

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Thiago Alves Saraiva

A história da arte contemporânea a contrapelo |
arapucas caribenhas e brasileiras por entre os cabelos

Rio de Janeiro

2021

THIAGO ALVES SARAIVA

A história da arte contemporânea a contrapelo |
arapucas caribenhas e brasileiras por entre os cabelos

Versão original

Trabalho de conclusão de curso apresentado
à Escola de Belas Artes da Universidade
Federal do Rio de Janeiro para obtenção do
título de bacharel em história da arte.
Orientador Felipe Scovino Gomes Lima

Rio de Janeiro
2021

Agradecimentos |

Gratidão a todos modos amorosos de se manifestar Deus.

Gratidão a minha ancestralidade que construiu caminhos com suas próprias mãos para que eu caminhasse até aqui e alargasse as vias para quem virá também passar.

Gratidão à minha maior aliada, referência e sempre presente mãe Marinalva.

Gratidão ao meu pai Themí que me apresentou às artes quando ainda era criança.

Gratidão aos colegas dentro e fora da universidade, que me ensinam a viver em comunidade tendo o respeito como base.

Gratidão a minha leal e generosa rede de apoio, representada por (Maria) Emilia Alcoforado, Ana Coutinho, Gabriel Caetano, Bárbara de Andrade, Sara Matos, Daniel Barboza, Suzana Queiroga, Adilson Santos, André Amaral e Pedro Szerman.

Gratidão às professoras, aos professores e aos demais funcionários da Escola de Belas Artes e da Dança. Em especial, ao meu orientador Felipe Scovino, pelos debates em sala de aula que me fizeram ser um curioso pela arte contemporânea e que, desde 2020, se fez ainda mais presente e disponível, sendo fundamental para o desenvolvimento deste TCC, em meio a pandemia.

Além das oportunidades, ensinamentos e escuta atenta de Elisa de Magalhães, Wilton Montenegro, Beatriz Pimenta, Ivair Reinaldim, Vinícios Ribeiro, Cintia Guedes, Clara Habib, Patricia Correa, Renata Gesomino, Tatiana Martins, Ana Mannarino, Cezar Bartholomeu, Maria Luisa Távora e Letícia Teixeira.

Por fim, agradeço às professoras Claudia Oliveira e Cíntia Guedes pela disposição para estar na banca de defesa e contribuírem com esta pesquisa.

A vocês, oferto meu carinho e admiração!

“Aprender a defender-se requer a elaboração de
outras formas de perceber a própria fragilidade”.¹

[página anterior](#)

***Rumo a uma redistribuição desobediente
de gênero e anticolonial da violência!***

de Jota Mombaça | 2016

Resumo |

SARAIVA, Thiago Alves. **A história da arte contemporânea a contrapelo** | arapucas caribenhas e brasileiras por entre os cabelos. 2021. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Estes escritos ensaiam como e por que cabelos e pelos humanos são posicionados pelo machocentrismo como instrumento de violência de gênero na sociedade ocidental contemporânea. Sob uma perspectiva das artes visuais, seu autor busca identificar meios de operação e manutenção deste indício em relações sociais, históricas e estéticas. Ademais, contribuir para o diálogo entre vivências dissidentes que aliadas às artes promovem debates que desafiam o status quo. Para isso, evoca como objetos de análise peças manejadas especialmente por artistas brasileiras e caribenhas, das décadas de 1970 e 1990, como Ana Mendieta, Janine Antoni, Marta María Pérez Bravo, Sonia Andrade e Rosângela Rennó, da mesma maneira, dos anos 2000, como Aya Ibeji, Alice Yura, Yasmin Thayná, Priscila Rezende, Renata Felinto e Juliana Notari, que imputam os pelos como indícios de controle e ameaça de corpos. Mas, também, que os manipulam como armação a fim de desarticular normas discriminatórias de gênero, raça e identidade na sociedade. Logo, busca-se apreender a partir do fazer artístico a urgência pela manutenção de vidas. As mesmas que desobedecem os paradigmas das estruturas sociopolíticas que cerceiam as potencialidades corpóreas associadas às noções de feminilidade.

Palavras-chave | cabelo; corpos; gênero; arte contemporânea; brasil; caribe

Introdução <i>repartindo mechas</i> _____	8
1.Penteadeiras de memórias <i>fios condutores de histórias</i> _____	12
1.1.O medo do feminino <i>o cabelo como meio de colonizar corpos</i> _____	16
1.2.Tranças <i>guardiãs contemporâneas das tramas ancestrais</i> _____	32
1.3.Corpas <i>expandindo linhas de existências</i> _____	37
Notas <i>parte 1</i> _____	41
2.Os encantos precedem as arapucas <i>imagem como aliada</i> _____	44
2.1.Brasil, Caribe e arte contemporânea <i>pelos que embaraçam certezas</i> _____	48
2.2.Cuidado perigoso <i>trançando arapucas</i> _____	69
2.3.Crespos acima do solo <i>trançando outras arapucas</i> _____	79
2.4.Pelo na janta <i>a abjeção entre náusea e desejo</i> _____	95
Aplique <i>gestando outros futuros</i> _____	107
Notas <i>parte 2</i> _____	108
Referências _____	113

A principal questão que concebo nestes escritos é como e por que cabelos e pelos humanos são posicionados pelo machocentrismo como instrumento de violência de gênero na sociedade ocidental contemporânea. Acredito que se tal questão for posta sob uma perspectiva das artes visuais, poderemos identificar meios de operação e manutenção deste indício em relações sociais, históricas e estéticas. Ademais, contribuir para diálogos entre vivências dissidentes que aliadas às artes promovem debates que desafiam o status quo.

Para isso, evoco como objetos de análise peças manejadas especialmente por artistas brasileiras e caribenhas, das décadas de 1970 e 1990, assim como dos anos 2000, que imputam os pelos como indícios de controle e ameaça de corpos. Mas, também, que os manipulam como armação a fim de desarticular normas discriminatórias de gênero, raça e identidade. Logo, busco apreender a partir do fazer artístico a urgência pela manutenção de vidas. As mesmas que desobedecem os paradigmas das estruturas sociopolíticas que cerceiam as potencialidades corpóreas associadas às noções de feminilidade.

Busco criar aproximações entre produções de espaços-tempo diversos que nos permitam questionar se há diálogos que reverberam na produção artística mais atual e quais são as novas estratégias elaboradas pela história da arte quando artistas, especialmente operando o pelo e o cabelo como índice e objeto estético, assumem lugares de protagonismo.

As obras apresentadas também nos direcionam para a identificação de modos de violência como fator histórico ainda presente em nossos dias, sob o olhar e narrativa de quem os vivenciam, e também por intermédio de documentos e oralidade popular de quem as (re)produz. Ademais, podemos constatar os cabelos como objeto de discurso e poética contra-violência, mas também, como estratégia de fugas em que as artistas contemporâneas manifestam relações de cuidado para consigo e, por vezes, para com seus participantes.

Os modos de violência apresentados se dão apoiados em parâmetros regulatórios da sociedade ocidental paternalista que manuseiam os cabelos como instrumento de controle amplamente valorizado nas relações socioculturais, a fim de tornar suas portadoras potencialmente fragilizadas nas esferas públicas e íntimas, apesar de não-frágeis.

A princípio, utilizei como método o mapeamento global de artistas visuais contemporâneas (os) que trabalham com os fios, tendo a contribuição de amigas e amigos. Até o fechamento deste texto, a lista totaliza 62 artistas, sendo a grande maioria composta por artistas mulheres. A partir disso, fiz uma triagem que descentraliza a investigação de

uma perspectiva eurocêntrica e estadunidense. Embora, no decorrer da pesquisa me deparei com alguns impasses, como informações escassas, textos de origem incerta e autorias não identificadas que, por ora, não me asseguraram confiabilidade para incluir algumas das artistas neste trabalho. Em vista disso, necessitaria maior dedicação de tempo para a pesquisa.

Após a pré-seleção, constatei que as poucas fontes bibliográficas de artistas do centro-sul advém de pesquisadoras nos Estados Unidos, pois, por exemplo, tanto *Ana Mendieta* (Cuba) quanto *Janine Antoni* (Bahamas) se destacam exatamente por terem sido absorvidas por este circuito de arte. E conseqüentemente, havendo maior aporte teórico e outros conteúdos espalhados na internet.

A de se considerar que este trabalho de conclusão é quase que em sua totalidade produzido por bibliografia acessada via web, devido ao período de isolamento pandêmico em que vivemos desde março de 2020. Na tentativa de criar desvios recorri aos textos em espanhol ou em inglês que sejam de autoras latinas e uma abordagem crítica que se desenrola pelo ensaio.

A seleção final de artistas se deu também por viés de curadoria afetiva: artistas que se utilizam das linguagens do vídeo, da fotografia e da performance. Dentre as quais, algumas que conheci no decorrer da minha graduação em história da arte e foram estímulos para que, paralelamente ao curso, iniciasse uma pesquisa em artes visuais. Citando as cubanas *Ana Mendieta* e *Marta María Pérez Bravo*, quando as conheci em 2015, por meio da exposição Cuba - Ficción y Fantasía, na antiga Casa Daros | RJ. Além de Renata Felinto e Rosângela Rennó apresentadas em disciplinas de arte contemporânea.

Janine Antoni e as brasileiras Sonia Andrade, Priscila Rezende e Juliana Notari surgem a partir do levantamento de artistas e das conversas orientadoras com o professor Felipe Scovino, a fim de criar interlocuções pertinentes ao caminhar da pesquisa. Por fim, algumas artistas periféricas que acompanho pelas redes sociais e que ao meu ver são importantes nomes da nova geração contemporânea, como Aya Ibeji, Alice Yura e Yasmin Thayná.

Os trabalhos das artistas brasileiras ganharam maior força na pesquisa a partir da necessidade de me aproximar de percepções raciais que atravessam e ampliam as discussões a partir dos cabelos crespos. Pois, as características dos fios trabalhados pelas artistas caribenhas apresentadas não as contemplam, afinal, em sua maioria são lisos. Portanto, concluí que não poderia ser negligente quanto à interlocução e ao debate sobre o campo brasileiro.

O recorte contemporâneo em que as obras são desenvolvidas se deu pela ebulição e grande contribuição histórica e metodológica de artistas mulheres através de investigações que as protagonizaram em discussões sobre o(s) feminino(s) na sociedade

ocidental, principalmente, por meio de performances em vídeo e fotografia. Linguagens pelas quais também desenvolvo meus trabalhos artísticos.

Em consequência disso, as teóricas surgiram ao passo das análises das obras e para melhor compreensão de aspectos sociais, políticos e históricos de cada época. Além da elaboração de um breve cenário da história da arte que se evidencia nos aportes teóricos permeados pelos movimentos feministas desenvolvidos a partir dos anos 1970. E, que permeiam práticas e análises no campo da arte até os dias atuais, como podemos conferir nos estudos de Roberta Barros, Talita Trizoli, Claudia Calirman, Luanda Damalzo, Fernanda Pequeno, *María Lugones*, *Marcela Guerrero*, *Norma Vasallo Barrueta* e *Gloria Anzaldúa*.

Ademais, tomei como suporte escritoras que analisam aspectos socioculturais, tendo como objeto principal de estudo práticas executadas por artistas negras, como Neusa Santos Souza, Priscila Rezende, Renata Felinto, Ana Paula Medeiros Texeira dos Santos, *Alice Walker*, *bell hooks*, Gisela Reis Biancalana, Camila Matzenauer dos Santos e Diane Souza da Silva Lima. Além do suporte fundamental da pesquisa de Leusa Araujo sobre as diversas culturas em torno dos cabelos na história.

Meus esforços se somaram a uma bibliografia que contemplasse uma maioria de autoras mulheres latinas, entendendo que apesar de exceções, as referências do curso de história da arte ainda são compostas majoritariamente por homens europeus e norte-americanos. Por último e não menos importante, me apoiei em escritos e falas das artistas apresentadas. Afinal, entendo que o protagonismo se dá em suas práticas, mas também, sem dúvidas, em suas ideias, ou melhor, na atuação conjunta de saberes e poéticas que, por vezes, separamos só a nível de elaboração de discurso e inteligibilidade.

