día de nuevo una ciudad de toldos, de turnos y de conflictos”. MARIA GALINDO <sup>2</sup>

No outono de 2022, me mudei para um bairro próximo ao rio, silencioso, arborizado, mas um tanto vazio e afastado do centro da cidade. O caminho da casa nova para o centro da cidade ou para o transporte público – cerca de 20 min de caminhada – é composto por um enorme terreno de muros altos, um extenso parque, alguns terrenos baldios, casas e antigas fábricas abandonadas, a parte inferior de uma ponte e ruas mal iluminadas. Costumo percorrer esse trecho quase diariamente, e o caminho que, durante o dia tem ares de tranquilidade, a noite transforma-se em um espaço bastante ermo e hostil.

Nessa época do ano, quase não há gente na rua depois das 18h. As casas costumam estar fechadas e pelas ruas não passam muitos carros. Os trajetos alternativos são relativamente mais longos e igualmente vazios no período noturno. Tal contexto e disposição espacial fez acordar em meu corpo um sentido de alerta. Era como se aquele conjunto de parque, ponte, terrenos baldios, casas fechadas e abandonadas reascendesse memórias físicas de experiências vividas no espaço público.

Percebi que, na maior parte das vezes, estava tensa ao circular durante à noite nessa paisagem mapeada como *geografia do medo*<sup>3</sup>. Perceber isso me deixou bastante incomodada, eu não desejava restringir meus horários ou modo como me visto por conta dessa sensação. Diversas vezes, tentei me convencer de que não havia nada de errado com aquele espaço,

1. A noção de corpografia, elaborada por Paola Jacques e Fabiana Brito, refere-se a um tipo de cartografia realizada pelos corpos, onde a memória da experiência da cidade se inscreve. É um modo de refletir sobre como a experiência urbana se inscreve nos corpos e como os corpos se inscrevem na cidade. Ver: (JACQUES, 2009).

2. (MULHERES CREANDO, p.199, 2005)

3. Para Gill Valentine tal mapeamento espacial estaria relacionado ao efeito produzido por experiências individuais e coletivas atravessadas pela violência de gênero no espaço público. Essa sensação se acentua no período noturno, quando haveria maior circulação masculina nos territórios, o que resultaria em evitação de certos espaços e horários “perigosos” restringindo possibilidades de circulação e ocupação do espaço público. (VALENTINE, 1989).

mas acabei decidindo manter uma pequena e afiada faca em minha bolsa caso precisasse me defender, estratégia de resistência que aprendi desde cedo com outras mulheres.

Minha experiência na cidade de São Paulo me faz ter consciência de que as dinâmicas do Porto, em relação a violência de gênero no espaço público, são muito diferentes, entretanto esse ainda parece ser um fantasma que assombra minhas caminhadas noturnas. Quem já viveu perseguições; olhares; passadas de mão; investidas verbais; ejaculações em transportes e/ou espaços públicos; ameaças; importunações; situações de assédio, agressão, abuso, estupro ou inúmeros outros modos de violência física e subjetiva compreende que nós não temos liberdade de circulação e somos cotidianamente interpeladas por diferentes situações de violência, objetificação e sexismo.

Tais interpelações, que para a maior parte de nós infelizmente acontecem desde a infância, atuam nos fazendo sentir como se nossos corpos não fossem completamente nossos, estando vulneráveis ao desejo do outro. Nós também não somos educadas para reagir ou nos defender dessa violência, muito pelo contrário. Para nos privar de tais situações, somos aconselhadas, dentre outras coisas, a não sair de casa à noite sozinhas, não vestir roupas sensuais ou “provocadoras” e a estar preferencialmente acompanhadas por um homem que cuide de nós, como se essa violência estrutural e estruturante fosse nossa responsabilidade e o comportamento de violadores e agressores nossa culpa.

Neste mesmo período, no grupo de pesquisa *Leituras Feministas* estávamos implicadas em leituras que passavam pelas relações entre gênero, interseccionalidade, colonialidade e práticas artísticas. Em um dos encontros no qual falávamos sobre intervenções artísticas no espaço público a partir do coletivo ativista boliviano Mujeres Creando, pude compartilhar algumas dessas inquietações com minhas companheiras. Juntas conversamos sobre como, de diferentes formas, essas situações de violência permeiam nossas experiências pessoais e coletivas no espaço público, constituindo uma *corpografia* transpassada por essa condição que media o modo como nos sentimos ao caminhar pela cidade e a percepção que construímos sobre nós nesse espaço.

O uso do espaço público é historicamente atravessado por relações de gênero. Segundo Rebecca Solnit (SOLNIT, 2016) espaços físicos, sociais, culturais e políticos foram negados às mulheres. A essas foi atribuído o âmbito privado em contraposição à esfera pública, concedida à masculinidade. Oposição de posicionalidades que contribui para a manutenção de relações de poder e modos de controle mediados por gênero e sexualidade.

Para a autora, a presença de mulheres no espaço público torna-se frequentemente a invasão de suas partes íntimas verbal ou literalmente. O *assédio de rotina* que mulheres experimentam no espaço público, garante que não se sintam à vontade, lembrando-as de seu papel como seres sexuais, disponíveis e acessíveis aos homens. Essa iminência da violência sexualizada, implícita ou explícita, é um lembrete de que não devemos nos considerar iguais, participando da vida pública com direito de ir onde e quando quisermos em segurança (SOLNIT, 2016).

Se caminhar é um ato cultural primário e uma maneira crucial de estar no mundo, aqueles que não conseguiram andar tão longe quanto seus pés os levariam foram negados não apenas exercício ou recreação, mas uma grande parte de sua humanidade (SOLNIT, p.137, 2016).

É importante enfatizar que essa condição de vulnerabilidade está atravessada de maneira interseccional<sup>4</sup> por diferentes formas de opressão social, desigualdades e marcadores sociais de raça, gênero, sexualidade, classe, etnia, nacionalidade, religião, idade e etc. Ela não se limita a um caráter biologizante restrito a mulheres cisgênero. Ao narrar o caso de um jovem brutalmente assassinado por seu modo de caminhar pelas ruas “*mexendo os quadris de um lado para o outro, rebolando de um jeito feminino*”, Judith Butler<sup>5</sup> se questiona: Por que alguém é morto pela maneira como caminha pelas ruas? Para Butler, tal violência é motivada pela tentativa de interromper o desvio que esse corpo promove através de sua performatividade afeminada em relação às normas de gênero.

Butler (2018a) compreende que o gênero é performativo e, como tal, produzido por meio da reiteração de atos performativos, atos corporais estilizados que reiteram e atualizam normas sociais de gênero “[...] o gênero é instituído pela estilização do corpo e, por isso, deve ser compreendido como o modo mundano como os gestos corporais, os movimentos, e as encenações de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente definido pelo gênero.” (BUTLER, 2011, p.70). O gênero é um *estilo da carne* (BUTLER, 2018a, p.191) composto por um conjunto de usos e sentidos do corpo que configuram sua inteligibilidade e valor social.

A insegurança promovida pela iminência da violência de gênero no espaço público atravessa de diferentes modos a experiência mulheres e sujeitos dissidentes que desafiam, transgridem ou não correspondem

4. A abordagem interseccional propõe reconhecer que as diferentes formas de opressão social, desigualdades e marcadores de diferenciação atuam de maneira articulada sobre os corpos e processos de subjetivação dos indivíduos. Ver: (PISCITELLI, 2008).

5. Link para o trecho do documentário onde Judith Butler elabora tal reflexão. [https://www.youtube.com/watch?v=xIIA3INX5MM&ab\\_channel=nppufmg](https://www.youtube.com/watch?v=xIIA3INX5MM&ab_channel=nppufmg).

completamente ao ideal hegemônico de gênero e sexualidade, produzindo performatividades desviantes. Essa condição provém e é sustentada por uma estrutura social heteropatriarcal (PRECIADO, 2017), que regula, limita e restringe a circulação e ocupação desses corpos no espaço público, posicionando-os como vulneráveis a diferentes formas de precarização, injúria, violência ou até a morte, funcionando, assim, como uma maneira de puni-los por sua não conformidade.

Como nos lembra Paul Preciado: “O que caracteriza o espaço público na modernidade ocidental é ser um espaço de produção de masculinidade heterossexual.” (PRECIADO, p.13, 2017). Mas, se o medo e a insegurança são afetos que nos interpelam em nossas experiências diárias de relação com o espaço público, como as práticas artísticas podem colaborar para que nos apropriemos de nossos corpos nesses espaços, desorientando, ainda que temporariamente, essa condição de vulnerabilidade?

#### CAMINHADA DAS CORPAS OU PERFORMANCE DAS RATAZANAS CALLEJERAS

No somos artistas, somos agitadoras callejeras  
(Mujeres Creando)

Após algumas conversas e reflexões no grupo, decidimos realizar uma prática coletiva de *errância urbana* (JACQUES, 2012) como modo de problematizar e desorientar experiências de vulnerabilidade que, de diferentes formas, atravessam nossas *corpas* no espaço público, principalmente em nossas experiências de caminhar sozinhas pelas ruas no período da noite/madrugada. O enunciado que serviu como *programa performativo* (FABIÃO, 2013) para a ação partiu de uma elaboração verbal coletiva, mas poderia ser reformulado mais ou menos assim:

Para onde você não iria sozinha(e) a essa hora? Qual paisagem te traz desconforto, te incomoda, amedronta ou assombra? Vuelas, becos, ruas escuras, viadutos, muros altos, matagais, terrenos baldios, casas abandonadas, obras, construções inacabadas, ruas e espaços “de homens”? Nós caminharemos coletivamente por esses espaços. O desconforto, o medo, o incômodo e a insegurança são nossos principais guias. O percurso deve ser alterado a cada vez que cruzarmos com algum desses afetos ou quando nos sentirmos confortáveis em algum desses lugares.

Nos encontramos no dia e local combinado. Saímos por volta das 00h e caminhamos juntas, por cerca de 2h30, madrugada adentro por ruas escuras e vazias. Percorremos espaços da cidade onde não nos sentiríamos seguras para caminhar sozinhas a essa hora, subvertendo o medo em atração. Por meio dessa estratégia, pudemos experimentar a cidade de um modo não cotidiano, nos implicando em usos e práticas do corpo e da cidade que não seriam adequados e seguros para nós naquele contexto, como o ato *genderizado* (PRECIADO, p.21, 2017) de urinar no espaço público, marcando territórios e deixando um rastro de ocupação de nossa presença pelos lugares que passamos.

Dentre as muitas experiências que vivenciamos naquela madrugada, um acontecimento significativo persiste com intensidade em minha memória. Em certa altura do nosso percurso, cruzamos com um terreno abaixo do nível da rua com umas casinhas aparentemente abandonadas. Algumas de nós adentraram este terreno enquanto outras permaneceram na parte de cima. Caminhávamos sobre o gramado, quando percebemos que estávamos em meio a um enorme ninho de ratazanas. Nossa reação imediata foi sair dali correndo e nos juntar as outras para ver as ratazanas de cima. Havia muitas, eu não saberia quantificar, elas pulavam e corriam por todo o gramado todo, emitindo sons característicos.

Fiquei absorta pela sensação de repulsa e abjeção e ao mesmo tempo de atração, empatia e identificação que aqueles pequenos seres eram capazes de causar. Nós éramos em algum nível como elas, ocupando espaços em que nossos corpos estão a todo momento vulneráveis a violência e a exclusão. Também nos valíamos de estratégias semelhantes, mover-se em coletivo, esconder, tornar-se invisível ou visível quando necessário.

Para Paola Jacques (2012), a errância urbana envolve um constante processo de *orientação, desorientação e reorientação* do corpo em deslocamento na cidade e da cidade no corpo, onde exercitamos uma alteridade radical com o *Outro urbano* que abre em nós a relação com a diferença. “A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical.” (JACQUES, p.23, 2012). Naquela noite, foram também as ratazanas, estes seres postos como abjetos, a *alteridade radical* — ou *alteridade significativa* interespecíes (HARAWAY, 2021) — de nossa experiência errática pela cidade.

Diversas reflexões surgiram em nosso grupo a partir dessa experiência, desdobrando-se nos encontros posteriores onde pudemos compartilhar questionamentos e reverberações promovidos por nossa caminhada. Um desses encontros foi guiado pela artista e investigadora Alícia Medeiros, que compartilhou conosco algumas estratégias e táticas presentes em

sua pesquisa artística acerca da caminhada como prática estética de resistência à violência de sexual e de gênero no espaço público<sup>6</sup>. A partir desse diálogo, nos implicamos no exercício de tecer coletivamente palavras e frases reverberaram de nossa experiência pois, como nos lembra Maria Galindo, “No hay luchas sin palabras”. (MUJERES CREANDO, p.144, 2005).

Decidimos então realizar uma segunda saída, mas agora para uma ação de colagem de nossos enunciados coletivos, ação que nomeamos como *congregação das ratazanas*. Como “*ratazanas*” *agitadoras callejeras* saímos noite adentro com papeis, cola e pinceis para inscrever nossas presenças, ideias, afetos e denúncias em muros e ruas, que são também a pele da cidade.

## NOTAS FINAIS

A proposição artística “*Caminhada das Corpas*” produziu em nós efeitos que Sara Ahmed (2019a) nomeia como momento queer de *desorientação*, que nos permitiu sair do lugar familiar para experimentá-lo com estranhamento por sua incoerência com a orientação normativa de seus usos e sentidos cotidianos. “La desorientacion puede describirse aqui como el «devenir oblicuo» del mundo, un devenir que es a la vez interior y exterior, como realidad, o como aquello que le da a la realidad un nuevo angulo.” (AHMED, p.223, 2019a). Experiência que está em contraposição aos processos de recolhimento e de limitação dos espaços de circulação de nossas *corpas* promovidos pela violência *heteropatriarcal* no espaço público.

Para Ahmed, esses momentos podem ser fonte de vitalidade, vertigem, prazer e excitação, sendo capazes de reposicionar, torcer e girar nossa percepção, alterando nossos processos de reorientação. Tal experiência corporificada dada pelo estado de *desorientação* promovido pela errância nos possibilitou experimentar uma relação sensível com a cidade, aguçando nossa percepção e sentidos, permitindo o contato com outras temporalidades, corpos e afetos na cidade e entre nós.