Na primeira parte intitulada **Penteadeira de memórias | fios condutores de histórias**, convido à reflexão de algumas possíveis construções do imaginário social do cabelo que o posicionam como signo de ordem feminina e como se dariam os modos de violência na cultura por meio de fábulas, mitos e crenças. Para isso, percorro antigos escritos dogmáticos, algumas práticas culturais e histórias populares que permeiam diversas sociedades.

Mais adiante, com aporte das autoras Luane Bento dos Santos e Leusa Araujo, abordo as relações de manutenção do racismo estrutural na cultura, mas sobretudo, os saberes ancestrais das culturas afro-brasileiras na contemporaneidade por intermédio da prática de trançar cabelos da artista Aya Ibeji. Ao final, faço um breve comentário sobre o uso do conceito “corpas”, no decorrer da escrita, do qual compreendo como uma importante deformação linguística que desarticula os cerceamentos de uma linguagem predominantemente masculina.

Na segunda parte **Os encantos precedem as arapucas** | *imagem como aliada*, apresento um breve cenário sob o debate de algumas influências da teoria feminista na produção de arte, em um contexto de ditaduras militares. Reporto-me ao Brasil e ao Caribe, mais especialmente ao contexto cubano. E logo, teço atravessamentos entre ambos os campos, tendo como base depoimentos de artistas da época e de algumas perspectivas da crítica da arte.

A discussão nos abre caminhos para investigar a deformidade e a bestialidade como formulação de máscaras corporais, quando artistas intervêm em seus próprios rostos e na construção da presença pela indefinição de gênero. Em seguida, trago com mais enfoque modos de violência que permeiam as relações sociais a partir de tipos distintos de cabelos e como as artistas elaboram ações e imagens que, as defino como arapucas, operam e borram os limites entre íntimo e público.

Por fim, recorro à escrita em primeira pessoa e no tempo presente para manifestar quase como uma sombra algumas das minhas vivências pessoais, das quais me deslocam por entre os pelos de outras corpas. Uso o presente para sublinhar o passado a fim de presentificá-lo, a dar entender a sua continuidade no agora. Possibilidades que alargam e ultrapassam os limites que não se localizam encerrados em um tempo anterior, mas em sua permanência. E assim, vivificando as questões suscitadas. Essa configuração me auxilia a pensar sobre as hipóteses abordadas e as violências pessoais experienciadas frente ao mundo que ainda violenta aquilo que é ou contém signos de feminilidade.

A escrita mais aproximada é um compromisso que estabeleço com você e comigo a fim de entender as vivências entre atos, eventos e memórias do cotidiano como constitutivos da experiência artística, mas, também, reconhecer o quão delicado é falar por outras corpas que não seja a minha. Por mais que a chamada feminilidade seja expressada por mim nas mais diversas formas de estar no mundo, é preciso entender cuidadosamente os distanciamentos físicos, temporais e sociais. Entretanto, sem ser impessoal. Somando a isso, busco um posicionamento acadêmico que não precise desvalidar os saberes cotidianos e as subjetividades para ser crítico e científico. E finalmente, convido você a passear por cada camada desta escrita-corpa, a revisitar suas memórias embaraçadas e, em alguma oportunidade, a compartilhar comigo suas histórias encravadas.

Penteadeira de memórias |
fios condutores de histórias



página anterior

Ensaio para armadilha nº5

de Thiago Saraiva | 2020

1.1.O medo do feminino | *cabelo como meio de colonizar corpos*

A depender do contexto e da época, as culturas atribuem valores diversos aos cabelos e pelos que acompanham as transformações da própria existência humana. Através deles, podemos distinguir diferentes atuações a partir das características físicas e valores simbólicos agregados, dos diversos deslocamentos e permanências entre as esferas íntimas e públicas. Assim como, da produção de conhecimento estético e de cultura imaterial entre povos. Por meio de práticas cotidianas, conhecimentos ritualísticos e contos populares, podemos detectar alguns signos e significados com que o coletivo e, por consequente, o indivíduo passa a apreender as relações com seu próprio corpo e o corpo do outro.

A reprodução oral é essencial à permanência de mitos, crenças e costumes de um passado imaginado. Se caracterizando como seleção complexa de memórias que se mesclam ao presente vivido pelas comunidades e se infiltrando pelo mundo. Entretanto, capazes também de se transformarem com o passar do tempo, de acordo com as interpretações e adaptações que sofrem a partir da própria sociedade que as carregam ou daquelas que as absorvem. Em certa medida, a repetição pode estabelecer relações de poder que atribuem e fixam valores de senso comum aos imaginários, aos padrões de comportamento endereçados aos papéis sociais e às expressões de gênero.

as tradições apresentam-se sempre como uma estratégia do poder (político, religioso, cultural) para manter-se e justificar-se ao inculcar valores que supostamente se repetem (que são valores porque se repetem e que se repetem porque são valores) e que alegadamente estabelecem uma continuidade com o passado (imaginado, mais que imaginário) que, por algum motivo, interessa a esse poder.²

O aconteceria se resgatarmos em nossa penteadeira pessoal fios de histórias em que contenham o cabelo como elemento fundamental para seus enredos? Acessarmos lendas, mitos e fábulas contadas desde a infância e, portanto, comuns aos imaginários em diversas culturas para que pudéssemos enxergá-las sob uma perspectiva mais crítica. Poderíamos nos desafiar a mergulhar um pouco mais, irmos além da superfície das

palavras que nos encantam para investigar traumas que não começaram em nós, mas muito antes que possamos imaginar?

Em seus aposentos, o bruxo inglês *Albus Dumbledore*³ esconde uma grande penteadeira, onde magicamente diversos fios de cabelo desprendidos flutuam em um compartimento de água. Os fios são retirados um a um de sua cabeça com auxílio de sua varinha mágica, com o objetivo de resguardar as memórias contidas neles que não podem ser esquecidas. De modo a aliviar a própria mente de lembranças mais exaustivas. No entanto, podem ser revisitadas e experienciadas por outras pessoas ao tocar os fios que as conduzem ao passado banhado pelas águas.

Já dos afluentes do rio Amazonas, surge *Iara* do Tupi “a senhora das águas”. Lenda de confluência da cultura indígena⁴ e do folclore português, consolidada a partir do século XIX. Metade humana, metade peixe, *Iara* é descrita como rica, bela e mortífera⁵ com seus longos cabelos, de cantos que hipnotizam navegantes e homens à beira do rio. Seu propósito é afogar nas águas e em seus beijos todo aquele que não resista a magia dos seus (en)cantos.

Em versões imagéticas, *Iara* penteia seus longos cabelos como indício de culto à obscenidade e luxúria irresistível, associadas ao poder feminino diabólico, como na ilustração *O diabo e a coquete* do século XV. A presença de um espelho reflete a obsessão da senhora das águas por estar sempre bela e sedutora. Aludindo a algumas representações do orixá afrobrasileiro *Iemanjá*, também demonizado e embranquecido pela colonização cristã. O que nos leva a algumas das variantes da lenda em outras regiões do Brasil.

O poeta e jornalista Noraldino Lima, em *No vale das maravilhas*, 1925, evoca *Iara* pelas águas do Rio São Francisco que percorre Centro, Norte e Sudeste do Brasil. Na região, a sereia é também conhecida como avó-d’água e com isso perde a beleza, astúcia e lascividade descrita em sua versão amazônica jovial⁶. Em vista disso, reforça-se a lógica nas sociedades em que o envelhecimento, principalmente o feminino, é sinônimo de castração dos corpos, até mesmo para as figuras lendárias. A avó d’água tem a função de sobretudo proteger pesca e pescadores, e como troca presentes são lançados ao rio, assim como se faz a *Iemanjá*.

Em *O sequestro da dona ausente* de Mário de Andrade, projeto de um ensaio não concluído sobre um complexo marítimo que relaciona a expressão do sentimento amoroso à mulher idealizada, tema presente no cancionero popular ibérico e importado ao Brasil. Foi lido em conferência realizada em Minas Gerais, em 1939, e publicado como artigo na revista *Atlântico*, sob o título *Dona ausente*, em 1943. Nele, o escritor expõe que o ser feminino aquático estaria ligado ao ciclo dos navegantes portugueses, em suas longas viagens em alto mar, denominado como “complexo da dona ausente”. Termo que designa a

sereia como a mulher desejada deixada em terra firme, ou seja, a dama ausente.⁷ Ademais, Arthur Ramos em análise psicanalítica do ensaio de Andrade, aborda a sereia como a representação da imagem maternal e o desejo por retorno do homem ao seu colo:

A atração das águas, o encanto de Loreley⁸, com seus longos cabelos de ouro, a sua voz inebriante vinda do fundo das águas, o “canto da sereia”, o feitiço da lara e de Yemanjá nada mais exprime que o desejo inconsciente de volta ao regaço materno. Mas, como no inconsciente o incesto é tabu, é punido terrivelmente com a morte daquele que se deixa aludir pela atração fatal da mãe d’água! O seu corpo está arrastado ao vórtice dos abismos tenebrosos. É o castigo de Édipo que violou o tabu do incesto materno!⁹

Em publicações folcloristas do século XX, os cabelos desencadeiam efeitos fatais aos homens a partir de suas cores, vibrações e extensão que irradiam encantos. Iconografia revisitada em diversas produções cinematográficas para representar sereias e mulheres em suas penteadeiras, enquanto são espiadas pela câmera-homem. Além disso, as publicações assinalam variações raciais¹⁰ da lenda, por vezes apresentam uma *lara* com características fenóticas indígenas, por outras, europeia loira de olhos claros em ambiente amazônico, a exemplos de “uma linda *tapuia* canta à sombra dos *jauaris*, sacudindo os longos e negros cabelos, tão negros como seus grandes olhos¹¹” e “tem a cor das flores do pau d’arco¹² e o brilho do sol”; [...] De dentro de seus olhos verdes se espia a Morte!”¹³



THEODORO BRAGA. *Fascinação de Iara*, 1929. Óleo sobre tela, São Paulo, coleção particular. Foto | Aldrin Moura de Figueiredo. Fonte | Revista Dezenovevinte.

Das milhares de ilhas do pacífico, mais especificamente no Panteão Polinésio, habita a deusa *Hina*¹⁴ ou Moça, deusa da lua e personificação da fertilidade, podendo assumir diversas formas, como *Hine Ahu*, mulher de areia. O povo polinésio a adoram para que garantirem saúde e boa colheita da terra. E em uma de suas lendas, ela é casada com o pequenino semideus *Maui*, conhecido popularmente por suas aventuras ardilosas e trapanças, e seu nome batiza uma das ilhas do pacífico. *Hina* perde os seus compridos e fortes cabelos a fim de que *Maui* lase o Sol com uma corda feita dos fios. O feito retarda sua progressão e, portanto, permitindo maior tempo de luz na atmosfera a fim de obterem dias mais longos na Terra.¹⁵



PAUL GAUGUIN. *Maruru* | ofertas de gratidão, 1893-1894, 26,8 x 42,8 cm.

A deusa *Hina* é apresentada em ritual na xilogravura impressa em 1921. Coleção e fonte | MoMa.

De acordo com o *Skáldskaparmál*, a segunda parte do livro *Edda* em prosa¹⁶, 1220, de *Snorri Sturluson*¹⁷, *Sif* deusa da fertilidade e prosperidade nórdica tem seus fartos e longos cabelos dourados, que a cobria da cabeça aos pés como um véu, cortados pelo deus *Loki* enquanto dormia. Ele a acusa de adultério contra seu irmão adotivo *Thor* e, por isso, se vangloria de ser seu amante e a pune com a raspagem. Assim como durante a Idade Média, a mulher adúltera deveria ser punida com o corte dos cabelos, uma mensagem pública de traição, castração e mutilação do prazer sexual.¹⁸ A situação gera grande perturbação a deusa e ao panteão nórdico, a fazendo se isolar e ser julgada por algo que não cometeu. Pois, ao final, se descobre que *Loki* queria cometer uma “travessura” às custas da violação e difamação de *Sif*.