Os saberes e práticas feministas colaboram para o desenvolvimento de uma consciência crítica acerca das condições de vulnerabilidade as quais nossas *corpas* estão postas, possibilitando ver a estrutura social como construída e reiterada através de práticas cotidianas de manutenção. O que nos conscientiza que as condições que orientam o modo de vida hegemônico podem ser também desconstruídos através da criação de outras práticas sociais. Ahmed compreende como assombro o devir feminista que essa consciência crítica promove em nós.

6. Para mais informações ver: Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero (MÉDEIROS, 2022). Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/155939>. Acesso: set. 2024.

El asombro crítico que implica el feminismo se refiere al afecto problematizador de ciertas preguntas: “¿cómo ha tomado el mundo la forma que tiene?”, pero también “¿por qué las relaciones de poder son tan difíciles de transformar?”, “¿qué significa estar investida en las condiciones de subordinación y de dominación?”, y así sucesivamente. (AHMED, p.121, 2019b)

Esse *assombro* nos tira da repetição daquilo que é ordinário e posto como condição, injetando em nós energia na esperança de transformação que ascende a vontade de ação política para seguir buscando a construção de uma sociedade mais justa, onde nossas *corpas* possam circular com segurança e liberdade, afirmando seu direito de aparecer no espaço e reivindicar uma vida vivível para todos (BUTLER, 2018b).

Compreendo que nos implicar em práticas artísticas comprometidas com o pensamento crítico feminista é um modo encarnado de praticar nossas reflexões e ativismos. As proposições artísticas que experimentamos em nosso grupo de pesquisa, se configuraram como experiências significativas que colaboram para os processos de nos apropriar e ter agenciamento sobre nossas *corpas* e vidas para o fortalecimento e afirmação de nossa coletividade e para expandir o território de nossa presença individual e coletiva no espaço público. Traçamos, assim, outras corpografias capazes de desorientar, desnaturalizar e remapear usos e sentidos dados as nossas *corpas* no espaço público.

## REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros. Barcelona: Bellaterra, 2019a.
- . Notas para una supervivencia feminista / Asombro feminista. Revista Nomadías. Diciembre 2019b, Número 28, p. 107-126. Acesso: set. 2024.
- BUTLER, Judith. Corpos em Aliança e a Política das Ruas: Notas Sobre Uma Teoria Performativa de Assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.
- FABÍO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência, in: ILINX - Revista do Lume, Campinas n. 4, pp. 1-10, 2013.
- HARAWAY Donna. O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Tradução: Pê Moreira. Editora: Bazar do Tempo, 2021.
- JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas: a memória da cidade no corpo. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia (Orgs.). Corpo: identidades, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. P. 129 – 139.
- . Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MUJERES CREANDO. No somos artistas, somos agitadoras callejeras (p.197-222) In: “La virgen de los deseos”. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005.
- PRECIADO, Paul B. “Cartografias ‘Queer’: O ‘Flâneur’ Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica Ou Como Fazer uma Cartografia ‘Zorra’ com Annie Sprinkle”, in: eRevista Performatus, Inhumas ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102.
- PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, in: Sociedade e Cultura - categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras, Goiana v. 11, pp. 263-274, 2008.
- SOLNIT, Rebecca. Caminhadas depois da meia noite: mulheres, sexo e espaço público. in A História do Caminhar. p. 385-410. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- Valentine, Gill (1989). The Geography of Women's Fear. Area, vol. 21, núm. 4, pp. 385-390, dez. 1989. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20000063> Acesso: set. de 2024.

# *Há de Haver* rematriação do arquivo e memória colonial

Orlando Vieira Francisco

## PÓRTICO

O livro “Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau”, de Joacine Katar Moreira, é uma análise profunda das dinâmicas de género e poder em Guiné-Bissau. A obra examina como a masculinidade é performada e reafirmada em contextos políticos e sociais, abordando a “cultura di matchundadi” como um conceito cultural que exalta diferentes representações tradicionais da masculinidade, definida pela autora como a cultura da masculinidade e da virilidade hiperbolizada (Joacine Katar Moreira, 2020: 19). A autora explora as implicações dessa performance de género na perpetuação da violência política e no isolamento da minjerndadi (feminilidade) nas dinâmicas políticas. O livro também investiga como as práticas tradicionais e contemporâneas interagem, destacando os desafios enfrentados por mulheres que desafiam normas patriarcais. Com uma perspectiva crítica, feminista e interseccional, a autora convida a comunidade leitora a refletir sobre as relações de poder, a identidade de género e a resistência política a partir do contexto da sociedade guineense.

Na sessão do 21 de maio de 2021, promovida pelo grupo de estudos Leituras Feministas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, tive a oportunidade de trazer duas questões à Joacine Katar Moreira. Inicialmente, antes das perguntas, preferi introduzir a imagem do “pórtico” composto pelos pilares do *Poder* e *Violência* ilustrado pelo número de palavras que compunham o livro “Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau”. Ou seja, a palavra *poder* surge na obra, como verbo e substantivo masculino, 494 vezes; enquanto a palavra *violência*, como substantivo feminino e presente no título da obra, está escrita outras 351 vezes. Por exemplo, palavras como *género* (234 vezes), *colonial* (187 vezes), *justiça* (44 vezes) não representam em volume o problema crítico da obra, apesar de representarem como “palavras-chaves” os assuntos essenciais para o desenvolvimento do tema. Aparentemente, apenas a palavra-título do livro, *matchundadi*, aparece mais vezes, com 544 repetições.

Com essa metáfora sobre o jogo de palavras, a intenção era evocar e reforçar a teoria de Hannah Arendt, que também foi abordada no livro de Joacine Katar Moreira, ao que reconhecem a violência como a forma mais evidente de manifestação do poder. Essa teoria observa as próprias diferenças, destacando que o poder opera

através do sistema de legitimidade, enquanto a violência “se distingue pelo seu carácter instrumental, sendo similar à força, e os instrumentos da violência servem o propósito de multiplicar a força natural até que no último estágio do seu desenvolvimento este seja substituído pela violência propriamente dita” (Joacine Katar Moreira, 2020:121)<sup>1</sup>. No caso do tema discutido aqui, configura-se na imagem proposta que os pilares exerceriam sua força a partir de diferentes “materiais”, contudo, para o mesmo propósito de sustentar a estrutura colonial.

Neste jogo de número de palavras, estaria também a traduzir para o campo do conhecimento o que seriam estes números que representam uma valorização quantitativa do conteúdo, semelhante ao modo como os sistemas de poder, legitimação e as instituições da modernidade foram estabelecidos. Vejamos que são os números das eleições, portanto, que elegem os representantes políticos de cada região; seriam os números das contas bancárias que, no dia-a-dia, definem a importância e tipo de respeito que os mais ricos impõem sobre os mais pobres; e são também os números que os museus utilizam para determinar o valor de suas coleções e do patrimônio colonial, seja pela quantidade de itens ou pelas cifras de mercado. Assim, trata-se de uma representação baseada em números que refletem as dinâmicas sociais e de poder na sociedade e, por isso, como no livro, podem apresentar um aspecto curioso ou conclusivo, mas que, ao mesmo tempo, omitem a importância de examinar cada unidade de forma crítica, reconhecendo a qualidade e o valor significativo de cada objeto conforme seu contexto e especificidades. Felizmente, uma obra não se define apenas pelas palavras mais mencionadas, ainda que elas digam algo.

Neste artigo, defendo que a obra “Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau” contribui para a elaboração crítica de muitos outros assuntos, relacionados ou não com a geografia e sistema político de Guiné-Bissau, devido a forma e qualidade de como expõe o inconsciente colonial e como constrói uma metodologia reveladora.

Uma das perguntas, portanto, seria sobre o modelo metodológico presente na obra de Joacine Katar Moreira. A obra “Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau” é conduzida por uma metodologia que se expressa pelas intenções políticas da autora, resultado do exercício do ativismo feminista que a própria autora fez questão de elucidar por uma “revolução

metodológica” que está a propósito de “descolonizar as metodologias científicas oriundas do sistema colonial que hierarquiza o conhecimento e identifica quem é, eventualmente, o objeto de investigação ou de estudo”<sup>2</sup>.

Na minha leitura, essa intenção metodológica torna-se evidente quando a autora sugere, por exemplo, na violência exercida sobre o corpo de mulheres que seria visto como sendo uma “prática tradicional, um acto social, um acto religioso e um acto simbólico” (2020: 37), Joacine Katar Moreira, em diálogo com o investigador e antigo Reitor da Universidade Colinas de Boé, Fafali Koudawo, propõem a substituição das palavras *prática*, *ato* e *ação* pela palavra *poder*, construindo assim os termos *poder tradicional*, *poder social*, *poder religioso*, e *poder simbólico*, revelando, desta forma, um método de trabalho de desmonte das estruturas tradicionais, religiosas, sociais que estão no domínio através das masculinidades e do colonialismo.

A segunda pergunta feita a Joacine Katar Moreira seria uma oportunidade para introduzir abertamente o tema dos monumentos simbólicos e dos artefatos de interesse histórico e cultural que estão em museus europeus. Questiona-se sobre a representatividade, o domínio simbólico e material, nos Espaços Públicos e instituições museológicas, se estariam a reproduzir a violenta narrativa responsável por inferiorizar moral, cultural e epistemologicamente os povos colonizados, tirando-lhes o privilégio e o poder. Perguntei, portanto, à parlamentar Joacine Katar Moreira, se haveria dentro do Parlamento português até àquele momento, qualquer movimentação oficial que reconhecesse as violências cometidas durante o período colonial, e, sendo assim, se haveria alguma frente parlamentar que tratasse do gesto de reparação e responsabilização da história colonial e seus resultados nefastos como o racismo, genocídio e pilhagem. A resposta da Joacine Katar Moreira seria ágil e precisa, dando o título para este artigo: *Há de Haver*.

Nesta mesma sessão pública, Joacine Katar Moreira enfatizou que não há história objetiva e que não há história imparcial, assim como não há imparcialidade no conhecimento científico. Essa declaração também serviu para iniciar um debate sobre o problema da legitimação e questionar quais são as figuras políticas que são

1. Em referência a obra “On Violence” de Hannah Arendt, de 1970.

2. Esta citação pode ser assistida em gravação feita na sessão pública de Leituras Feministas #4 com Joacine Katar Moreira, do dia 21 de Maio de 2021, em acesso no canal Youtube do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS).

constantemente respeitadas e legitimadas, independentemente de seus discursos, que muitas vezes contradizem a ciência. Argumento este que será muito importante para, mais adiante, percebermos o campo de análise no qual este artigo se debruça e sobre o objeto de estudo que trata dos gestos e possibilidades discursivas que irrompem a partir da restituição de bens culturais às suas comunidades de origem.

É igualmente necessário considerar, tanto na leitura deste artigo quanto pelo mesmo motivo pelo qual a obra “Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau” se desenvolve, que os posicionamentos de poder e dominação, pelos quais sistemas como o machismo, colonialismo e capitalismo se manifestam, também buscam assegurar a existência de práticas e políticas de exploração. Ou seja, no contexto da conquista colonial para dominar territórios, bens e povos, e o que essa dominação representa em termos de cultura, criatividade, espiritualidade e transmissão de conhecimento dos povos colonizados, a prática de exploração pode ser compreendida como algo extrativo, que visa retirar objetivamente algo de um lugar específico com a intenção de capitalizar sobre o “espólio colonial”, transformando tudo em mercadoria e números. Fato este legitimado durante séculos pelo sistema jurídico de países coloniais europeus, quando “o direito de pilhar e saquear o que pertencia ao inimigo” e “o direito de se apropriar do que se havia tomado do inimigo”, eram práticas lícitas da guerra<sup>3</sup>.

Como resultado das políticas de exploração, até os dias de hoje, as coleções dos museus euroamericanos<sup>4</sup> de Antropologia e Etnologia estariam a lidar com complexos jogos de interesse, a partir do sonho da *universalidade iluminista* de perspectiva epistemológica única (euroamericana). Diante da missão de preservar e garantir a integridade dos objetos, denunciar irregularidades e falsificações, as instituições também impedem o roubo e o contrabando de artefatos, ao mesmo tempo que evitam abordar a questão da devolução dessas

peças aos países de origem. Isso ocorre porque as instituições se tornam mais prestigiadas e importantes em função da quantidade e diversidade de suas coleções.

Para o relatório “The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics”<sup>5</sup>, Felwine Sarr e Bénédicte Savoy irão dizer sobre os efeitos das políticas extrativas em relação à cultura e diferentes gerações, que “a extração e a privação do patrimônio cultural e da propriedade cultural não dizem respeito apenas à geração que participa da pilhagem, mas também àquela que deve sofrer com essa extração” (2018: 8). Com isso, além do problema de identidade das gerações futuras, expressa-se o problema da formação de público dos museus, a partir de quem visita os museus e suas coleções do período colonial, e de maneira mais profunda, o problema da modernidade e o que representa em viés epistemológico único, encenados pela ideologia do progresso e modernização. No contexto das exposições e presença de artefatos frutos da pilhagem do período colonial, a autora Olga Fernández López viria a confirmar que “o projeto moderno não se limitou à experimentação e à renovação formal, mas foi acompanhado por uma variedade de agendas mais amplas: nacionalista, imperialista, patriarcal, eurocêntrica e capitalista que também foram desenvolvidas através de exposições. Assim, esse dispositivo [expositivo, museológico] produtor de subjetividades, experiências e discursos tornou-se uma poderosa ferramenta que, ao longo dos tempos, serviu tanto para articular posições hegemônicas quanto para desafiá-las”<sup>6</sup>.

Pouco mais de três anos se passaram desde o evento organizado pelo grupo de estudos Leituras Feministas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e surgiram alguns episódios interessantes relacionados ao tema. Por exemplo, pela primeira vez, um chefe de Estado, o Presidente de Portugal, Marcelo Rebelo de Sousa, reconheceu publicamente a responsabilidade do país pelos crimes coloniais e pela escravatura, destacando a necessidade de reparar os danos históricos<sup>7</sup>.