Os volumes fartos e a extensão dos cabelos de *Sif* estão associados à ideia de fartura da terra, à prosperidade da colheita que oferece aos seus seguidores. A cor dourada menciona os campos de trigo que brilham à luz do verão, reforçando abundância e beleza aos olhos. Com isso, a perda dos fios dourados remete à pobreza do solo, à infertilidade, como terras áridas pela violência do inverno.

Os cabelos são a coroação de seu poder influenciador a devoção nórdica, assim como a expressão demasiada da sensualidade na mitologia feminina pelos olhares dos pintores pré-Rafaelitas, no século XIX. A raspagem é usada por *Loki* como prova de sua intimidade carnal com a deusa, pois, somente deste modo, não restariam dúvidas quanto ao

adultério. Promovendo assim a exposição e a humilhação pública. Portanto, a perda dos cabelos significa não apenas o assolamento de sua beleza mágica que “seduziria a todos”, mas também os status sociais no panteão nórdico e a valorização terrena de tudo aquilo que *Sif* poderia evocar.

Nos entornos do Mar Mediterrâneo, o culto aos cabelos dos seres terrenos pode estar ligado ao voto sagrado e à virilidade. A história judaica-cristã de Sansão e Dalila tanto condensa noções de força quanto de terror ao feminino desestabilizador do masculino. Sansão é consagrado a Deus em um voto, desde que sua mãe infértil é escolhida para gerá-lo por meio de um milagre. A partir disso, se estabelece o voto de que a navalha nunca poderá passar pelos cabelos de Sansão, sendo entrelaçados por sete tranças. O juiz nazireno cresce com uma força descomunal, uma arma divina para lutar contra os inimigos filisteus que escravizam o seu povo. Logo, Sansão e Dalila se envolvem amorosamente. E a mando dos filisteus, após tentativas frustradas, Dalila usa de suas influências sobre o amado para descobrir onde guarda o seu segredo sobre-humano: “Tenho-te amor, não estando comigo o teu coração? já três vezes zombaste de mim, e ainda me não declaraste em que consiste a tua força.”¹⁹

E a história de traição se repete ao cair do sono. Enquanto Sansão adormece no colo de Dalila, ele tem suas tranças cortadas perdendo toda a força. Logo em seguida, os filisteus invadem os aposentos, e Sansão derrotado é amarrado, cego e preso pelos filisteus.

Durante séculos de domínio da civilização cristã na Europa, os cabelos longos são marcas coletivas e identitárias de guerreiros, personalidades da nobreza, reis e imperadores, mesmo quando o clero medieval reprime barbas e cabelos compridos. A perda dos fios passa a significar perda da honra, da força, da potência viril como acontece com Sansão. E a figura feminina representada por Dalila, apesar de não sofrer a violência pelos cabelos, passa a ser símbolo de sedução e traição herdada de Eva. Os cabelos longos e soltos das mulheres são marcas da prostituição e lascívia que causam a perdição do homem por caminhos imorais.²⁰



JOSE ETXENAGUSIA. Sansão e Dalila, 1887. Pintura a óleo.

Coleção | Museu de Belas Artes de Bilbao, Espanha. Fonte | *Arts and Culture*.

Em algumas culturas orientais, a auto-raspagem pode ser símbolo de renúncia à vaidade e desprendimento das riquezas terrenas, deslocando o ser raspado à conexão com a iluminação divina.²¹ Vista como posição elevada de sacrifício, como podemos identificar na história de *Buddha*, século 5 a.c. em que ele raspa os fios ao abdicar de sua posição imperial como príncipe, para pregar seus ensinamentos na Índia. Onde na época de *Sidarta Gautama*²² os cabelos compridos também eram símbolo da realeza.

Em *Metamorfoses*, do século 8 d.c., o poeta romano Ovídio narra o mito grego de Medusa. Dentre as versões, Medusa é descrita como uma bela sacerdotisa virgem de longos cabelos sedosos e cacheados. Eleita para servir a deusa da sabedoria e das estratégias militares, Atena, em seu grande templo na cidade de Hélade. O deus dos mares, *Poseidon*, atraído por sua beleza passa a perseguir Medusa, até que, enfurecido com as negativas, invade o templo e a violenta.

Diante da profanação, Medusa é culpabilizada e amaldiçoada por Atena que a transforma em um monstro chamado górgona, com pele composta de escamas, tendo o

sangue que corre do lado esquerdo podendo curar, e o do lado direito, matar. Com cabelos de ninho de serpentes e olhos que petrificam qualquer ser vivo que a olhar.

Não bastando, Medusa é condenada a viver só em uma ilha distante da Grécia e gestar em seu pescoço os frutos do estupro, o gigante *Crisaor* e o cavalo alado *Pegasus*. A condenação à morte chega quando o semideus Perseu em missão consegue decapitar Medusa usando o reflexo de seu escudo para não a olhar diretamente. Por fim, sua cabeça que ainda tem o poder de petrificar é incorporada ao escudo de Atena para proteção militar.

A elaboração da imagem de Medusa poderia ser dividida em pelo três fases: “a sacerdotisa” que carrega características definidas como “femininas” - dócil, virgem, frágil - operadas como marcadores de oposição ao que é masculino e, com isso, subordinada aos desejos e vigilância de *Poseidon*.

O “monstro à caça”, a figura que perde fisionomias humanas, mas que permanece sendo feminina e se torna a ameaça por sua insubordinação que a torna autônoma do controle e causa danos sobre quem a desafia. Mesmo estando condenada por uma violação que lhe causaram e carregando os frutos do estupro, ou seja, a vítima como uma criminosa condenada.

E por fim, o “troféu de guerra” que, também é instrumento de proteção como as gárgulas medievais, presa ao escudo de Atena, para manifestar vitória sobre o feminino indócil e violado. E agora, novamente controlado, símbolo e objeto de blindagem da ordem machista frente aquilo que ameaça sua posição de poder.



CARAVAGGIO DE MERISI. *Medusa*, 1595-1598. Pintura à óleo sobre escudo de madeira.
Coleção | Galeria *Uffizi*, Florença, Itália. Fonte | *Arts and Culture*.

Em primeiro momento, os cabelos de Medusa são definidos por sua beleza controlada, casta e sedosa, assim como a trança é símbolo de controle, especialmente na Rússia, modo de dominação dos cabelos presos. Ao ser amaldiçoada e tornada monstro com cabelos de víboras, o controle de seus atos e fins são perdidos na relação de poder e hierarquia. Medusa mesmo aprisionada tem maiores poderes do que qualquer guerreiro que a enfrente. A monstruosidade assume o comando.

O cabelo é extremamente volumoso, não tendo características de uma sacerdotisa virgem, mas de aspectos que o animalizam. Um emaranhado de cobras mortíferas e, que portanto, deve ser domesticado pela figura de *Perseu*. Desafiando o desejo entendido pela submissão intrínseca, ou seja, a crença de ordem natural de que ao masculino pertence a manipulação e os fins da corpa feminina, e conseqüentemente, seus cabelos.

No Japão antigo sob domínio patriarcal, se acredita que os longos cabelos apanhados em enormes penteados no alto da cabeça causam pressão suficiente sobre o

cérebro a fim de que as mulheres parem de raciocinar. Na ilustração de *Evelyn Paul*, 1913, em uma noite, o famoso *Kato Sayemon Shigenji* surpreende sua esposa legítima e sua concubina, respectivamente, *okusama* e *mekane*, se degladiando em violentos chicotes uma contra a outra. Suas tranças transformadas em serpentes negras se lançam em chiados de ódio, por terem que conviver obrigadas na mesma casa em aparente harmonia diurna.²³



EVELYN PAUL. Kato Sayemon em seu palácio do Shogun Ashikaga, pintura publicada em Myths and legends of Japan, 1992, de F. Hadland Davis

Historicamente, os gêneros binários feminino e masculino são categorias de oposição imediatamente às suas criações cisgêneras. De um lado, o feminino está relacionado às forças da natureza, a morte e a vida, aquela que tem o poder de dar a

existência e de ceifá-la. Forças antagônicas e complementares contidas em uma mesma representação, da qual o medo criado seria incontrolável. Da trama tecida por fios do destino que manipulam os seres. Portanto, relativo ao inesperado e ao impreciso. Indefinição que rói o poder de controle, de subjugamento, assim como não se sabe ao certo quando se nasce ou o quanto se chegará a viver.

Por outro lado, precisaria existir a contraposição: o que é definido, lógico, controlado. O masculino está relacionado à razão e, portanto, a civilidade da natureza animal humana, a sabedoria eternamente perturbada pelos feitiços do poder feminino. Relação nefasta oriunda do pacto com satã, desde o éden, quando a pecadora Eva comeu o fruto proibido e induziu Adão a fazer o mesmo.

Um tanto fantástico quanto real, as associações antifeministas se manifestam com esses contornos até os dias de hoje. Inclusive, muitas vezes, atreladas a ideia de que a violência ao feminino se apresenta como ferramenta para auto-defesa, daquilo que o masculino não consegue controlar. Contudo, uma equação pelo qual se valida as diversas formas de -cídios: cria-se um ameaçado, desenvolve-se o medo e se tem um inimigo a ser abatido.

O historiador especializado em estudos do cristianismo, *Jean Delumeau* aponta que o medo da mulher ou, poderíamos dizer, o medo das ideias de feminino²⁴, não é uma invenção dos ascetas cristãos²⁵, mas que no entanto, a religião além de integrar a construção do medo em discursos teológicos, também “agitou esse espantalho até o limiar do século XX”²⁶:

A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão.²⁷

A teoria traçada pelo filósofo e teólogo *Aurelius Augustinus Hipponensis*, mais conhecido como Santo Agostinho, compreende que todo ser humano possui uma alma espiritual assexuada e um corpo sexuado. Sendo que o corpo do “indivíduo masculino” | aqui entendo como o homem com pênis e heterossexual | reflete a alma, pois esse seria plenamente a imagem e semelhança de Deus. Entretanto, já a mulher cujo corpo é “obstáculo permanente ao exercício de sua razão”²⁸, a alma seria a única forma de espelhar o divino. Sendo assim, seu corpo inferior ao do homem e, portanto, lhe devendo a submissão.

Em escritos do século X, *Odon*, abade de *Cluny* atribui uma leitura escatológica ao feminino, onde se reforça concepções que só conseguem tratar as mulheres a partir de atributos físicos, citá-las antes de mais nada, e sempre, pela idealização da “beleza”. Neste caso, a abjeção é apresentada a fim de esvaziá-las de qualquer noção de humanidade, como acontece na construção da imagem de Medusa. Desse modo, torná-las desprezíveis aos olhos, ao toque e aos afetos: “A beleza física não vai além da pele. Se os homens vissem o que está sob a pele, a visão das mulheres lhes viraria o estômago. Quando nem sequer podemos tocar com a ponta do dedo um cuspe ou esterco, como podemos desejar abraçar esse saco de excremento?”²⁹



ALBRECHT DÜRER. *O diabo e a coquete*, século XV. Gravura para o livro *Der Ritter von Turm* | O livro do cavaleiro da torre, de *Geoffrey IV de la Tour Landry*.

No século XVII, o presbítero francês venerado como santo pela igreja católica, *Jean Eudes* declara os intuitos e as consequências demoníacas em que as mulheres faziam uso de adornos, se atentando tanto às ondulações e volumes dos cabelos quanto dos elementos dispostos sobre eles: “as amazonas do diabo que se armam dos pés a cabeça para fazer guerra contra a castidade, e que por seus cabelos frisados com tanto artifício, por seu refinamento, pela nudez de seus braços, de seus ombros e colos, matam essa princesa celeste nas almas que massacram”.³⁰

Percebemos em seu discurso a formulação de uma cena de pré-combate armado pelas mulheres em que os atavios são armas utilizadas para desviar homens e a santidade de suas almas. E mais uma vez, definindo a aliança ao maior inimigo da igreja, o diabo, que reforça as forças sobrenaturais das mulheres. Portanto, estabelecido o imaginário de ameaça máxima causado pelo que se identifica como de ordem feminina. Os atributos e a maneira pelo qual se expressam ditam os encantos a serem combatidos e controlados para que o homem não sucumba.

No século XVI, os escritos *Conjuração dos loucos* e *Confraria dos diabretes*, do pregador alsaciano *Thomas Murner*, não só também animalizam e demonizam as mulheres a definindo como “o diabo doméstico”, mas também, orientam os procedimentos que cabem aos seus esposos: “à esposa dominadora é preciso portanto não hesitar em aplicar surras - não se diz que ela tem sete vidas?”.³¹



AUTOR DESCONHECIDO. Gravura de indígenas do Caribe apresentados como demônios, em *Um compêndio de viagens autênticas e divertidas, digerido em uma série cronológica...*, 1766, compilado por *Tobias George Smollett*. Fonte | *Livro Calibã e a bruxa*, 2017.

As condutas desviantes entre o diabo e os cabelos das mulheres é também explorado no período misógino de caça às bruxas pela inquisição católica. No livro *Calibã e a bruxa*, Silvia Federici relata os procedimentos padrões sofridos por mulheres acusadas de heresias e bruxarias. Logo após a captura, elas tinham suas roupas rasgadas e eram depiladas completamente, pois se acreditava que o demônio se escondia entre os pelos. Depois eram furadas com longas agulhas, inclusive na vagina, para encontrar as marcas deixadas pelo diabo nos corpos aliados.

A raspagem dos cabelos não se deteve apenas às "bruxas" na Europa, mas também como procedimento de humilhação pública aos condenados à idolatria na América Andina sob colonização da Espanha, no século XVI. Período em que o sistema colonial europeu "constituiu um dos momentos de virada na propaganda anti-índigena e na campanha anti-idolatria que acompanharam o processo de colonização"³² da América a fim de justificá-lo perante o mundo.

A caçada foi similar aos povos africanos e indígenas americanos bestializados na literatura e em ilustrações de livros de viagem. Em toda forma de comportamento os espanhóis percebiam o diabo, desde a comida aos dialetos.³³ Portanto, tendo em vista que, a caça às bruxas tenha sido o ápice do programa de misoginia oficializada pelos poderes do Estado, a pesquisadora Federici conclui que se estabeleceu

uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade. [...] Há também, no plano ideológico, uma estreita correspondência entre a imagem degradada da mulher, forjada pelos demonólogos, e a imagem da feminilidade construída pelos debates da época sobre a "natureza dos sexos", que canonizava uma mulher estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal, o que efetivamente servia para justificar o controle masculino sobre as mulheres e a nova ordem patriarcal.³⁴

Contudo, podemos nos valer dos mitos, crenças e uma vasta literatura para refletir acerca das relações de poder infligidas ao que é atribuído como feminino. E como a partir dos fios se constroem narrativas que tratam do feminino como aquele que é sedutor, lascivo, submisso, diabólico, amaldiçoado, violado, condenado e, até, passível de ser morto. As histórias de caráter simbólico e imagético se transformam de acordo com as construções de realidades das culturas, assim como, se incorporam aos valores estruturantes das mesmas. Em vista disso, algumas espelham, mesmo que de modo fantástico-trágico, estruturas sociais humanas constituídas de violência endereçada especialmente ao corpo -

feminino - capilar, impregnado nos imaginários coletivos que validam a manutenção de poderes sob a face do “medo” e de ferramentas hostis pautadas em conjunto de crenças e práticas sociais relacionadas a noção moral.

A construção do feminino é um estabelecimento social com intenções de manutenção de poder, o que faz com que as normas vigentes, morais, jurídicas, sociais sejam, muitas vezes, injustas e até mesmo contraditórias, já que ferem direitos individuais e coletivos [...] Quando a norma fere a dignidade humana, esta deve ser claramente descumprida pois passa a não possuir legitimidade. Legitimidade esta que se estabelece a partir de sua qualidade social, ou seja, de seu benefício para o coletivo, para todos e não só para alguns.³⁵

Logo, a norma carrega aspectos explícitos e implícitos que autorizam ou não as formas de expressão e comportamento, conduzindo a comunicação entre pares, identificando a que grupo pertencem e quais convicções carregam para com os que estão fora dessa comunidade privilegiada. Somados aos níveis de hierarquização fictícia que legitimam subordinação e violação para manutenção das relações de poder. Com isso, também podemos identificar por meio das escrituras e ativação de memórias pessoais, diversos outros modos de atuação entre as relações sociais terrenas, a deidade e os cabelos.

Me recordo que na infância, as mulheres assembleianas³⁶ mais velhas da minha família se vestiam apenas com roupas compridas, cobrindo pernas e ombros. Assim como, seus cabelos longos eram amarrados sob a forma de um grande coque atrás da cabeça, com fios bem esticados com creme para pentear. Os coques marcam a mulher casada ou viúva e sua idade mais avançada. Os cabelos presos guardam a retidão moral. Enquanto os soltos anunciam a jovialidade e a disponibilidade para casamento. Sentidos presentes na palavra húngara para definir a mulher solteira, *hajadon*, etimologicamente, corresponde “a cabeça descoberta”.³⁷

Esses padrões de comportamento estão relacionados à educação religiosa que recebem no âmbito familiar e comunitário. Elementos visuais pelos quais são códigos que mantêm a identificação e comunicação coletiva - de uma “irmã” para outra, como elas se cumprimentam e reconhecem - independente do contexto em que estejam inseridas. Nas ruas, a vestimenta e os cabelos servem para sinalizar quem faz parte da mesma comunidade religiosa, conseqüentemente, seus princípios morais, crenças e costumes compartilhados, que envolvem suas vidas e os modos de ver as demais.

Nos costumes judaicos *chassídicos*, surgido do judaísmo ortodoxo, as mulheres raspam os cabelos devido ao casamento e passam a usar perucas, são as chamadas *schaitel* | *shettel*, ou lenços para cobrir a cabeça, até o fim de suas vidas.³⁸ Já os homens, desde meninos devem deixar crescer cachos nas laterais, o chamado *peiot*, seguindo os mandamentos em Levítico 19:27 de não rasparem os cabelos nas laterais da cabeça.

Por meio das escrituras da Bíblia judaica-cristã, até hoje nas igrejas pentecostais mais tradicionais, os cabelos mediam os valores de comportamento de mulheres e homens. Desde revelar ou cobrir dos fios em suas funções nos rituais da igreja ao cotidiano, como podemos constatar nesta passagem em 1 Coríntios capítulo 11, versículos 4 e 5: “Todo o homem que ora ou profetiza, tendo a cabeça coberta, desonra a sua própria cabeça. Mas toda a mulher que ora ou profetiza com a cabeça descoberta, desonra a sua própria cabeça, porque é como se estivesse rapada”.³⁹ Do mesmo modo, ainda no mesmo capítulo, observamos que a extensão capilar corresponde também define a honra que lhes cabe: “Ou não vos ensina a mesma natureza que é desonra para o homem ter cabelo crescido? Mas ter a mulher cabelo crescido lhe é honroso, porque o cabelo lhe foi dado em lugar de véu”.⁴⁰

O cabelo deve ser mantido intocado e passa a simbolizar um tecido que cobre a cabeça, como extensão da vestimenta divina que reveste a pele, e não apenas parte do próprio corpo - o telhado que protege da exposição externa. Ainda lembro algumas das associações que faziam quanto ao corpo da mulher e o templo físico como corpo sagrado - “a igreja do Senhor” como a unidade de todos eles em santificação aguardando a volta de Jesus Cristo, como consta nas escrituras.

Essa unidade ungida é uma noiva de véu branco, simbolizado pelos cabelos, à espera do noivo no altar para se casarem. Portanto, as práticas religiosas e cotidianas que consideram os cabelos não apenas criam padrões formais e visuais de reconhecimento comunitário. Como, também, comunicam para além do firmamento do céu que aquelas mulheres se comportam de modo que agrade aos olhos do noivo e estão em constante vigília, pois ninguém saberia ao certo o dia e a hora da sua chegada.

1.2. Tranças | *guardiãs contemporâneas das tramas ancestrais*

Para algumas das culturas africanas, além de tanto o cabelo quanto a própria cabeça serem partes sagradas do corpo, eles são reservados ao convívio estritamente familiar. Adornos, a exemplo dos turbantes e os próprios cabelos, a depender de como são apresentados, definem relações sociais e políticas de poder, de maneira que, também estão conectados à espiritualidade do indivíduo nas matrizes africanas:

a cabeça é a vasilha da personalidade e do destino (*ipin*) e é composta pelo *orí odè* (cabeça exterior) e *orí inú* (cabeça interior ou mística). O *orí* guarda não só a razão, mas os sentimentos e a espiritualidade da pessoa e, por isso, precisa ser protegido. O acesso é reservado somente a quem se confia. Por isso os turbantes são utilizados tanto para proteger esse sinal de poder de olhares invejosos quanto para adornar e proteger o *orí*.⁴¹

Nas culturas afrodiaspóricas contemporâneas no Brasil, majoritariamente, as mulheres são incubidas da prática de trançar os cabelos, são as conhecidas trançadeiras ou as *guardiãs*⁴² e mensageiras da memória ancestral. No subúrbio do Rio, a exemplo de Madureira, e em comunidades como a Maré, dentre tantas outras, é comum encontrar diversos salões especializados em cabelos crespos. Onde a grande atuação e interlocução dessa herança cultural na contemporaneidade são feitas por pessoas negras, que aprendem desde a infância como cuidar de seus cabelos com suas mães, irmãs, avós, tias e nas portas das vizinhas.

As tranças se originam no continente africano há mais de 3.500 anos a.c. a fim de diferenciar e identificar, a partir de padrões formais e matemáticos, a origem geográfica dos indivíduos, tribo ou clã correspondente, hierarquias sociais, riquezas, religião, estado civil, idade, dentre outros aspectos que permeiam as relações cotidianas⁴³, sobretudo, na África Ocidental.