3. Referência a Hugo Grotius, em “Le Droit de la guerre et de la paix (De jure belli ac pacis)”, Paris: Buon, 1625, visto em “The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics”, de Felwine Sarr e Bénédicte Savoy, página 9.

4. Neste artigo, utilizarei o termo “euroamericanos” para me referir a um discurso cujas cosmologias foram moldadas pelas insurreições religiosas e racionalistas dos séculos XVII e XVIII no norte da Europa, e que, por consequência, deram origem à América contemporânea, conforme descrito pela antropóloga Marilyn Strathern em seu livro “Parentesco, Direito e o Inesperado. Parentes são sempre uma surpresa” (São Paulo: Editora UNESP, 2012).

5. Para uma maior leitura sobre o assunto, inclusive, para compreensão histórica e legal sobre o espólio colonial nas instituições museológicas na Europa, e principalmente na França, recomenda-se a leitura desta obra.

6. Olga Fernández López, em “Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición una modernidad crítica”. Andalucía, proyecto editorial y expositivo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2017-2018.

7. Ver matéria do jornal Público, do dia 24 de abril de 2024, com o título “Portugal deve ‘pagar custos’ da escravatura e dos crimes coloniais, diz Marcelo”.

No entanto, dias depois, o Primeiro Ministro de Portugal, Luís Montenegro, contradisse essa posição, afirmando que não existia qualquer plano de reparação histórica pelos crimes cometidos durante o período colonial, apesar do “aprofundamento das relações mútuas, respeito pela verdade histórica e cooperação cada vez mais intensa e estreita, na reconciliação de povos irmãos”<sup>8</sup>.

Embora o livro “Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau” não trate diretamente da questão das monumentalidades ou dos artefatos presentes em museus euro-americanos, a continuação deste artigo propõe uma análise crítica sobre o tema por meio da elaboração de um projeto artístico que visa restituir um artefato de relevância histórica e cultural à Guiné-Bissau. Nesse contexto, uma abordagem psicogeográfica é explorada, combinando pesquisa multidisciplinar, entrevistas e conversas com diversas pessoas e instituições<sup>9</sup>. O artigo aborda temas como modelos de restituição, as instituições de acolhimento, e a viabilidade de projetos com um perfil feminista e decolonial, buscando dar vida à frase “Há de Haver”, de Joacine Katar Moreira, como uma expressão de justiça e de restituição decolonial.

## REMEDIÇÃO

*Dezenas de jornalistas estão à espera do pronunciamento oficial da República. Políticos, diplomatas, antropólogos, académicos e pesquisadores, artistas e líderes de movimentos sociais, estão entre o público que acompanhará a fala presidencial. A representação oficial do Estado deverá anunciar que a restituição de um importante artefato da comunidade de Bijagós, em Guiné-Bissau, será feita ainda nos próximos meses. As declarações oficiais, recebidas com aplausos pelo público presente, ficaram registradas na história: “a colonização foi uma parte significativa da história europeia. Foi um crime contra a humanidade, um verdadeiro exemplo de barbárie. E é um exemplo dessa história passada que devemos ter a coragem de confrontar, pedindo*

8. Ver no Comunicado da Presidência do Conselho de Ministros, do dia 27 de Abril de 2024, no portal oficial do Governo de Portugal.

9. Expresso aqui meu agradecimento aos inúmeros colaboradores na realização deste artigo, nomeadamente, à Joacine Katar Moreira, à Casa da Cultura da Guiné-Bissau em Portugal, ao Sumaila Jaló, à Edena Pinto Vieira, à Renata Siqueira, à Isabeli Santiago, à Direção do Museu Nacional de Etnologia de Portugal, e à Direção do museu MUMOK (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien).

*desculpas sinceras àqueles contra quem cometemos esses atos. A partir de hoje, e dentro dos próximos cinco anos, quero ver as condições postas em prática para permitir a restituição temporária ou definitiva da herança cultural africana à África”<sup>10</sup>.*

O caráter ficcional do trecho acima tem como objetivo apresentar um cenário imaginário para o início de um guião de projeto artístico, que visa narrar a jornada de um artefato pertencente ao acervo de um museu de etnologia euroamericano, prestes a ser devolvido à Guiné-Bissau. Esse gesto, ao mesmo tempo político, simbólico e universal, representaria a *remediação* do objeto à cultura matrilinear da comunidade Bijagós e destacaria o compromisso das comunidades globais com a preservação da natureza. Ao longo deste texto, explicarei as escolhas e intenções retóricas que moldam um projeto artístico<sup>11</sup> com esse perfil, alinhadas com o conceito expresso na frase “Há de Haver”, que foi a resposta de Joacine Katar Moreira à questão sobre os gestos e responsabilidades do Estado em relação ao espólio colonial.

No primeiro capítulo do livro “Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau”, sobre o “género performativo” e a história sóciopolítica das masculinidades guineenses, Joacine Katar Moreira reconhece que as “as masculinidades são plurais e relacionam-se sempre com o poder e a força que os indivíduos alcançam numa sociedade” (2020: 28). A autora acrescenta ainda que o mosaico étnico da Guiné é complexo e extenso, composto por mais de vinte grupos, cada um com sua própria estrutura

10. A transcrição do discurso oficial do Presidente da República Francesa, Emmanuel Macron, na Université Ouaga 1, realizado no dia 28 de novembro de 2017, trazido a partir do relatório “The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics”, de Felwine Sarr e Bénédicte Savoy, serve como material para a apresentação do que seria o início do projeto artístico que tem como princípio acompanhar e materializar o gesto retórico que redefine a memória da comunidade de Bijagós, em Guiné-Bissau.

11. Em relação ao projeto artístico proposto, ainda não está definido se ele adotará um formato documental, como o filme “Dahomey” de Mati Diop, um enfoque mais relacional ou especulativo, baseado em pesquisa transdisciplinar, como as colaborações entre Filipa César e Sónia Vaz Borges, ou se assumirá a forma de uma instalação com desenhos e performances, similar às obras de Otobong Nkanga. Essa decisão será tomada posteriormente pelos artistas e pesquisadores envolvidos. Neste artigo, o foco é discutir os temas apresentados no livro de Joacine Katar Moreira, como as questões de género, os movimentos políticos, e a performance política em territórios colonizados, examinando como os agentes coloniais e as masculinidades impuseram seu poder localmente por meio da violência.

social, língua distinta, visões de mundo e práticas sociais particulares. Desta maneira, os grupos étnicos estariam divididos de acordo com as suas religiões, a organização sociopolítica e a linhagem antropológica, podendo ser patrilinear ou matrilinear, quando identifica-se a ancestralidade do parentesco a partir da figura paterna ou materna, respectivamente. Em Guiné-Bissau, reconhece-se os povos de Papéis e Bijagós como comunidades matrilineares (Joacine Katar Moreira, 2020: 33).

A comunidade Bijagós, localizada no arquipélago homônimo e reconhecido pela UNESCO como Reserva da Biosfera em 1996, possui uma estrutura social onde a linhagem matrilinear desempenha um papel central tanto na organização do sistema de gestão territorial quanto na hierarquia social. Nesse contexto, as mulheres assumem papéis fundamentais na administração de recursos e nas decisões da comunidade, tendo uma forte representatividade em cerimônias religiosas e diversas práticas culturais e espirituais.

A matrilinearidade também promove um senso de responsabilidade intergeracional, garantindo que práticas sociais e culturais sejam transmitidas às gerações futuras, o que fortalece a soberania e a segurança alimentar, com as mulheres atuando ativamente na resposta à crise climática<sup>12</sup>. Além disso, a estrutura social é caracterizada por um sistema de classes de idade, que confere liderança aos mais velhos, facilita a transmissão de conhecimento e promove a redistribuição de riquezas, funcionando como uma forma de aposentadoria. Entretanto, essa organização enfrenta desafios e transformações, com a introdução gradual da patrilinearidade em algumas ilhas, o que permite uma acumulação de riqueza e indica uma mudança nas dinâmicas tradicionais da comunidade<sup>13</sup>.

Recentemente, o projeto de remediação de objetos de comunidades matrilineares tem sido impulsionado por diferentes coletivos e movimentos feministas decoloniais, como no caso dos agentes culturais e científicos envolvidos com a comunidade indígena Sámi,

na Escandinávia. Esses esforços visam redefinir as práticas museológicas e promover debates públicos sobre a devolução de artefatos culturais pertencentes à comunidade Sámi, que no entanto, ainda se encontram integrados às coleções de museus pouco comprometidos com o debate político da colonização dos povos e territórios Sámi<sup>14</sup>.

Desta forma, um projeto artístico com estas características como este artigo propõe, teria como objetivo trazer reflexões sobre como seria tratada publicamente a restituição de um artefato pertencente à Guiné-Bissau, e, executivamente, o que poderia ser feito politicamente a respeito. E se este artefato pudesse ser ainda mais precisamente identificável, por exemplo, relativo à comunidade de Bijagós, quais reflexões poderiam ser trazidas, sabendo do perfil matrilinear da comunidade e seus resultados relevantes de preservação ambiental.

Em trabalhos acadêmicos como este, durante o processo de desenvolvimento, surgem questões críticas como a fundamentação científica e metodológica, a complexidade das implicações práticas e políticas da restituição, as questões éticas envolvidas e a necessidade de maior envolvimento e consulta das comunidades locais. Essas questões críticas evidenciam a necessidade de um debate mais amplo e multidisciplinar sobre a restituição de artefatos culturais, que considere abordagens artísticas e especulativas para promover reflexões históricas, culturais, políticas e éticas mais profundas. Neste artigo, também questiono se não seria o papel da arte justamente explorar caminhos sinuosos e pouco convencionais, a fim de ampliar o entendimento do Estado, das leis e da ciência. Quais são os fundamentos da estrutura científica que sustenta a narrativa pós-colonial de legitimação e domínio de artefatos por instituições europeias? Durante séculos, um discurso dominante tem retratado as instituições não euro-americanas como personagens homodiegéticas na narrativa colonial. Devemos continuar a abordar a memória a partir dos pilares do poder e da violência?

Em relação à vida dos museus, podemos assegurar que eles enfrentam desafios significativos para se manterem como instituições (inclusive, de legado colonial). Suas administrações e representações políticas têm muito mais a proteger além da qualidade e preservação de seus acervos, como discutido anteriormente,

12. A matéria "Ilhas Urok, Guiné-Bissau. As guardiãs de sementes dos Bijagós", organizada por Vanessa Rodrigues para o jornal Público, em 30 de setembro de 2022, aborda as ilhas Urok, onde a comunidade Bijagós preserva a biodiversidade e a segurança alimentar, mantendo e trocando sementes tradicionais. As mulheres, como guardiãs dessas sementes, desempenham um papel crucial na sustentabilidade e na conservação ambiental, integrando conhecimento ancestral e práticas de manejo sustentável.

13. Para este assunto, consultou-se a tese de doutoramento de Cláudio Carrera Maretti, com título de "Comunidade, natureza e espaço: gestão territorial comunitário - arquipélago dos Bijagós, África ocidental", apresentado à Universidade de São Paulo, em 2002.

14. Para este assunto, faz-se referência às exposições organizadas no Siida — Sámi Museum and Nature Center e na publicação como "Rematriation as Museum Practice. Brushing Off the Dust from Sámi Cultural Heritage" de Jorunn Jernsletten para revista científica *Nordic Museology* (Vol. 35 No. 1-2 (2023)).

empregando políticas necessárias para sustentar um discurso *heróico* e promover o patrimônio *nacional*. Como menciona a música da banda portuguesa Da Vinci, afinal, *eles* já foram *conquistadores*. Ainda assim, a administração de muitos museus se assemelha a uma corda bamba, equilibrando-se entre o desafio de operar com recursos financeiros limitados e equipes reduzidas, e a pressão gerada pelas exclusivas instituições museológicas do norte da Europa, que recentemente adotaram gestos significativos de reparação para com as violentas histórias do passado. Além disso, é importante questionar se o ativismo e a produção de conhecimento que emergem de movimentos feministas e decoloniais gerariam impacto significativo ou simplesmente ruídos desagradáveis para estas instituições museológicas. Esses museus estariam dispostos a considerar novas maneiras de pensar a História e o futuro? Como observado anteriormente por Olga Fernandez Lopez, o projeto moderno serviu tanto para consolidar posições hegemônicas de poder quanto para contestá-las.

Por isso, em função da especulação em torno deste projeto artístico, questiona-se qual seria a instituição de origem deste artefato da sociedade Bijagós. Para este artigo, levou-se em conta três cenários possíveis: as coleções existentes no Museu Nacional de Etnologia de Portugal, Musée du quai Branly — Jacques Chirac e Museu Afro Brasil, em São Paulo.

Os três museus possuem expressivas coleções de origem guineense. O acervo no Museu Nacional de Etnologia de Portugal, reúne mais de 2000 objetos identificados como provenientes de Guiné-Bissau, sendo 920 itens do arquipélago de Bijagós. Destes 920 objetos, os registros do Museu Nacional de Etnologia indicam que 842 artefatos foram recolhidos pelo coletor e viajante Vitor Bandeira. Entre os dados fornecidos pelo museu, outros nomes ainda aparecem como de adquirentes ou coletores de objetos dos Bijagós: Fernando Rogado Quintino, António Carreira, Agência Geral do Ultramar, Augusto Forte Leone, António de Oliveira, Museu da Guiné, MNE, M.E., Museu Agrícola do Ultramar, Ernesto Veiga de Oliveira, Carlos Medeiros, Américo Tomaz e Abel Santo da Gama, todos nomes masculinos e de instituições<sup>15</sup>.

Dentre os 370 mil objetos e 700 mil peças iconográficas inventariadas, o Musée du quai Branly — Jacques Chirac em Paris registra

125 objetos de Guiné-Bissau, sendo 55 do Arquipélago dos Bijagós. Enquanto no Museu Afro Brasil, 72 objetos guineenses estariam divididos entre as classificações de indumentária, linguagens visuais e mobiliário e equipamento, sendo entre estes listados, 68 objetos dos Bijagós.