Porém, os significados de tal técnica foram alterados no tempo e no espaço. Nas sociedades ocidentais contemporâneas, algumas famílias negras, ao arrumarem o cabelo das crianças, sobretudo das mulheres, fazem na tentativa de romper com os estereótipos do negro descabelado e sujo. Outras fazem-no simplesmente como uma prática cultural de cuidar do corpo. Mas, de um modo geral, quando observamos crianças negras trançadas, notamos duas coisas: a variedade de tipos de tranças e o uso de adereços coloridos. Tal prática explicita a existência de um

estilo negro de pentear-se e adornar-se, o qual é muito diferente das crianças brancas, mesmo que estas se apresentem enfeitadas. Essas situações ilustram a estreita relação entre o negro, o cabelo e a identidade negra. A identidade negra compreende um complexo sistema estético. Depois de adultas, muitas mulheres negras reconciliam-se com as tranças. Agora, porém, elas apresentam-se estilizadas, desde as chamadas tranças africanas ou agarradinhas, que formam desenhos engenhosos no couro cabeludo, até as jamaicanas, de diferentes comprimentos.⁴⁴

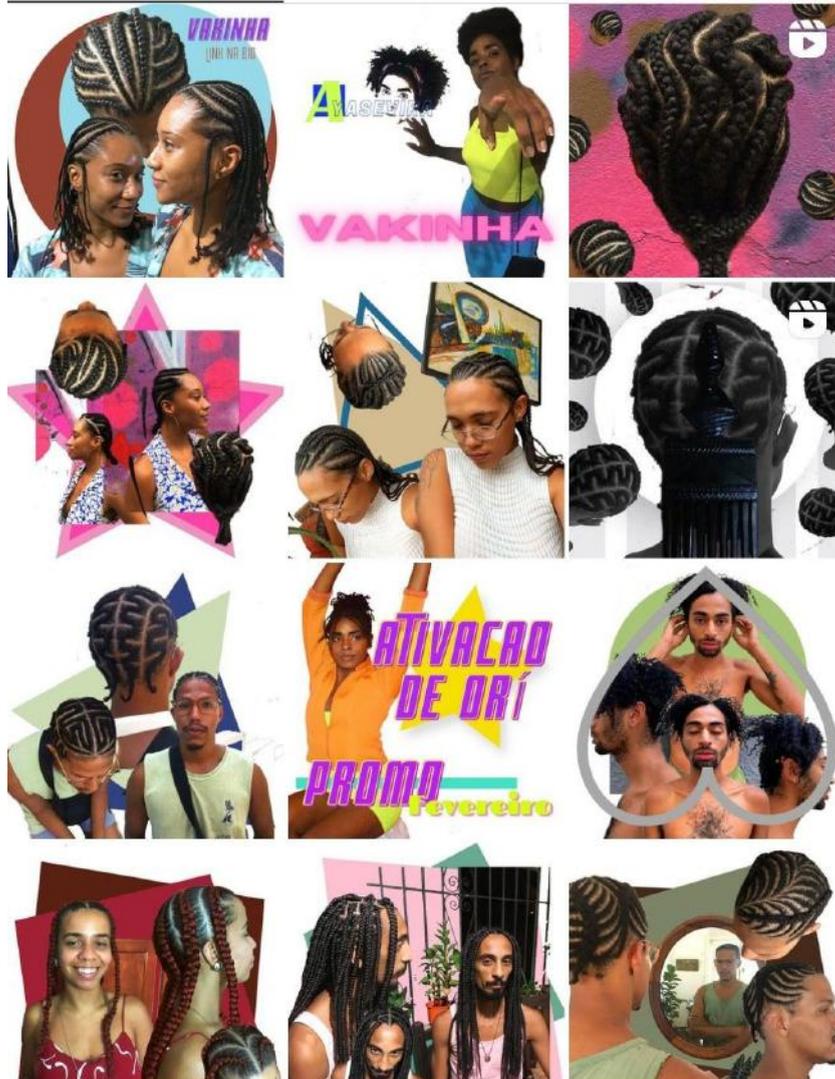
A multiartista gonçalense **Aya Ibeji** desenvolve desde de 2019, uma série de “ativações de *ori*”, como a mesma intitula, por meio do projeto Ayasevira. As ativações consistem em aplicar sobre os cabelos dos participantes os saberes etnomatemáticos africanos, se utilizando de materiais e técnicas que mesclam passado e presente. A partir dos resultados em fotos e vídeos, a artista cria colagens dinâmicas, acompanhadas de trilhas sonoras disponibilizadas pela plataforma *instagram*. Fazendo uso de diferentes disposições e fragmentos das corpas e cabelos, em algumas, de formas geométricas que compõem o fundo das imagens.

Elas partilham a pluralidade de transformações através dos cabelos e as infinitas possibilidades de penteados minuciosamente calculados. Postadas no instagram do projeto [@ayasevira](#), criam em modo remoto um banco de dados das ativações, revelam as donas e donos dos trançados e causam ótima propagação das atividades nas redes, acompanhados de lembretes para que o público marque o horário de participação.

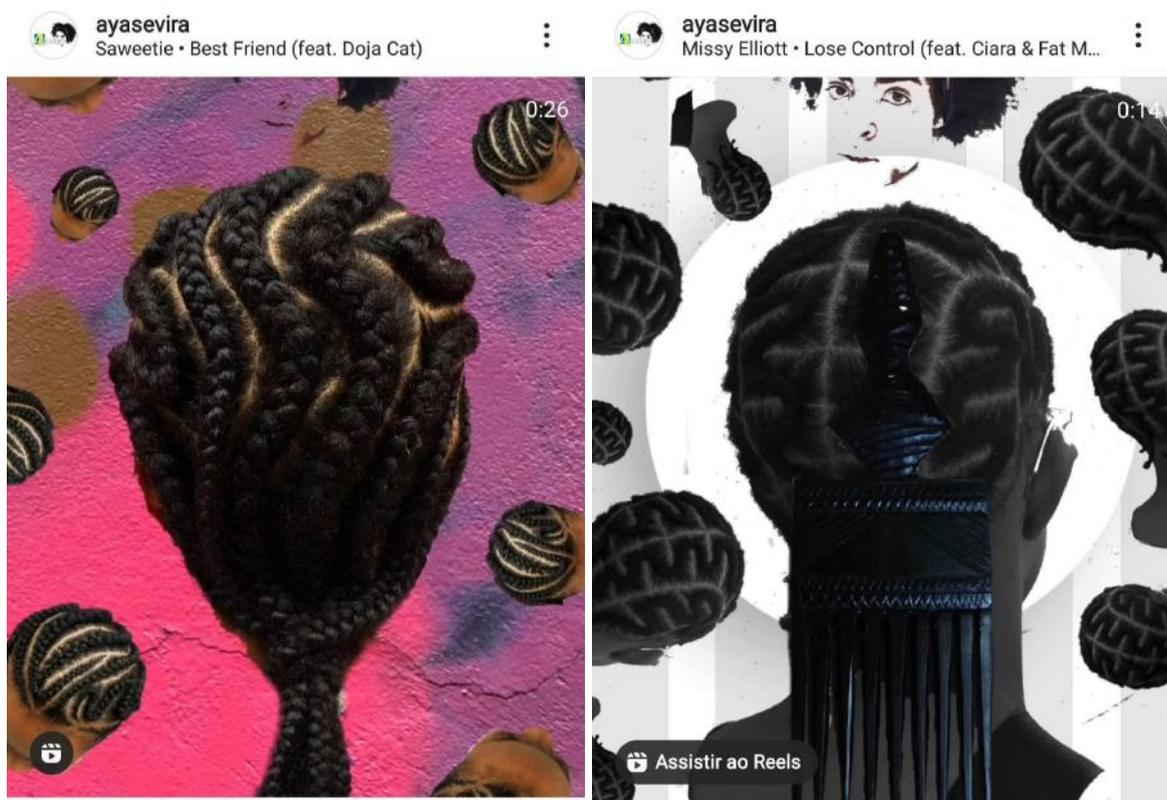
O trançar é a principal fonte de renda de *Ibeji*, resultado de muitos estudos das “Estéticas Afrikanas”, prática e determinação, sobretudo, no contexto de maiores vulnerabilidades devido a pandemia por covid-19. A artista afirma que

Ayasevira é um projeto de empreendedorismo e de autonomia travesty, como já sabemos, um corpo como o meu já é empurrado diretamente pra área da prostituição e não marginalizando essa profissão, mas sim escolhendo uma outra possibilidade, mudando caminhos e expectativas dessa sociedade sobre nós, travestis e transexuais pretos, e como o Estado está pouco se lixando para nossas vidas basta nós mesmas abriremos nossos caminhos e seguir diretamente para nossa autonomia, indo bem direto ao ponto, se a sociedade não nos vê, então nós seremos nossos próprios olhos e nos guiaremos para frente.⁴⁵

← ayasevira



AYA IBEJI. Print da página do projeto Ayasevira, 2019-2021, Fonte | @ayasevira



AYA IBEJI. projeto *Ayasevira*, 2019-2021,
 dois prints das vídeo-colagens executadas pela artista a partir das ativações de *oris*.
 Fonte | @ayasevira

Na atualidade, a prática laboral de trançar aponta para a economia de sustentabilidade e autonomia às mulheres e suas famílias, da qual gera impacto no sistema de economia local e, conseqüentemente, no âmbito macro. O trançado carrega códigos sociais, práticas afetivas e saberes etnomatemáticos⁴⁶ das culturas ancestrais transmitidos de geração a geração até hoje, que extrapolam o contexto doméstico/privado e ganham outros espaços de sociabilidade, como salões de beleza, calçadas, eventos organizados⁴⁷ e as redes sociais.

Anteriormente, segundo a pesquisadora em Tecnologia e Sociedade, Ana Paula Medeiros T. Santos, a estereotipização dos corpos pretos pelos brancos definia que o uso de trança estava ligada “a falta de higiene” e “baixa condição social”. Do mesmo modo que o uso comum aos homens de tranças rasta | tranças de raiz |, *dreadlocks* e *braidlocks* | tranças soltas | sofreu um longo processo de estigmatização que os associam a “coisa de bandido”.⁴⁸

Os *dreadlocks*, ou apenas *dreds*, remontam ao período das violentas capturas, aprisionamento e escravidão de mais de 11 milhões de africanos deportados à América. Antes de serem transferidos à embarcação no oceano Atlântico, eram mantidos cativos no continente por cerca de um ano. Sem saber seus destinos, permaneciam por pelo menos mais dois meses em travessia onde, em condições insalubres, acorrentados, subnutridos, muitos morriam. Evidentemente, ao desembarcarem sem qualquer possibilidade de higiene pessoal durante tanto tempo, seus cabelos estavam crescidos, embaraçados e maltratados. Por isso, segundo a pesquisadora Leusa Araujo, os brancos no norte da América passaram a denomina-los como *dreadful* ou monstruosos.⁴⁹

Por volta de 1970, da insular caribenha Jamaica, os *dreds*⁵⁰ ganham o mundo por meio das aparições internacionais do músico jamaicano *Bob Marley* e seus longos cabelos trançados com cera. Os olhares e ouvidos se voltam ao som do *reggae* e aos cabelos ressignificados em símbolo de liberdade, resistência e poder pelo movimento conhecido como rastafári. Surgido nos anos 30 na ilha, o penteado se fortalece junto ao movimento no período de luta contra a colonização do Império Britânico entre 1940 e 1950.⁵¹ A técnica consiste em separar mechas, torcê-las em forma de cordas e fixá-las com cera, normalmente, de abelha.

Entretanto, em resposta e punição, os militares cortam-lhes os *dreds*.⁵² Cordas que da Jamaica resistem em sinal de apoio aos soldados da rebelião Mau Mau (1952-60) surgida entre os *Kikuyus*, grupo étnico do Quênia, com a finalidade de libertar o país também do colonizador britânico. A chamada Babilônia que, segundo o rastafari, é uma sociedade capitalista impura e corrupta.

Apesar da forte associação política-cultural dos *dreds* ao rastafarianismo e à igreja copta etíope, em que o sacerdote *Bahatowie* já os usava no século V, a origem data antes mesmo de Cristo. Desde quando o grupo nômade do hinduísmo, os *sadhus* usam os *jattas* e os *himbas* de Angola e Namíbia carregam penteados semelhantes aos *dreds*.⁵³

Por fim, vale ressaltar que as doutrinas quanto aos modos de tratamento dos cabelos no movimento rastafari que, defende o orgulho negro e o retorno à África, também estão associadas às escrituras judaicas-cristãs perpassantes às outras histórias contadas aqui. Evidenciadas nas tradições dos reis da Etiópia, onde o protagonismo fica reservado à figura do imperador *Ras Tafari Makonnen*, coroado em 1930. Como podemos perceber seu nome denomina o movimento. E dentre os preceitos bíblicos entre os chamados Leões de Judá está a proibição ao corte dos cabelos.⁵⁴

1.3. Corpas | *expandindo linhas de existências*

A primeira vez que ouvi o conceito “corpas” foi em uma aula de seminário 4 sob orientação da docente Cintia Guedes no curso de História da arte | UFRJ, em 2019. Na ocasião, a ainda graduanda e artista mineira Walla Capelobo apresentava da cadeira ao meu lado esquerdo, parte da sua pesquisa em processo que se tornaria o TCC meu caminho é de pedra como posso sonhar - um retorno a sua cidade de origem, Congonhas | MG, e a peregrinação pela terra mineira manchada pelo sangue de seu povo. Onde caminhou por quase 10 km, entre a antiga Estação de Ferro Lobo Leite e a Igreja do Rosário - travessia de cura de sua corpa para reencontro com suas histórias ancestrais:

Sou racializada, preta, mestiça, africana em diáspora e descendente da terra. Tenho a cor da terra que piso. Ao pensar o maior órgão do meu corpo, a fina camada que “separa” o mundo que está ao meu redor e meu interior me dou conta do milagre que é estar viva, encarnada no agora.⁵⁵

Entre intempéries, violações e desamparos, quando sem abrigo, nossas peles são a camada que nos separa do mundo. Com muitas aspas nas distâncias que se pode ter entre o aqui dentro e o lá fora, nos exigem mantermos vigilância constante sobre nós e de quem se aproxima de nossa pele, última camada visível, enquanto necessitamos seguir pelo mundo em busca de um lugar possível de se habitar.

A pesquisadora e multiartista carioca Maria Lucas (Ma.Ma.Horn) |1989-| no ensaio *Próteses de proteção*, declara que “o ato de renegar o lugar de corpO e reivindicar-me como corpA está mais ligado a expandir os limites corporais do que a perder algo intrínseco à natureza [...] podemos pensar em expandir, ou melhor, nos tornar, em vez de nos limitarmos pelo que já nos foi imposto, nos foi dado”.⁵⁶

Se não há lugar seguro para se estar, poderia ser a corpa a própria habitação? Para isso, não há como se crer que nossas existências possuem oportunidades e possibilidades de serem o que são em sua completude se continuarmos operando o existir com os mesmos sistemas daquilo que nos impossibilita a existência integral. A não-identificação com os corpos instituídos pelas ciências nos faz recorrer à operação, por vezes, solitária de construir outros lugares que podemos chamar de “eu”, um eu reconhecível por nós e estranhado pelos outros.

Logo, se faz também necessário construirmos outros dialetos e códigos para falar de nossas vidas, língua bifurcada para falarmos em outras línguas entre nós. Usar

vocabulários que ampliam nossas potências de existir que não se limitem às formas dadas, sob a vestimenta de rebaixamento e enclausuramento do que somos, do que podemos ser, onde podemos estar e somos capazes de fazer.

É necessário investigarmos quais os caminhos possíveis a serem percorridos para dentro de nós aliadas às histórias de outras corpas que caminharam e caminham por esta terra deixando rastros dos quais podemos seguir. Gestar em nós possibilidades de morada constituída com alicerces firmes, como nos edificar como templo de cuidado coletivo e expansão de nossas existências.

Como sermos vizinhanças de outras habitações femininas e “afeminadas”, de portas abertas para que possam nos fazer morada? Como Maria Lucas deixou muito bem registrado em seu ensaio vencedor na Revista Serrote, também quero “perder-me e encontrar-me em uma multidão de eus, com possibilidades que ampliaram o meu olhar, fazendo com que entendesse este (m)eu corpO como corpA”.⁵⁷

Bom, a caminhada que fizemos até aqui, nos direciona aos objetos centrais desta escrita-corpa que ensaio aqui. Para abordar uma parte muito significativa na construção das tantas corpas, os cabelos, sob o entendimento que eles carregam índices dos modos de violência que nos vulnerabilizam, principalmente, porque são elemento de associação direta com a ideia de feminino?

Corpa é um conceito de grande importância, concebida para (auto)focalizar as existências dissidentes da lógica cisgênerofalocêntrica, como travestis e trans. Em prol da construção vocabular própria para anunciação das vidas desobedientes às categorias de gênero normativas e biologizantes estabelecidas como naturais, na qual definem os seres em macho ou fêmea, com ou sem pênis.

Aqui, corpas se apresentam também como ferramenta linguística viva a reposicionar “corpo” como categoria plural, diversificada, expandida, assim como, singular e diferenciável uma a uma, a corresponder com suas especificidades sociais, raciais, territoriais e íntimas. Contudo, não idealizada, formatada e pré-definida. “Corpas” existe como escrita feminina, evidencia sua ordem feminina, uma escolha a fim de transgredir os cerceamentos da masculina linguagem em suas potências de expressão.⁵⁸ Escrita que inscreve corpas como agentes da história, da cidade, das universidades, do conhecimento, da vida.

Essas inscrições talvez tenham a ver com usar proteções identitárias que auxiliem um corpo a viver ou com próteses para facilitar a sobrevivência da pesquisadora atravessada pelo gênero, pela cidade, pela pandemia. Talvez tenha a ver com criar escamas, físicas e identitárias, que nos protejam e nos tragam poder e força em meio a uma sociedade hostil a corpas que fogem e deturpam suas normas opressoras – e/ou para vivenciar uma pandemia mundial.⁵⁹

Tomo de empréstimo a expressão para identificar todas que são ou não reconhecidas socialmente e as que se expressam por características denominadas femininas, mas que não necessariamente se identificam como mulheres. É sobre todas que carregam afinidades, parentescos e convicções da ordem do feminino, aquelas que de algum modo contenham em si categorias, hábitos, discursos entre outros fatores de identificação que desarticulam os discursos hegemônicos, patriarcais e universais.

Seja a partir da própria identidade de gênero, seja na expressão de gênero, e que desta maneira, também são anunciadas ou lhes são negadas a possibilidade de autodeclaração e vivências femininas. Dentre as quais possuem em comum em suas peles e histórias marcas das violências de gênero que mesmo a passabilidade não as isenta de sofrer. De modo a tratarmos como problemática específica a ser debatida pontualmente. Mesmo a partir de recortes, como feito aqui a partir dos cabelos em territórios e épocas específicas, possamos quiçá identificarmos suas origens, amarras, armas, sintomas, possíveis estratégias de reparação e transformação(?).

A possibilidade de mudar o artigo no fim da palavra “corpo” é, talvez, uma forma de (des)construir um corpo que fale, que se manifeste na vida, e, aqui na escrita, promovendo movimentos e Trans-Formação. Um corpo que busca menos enrolar a língua para falar a palavra “queer” e que mais se orgulha por estar em movimento gritando, com ou sem máscara, que vive, estuda e escreve sobre Bicha, Viado, Sapatão e Travesti.⁶⁰

Ademais, mediante a diversidade que as corpas podem habitar, suas identificações e expressões são singulares, pessoais e intransferíveis. Não cabem na denominação universal de um único chamado “corpo”. Não cabendo permanecer presas aos estereótipos e senso comum do que é ser feminina como definições já dadas. Também, não se compete reduzir a força coletiva das mesmas nas narrativas subjetivas.

Portanto, peço licença para tratar as artistas que serão apresentadas sob o matiz de “corpas” no decorrer da segunda parte de **a história da arte contemporânea a contrapelo | arapucas caribenhas e brasileiras por entre os cabelos**. No entanto, sem o intuito de inclusão. Sem a pretensão de fazer caber no termo “corpa” todas as corpas existentes, pois a inclusão é resultante de uma força ativa e autoritária que age sobre a passividade do que ou quem não faria parte a priori, configurando assim um espaço unilateral, como muito bem salienta a performer e videoartista paulista Estela Lapponi.⁶¹ As artistas não necessitam que as encaixe em novas nomeações e nem isso solicitam. Faço por sensibilização às diversas

questões e como estratégia para um primeiro passo de aproximações e encontros que creio serem possíveis.

É necessário ativarmos a escuta às transições, limites e indefinições do que é vivo, nos abrimos para os cruzamentos e distanciamentos de cada existência e seus saberes. Afinal, como vocifera a artista paulista Jup do Bairro em *Corpo sem juízo*:

Não somos definidos pela natureza assim que nascemos
Mas pela cultura que criamos e somos criados
Sexualidade e gênero são campos abertos de nossas personalidades
E preenchemos conforme absorvemos elementos do mundo ao redor
Nos tornamos mulheres ou homens, não nascemos nada
Talvez nem humanos nascemos⁶²

¹ MOMBANÇA, 2016, p.14.

² COELHO apud BIANCALANA e SANTOS, 2019, p.100.

³ Personagem da série inglesa *Harry Potter* da escritora *J.K. Rowling*.

⁴ Para os índios brasileiros, a criatura que reside nas águas e devora os homens ou os mata afogados é a Cobra d'Água, também chamada de Cobra Grande ou Boiúna, mas ela não se torna mulher.

⁵ “É bela, porém é a morte... é a lara” - trecho de “A lenda da lara” In: CASCUDO, 1945 apud COZZI, 2006, p.62.

⁶ CASEMIRO, 2012, p.21.

⁷ Ibid., p.22.

⁸ Criatura fantástica da cultura germânica que seduz e afoga marinheiros às margens do Reno.

⁹ CASEMIRO, 2012, loc. cit.

¹⁰ Na pintura *Fascinação de lara*, 1929, de Theodoro Braga, lara é representada com pele clara e sem cauda de peixe.

¹¹ Trecho de *A lenda da lara* In: CASCUDO, 1945 apud COZZI, 2006, loc. cit.

¹² Ipê-amarelo.

¹³ Trecho de *A Yára* In: OLIVEIRA, 1916 apud COZZI, 2006, p.63.

¹⁴ A deusa é apresentada na xilogravura *Maruru* (ofertas de gratidão) de *Paul Gauguin* [1893-1894; impressa em 1921] e na canção *Hina* de *David Lee Roth* [1988].

¹⁵ WILKINSON, 2001, p. 122.

¹⁶ Coletânea de textos com histórias referentes aos deusas (es) e heroínas (is) da mitologia nórdica e germânica.

¹⁷ Historiador, poeta e político islandês que viveu de 1178 a 1241.

¹⁸ ARAUJO, 2012, p.45.

¹⁹ Livro de Juízes, capítulo 16, versículo 15 In.: *A bíblia sagrada*, 2007, p. 249.

²⁰ ARAUJO, op. cit., p.18

²¹ A fatura de cabelos podem remeter a história hinduísta entre a deusa Ganga e o deus Shiva. em que "certa vez, Ganga – a deusa das águas – regava os jardins do céu dos deuses. Como seus poderes purificadores eram também necessários aqui, para nutrir a terra e remover o sofrimento, a fome, as doenças, as impurezas e as cinzas dos mortos, Ganga aceitou auxiliar a raça humana. Mas o impacto de sua vinda à Terra teria causado uma grande catástrofe. Então, o poderoso deus Shiva interveio. Em Gangotri – lugar sagrado no Himalaia onde nasce o rio Ganges –, Shiva pegou o rio Ganga pelos cabelos, amortecendo sua chegada na terra, canalizou-o na forma de milhares de riachos. A queda esplendorosa da nascente do rio Ganges, no Himalaia, é uma lembrança de sua descida conturbada.

Pelo seu importante significado e pela sua localização geográfica, quase toda a populosa nação indiana considera o rio Ganges, ou Ganga, como uma das suas divindades mais poderosas." - Texto de Gilberto Coutinho. Disponível em:

<https://vyaestelar.com.br/o-sanscrito-e-o-sagrado-rio-ganges/>

²² Popularmente conhecido como Buda ou *Buddha*

²³ ARAUJO, op. cit., p.44

²⁴ A histeria tem sua origem no período greco-romano e classificada mais tarde como “doença das mulheres” pelo cientista grego Hipócrates, reforçando o “medo” acerca do imaginário feminino e como a mulher foi associada a loucura. Apenas a partir do século XIX, em que os interesses científicos de Charcot, seguido por Freud sobre os estudos da histeria, estabeleceram a desmistificação da doença como sendo exclusivamente atribuída às mulheres e que a sociedade e seus valores morais sobre elas são causadores dos sintomas da histeria. Portanto, contribuindo com tratamentos mais humanizados por meio da psicanálise.

²⁵ O vocábulo ascetismo deriva do termo grego antigo *áskēsis* (formação prática, exercício ou treinamento). O termo asceta passou a significar qualquer pessoa que pratica uma renúncia à busca de coisas mundanas para alcançar objetivos mais elevados intelectuais e espirituais para si mesmo. Os primeiros ascetas cristãos adotaram um estilo de vida extremamente rígido, abstendo-se de prazeres sensuais e da acumulação de riqueza material.

²⁶ DELUMEAU, 2009, p.468.