Por fim, restaria-nos saber qual seria a instituição ou modelo de acolhimento do artefato rematriado. O processo de restituição de artefatos aos seus países de origem tem sido algo complexo. Ao longo das últimas décadas, tem-se questionado as implicações práticas da restituição, incluindo quem se torna o responsável pela manutenção, conservação e segurança do artefato após a sua devolução. Argumenta-se que muitos países de origem podem não ter a infraestrutura necessária para preservar e proteger esses artefatos de forma adequada, especialmente em contextos de instabilidade política ou econômica.

Outra crítica tem sido a falta de um processo claro e critérios objetivos para determinar quais artefatos devem ser restituídos e sob quais condições. Neste sentido, qualquer projeto deste perfil abordaria a complexidade legal, diplomática e política envolvida na restituição de artefatos.

Historicamente, seria importante reforçar que o modelo e tecnologia das instituições museológicas europeias de preservar patrimônio não é algo exclusivamente único, visto ao longo da História que outras regiões e impérios já desenvolviam modelos de preservação de objetos e reconheceriam a importância da manutenção cultural de forma geracional, a exemplo das bibliotecas de Timbuktu a partir do século XIV, responsáveis pela guarda de manuscritos e objetos sagrados, ou os espaços imperiais como na Etiópia ou Benin, responsáveis pela conservação de objetos importantes àquelas sociedades (Felwine Sarr e Bénédicte Savoy, 2018: 10).

De qualquer forma, o cenário museológico atual em Guiné-Bissau não é favorável. Segundo o relatório “Repertoire of the West African Museum Program (WAMP), de 2018, Guiné-Bissau teria entre 5 a 9 museus<sup>16</sup>. No entanto, o destino mais provável dentre estes museus, o Museu Etnográfico Nacional de Guiné-Bissau, tem vivido diferentes momentos em função da instabilidade política no país desde a sua inauguração em 1987. Pode-se citar como um período crítico quando esteve encerrado durante a guerra civil em 1998-1999,

15. Consulta feita em dissertação de Mestrado de Ana Isabel Bernardo Botas, com o título de “As Máscaras Bijagós do Museu Nacional de Etnologia”, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que reúne mais informações e dados do Museu Nacional de Etnologia a partir do Capítulo III — A Coleção.

16. Ver em Felwine Sarr e Bénédicte Savoy, “The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics”. CNRS — ENS Paris Saclay — Université Paris Nanterre, 2018, página 138.

e posteriormente, houve outros momentos positivos quando surgiram diferentes esforços entre pesquisadores, e principalmente, a partir dos investigadores como Marina Temudo e Ramon Sarró, que realizaram inúmeros projetos a fim de manter o prosseguimento da programação na instituição, em Guiné-Bissau e internacionalmente. Apesar de uma recente tentativa de abertura com uma exposição sobre os 30 anos do Museu Etnográfico Nacional de Guiné-Bissau, o museu voltou a fechar as suas portas em 2019.

Portanto, caso seja possível resolver o problema da instituição ou modelo de acolhimento do artefato rematriado à comunidade de Bijagós, a seguir a este levantamento especulativo, outro fator a ser levado em conta tem a ver com a seriedade que agentes políticos e de recensão crítica prestam diante de projetos artísticos de perspectiva feminista decolonial. Ou seja, os impasses sobre a questão de género são transversais em vários momentos da história colonial. Por exemplo, no conjunto de diretrizes e protocolos, publicados pelo Museu de Etnologia de Paris com motivo da Missão Científica Dakar-Djibouti em 1931, quando funcionários, colonos e viajantes foram incentivados a formar coleções para fornecer aos museus (Felwine Sarr e Bénédicte Savoy, 2018: 14). Quem eram as pessoas aptas a exercer estas viagens? Quem seriam os desbravadores? A História, monumentos, dados museológicos e arquivos fotográficos estão maioritariamente representados por rostos e nomes masculinos.

No campo das artes, um exemplo politicamente representativo é a trajetória de Sarah Maldoror, cineasta e poeta francesa de origem guadalupense, que dedicou sua obra aos movimentos de libertação das ex-colônias europeias na África e a pesquisas pós-coloniais. Desde a década de 1960, Sarah Maldoror contou com o apoio do governo argelino para a produção de algumas de suas obras. Entretanto, durante as filmagens de “Des Fusils pour Banta” (Armas para Banta), supostamente rodado em 1970 no arquipélago de Bijagós, ela foi impedida de continuar o projeto devido ao descontentamento da Frente de Libertação Nacional Argelina, que financiava o filme. A insatisfação surgiu porque o filme abordava o P.A.I.G.C. (Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde) e focava no papel de uma mulher na guerra, o que não foi bem recebido pelos financiadores. Como consequência, poucos materiais e documentos dessa fase de filmagem em Guiné-Bissau foram preservados, e o filme de Sarah Maldoror permaneceu inacabado. Décadas mais tarde, o artista Mathieu Kleyebe Abonnenc, ao investigar o caso, utilizou os registros fotográficos e conversas com

Maldoror para realizar um novo filme, “Foreword to Guns for Banta” (2011). No entanto, as verdadeiras intenções do projeto original de Sarah Maldoror se tornaram nebulosas com o tempo, assim como os desafios políticos associados, que se diluíram em narrativas divergentes de outros artistas e instituições. Esse esquecimento e a falta de documentação refletem um risco similar ao que ameaça o futuro dos Bijagós, particularmente em relação à preservação de sua sociedade matrilinear e à sua promoção da cultura para as gerações futuras.

#### BIBLIOGRAFIA

Felwine Sarr e Bénédicte Savoy. *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. CNRS — ENS Paris Saclay — Université Paris Nanterre, 2018.  
Hannah Arendt, *On Violence*. San Diego, New York & London: A. Harvest & BDJ Book, 1970.  
Joacine Katar Moreira. *Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau*. Lisboa: Teatro Praga / Sistema Solar, 2020.

Mathieu Kleyebe Abonnenc, Felipe Abranches e Teresa Câmara Pestana. *To whom who keeps a record*. Porto: Fundação de Serralves, 2012.  
Olga Fernández López. *Mil bestias que rugen*. Dispositivos de exposición: una modernidad crítica. Andalucía: proyecto editorial y expositivo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2017-2018.

# Aprender– ensinar: *transgressões e outras pedagogias feministas*

Renata Gaspar

“A voz engajada não pode ser fixa e absoluta. Deve estar sempre mudando, sempre em diálogo com um mundo fora dela” (2013, p. 22) — voz de bell hooks, sempre ampla, desafiante, próxima, companheira.

1. Esta é uma tentante intervenção engajada com as suas ideias sobre teoria e teorização. Sobre ensino e aprendizagem. Sobre as palavras poderem articular afetivamente ideias e experiências que nos auxiliem na conceção de alternativas socio-políticas emancipatórias. Por caminhos transgressivos. Pela libertação. Sobre as práticas de responsabilidade e cuidado necessárias à sua criação e manutenção. Sobre uma viagem feminista. Sobre domicílios. Imaginação e possibilidades, de futuro. Refúgios e endereços de partilha. Reciprocidade — seis sílabas. Coletivização. Sobre livros que são companhia e companheiras. Sobre autorrecuperação. Renovação de compromisso. Renovação de compromisso.

Começo no meio, pelo que partilhamos e contra o que lutamos, práticas e instituições patriarcais e racistas. Começo na luta, que é também o lugar do otimismo feminista, o reconhecimento que isto não tem de ser assim, que é tempo de mudar, que é tempo de interromper — romper, quebrar, partir.

2. Saí do Porto com dezoito anos e voltei há três. Entretanto passaram-se vinte e dois. Saí para aprender, para estudar, para conhecer mais do ‘mundo fora dela’, na esperança de que esse movimento convidasse outros e, na casualidade das interceções, oferecesse direção, sustento — orientação.

O questionamento sobre como fazer a vida avançar foi, aos poucos, tornando-se numa questão de vida, numa questão viva, sempre presente e sempre desafiadora. A história é anterior à possibilidade do seu relato. Desajuste num mundo injusto. Não sei quando é que nos encontramos, feminismo e eu. Mas lembro-me das vozes. Lembro-me de as ouvir reverberar na leitura. O processo sucedeu na criação de um novo relacionamento com a teoria, numa aprendizagem feita através da leitura de textos feministas.

**Feminismo: endereço de domicílio**

Foi uma revelação entusiasmante encontrar acolhimento nesta nova residência. O estudo, e a teoria feminista em particular, tornou-se lugar de abrigo e de reorientação por entre várias mudanças e deslocamentos. Tornou-se alpendre, proteção e horizonte. Para hooks, este lugar de refúgio é também de autorrecuperação: “Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender — apreender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. Vi na teoria, na época, um local de cura” (2013, p. 83). Fala-nos da teoria como prática pedagógica capacitante, não conformista — de intervenção contra-hegemônica, feminista e antirracista. Fala-nos de uma prática vital: pensamento crítico como exercício de imaginação de futuros alternativos.

3. Fui, aos poucos — sempre aos poucos — aprendendo que há teoria companheira. Textos feministas que escutam e guiam, textos-companhia no exercício de autorrecuperação.

Sara Ahmed, outra autora de textos-companhia, define-os assim: “A companion text is a text whose company enabled you to proceed on a path less trodden. Such texts might spark a moment of revelation in the midst of an overwhelming proximity; they might share a feeling or give you resources to make sense of something that had been beyond your grasp; companion texts can prompt you to hesitate or to question the direction in which you are going, or they might give you a sense that in going the way you are going, you are not alone” (2017, p. 16). Vozes-companhia no questionamento. Vozes-companheiras na caminhada.

#### **Feminismo: questionamento como residência**

Foi uma revelação dolorosa encontrar tantas histórias de luta, de cansaço, de luto. Aprender que a fragilidade também é uma conexão, que a qualidade do que é quebradiço também é preventiva, que as práticas de cuidado têm uma relação íntima com a sensação de fragilidade. Foi uma revelação sentida. De proximidade.

4. Comecei a escrever sobre amizade. Lugar privilegiado de partilha e de produção de conhecimento. Sobre como o reconhecimento e respeito pela singularidade da pessoa amiga realçam uma atitude pluralista, e a impossibilidade de generalização permite relacionarmos-nos com a diferença para além de dicotomias igual/outra.

Porque sabemos a que hooks se refere quando diz que “um dos muitos usos da teoria no ambiente acadêmico é a produção de uma hierarquia de classes intelectuais” (2013, p. 89). Textos herméticos, pretensamente neutros, sem corpo, promotores de verdades absolutas e universais. Ora, na luta contra modos dominantes e opressivos de saber (e de trabalhar), a amizade como impulso de construção de processos colaborativos possibilita avançar em direção a objetivos comuns, assim como os torna comuns através de visões pluralistas de pertença.

#### **Feminismo: movermo-nos e sermos movidas por imperativos ético-políticos sobre o que partilhamos — questionamentos, dificuldades, sonhos, desejos**

Continuo a rever-me na colaboração como abordagem coletiva intencional à produção de conhecimento. Não que coletividade equivalha a empatia ou a solidariedade. Como ação de trabalhar com alguém para produzir algo, colaboração pode facilmente aludir aos múltiplos casos de exploração associados à maioria dos arranjos laborais precários baseados em trabalho não reconhecido, mal remunerado e desvalorizado, nomeadamente em contextos institucionais acadêmicos. Conheço esta realidade de perto, vivo nela, e ela em mim, na ansiedade da prolepse. Ao defender uma maior expansão de colaboração (através da amizade) estou a advogar práticas de partilha baseadas num esforço coletivo para criar abordagens inclusivas à produção de conhecimento. Porque, também sabemos, “A teoria não é intrinsecamente curativa, libertadora e revolucionária. Só cumpre essa função quando lhe pedimos que o faça e dirigimos nossa teorização para esse fim” (hooks, 2013, p. 86). Ora, embora pluralidade numérica não implique pluralismo (diferença ligada a diferentes lugares, histórias, e múltiplas identidades) pode encorajar e ajudar a sustentá-lo.

#### **Feminismo: modo pluri-vocal de produção de conhecimento**

A prática de teorização torna-se assim prática social. E, se como hooks afirma, “Quando nossa experiência vivida de teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação,

de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática” (2013, pp.85-86), então a teoria feminista torna-se prática de coletivização de processos de autorrecuperação. Esforço coletivo. Materialização de espaços de partilha, transformação de forças de reciprocidade. Renovação de compromisso.

5. No exercício de interrelacionar prática e teoria, eu e nós, encontrei a pedagogia. Já lá estava. Andam juntas, amizade e pedagogia. Na aprendizagem-ensino da partilha, da pertença. No reconhecimento da importância das epistemologias feministas.

É manifesto como a prática intelectual académica partilha uma genealogia com a prática artística institucional relativamente ao mito persistente do criador singular, o génio solitário, na sua maioria masculino e branco. É manifesto como aprendemos a naturalizar esta realidade na construção dos nossos mundos. Como incorporamos esta tendência. Não é surpreendente, estamos, ou já estivemos, todas ligadas a alguma forma de educação, e carregamos relações específicas com estruturas institucionais, suas hierarquias e normas. Por isso, pensar em pedagogia é questionar as políticas de formação de conhecimento envolvidas em qualquer forma de educação ou contexto educacional. Acarreta abordar a relação entre corpos (diferença) e esforços de construção de mundos, bem como a violência diferencial e o sofrimento envolvidos nestas ligações epistémicas. Estou novamente a pensar em Ahmed (2017), na sua descrição pertinente do investimento necessário (muitas vezes fracassado) para transgredir normas institucionais que impedem tantas (a maioria) de habitar — e mudar — estruturas assentes em modos hierárquicos de transmissão. Basta ver, quais são as nossas fontes e quadros de referência? Que é como quem diz, com que conhecimentos colaboramos? De onde, de quem? Refiro-me às práticas de citação que, para Ahmed (2017), continuam sendo exemplo notório de impedimento à mudança das instituições académicas, na forma como convencionalmente sustêm sexismo e racismo ao favorecer o domínio da voz autoral masculina, branca e, acrescento, singular. Exemplo notório de impedimento à mudança. Há que tomar nota da notoriedade. Do corpo do nome. Da substância do substantivo. Do respaldo chamado à suposta comprovação de veracidade. Da dominação da linguagem, da linhagem.