²⁷ Livro 1 Timóteo, capítulo 2, versículos 11-14 In.: A bíblia sagrada, op.cit., p. 1034.

²⁸ DELUMEAU, op.cit., p.472.

²⁹ Ibid., p.474.

³⁰ Ibid., p.479.

³¹ Ibid., p.478.

³² FEDERICI, p.390.

³³ Ibid., p.358.

³⁴ Ibid., p.334 e 335.

³⁵ KONRAD, 2017, p.10.

³⁶ Fui criado em família materna predominantemente evangélica da Igreja pentecostal Assembléia de Deus, onde frequentei da infância à adolescência. A posteriori me transferi para a Igreja Batista Renovada, onde me mantive até os 18 anos.

³⁷ ARAUJO, op. cit., p.39

³⁸ Idem, Ibid. loc. cit.

³⁹ In.: A bíblia sagrada, op.cit. p. 997.

⁴⁰ 1 Coríntios, capítulo 11, versículos 14 e 15 In.: A bíblia sagrada, op.cit., p. 998.

⁴¹ DIAS apud SANTOS, 2017, p.22.

⁴² ROCHA apud SANTOS, 2019, p.66.

⁴³ TRANÇAS..., 2017.

⁴⁴ GOMES apud SANTOS, 2019, p.64.

⁴⁵ Trecho do texto de autoria da artista para a campanha *Ajude o ayasevira* a se tornar realidade.

⁴⁶ Termo cunhado no Brasil pelo matemático Ubiratan D'Ambrosio para definir que a matemática não é restrita a disciplina exata de origem greco-romana aplicada de modo universal. Porém, possui variantes de acordo com as diferentes culturas, podendo inclusive ser apresentada por métodos mais humanizados. A pesquisadora Luane Bento dos Santos tem sua pesquisa em etnomatemática voltada para os saberes africanos, especificamente, a defesa de como aplicar a etnomatemática africana nas escolas públicas do Brasil a partir da prática de trançar os cabelos.

Cf.: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/401/355>

⁴⁷ A exemplo do Encontro de Trancista da Baixada Fluminense (São João de Meriti - Rio de Janeiro, 26 de novembro de 2017); Encontro Nacional de Turbanteiras e Trançadeiras (Salvador, BA, 2015); Movimento das Tranceiras da ONG Estimativa do Rio de Janeiro (Lapa, SINDSPREV, Rio de Janeiro, 2013).

⁴⁸ SANTOS, 2017, p.22.

⁴⁹ ARAUJO, op. cit., p.118-119

⁵⁰ *Dreds* é a grafia de *dreads* sem o "a" usual nos EUA, com o fim de perder a conotação pejorativa de *dreadful*.

⁵¹ ARAUJO, op. cit., p.127.

⁵² Idem, *ibid.* loc. cit.

⁵³ *Ibid.*, p.128.

⁵⁴ *Ibid.*, p.127.

⁵⁵ TEIXEIRA, 2019, p.38.

⁵⁶ LUCAS, 2020.

⁵⁷ Idem, *ibid.*

⁵⁸ AMORIM, 2017, p.14.

⁵⁹ LUCAS, op.cit.

⁶⁰ Idem, *ibid.*

⁶¹ Estela Laponi em entrevista para o canal Kura em 16 de julho de 2020.

⁶² Trecho da música *Corpo sem juízo* de autoria da artista Jup do Bairro.

Os encantos precedem as arapucas |
imagem como aliada



[página anterior](#)

Ensaio para armadilha n°5

de Thiago Saraiva | 2020

2.1. Brasil, Caribe e arte contemporânea | *pelos que embaraçam certezas*

A seguir, apresento peças de artistas contemporâneas desenvolvidas em momentos distintos nas regiões do Caribe e Brasil, que se inserem no período entre a chamada segunda onda do movimento feminista, especificamente, nos anos 1970, e a terceira onda, nos anos 1990.⁶³ Logo após, trago o recorte temporal a partir dos anos 2000, em que cruzo com produções das décadas anteriores. A fim de refletir se há diálogos que reverberam na produção artística mais atual e quais são as novas estratégias elaboradas pela história da arte quando artistas mulheres, especialmente operando o pelo e o cabelo como índice e objeto estético, assumem lugares de protagonismo.

Antes disso, talvez, algumas questões possam nos permear enquanto investigamos tais produções. A exemplo de quais seriam os parâmetros que alicerçam uma produção poética de um tempo como uma arte feminista ou que abordam noções de feminino? Seriam os seus aspectos formais, e, por consequência, estéticos? O processo, os discursos ou objetivos da artista? Os contextos éticos e sociopolíticos na qual a obra está inscrita? Ou até mesmo, os estudos epistemológicos no campo da arte que posicionam as obras como objeto de pesquisa sobre gênero?

Há uma vasta produção teórica acerca da arte feminista contemporânea ou de críticas feministas sobre a arte contemporânea. Dentre as autoras abordadas no decorrer destes escritos, podemos destacar Claudia Calirman e os estudos latino-americanos na contemporaneidade, no artigo *Epidermic and Visceral Works: Lygia Pape and Anna Maria Maiolino*, 2014. Nele, traça uma crítica a alguns dos trabalhos das artistas Lygia Pape e Anna Maria Maiolino, dos quais fazem uso da abjeção e visceralidade que desencadeiam reflexões de gênero no Brasil. Entretanto, revelam questionamentos sobre suas práticas poéticas e o afastamento de engajamento ao movimento feminista da época.

Além disso, a partir do artigo *Abjeção e erotismo como procedimentos críticos em trabalhos pós-neoconcretos de Lygia Pape*, 2017, de autoria de Fernanda Pequeno, são apresentadas algumas implicações sobre o mercado de arte no Brasil e no exterior, nos anos 70.

E Talita Trizoli, que desde a graduação em 2007 desenvolve pesquisa sobre o feminino na arte, apresenta sob perspectiva das teorias feministas de crítica cultural a tese em filosofia e educação *Atravessamentos feministas: um panorama de artistas mulheres no Brasil dos anos 60/70*, 2018, que se inscrevem na segunda onda do feminismo. Ela

seleciona obras de 30 artistas atuantes no período marcado pela ditadura, a fim de abordar processos de subjetivação identitária feminina pela ótica das subversões de gênero dos corpos. Dentre as quais, apresento trechos e desdobramentos de algumas das entrevistas executadas pela autora.

Os estudos de raça na arte são abordados por Gisela Reis Biancalana e Camila Matzenauer dos Santos. No artigo em parceria, publicado em 2019, *Tecituras ético-sociais na arte de Priscila Rezende: mulher-negra-performer*, as autoras evocam performances da artista Priscila Rezende para investigar cruzamentos éticos, sociais e estéticos que articulam reivindicações feministas e antirracistas na arte contemporânea brasileira.

No terceiro capítulo da dissertação de mestrado *Fazer sentido para fazer sentir - ressignificação de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras*, 2017, Diane Souza da Silva Lima aborda seis intervenções em espaços urbanos, midiáticos e institucionais executadas nas duas últimas décadas, que estejam a serviço de uma crítica sobre alguns dos esteriótipos raciais no país. A fim de analisar os regimes de interação, sentido e risco. Dentre elas, as ações de Priscila Rezende e Renata Felinto que também serão abordadas aqui.

Entrevistas, depoimentos e citações a partir do lugar de fala das artistas e teóricas são alicerces para formulação discursiva deste trabalho. De Priscila Rezende além de sua obra, faço uso de entrevista para o canal do youtube *Raízes Fortes*, 2015, e a publicação para a 12a. Bienal do Mercosul, *Feminino(s) - visualidades, ações e afetos*, 2020, onde a artista apresenta seu processo de criação. Seus trabalhos remontam ao período de escravidão no Brasil e alguns dos efeitos do racismo sobre a população negra até os dias de hoje, que incide em empurrá-la às "invisíveis senzalas modernas", como afirma a pesquisadora.

De Renata Felinto, selecionei os textos *Também quero ser sexy!*, 2013, e *Não à ditadura do cabelão: meu cabelo é duro, Sr. Luiz!!*, 2011. Postados em seu blog *Renata Felinto: Sobre Arte e Coisas da Arte*, inativo desde 2014, que, entretanto, documentam uma série de crítica-diário do processo criativo da artista. No primeiro texto constam diversas passagens pessoais que permeiam a obra *White face and blonde hair*, 2012, que revelam a discriminação dos fenótipos negros por meio de padrões de beleza feminina amplamente midiáticos. No segundo, Felinto correlaciona a violência aos cabelos crespos desde a sua infância com a produção musical, especificamente, em resposta a canção *Fricote*, de 1985. Em ambos, apresenta processos de reformulação consciente da auto-imagem como crítica ao capitalismo e empoderamento étnicoracial.

Em palestra na *Spell College*, em 11 de abril de 1987, *Alice Walker* faz um emocionante relato sobre a sua libertação espiritual/mental quando aos 40 anos decide deixar seus cabelos crescerem e não mais usar as extensões capilares coreanas trançadas.

Esta fala pública registrada em texto, também é sobre renovar o conhecimento de si e das características naturais dos cabelos.

Falas da autora estadunidense *bell hooks*⁶⁴ sobre os movimentos de resistência capilar a partir dos anos 60 em favor da exaltação da beleza, militância e crítica a mentalidade colonizada são evocadas pela voz da pesquisadora brasileira Luane Bento dos Santos, no artigo Conhecimentos etnomatemáticos produzidos por mulheres negras trançadeiras, 2017.

Por fim, a perspectiva da ativista argentina *María Lugones* que ressalta a não categorização latina à uma exclusiva produção de resistência por intermédio da porto-riquenha PhD em história da arte *Marcela Guerrero* e seu texto *Yo misma fui mi ruta: A Decolonial feminist analysis of art from the hispanic caribbean*. Contido no livro-catálogo que abarca um panorama da produção feminina na América Latina, a partir da exposição homônima *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, em 2017, das historiadoras da arte venezuelana | britânica *Cecilia Fajardo-Hill* e a argentina *Andrea Giunta*.

Além, do ensaio da ativista *Gloria Anzaldúa* por um enfoque nos desafios de escrever | produzir quando se é mulher, feminista, chicana, lésbica e vivendo nos Estados Unidos. Um clássico da literatura de gênero, *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, 1981.

Contudo, nos anos 1970, o Brasil ainda vive o período mais repressor da ditadura militar [1964-1985] cujo Ato Institucional nº 5 deflagra censura e violência contra seus manifestantes, em grande medida, artistas e seus meios de produção e expressão anti-repressão. Logo, há a participação efetiva de mulheres em organizações de esquerda, atuando em lutas armadas contra a ditadura e assumindo funções entendidas como masculinas, ocasionando rupturas nas estruturas tradicionais de papéis e identidades.

Segundo a pesquisadora Claudia Calirman, a luta contra a repressão e a censura imposta pelo regime militar ganham prioridade e ofuscam debates sobre as diferenças de gênero, as desigualdades sociais e a discriminação racial. Ademais, para o crítico de arte Paulo Herkenhoff, os artistas latinos americanos, são "constantemente pressionados com o fardo de provar que não são espelhos, mas individualidades completas, perfeitamente capazes de participar do sistema contemporâneo de trocas simbólicas".⁶⁵ Mediante isso, Calirman conclui que, neste período, as discussões geopolíticas têm maior força de debate nas artes do que os movimentos sob uma perspectiva de gênero.