### **Feminismo: transbordo**

De onde, de quem? Identificar genealogias feministas antirracistas, anticapacitistas. Procurar e criar linhas familiares alternativas, aliadas. Desvencilhar-nos de tendências incorporadas. Não é tão simples, “Once something has been reproduced, you do not need to intend its reproduction. You have to do more not to reproduce whiteness than not to intend to reproduce whiteness” (Ahmed, 2017: 150). Como mulher cis branca, escuto: parar a violência da repetição é um gesto ético de responsabilidade e cuidado. Implica não só um reconhecimento das histórias sedimentadas de exclusão, como um esforço conjunto para derrubar as estruturas de separação. É uma tarefa coletiva. É a partilha de responsabilidade e cuidado (em colaboração) na prática.

### **Feminismo: responsabilidade e cuidado como estruturação de pensamento e prática quotidiana**

Citação — do latim cito, mover, sacudir, incitar, convocar, excitar. Chamar textos-companhia. Reunir vozes-companheiras.

### **Feminismo: afinidade contra-hegemónica**

Práticas hegemónicas de citação são também uma forma de institucional passing. De encontrar pertença (segurança) nas estruturas institucionais académicas. Variadas ocasiões para o seu anúncio. Ou não. Variadas ocasiões para a recusa da violência da repetição. Citação na comunicação, no artigo, na sala de aula, no corredor, na reunião, no fim do ano letivo, no gabinete do presidente, com administrador presente, assim de surpresa, sem anúncio prévio, sem consentimento explícito, afinal, sozinha, a falar de pedagogia, deste e do próximo ano, do próximo contrato. Acordo, pacto, convenção. As vontades entre as partes estão em desalinho. Enfim. Pedagogia desaplicada. Embuste institucional. Sobram pedaços. Autorrecuperação. Recolho os fragmentos da minha obstinação. Novamente a sensação de fragilidade. Já sabemos, a história é anterior à possibilidade do seu relato. Desajuste num mundo injusto. Passagem institucional interdita, que é como quem diz, sem aprovação institucional, sem continuidade assegurada, sem progressão ou entrada no caminho da possibilidade de oportunidade de progressão, na carreira. Carreira, onde vão uns, não outras. Carreira, estrada estreita. Carreira, serviço entre dois pontos preestabelecidos. Linha predeterminada. Para alguns. Fila, fileira. Aperto. Para muitas.

6. Depreende-se, comecei, entretanto, a dar aulas. Primeiro esparsamente, alguns seminários e módulos compactos, aqui e ali, lá fora, e depois, regressada ao Porto, de forma mais continuada. Ingressei no ensino superior público e na precariedade artística enquanto docente, enquanto convidada. Ingressei, tentante, na pedagogia de transmissão transgressora.

Há fases de otimismo. Frase pouco otimista, parece. Frase pouco otimista, talvez não. Pergunto-me, agora, como é que se ensina com o futuro comprometido? Se respondo a pensar no início, nada longínquo, quando comecei a dar aulas, vejo a questão levar-me para uma futuridade em construção, um presente cheio de urgência esperançosa. Uma futuridade vinculada à premissa de que a capacidade da arte, da educação artística, e da teoria crítica para articular afetivamente pensamentos e experiências é vital tanto para o exercício de conceber alternativas sociopolíticas emancipatórias (inclusivas e pluralistas), como para as práticas de cuidado e responsabilidade necessárias à sua criação e manutenção. Algo análogo a um futuro contínuo, uma promessa e uma responsabilidade — por outras palavras, um compromisso. O compromisso de preparar estudantes — e, neste processo, eu própria — para futuros emancipatórios associados principalmente a ‘outras imaginações’ e ao ensaio desses imaginários através de práticas de cuidado e de responsabilidade — aplicadas, por exemplo, na escolha de textos e autoras, exercitadas na linguagem convocada nas nossas discussões em sala de aula, experimentadas no nosso estar-junto. Hoje, e especialmente depois de mudanças palpáveis no discurso público relativamente à normalização de narrativas sexistas, racistas, xenófobas e homofóbicas, em parte provocadas pelos resultados das últimas eleições e pela ascensão da extrema-direita no parlamento português — e subsequente difusão da agressão nos meios de comunicação social e no espaço público — os futuros de emancipação parecem ainda mais difíceis de imaginar e mais arriscados de ensaiar. A pressão atual no sentido de uma reversão de direitos e liberdades duramente conquistados ao longo dos últimos cinquenta anos, juntamente com a consolidação do poder corporativo neoliberal que permeia o ensino superior em toda a Europa, sugerem que, de facto, podemos estar a ensinar sem um (qualquer) futuro pela frente. O futuro tornou-se presente condicional. O ‘se’ já não é tanto lugar de imaginação, mas

uma pausa na luta, um respiro. Associados à precariedade estrutural laboral no ensino superior, há desafios ético-políticos prementes que têm de ser abordados no que diz respeito a modos de ensino, de produção e circulação de conhecimento, a estar-junto na sala de aula e para além desta. Face a um antagonismo e hostilidade contínuos, quais são as condições sociopolíticas de negociação através das quais a emancipação (ou otimismo) se torna visível e sob as quais pode ser rasurada?

#### **Feminismo: como se reconcilia a visão transformadora da pedagogia crítica com a realidade da experiência vivida?**

Se considerarmos pedagogia e vida quotidiana, esferas interdependentes de processos sociais e práticas culturais permeáveis, uma resposta possível é mobilizá-las simultaneamente e deslocar as suas fronteiras comuns. Este duplo movimento — de habitar e viajar por entre contextos diversos — pode ser um princípio de navegação crucial para ensinar como ‘se’ otimismo não implicasse um futuro à espera, expectante. Trata-se, ao mesmo tempo, de fazer e ser (junto). Ou seja, o desaparecimento progressivo de fronteiras entre espaços de trabalho e de ação quotidiana facilita a mobilidade das narrativas e a mobilização da narração. Participamos em diversos contextos de produção cultural — institucionais e não-institucionais, públicos e privados, formais e informais — e podemos negociar a porosidade e fluidez de um território (móvel) intermédio. Entremeio, de ligação, de permeio.

#### **Feminismo: futuridade premente**

Haja presteza. Mais locais de resistência, de resistência coletiva, precisam de ser ativados e cuidados. Já é (continua sendo) tempo de a pedagogia trabalhar ainda mais proximamente com a realidade vivida, facilitando a expansão e a articulação de áreas de luta demarcadas, permitindo a polinização entre práticas de resistência cultural.

7. A viagem feminista continua, na aprendizagem-ensino da transgressão. É otimismo que tenta tornar a queda, a quebra, o fragmento, noutra coisa. É prática pedagógica de recomposição.

Tenho tentado traduzir a minha experiência de leitura e escrita feminista para a docência. Na inclusão de textos feministas na bibliografia das unidades curriculares e no convite a transformar o fragmento da pedra, o amontoado dos grãos de areia, numa

reunião. E como em sala de aula “O entusiasmo é gerado pelo esforço coletivo” (hooks, 2013, p. 18), tenho tentado coletivizar a responsabilidade pedagógica, “pensar na questão da reciprocidade” (p.22). Sigo os ensinamentos de textos-companhia. Guio-me por bell hooks (2015) a respeito de questões sobre imagem e representação, quando abordamos a relação entre dominação e visualidade, a necessidade de transformar as imagens, de criar imagens transgressoras, que instiguem a possibilidade de outros mundos, outras formas de olhar o mundo. Guio-me por hooks também a propósito de estética — termo caro às artes — da necessidade de repensar conceitos e pluralizar paradigmas de análise: “In part, a radical aesthetic acknowledges that we are constantly changing positions, locations, that our needs and concerns vary, that these diverse directions must correspond with shifts in critical thinking” (2009, p. 131). Estéticas subversivas, tal como a voz engajada, não podem ser fixas e absolutas — são ilustrações éticas de afirmação do nosso devir. E devir é transformação.

#### **Feminismo: possibilidade radical de mudança**

Precisamos de pedagogias feministas que ajudem a ultrapassar obstáculos e a sustentar as relações também elas ameaçadas pelos obstáculos que tentamos transpor. Pedagogias alinhadas com o que hooks (2013) propõe como prática de liberdade, uma educação que, ao invés de reforçar a dominação, alarga a nossa capacidade de libertação — não ensina a reproduzir e a conformar, estimula a responsabilidade partilhada, ensina a reciprocidade e o cuidado e, conseqüentemente, excita. Assim, talvez, assertivamente contrariando e contradizendo uma cultura mono-subjetiva de dominação, ‘outras imaginações’ possam afirmar (outras) possibilidades de futuro. Possam ajudar a reorientar o papel (e os limites) da pedagogia como parte de uma cultura política de definição de práticas democráticas e promoção de justiça social, desafiando ativamente percepções opressivas e discriminatórias de diferença e transformando as convenções sociopolíticas e os pressupostos culturais dos seus sistemas de representação. Qualquer coisa como militância intelectual. Qualquer coisa como militância pedagógica.

8. Volto ao refúgio da teoria, da escrita feminista, da experiência vivida articulada em texto. Volto à autorrecuperação.

Muito do que aqui está já estava num qualquer outro lugar, em mim, noutras pessoas, próximas e distantes. É prática pedagógica redirecionada, aplicada, feminista. Exercício de reflexão e coautoria com leituras e escritos pessoais, colaborativos e alheios. Prática social. Esforço coletivo. Sempre um lugar de aprendizagem e diálogo com o ‘mundo fora dela’. Sempre pesquisa e reconhecimento. Neste lastro da releitura e da reescrita, encontro pertença.

#### **TEXTOS-COMPANHIA REFERENCIADOS:**

- Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.
- hooks, bell. 2013. *Ensinando a Transgredir — A educação como prática da liberdade*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla (publicado originalmente em inglês em 1994). São Paulo: Editora Martins Fontes.
- . 2009. *Belonging: A Culture of Place*. New York: Routledge.
- . 2015. *Black Looks: Race and Representation*. New York: Routledge.

# Leituras Feministas e seu território emaranhado: *A Leste, CSA A Gralha, Casa Odara*

Danielle Fernandes

O Leituras Feministas surge no ano de 2019 contido pelo interior dos muros centenários do edifício da Faculdade de Belas Artes do Porto — FBAUP. Tendo em vista as medidas restritivas de convívio ao longo da pandemia da Covid-19, o espaço de discussão passou a ser fabricado em rede, por encontros *on-line*, quando vivemos na prática uma sobreposição contínua entre os espaços público e privado na intimidade doméstica. No retorno às atividades presenciais, o grupo já estava marcado pelo desejo por outras iterações e novos territórios além muros acadêmicos, como um impulso por proximidade, intimidade e convívio entre as diversas pessoas que transitaram pelo grupo e pelo chão comum, que vem se consolidando na cidade do Porto nas disputas político feministas.

Passamos, então, a confabular, entre outros espaços, com A Leste, o CSA A Gralha e a Casa Odara. Nestes lugares, tivemos nossas atividades acolhidas e por eles potencializadas, não havendo como falar de nós sem incluir a relação afetiva que vamos partilhando a cada encontro e caminhada. A experiência neles vivida nos torna irremediavelmente a eles emaranhados, sendo fundamental para nós a busca pelo fio comum que nos une nas disputas políticas, uma vez que seus posicionamentos atravessaram as atividades por nós realizadas. Estas e outras questões nos instigaram a trazer para esta publicação uma conversa/entrevista não muito alinhada com as pessoas que, no momento, puderam nos ajudar a melhor compreender a trajetória destes lugares.

Estes três espaços têm nas experiências de suas idealizadoras uma relevante influência nas suas abordagens. Ao longo do caminho, outras pessoas foram juntando-se, umas ficaram, outras partiram e outras vêm chegando aos poucos. Neste terreno da cidade do Porto, em Portugal, em uma sociedade alimentada pelas relações capitalistas de mercado, estes espaços vêm buscando construir um terreno fluido, uma nova forma de fazer e lidar com velhos problemas como a precarização do trabalho, o colonialismo, o racismo, a xenofobia, o preconceito e os ataques às pessoas com corpos dissidentes, a misoginia, entre outras questões que envolvem o campo das artes sob uma perspectiva político transgressiva.

Na busca por ir além, não só dos muros acadêmicos, mas também das nossas próprias fronteiras interiores, o Leituras Feministas atravessou recentemente estes lugares em três ciclos de atividades, nomeadamente a Caminhada das Corpas (A Gralha),

o workshop Táticas Subversivas com Alícia Medeiros (A Leste), bem como o ciclo bell hooks de debates e vivências tântricas com Amanda Garcia (Casa Odara). Cada vivência nos emaranhou às suas trajetórias e desafios. Não temos o purismo do ideal de um território neutro. Em cada lugar por onde estivemos, afetamos e fomos afetadas. Movemo-nos com e através das pessoas que compõem estes lugares. A consciência disto, nos levou a buscar melhor perceber a partir de quais inquietações surgiram, a sua composição atual, seu posicionamento político e como cada espaço se percebe inserido neste território da cidade do Porto, cada vez mais disputado pelas pessoas que nele vivem, pela especulação imobiliária e pelo turismo não sustentável.

Uma vez que os espaços são formados por pessoas, tivemos como interlocutoras pessoas que vivem profundamente estes lugares, seja na sua idealização ou na sua gestão. Na Gralha, conversamos com Sandra Rocha, n'A Leste com Leonor Parda e na Casa Odara com Gabriela Carvalho. Apesar do formato de entrevista, a conversa deu-se além do roteiro, como não poderia deixar de ser. Ressalto que, apesar de ter realizado esta conversa em momentos diversos, pude perceber quão semelhantes são os seus desafios na gestão dos espaços, na busca por novas formas de relacionar-se entre as pessoas que os compõem, os desafios em manter a saúde financeira sem ter que sacrificar seus objetivos de base, os conflitos entre os ganhos financeiros individuais e coletivos, e tantos mais no emaranhado que vai se formando entre os posicionamentos políticos e os ideais mergulhados na atual sociedade capitalista de consumo.

### CASA ODARA

Exu Odara, pai de todos os Exus, Exu da beleza, do encantamento, da alegria. Exu que é resistência pelo poder de si mesmo, da própria beleza e do próprio prazer. Assim é a Casa Odara que, na busca pela valorização da beleza de cada pessoa, subverte e resiste politicamente aos ideais de beleza impostos pelos mercados capitalistas e pela estética colonial. A qualidade do trabalho que desempenha, exposta pela vitrina no salão de beleza, faz cortina de fumaça para o ativismo artístico cultural que se instala no primeiro andar do edifício, onde acontece a maior parte da programação cultural.

Criada a partir de um sonho de Gabriela Barbosa, que trabalha como cabeleira e vive no Porto há 7 anos, atuando nas

interseções culturais como escritora, vinculada aos movimentos antirracistas, ao feminismo negro, a Casa Odara materializa o seu desejo de ter um espaço próprio não só de trabalho, mas um lugar de incentivo e fomento para pessoas que, na cidade do Porto, não encontram espaço ou uma rede de apoio para desenvolver seus projetos. Neste lugar, em parceria com a gestora e também imigrante, Janaína Kruger, promoveram um espaço de partilha, encontro, fomento de produção artístico cultural de caráter antirracista, feminista, com foco em pessoas imigrantes, racializadas, LGBTQIA+.

No ano de 2023, ao deixar o seu antigo trabalho, calhou de encontrar um lugar que abrigava muito bem a sua proposta. Dez mulheres imigrantes e menos de um mês foi o necessário para a concepção da ideia inicial à abertura das portas. Já inaugurou com uma programação cultural potente com artistas da música, da performance e das artes visuais, anunciando o que viria pela frente. Um espaço múltiplo, diverso e aberto a quem quisesse colaborar.

Hoje é uma empresa constituída e uma associação cultural formalizada, composta por cerca de 8 mulheres artistas empreendedoras, todas mulheres imigrantes, com experiências muito distintas, que se encontram periodicamente para gerir os projetos da Casa. Cada integrante vem de uma linguagem das artes plásticas, do teatro, da música, do cinema, da musicoterapia, da gastronomia, da história, cada uma com diferentes trajetórias académicas e não académicas, mães, mas que se encontram neste ponto: são mulheres imigrantes.

O trabalho de Gabi Barbosa e demais cabeleiros gera renda para que os projetos possam acontecer em sua maioria, gratuitamente. Fomentando, assim, tanto a formação de público, quanto a produção artística e cultural de pessoas imigrantes. Em razão do local ser central na cidade do Porto, a Casa Odara, além de apoiar os projetos, garante maior visibilidade aos trabalhos lá realizados, tanto de cunho artístico cultural de resistência quanto ativista. Este é o foco do espaço, mas não se limita a ele.

Sua posição política é bem definida e seus princípios perpassam toda a sua atuação, seja empresarial, no uso dos espaços, nas contratações de uma equipe de pessoas imigrantes, quanto pelo foco nos cabelos naturais e crespos, com a valorização da estética e beleza contra-hegemónica. Lá não se fala de alisamento, escova ou nada que venha alterar a natureza dos fios naturais, mas que valorize as belezas individuais e plurais.

As questões que envolvem a sua sustentabilidade financeira e estabilidade econômica da programação artística são ainda muito delicadas, apesar da sua estratégia subversiva, na qual os clientes do salão de beleza findam por investir em um projeto cultural feminista e antirracista. Entretanto, a busca pela sustentabilidade da associação que gere o espaço é o desafio que se estabelece para os próximos anos.

Quanto às possíveis tensões territoriais<sup>1</sup>, o lugar onde atua a Casa Odara provoca uma certa contradição. Ao mesmo tempo em que está no centro do Porto, há uma particularidade na rua onde está instalada. A Mártires da Liberdade é um local onde transitam pessoas diversas, desde turistas, moradores portuenses, a pequenos negócios locais tradicionais ou bares mais econômicos que atraem um mar de jovens pelo preço da bebida. Em uma área de extrema especulação imobiliária, a rua se torna uma ilha. A gentrificação movida pelo turismo, por meio da superfaturação dos valores, aptos apenas aos ricos e turistas que estão de passagem pela cidade, tende a expulsar para as margens, para longe das vistas, as pessoas que não interessa dar visibilidade.

Para quem busca a Casa, encontra ali um oásis/refúgio que pretende ser seguro e de acolhimento em uma cidade que tem por prática precarizar e marginalizar pessoas de corpos considerados dissidentes. A Casa Odara tornou-se assim um reduto, um espaço de segurança, não uma bolha que se fecha em si mesma, mas permeável a quem se interesse, a projetos que se alinhem com o seu posicionamento, explicitamente antirracista e antifascista. Propostas que venham contra os valores da Casa de fato não são incorporadas. Há muitos outros espaços na cidade para lidar com uma programação hegemônica. A Casa está aberta, entra quem encontra ressonâncias com o espaço. A porta com dizeres sobre Exu já diz quase tudo.

1. Após a entrevista que gerou este texto, a curadora e integrante do Leituras Feministas, Gabriela Carvalho e o cabeleireiro John Pereira, sofreram violências física e verbal quando gravavam na via pública, próxima a Casa Odara, uma performance do artista brasileiro Ítalo Augusto. Estas agressões, de caráter xenofóbico, tiveram ampla divulgação na mídia, bem como estão sendo objeto de processo judicial. Este evento afetou emocionalmente as pessoas que colaboram com a Casa Odara tanto pelo seu caráter xenofóbico, como pelo fato de ter se dado no contexto de sua programação cultural. A violência contra imigrantes tem crescido nos últimos anos em Portugal, o que reforça a importância de espaços como a Casa Odara, que se propõem a ser espaço de resistência e luta pela cultura e pela valorização do trabalho imigrante.

Até hoje, a Casa Odara já acolheu 4 ou 5 grupos de discussão e leituras feministas em abordagens diversas, racializadas, decoloniais, além de grupos de ativismos como o Feminismo sobre Rodas ou o Habitação Hoje. A passagem do Leituras Feministas neste espaço alinha-se bem ao pensarmos nesta pluralidade de perspectivas feministas que a Casa abriga, não é um feminismo único, mas aberto a um pensamento conjunto, plural.

### CSA A GRALHA

O CSA A Gralha surge no ano de 2019, a partir do desejo de se criar na cidade do Porto um espaço feminista, autogerido, com bases no veganismo popular e no espectro político antiautoritário radical. Teve como ponto de arranque a experiência vivida por uma de suas integrantes (Sandra Rocha) no contexto catalão, a qual se juntou a potência da trajetória singular de mais cinco pessoas em torno de uma ideia comum: a criação de um espaço comunitário de convívio e partilha de experiências na militância político-feminista, que, aos poucos, ampliou-se para temas associados às questões de imigrações, decoloniais e antirracistas.

O coração do espaço é a cozinha popular vegana, que se estabelece não apenas como uma possibilidade de convívio, mas como meio de ativismo, indo na contramão do movimento capitalista de elitização e gourmetização da culinária vegana, bem como organizando práticas de resistência ao sistema “agro-alimentar capitalista e de construção de alternativas que articulam o veganismo popular, as economias transformadoras, o apoio mútuo e a solidariedade, a auto-organização e a responsabilidade colectiva” (@agralha).

A cantina, como é conhecida, também se tornou uma das fontes de financiamento e manutenção econômica do espaço. Destacamos que, nas noites frias, era um lugar no qual se podia tomar sopa e chá quentinho em troca de contribuição voluntária.

Além da conscientização acerca das questões associadas a produção capitalista dos alimentos, A Gralha propõe-se a ser um espaço aberto aos movimentos sociais, antirracistas e decoloniais, tendo abrigado rodas de conversas, grupos de leituras, debates trazidos pela militância política de diversas partes, cursos de educação antirracista, entre outros. Mantém em seu espaço uma biblioteca social, que contém títulos essenciais aos debates políticos na contemporaneidade em torno das teorias queer, feministas, antirracistas e decoloniais, bem como uma loja livre onde

é possível consumir artigos de vestuário de forma circular entre doações e recolhas gratuitas.

A gestão de espaços como o CSA A Gralha é sempre um desafio. Ferramentas como consenso nas decisões e necessidade de mediação de conflitos exigem doses a mais de fricção e de busca de conscientização política no cotidiano de suas atividades. Ao longo dos 5 anos de sua atuação, o núcleo gestor sofreu mudanças com entrada e saída de integrantes, mas mantém-se enquanto espaço aberto de partilha e convívio, ampliando o chão comum de espaços de atuação e militância política diversos que se têm estabelecido como lugares de resistência no Porto, uma cidade que na atualidade tem graves problemas associados à política habitacional, marcada pela gentrificação e turismo não sustentável. Isso faz com que estes espaços coletivos fiquem cada vez mais pressionados pelo preço das rendas, que se soma a problemas próprios à gestão financeira apertada dos recursos, uma vez que não tem como finalidade a acumulação capitalista de lucros.

#### A LESTE

A Leste surge a partir da trajetória de sua sonhadora-mãe Leonor Parda, artista plástica, poeta pós-romântica, lançadora de gritos, experimentalista existencial, agitadora cultural, construtora de comunidade, que expõe, desde 2010, em contexto nacional e internacional, e tem vindo a colaborar, ao longo do seu percurso, com espaços artísticos diversos e em diferentes latitudes. O seu trabalho, apesar de multidisciplinar, gira à volta de algumas ideias centrais: auto-desdomesticação, feminismo, desvio e transgressão. Acredita na arte como forma poética de habitar e transformar o mundo. Ao regressar a Portugal, em 2014, buscou integrar a esta crença as experiências vividas com outros tipos de coletividades: em Bruxelas, em espaços que funcionassem mais a margem, na dissidência e na divergência, pela cultura dos squats, e espaços artísticos independentes; no México, em Chiapas, território base do movimento Zapatista, em que teve contato com práticas de autogestão e feministas para além do contexto europeu; na Califórnia e em Nova Iorque, onde pode perceber como as pessoas se organizavam para mostrar o seu trabalho artístico fora do “fluxo principal das coisas” (mainstream).

Em 2019, depois de terminar o mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas na FBAUP e de uma passagem intermpestiva pelo coletivo Rua do Sol, inicia o que viria a ser A Leste,

nascida de um sentimento de que era preciso construir aquilo que lhe fazia falta na cena artística da cidade: um espaço independente de produção cultural e artística, de experimentação transdisciplinar e pensamento crítico no qual fosse possível partilhar os anseios, desejos e inquietações que dão forma às práticas artísticas, discutir possibilidades e impossibilidades poéticas e políticas e imaginar ações transformativas do mundo que nos rodeia.

Apesar do estúdio-oficina-galeria-sala-de-concertos-cinema-bar-nave-mãe no número 65 da Calçada da Póvoa se ter tornado nos últimos cinco anos um lugar incontornável da vida artística da cidade, com a sua tipologia urbana de estilo industrial e as construções DIY que foram sendo feitas ao longo do tempo para acomodar os diferentes usos e funções do espaço, aquilo que é realmente definidor da identidade da A Leste é o seu posicionamento crítico no contexto cultural da cidade, assim como a sua abordagem experimental do que é a criação artística e o pensamento curatorial. Este posicionamento reflete-se na programação d' A Leste que se caracteriza por uma constante necessidade de refletir, através da prática artística, sobre formas diferentes de ser e viver em coletividade e de partilhar um sentido de comunidade baseado no reconhecimento das singularidades e na necessidade de estabelecer contactos reais, de criar pontes, em um contra fluxo do mundo que gera cada vez mais ferramentas de separatividade. Os projetos que fazem parte da programação do espaço baseiam-se, dessa forma, numa rede de empatia e numa constelação de afinidades que são específicas a quem programa o espaço, pessoas e trabalhos que as inspiram e as levam a alargar os seus horizontes estéticos e culturais, ao mesmo tempo em que servem de ponte entre diferentes localidades e proporcionam a convergência e intersecção de diferentes ângulos e perspectivas.

Um dos maiores objetivos do espaço para o próximo ano é afirmar a sua abordagem da curadoria como processo criativo, metodologia de investigação e estratégia crítica, de modo a explorar processos colaborativos e partilhados e a interconexão entre diferentes tipos de práticas, além de propor uma transgressão das fronteiras disciplinares. Este posicionamento, tem como consequência uma determinação clara em apoiar práticas colaborativas, com ênfase na partilha, dando maior destaque e importância a projetos que pensem em coletivo o coletivo.

Conscientes da desequilibrada atribuição de valor, da hegemonia do olhar patriarcal e das insuficientes possibilidades de

agenciamento e visibilidade de corpos considerados dissidentes, tem guiado sua linha programática e curatorial por meio de uma vontade de dar voz, tornar visíveis pontos de vista que são por norma marginalizados ou invisibilizados, além de mostrar artistas divergentes e agentes culturais que desafiam as normas sociais e culturais.

A composição da população d'A Leste é tão fluída, irrequieta e mutável como os princípios que orientam a sua trajetória: para além de Leonor Parda e o seu inseparável e temível companheiro Sirius Piruçãs, fazem neste momento parte da equipa nuclear do espaço: Ferferfer, residente no Porto desde 2018, multiartista graduada pela Universidade Lusófona do Porto, tendo feito o início de sua graduação na Universidade de Brasília (UnB), cuja prática situa-se entre a performance, teatro, música e vídeo, conhecida pelo público portuense pelas suas performances KEBRA 3000 e MEGA POP SHOW e pela já icónica festa Fylhas do Dragão (juntamente com António Ónio, que também já fez parte do espaço); outro membro da equipa é Pisitakun Kuantalaeng, que vive entre o Porto e Berlim, figura de longa data nas manifestações anti-monárquicas na Tailândia, que tem vindo a desenvolver uma prática artística com destaque internacional a partir da investigação dos sons de protesto no seu país natal e a estabelecer ligações com outros movimentos em nível mundial. O seu projeto artístico, iniciado durante a sua residência na DAAD em Berlim, "The Three Sound of Revolution", foi apresentado neste ano (2024) no Festival CTM.

Para além deste grupo nuclear, o espaço tem vindo a ser composto, desde o seu início, por um constante vai-e-vem de residentes e intervenientes, sediados na cidade ou em passagens mais ou menos longas, ao sabor agridoce de amizades e paixões, rupturas e desilusões. A Leste é um espaço vivo, aberto às subjetividades de quem o atravessa e orgulhosamente permeável às potencialidades, fragilidades e contradições de quem o habita.

Enquanto *artist-run-space*, considera importante propor um espaço em que possam ser ensaiadas visões, exploradas ideias e ensaiadas perspectivas idiossincráticas, que proporcione desvios em relação ao já praticado em nível institucional: imaginar outros mundos, outros espaços, outras temporalidades, universos de possibilidades, fugindo à lógica produtivista do sistema capitalista.

"A Leste propõe-se a ser um campo de experimentação, uma arena livre na qual se pode dar forma às questões que nos ocupam, aos problemas que nos angustiam, aos desejos que nos excitam e no qual podemos explorar as continuidades, tensões e

intersecções, as potencialidades das formas expositivas e processuais da contemporaneidade. Sendo, dessa forma, uma espécie de bolsa de oxigénio para a produção artística em um momento histórico no qual vivenciamos a presença cada vez mais acentuada da extrema-direita, a adoção de políticas neo-liberais, um capitalismo predatório e cada vez mais desenfreado e o aumento da repressão, um pouco por todo o mundo."

Em relação ao posicionamento político sobre as questões que envolvem a cidade, preocupa-se com a violência com que muitos dos seus habitantes e agentes culturais têm sido progressivamente empurrados para fora do centro, com a falta de políticas estruturais para as artes e para a cultura. Entende, ainda, ser fundamental que se possa pensar um projeto cultural para a cidade tendo em vista a sua durabilidade e sustentabilidade, ao invés de apoios imediatos e "project based", sendo urgente pensar em políticas públicas estruturais capazes de criar uma rede de segurança que não seja desfeita a cada ciclo eleitoral ou a cada nova administração. Não só no campo das artes e da cultura, mas também (sobretudo!) no que diz respeito ao direito à habitação, através de regulamentações que privilegiem os direitos de quem habita a cidade em vez de protegerem os interesses dos grandes proprietários e do turismo.

Aliada a questão das políticas públicas estruturais, entende que as instituições devem pensar a si próprias, implementando em suas estruturas aquilo que propõem em sua programação (mais pessoas racializadas e não-cis em cargos de poder dentro das instituições municipais e em comités independentes de avaliação, por exemplo), desburocratizando os procedimentos e deshierarquizando as estruturas, de modo a abrir espaço a uma participação mais ativa da população nos processos de decisão ao nível do urbanismo e da descentralização do agenciamento da cultura. Para A leste, estas são ações fundamentais para que as pessoas se possam sentir-se acolhidas e tenham a possibilidade de estarem presentes e ativas na vida da cidade que habitam.

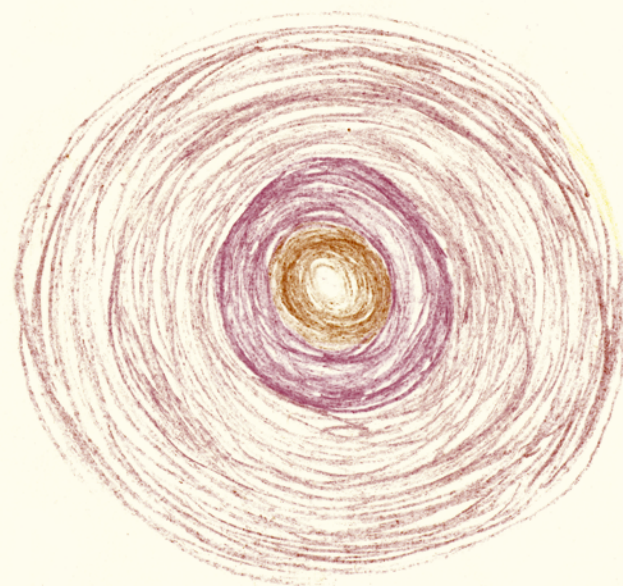
\*A fala das pessoas nas entrevistas confunde-se com a narrativa proposta por esta autora e conversam entre si, cada uma com a sua expressão e cadência, não havendo nenhum compromisso com a uniformidade. Os textos estão de acordo com as informações trazidas em entrevista e na revisão prévia realizada por cada interlocutora, estando a sua publicação autorizada. Ressaltamos que a fluidez destes espaços faz com que este texto seja uma imagem, um retrato, do momento presente no qual foi escrito.



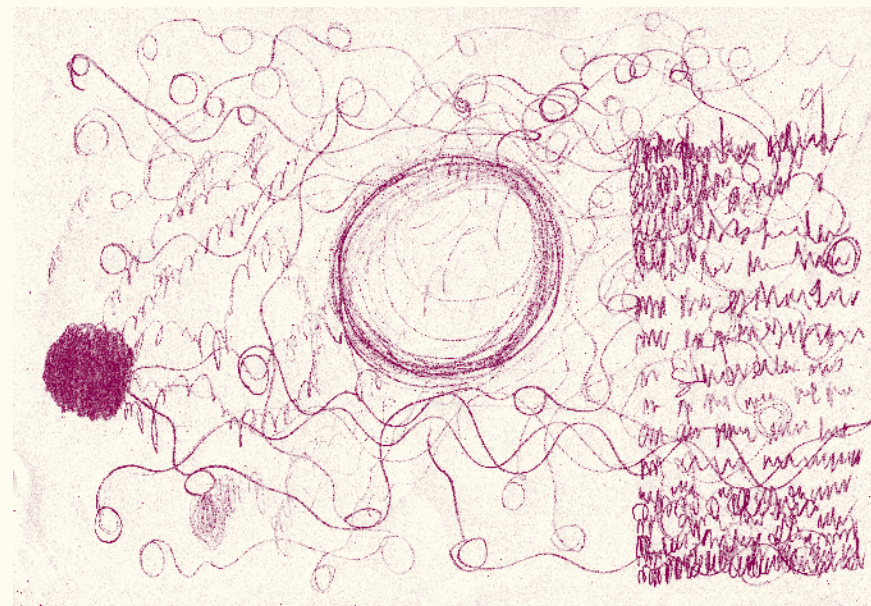
Filó: um lugar de afetos

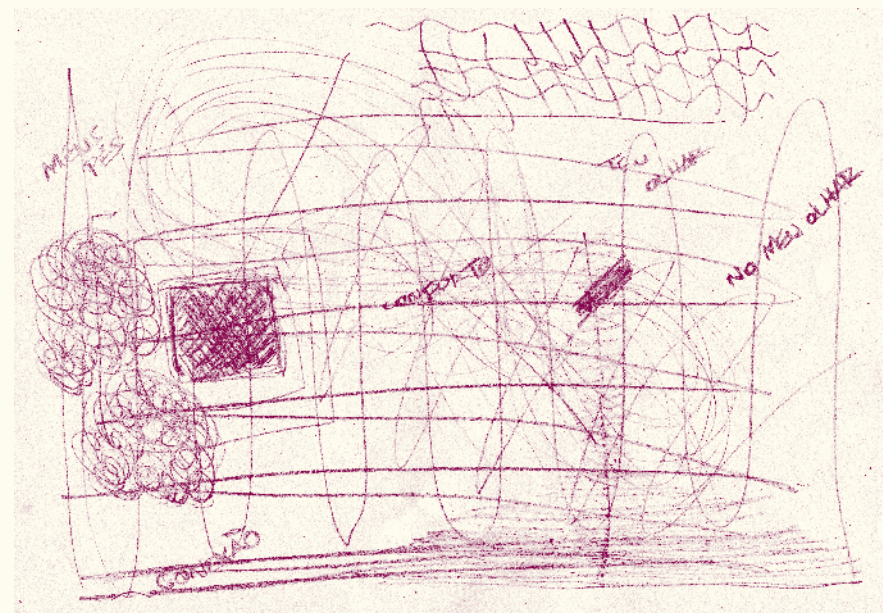
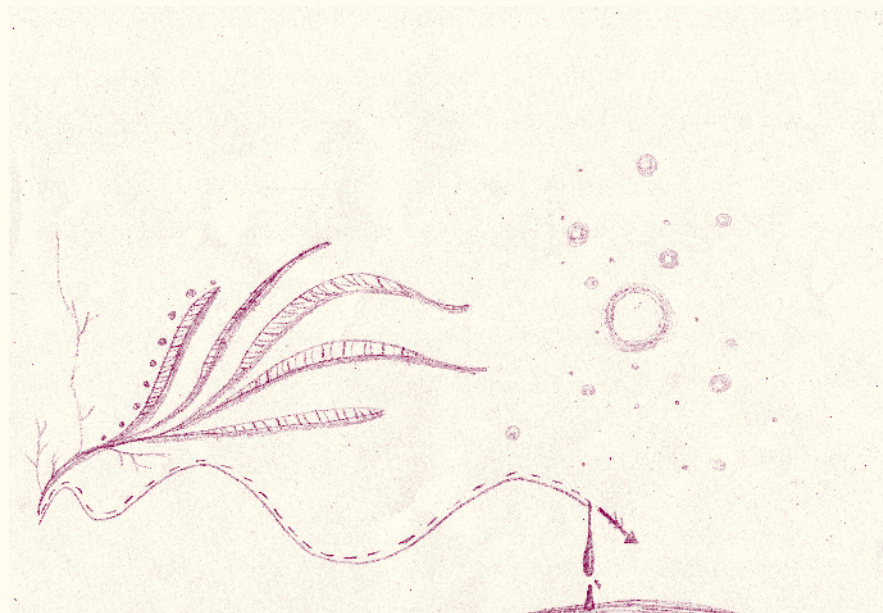
A Filó por muito que goste de uma boa conversa, não é muito dada a entrevistas. Efetivamente nem precisa. Tudo o que está neste espaço está repleto de sua força e personalidade, que nos convida a imersão em um tempo e um lugar construídos na partilha não só de copos, comida, temperos e ideias, mas de afetos sobre o chão de uma casa comum dentro e fora de nós.

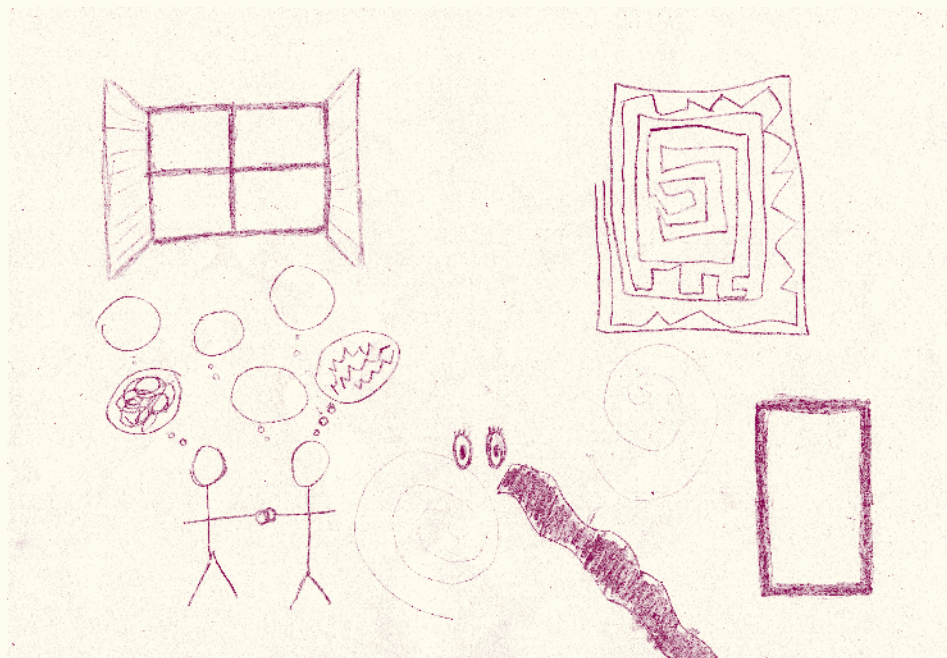


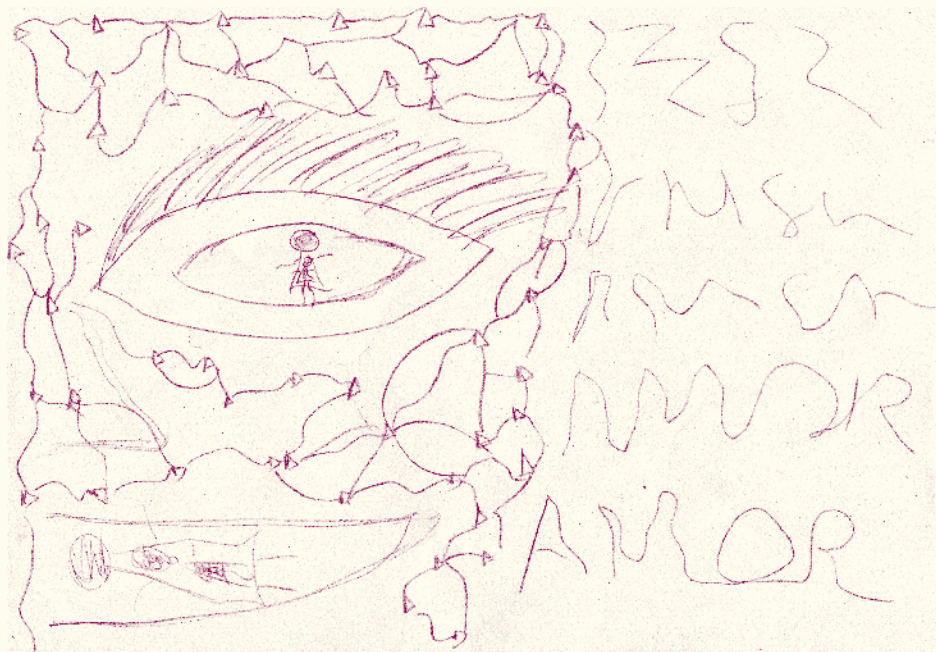


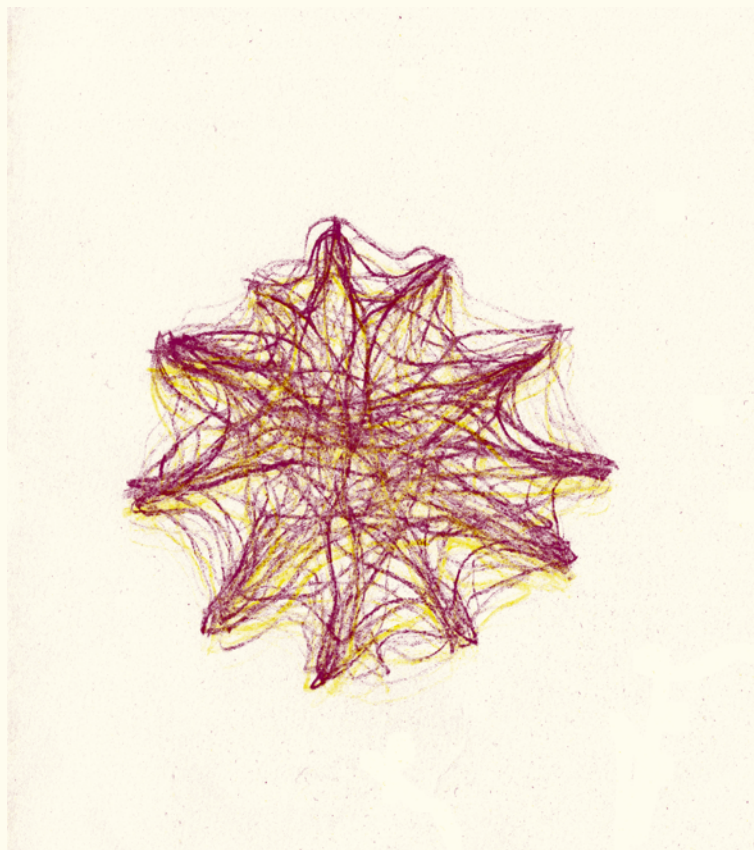












ALÍCIA MEDEIROS é brasileira, vive e trabalha em Porto, Portugal. É Licenciada em Arquitetura e Urbanismo pela UNESP Bauru (SP) e é Mestre em Arte e Design Para o Espaço Público e Doutora em Artes Plásticas pela FBAUP (PT). Trabalha ao nível do caminhar como prática artística/performance desde 2010, intensificando o trabalho nesta área desde 2013. O presente artigo resulta da sua tese de doutorado intitulada: “Walking for it - Caminhar como uma prática artística nas cidades das mídias móveis: uma resistência poética à violência de gênero” (2022) que foi financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e recebeu apoio do centro de investigação izads. É co-fundadora do coletivo MAAD e integrante da associação cultural Parábola Crítica.

AMANDA MIDORI é arte educadora e artista visual. É investigadora integrada não-doutorada no Instituto de Investigação em Arte e Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e estudante do Doutoramento em Educação Artística pela mesma faculdade. Foi bolseira de Doutoramento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Realiza atualmente um projeto de investigação doutoral centrado na prática artístico-educativa da artista plástica e professora portuguesa, Elvira Leite (1936), procurando analisar e depreender a rede de referências e contaminações imbricadas em tal prática, situando-a diante dos panoramas nacional e internacional da arte e da educação, desde a segunda metade do século XX até ao presente.

CARLA CRUZ é artista, professora (EAAD-UM) e investigadora (Lab2PT). Licenciada em Escultura (FBAUP), mestre em Artes Visuais (Piet Zwart Institute, Roterdão), e doutorada em Práticas Artísticas (Goldsmiths University of London, com o apoio da FCT). Desenvolveu entre 2011-2021 o projeto performativo Finding Money com Antonio Contador, e mobiliza desde 2007 com Ângelo Ferreira de Sousa a Associação de Amigos da Praça do Anjo (aapA). Cofundadora do coletivo feminista de intervenção artística ZOINA (1999-2004), e da Associação Caldeira 213 (1999-2002), entre 2005 e 2013 coordenou o projeto expositivo feminista All My Independent Wo/men, desde 2019 dinamiza o grupo de estudo Leituras Feministas (izADS). Atualmente desenvolve um projeto artístico especulativo sobre temporalidades não-humanas com Claudia Lopes. [carlacruz.net](mailto:carlacruz.net)

DANIELLE FERNANDES é fashion designer, investigadora e criadora em arte têxtil, especialmente na linguagem dos bordados. Incorpora no seu fazer, não só as técnicas artesanais, mas também a história de mulheres que se utilizaram deste meio como forma de subverter os estereótipos de gênero associados aos bordados e à docilidade, enquanto aspectos próprios a uma expressão feminina. Em seus estudos doutorais, invoca o direito ao avesso como forma de mapear os caminhos na criação artística têxtil, os rompimentos, os nós, as estratégias de visibilidade, relevos e texturas. Por meio de uma epistemologia feminista, percorre os caminhos históricos da construção de uma forma idealizada de feminino e de como este ideal permeia os discursos ainda presentes na contemporaneidade na associação da prática dos bordados a uma determinada natureza própria às mulheres.

GABRIELA CARVALHO (Brasil, 1988) é curadora, escritora e pesquisadora na área de artes visuais. Investigadora doutoranda bolsista no programa de Doutoramento em Artes Plásticas da FBAUP/i2ADS/FCT. Mestre em Artes (UEMG/CNPQ) e Bacharel em Artes Visuais (UFMG/Fundep). Em suas pesquisas, interessa-lhe o estudo das monoculturas relacionadas às pragas e ervas daninhas na perspectiva do Plantationce- no como meio para uma atuação crítica no campo das artes e da ciência. Colaboradora na programação cultural da Casa Odara (2023-), no Porto. Co-fundadora da Casa Camelo (2011-2019), em Belo Horizonte. Há cerca de treze anos atua na organização de exposições em diversos espaços transitando entre a cena independente, institucional e comercial da arte. Recentemente publicou textos em antologias como “VOLTA para tua terra” (Urutau, 2022-23) e “Epistolária: Cartas para a desobediência, a beleza e o fim” (Núcleo de Dramaturgia Feminista, Urutau, 2022). [www.apesquisadela.xy](http://www.apesquisadela.xy)

HILDA DE PAULO é artista, pesquisadora, escritora transfeminista e curadora independente. É autora do projeto Arquivo Gis, programadora do Queer Lisboa e Queer Porto, membra fundadora da Cia. Excessos e da eRevista Performatus. Tem integrado exposições coletivas nacionais e internacionais, e algumas das suas obras integram permanentemente o acervo de algumas instituições, como o da Fundação de Serralves, o da Coleção Municipal de Arte da cidade do Porto, entre outras. É também criadora da palestra-performance-oficina “O Que Vem Depois da Esperança?” (2022) e da performance-instalação “algumas notas sobre pertencimento” (2024). Atualmente, é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vive e trabalha em Vila Nova de Gaia.

HOLGA MÉNDEZ é artista interdisciplinar, doutorada em Belas Artes pela Universidade de Vigo (Espanha) e professora permanente da Licenciatura em Belas Artes da Universidade de Saragoça (Espanha). Cofundadora da Geografia Poética, projeto cultural, artístico e social, localizado em áreas rurais. E faz parte do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) como investigadora visitante. Vive e trabalha entre o Porto, Pontevedra, Teruel e Valência. A sua prática artística ecoa estas deslocações: viagens e movimentos celebram a distância que torna visível o ‘entre’ ou ‘no meio de’, ecossistemas e biodiversidade, o que é comum e próprio, limites e fronteiras, o que nos aproxima e nos afasta, em/sobre/ através e ao longo da geografia da Península Ibérica desenhando cartografias da distância, onde cultura e cultivo repensam e reativam relações e trocas.

ISABELI SANTIAGO, nascida em 1993, em Sorocaba, São Paulo - Brasil. Mulhermigrante, criatura de fronteira, marginal&deslocada. Mãe de Valentina. Virginiana, devoradora de livros. Gosta de plantas e pipoca. Extremamente curiosa, sempre muito cansada. Adora música. Nos tempos livres caminha sozinha. Prefere dormir e acordar cedo. Viciada no google calendar. Tem fobia de peixes. Faz psicanálise e tenta não se levar tão a sério. O seu hobby atual é o estudo de Tarot. Na versão académica: historiadora de arte, pesquisadora, curadora, escritora (?) e um pouco artista também. Formada em História da Arte e Mestra em Estudos Artísticos, ambos pela Universidade do Porto (Portugal). Doutoranda em Estudos Feministas na Universidade de Coimbra (Portugal). Interessada nas relações e atravessamentos político-subjetivos entre práticas artísticas coletivas, línguas, linguagens, literatura, paisagens e territórios – e como tudo isso modela ideias de identidade e pertencimento. Profissionalmente é assistente de curadoria na Galeria Municipal do Porto.

JOANA & MARIANA são as designers gráficas Joana Baptista Costa e Mariana Leão. Os seus trabalhos abrangem identidade visual, editorial e de exposição, cruzando a prática de projecto com a investigação e estudos em design. Trabalham no Porto desde 2008. Joana Baptista Costa é docente na Universidade do Algarve e Doutorada em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Mariana Leão é licenciada em Design, opção tecnologias gráficas, pela Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha. [www.joanaemariana.pt](http://www.joanaemariana.pt)

LETÍCIA MAIA (Brasil, 1988) é artista vive e trabalha em Portugal. Tem mestrado em Artes Plásticas, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal e bacharelado em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Sua prática artística se situa na performance arte em diálogo transdisciplinar com a escultura, a fotografia e o vídeo. Está interessada em investigar problemáticas vinculadas a relações de poder que atravessam a construção social do corpo; principalmente no que se refere a gênero, identidade, sexualidade e normatividade. Nos últimos anos, apresentou seus trabalhos em diversos contextos, participando de festivais, mostras, exposições e residências artísticas no Brasil, Chile, Colômbia, Áustria e Portugal. Atualmente desenvolve o projeto “Tem um pouco de ficção em tudo que faço” com apoio da DGArtes 2023. Atua também na organização e curadoria de mostras de performance arte no Brasil e em Portugal.

ORLANDO VIEIRA FRANCISCO é artista visual e investigador integrado ao i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Desde 2023 é professor no Departamento de Artes Plásticas para o Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e é editor da revista HUB – Journal of Research in Art, Design

e Society. É também Investigador Principal do projeto de investigação “From the Top of the Mountains We Can See Invisible Monuments: transnational artistic investigation on landscape environmental changes caused by infrastructure space” (2022.05800. CEECIND), trabalhando as temáticas das mudanças da paisagem, produção do espaço social entre arte e política e práticas de ativismo ambiental.

RENATA GASPAR é artista e investigadora em estudos de performance. O seu trabalho tem enfoque na construção sociopolítica de lugar na/atraves da arte, em particular na relação entre mobilidade, linguagem e pertença. É investigadora integrada no i2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, PT), e professora adjunta convidada no Departamento de Teatro da ESMAR (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto, PT).

SIMONE AMORIM (1980) nasceu no Rio de Janeiro e vive há 6 anos no Porto, onde trabalha e desenvolve pesquisa pós-doutoral nos campos da Sociologia da cultura, feminismo e movimentos sociais contemporâneos. Leitora compulsiva e apreciadora voraz da palavra escrita, acredita que, depois dos livros, a melhor invenção de todos os tempos são as cidades e as suas encruzilhadas. É PhD Políticas Públicas (UERJ), MSc em História, Política e Bens Culturais (FGV), Investigadora na Universidade de Lisboa e integrante do Coletivo Afrekete; um ‘laboratório’ de pesquisa independente e de produção de conhecimentos a partir de metodologias artístico-culturais inovadoras. Criado em 2020, no Porto, o Afrekete foi concebido por quatro mulheres migrantes brasileiras que acreditam no coletivo e no afeto como forma de resistência. Entre erros e acertos, busco construir uma trajetória de vivências onde os processos coletivos sejam mais significativos que as conquistas e os desafios de caminhos individuais.

Este livro é o resultado das conversas e ações  
do coletivo Leituras Feministas Porto entre 2019 e 2024

Textos e Imagens

Alícia Medeiros, Amanda Midori, Carla Cruz, Danielle Fernandes,  
Gabriela Carvalho, Hilda de Paulo, Holga Méndez, Isabeli Santiago,  
Joana Baptista Costa, Letícia Maia, Mariana Leão, Orlando Vieira Francisco,  
Renata Gaspar e Simone Amorim

ISBN: 978-989-9049-91-8

Depósito Legal: 544196/25

Design Gráfico: Joana & Mariana

Impressão e Acabamentos: SerSilito Empresa Gráfica

Esta iniciativa é apoiada através do Financiamento Plurianual do  
Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Ref. UIDB/04509/2025,  
financiado por fundos nacionais (PIDDAC) através da FCT/MCTES.

This initiative was supported through the Multiannual Funding of the Landscape,  
Heritage and Territory Laboratory (Lab2PT), Ref. UIDB/04509/2025,  
financed by national funds (PIDDAC) through the FCT/MCTES.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/04395/2020

This presentation is financed by national funds through FCT  
Foundation for Science and Technology, under the project UIDP/04395/2020



Universidade do Minho



Laboratório de Paisagens,  
Património e Território

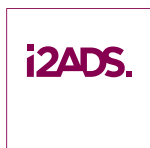


IN2PAST  
PATRIMÓNIO | ARTES | HISTÓRIAS | JARDIM | TERRITÓRIO

U.PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO



fct

Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

MULHERES  
DIAS  
VIRÃO

— quem fez  
nada!



TU NÃO  
ESTÁS

sozinha

RUA

T  
EU  
NÓS

NENHUMA  
AGRESSÃO  
SEM RESPOSTA  
COLETIVA

NÓS  
ESTAMOS  
CONTIGO



LEITURAS  
FEMINISTAS  
PORTO