De acordo com a artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino [1942-], os críticos de arte mais conservadores da época consideram os trabalhos que tratam de um cotidiano "feminino" como "prosaicos", "banais" e "óbvios".⁶⁶ O que para a crítica paulista Aracy Amaral, "qualquer artista que represente problemas sociais em suas obras sempre será discriminada no Brasil pelos críticos formalistas".⁶⁷

Justamente, sabemos que os críticos, até então, são de papel fundamental na publicização das artistas no mercado de arte, levando em consideração que suas críticas são apresentadas nos meios de comunicação de grande circulação, como jornais e revistas. Além do mais, em entrevista, a artista e pesquisadora feminista, Roberta Barros destaca a direção e análise formalista em que se funda a crítica modernista e, com isso, podemos também refletir sobre a atuação da crítica para que a produção de arte atue em um sistema autônomo da política:

O âmago da crítica modernista é destacar o que a obra tem de único em si mesma e que valoriza sua própria essência. Nesta visão, cada arte deve ser concebida fora do tempo e espaço e descolada do mundo – uma espécie de separação entre arte e vida de viés apolítico. Mas recusar a política é um ato muito político!⁶⁸

Assim, começamos a desenhar um cenário brasileiro em que diversos fatores reforçam impasses sobre pautas feministas e debates críticos na arte, pelo qual artistas notam dificuldades de se relacionarem. Tal como, segundo a artista mineira Iole de Freitas [1945-], afirma que conteúdos teóricos e diálogos entre artistas sobre arte feminista no Brasil era de acesso mais restrito, se comparado com países da Europa. Portanto, estando em maior evidência quanto “a vivência e a própria atitude comportamental nossa de romper barreiras. De estar fora do país, de trabalhar dentro de questões de constituição de identidade...”⁶⁹

Não obstante, se os movimentos feministas a partir dos anos 1960 na América Latina e Europa forem comparados com o norte-americano, é possível apontar oposições ideológicas que levariam a uma “guetização” elitista em que mulheres de classes mais altas estariam distantes das questões de gênero sob a perspectiva das diferenças de classes. De acordo com Barros, “as relações entre o movimento de mulheres e as organizações de esquerda no Brasil foram bastante ambivalentes, de forma semelhante ao que se deu na Europa, no sentido de que, sob uma perspectiva marxista, as pautas feministas pareciam extremamente privadas e “burguesas””.⁷⁰

Entretanto, é possível relacionarmos o afastamento da produção de algumas artistas das discussões sociopolíticas nos anos de ditaduras na América às estratégias para se manterem ativas no mercado de trabalho. Afinal, para Barros em Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira, embora, as artistas brasileiras tenham uma postura crítica quanto ao seu tempo, a estratégia de se manterem longe de rótulos feministas seria “um jogo com o mercado, uma forma de negociação sofisticada com a instituição da arte”.⁷¹

Segundo a artista carioca Sonia Andrade [1935-], em entrevista à pesquisadora Talita Trizoli, em 2017, as exposições que concentram artistas mulheres passam a ser também uma forma de exclusão e de rótulo, afirmando: “não aguento mais exposição de mulher. Vira gueto, não deixa de ser uma forma de preconceito...eu sou artista, eu não tenho sexo. Eu sou uma artista brasileira”.⁷² Assim como, por sua vez, a artista fluminense Lygia Pape [1927-2004] defende que não estaria interessada em “qualquer discurso ideológico feminista” e em exposições que buscam por uma identidade latina, pois seriam meio a restringir suas produções artísticas.⁷³

De maneira que, talvez, descolam as possíveis assertividades feministas nas produções de Andrade e Pape relacionadas a posição política militante como sendo intencional, e se aproximando muito mais da busca por reafirmar ou desviar de uma posição geopolítica no mercado de arte. E, portanto, nos levando a crer que tais associações a um discurso feminista podem ser agenciadas por interpretações posteriores dos trabalhos, que acordam formas e símbolos contidos a um conteúdo intrinsecamente ativista.

Já a artista gaúcha Vera Chaves Barcellos [1938-] aponta que suas dificuldades no mercado de arte não estão relacionadas ao fato de ser mulher. Em sua percepção, no Brasil, não há bloqueios às mulheres, reforçando que os empecilhos existentes são devido às suas próprias escolhas processuais: “Se há dificuldade não é pelo gênero, mas pelo tipo de trabalho centrado no processo e não no objeto”.⁷⁴ E, por fim, quando Iole de Freitas é questionada sobre a depreciação feminina e os assédios por interesses sexuais dos homens vividos por outras artistas no campo, ela dispara:

Isso é uma bobagem. Acho que isso não tem que ser cobrado no meio das artes, isso é do ser humano...Se você entra no campo da sedução, você administra de acordo com seu prumo...agora na relação com o trabalho de arte, não! Tenho milhares de amigos, homens e mulheres, e nunca achei que havia isso de depreciar qualquer mulher, não, nunca senti, pelo menos no grupo de artistas com quem criei laços de afinidade e até hoje são meus amigos...você tem dificuldades, óbvio que tem, em questão salarial, mas uma obra de uma artista mulher não custa menos que a de um homem, até porque os artistas brasileiros mais caros são mulheres.⁷⁵

Nos deslocando para o Caribe dos anos 1950, especificamente na insular Cuba, constatamos um período de lutas contra a ditadura militar instaurada nessa época, sob golpe e liderança política de Fulgêncio Batista que, ainda nesta década, é deposto após ataques de guerrilha contra a repressão militar, desencadeando a Revolução Cubana liderada por Fidel Castro. Este assume o cargo de primeiro-ministro e, por fim, executa grandes reformas políticas e econômicas alinhadas ao modelo socialista. Nesse entre

tempo, no início dos anos 60, as relações diplomáticas com os EUA são rompidas, estreitando ataques contra-revolucionários e o isolamento da Ilha. Deste modo, a doutora em ciências psicológicas especialista nas temáticas sobre gênero em Cuba, Norma Vasallo Barrueta sublinha o declínio dos estudos de gênero frente à ditadura militar, dado que se assemelha ao que acontece no Brasil durante o período do golpe, a partir dos anos 1960, apontado anteriormente:

A década de 50 mostra uma queda maior no trabalho com mulheres, em correspondência lógica com a situação política do país onde a ênfase fundamental estava na luta para derrubar a ditadura militar no poder que foi caracterizada pelo aumento da repressão ao povo. Nessas circunstâncias, os problemas das mulheres estavam subordinados à luta de todo o povo por demandas políticas, econômicas e sociais.⁷⁶

Já a geração de artistas a partir dos anos 80 é beneficiada por uma situação menos desfavorável quanto a posição política do governo que, paulatinamente, muda mediante as religiões. A exemplo da *Santería*, *Palo Monte* e *Sociedad Secreta Abakuá* | comunidade fraterno-religiosa afro-cubana rigorosamente de iniciação masculina, na qual a participação feminina é abnegada |. Para *Robin Moore*, a partir dos anos 1970, o processo de tolerância é influenciado por diversos fatores, dentre eles o auge da teologia da libertação na América Latina⁷⁷, vinculada a pensadores e religiosos católicos marxistas, e a participação de tropas cubanas nas guerras da Angola e da Etiópia, respectivamente, em 1975 e 1978.⁷⁸

Antes desses acontecimentos, o Estado revolucionário cubano prega o ateísmo e examina as crenças religiosas, em especial as citadas anteriormente, como de natureza primitiva e sintomáticas do atraso sociocultural. Do qual, segundo *Moore*, em verdade, resguarda o dogmatismo ideológico marxista e racista que anseia eliminar as práticas e crenças que não estejam em concordância com as motivações das lideranças revolucionárias brancas da época.⁷⁹

No centro-oeste dos Estados Unidos, na primeira metade dos anos 1970, a artista cubana de formação estadunidense, **Ana Mendieta** [1948-1985], em situação de exílio, já explora relações estreitas com elementos comuns em rituais da *Santería* Cubana. Logo, reverberando laços da herança com o país insular.

De acordo com o escritor *Kevin Power*, “o local se converte em um signo eficaz da diferença”⁸⁰ na produção de jovens artistas cubanos. Dado que o interesse por elementos da cultura afro-cubana e caribenha se dá marcadamente, por um lado, a uma postura ética e emocional com a nação. E por outro, a exploração das tradições se insere na “busca da

diferença como forma de afirmar a identidade”⁸¹. Ao passo que as obras rejeitam uma “cubanidade genérica”, além de serem “críticas de artistas sobre o mercado e os climas culturais que criam visibilidade”⁸² nas novas dinâmicas do mercado de arte global.

A presença de sangue, penas, água, terra, dentre outros elementos naturais, se tornam constantes no processo da artista, para intervir do ponto de vista feminino na possível identidade latina caracterizada como genérica e fixa. Além disso, *Mendieta* abre espaços para comentários críticos sobre as violências de gênero evocadas a partir de experiências pessoais, a exemplo de *Rape Scene | Cena de Estupro*, em 1973.⁸³

No filme *Untitled (Blood and Feathers) | Sem título (Sangue e Penas)*, de 1974, ela espalha sangue de animal sobre a pele nua, em seguida, aplica penas brancas de galinha. Na ocasião, vida e morte se entrecruzam em *Mendieta* que derrama sobre si o animal sacrificado como em ato ritualístico. Tanto na *Santería* quanto no Cristianismo, a água é símbolo de renascimento e, na obra da artista, o elemento é cenário de fundo de toda a sua ação, dialogando com a morte do animal através do sangue e penas. Ao vestir-se da matéria de outro ser morto, metaforicamente, ela sacrifica sua antiga pele, e renasce sob a forma da penugem.



ANA MENDIETA. *Untitled (Blood and Feathers)*, 1974. Still de filme super 8 transferido para vídeo colorido, sem áudio. Coleção | *The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC* Courtesy *Galerie Lelong & Co.* Fonte | *Walker Art*

Nas cerimônias de preparação para o santo na *Santería* Cubana, formada a partir do sincretismo entre a cultura *yorubá* africana, a herbologia indígena americana e o cristianismo católico, há a limpeza do corpo do futuro *iaô* (quem abrigará o *orixá*) que é constituída de diversas etapas. Dentre elas, a raspagem da cabeça física do *iaô*, abertura pela qual o *orixá* entrará. Na careca se pinta um círculo correspondente à cor do *orixá* tutelar, seguido das cores de quatro *orixás* designados como de fundamento.⁸⁴

A transfiguração, a morte e o renascimento são poéticas presentes na trajetória da artista, como podemos observar na grande série *Siluetas* | Silhueta, entre 1973-1980. Produzidas em primeiro momento com sua presença física em registros fotográficos, onde se relacionando com o meio ambiente cria esculturas antropomorfas. Posteriormente, executa rastros de um jogo dúbio em que presença e ausência se manifestam ao mesmo tempo no espaço. Esses ritos criam experiências íntimas na qual a terra e *Mendieta* se *apapacham*⁸⁵ e, assim, formam em nível físico e espiritual parte do mesmo ser que se gestam mutuamente:

minha arte é a forma de eu reestabelecer os laços que me unem ao universo. É um retorno à fonte materna. Através das minhas esculturas de terra/corpo eu me torno uma com a terra...eu me torno uma extensão da natureza e a natureza torna-se uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmar meus laços com a terra é realmente a reativação de crenças primitivas...uma força feminina onipresente, a pós-imagem de ser envolvida dentro do útero.⁸⁶



ANA MENDIETA. Série *Siluetas*, 1973-1980. Três fotografias da série. Fonte | Medium

No ano de conclusão de seu mestrado em pintura, na Universidade *Iowa*, em 1972⁸⁷, ela executa pela primeira vez a ação que dá origem a série de sete fotografias coloridas intituladas *Untitled (Facial hair transplants) | Sem título (Transplantes de pelos faciais)*. Na ocasião, seu amigo *Morty Sklar* corta chumaços de sua barba com o auxílio de uma tesoura e um espelho inclinado à frente dos dois, enquanto, *Mendieta* aplica sobre seu próprio rosto os pelos retirados do amigo. A ação se conclui quando toda barba de *Sklar* é transplantada para sua nova face. Em outras apresentações, a artista transplanta apenas o bigode do mesmo amigo, ao invés da barba, como pode ser constatado no registro a seguir.



ANA MENDIETA. *Untitled | Facial hair transplants*, 1972. Uma fotografia da série. Fonte | *Artnet*

É possível identificarmos que *Mendieta* comenta sobre a identidade como sendo também uma construção de crenças generalizadas sobre fatores externos ao corpo. Da sua presença ou ausência que assessoram as definições de gênero e reportam às expectativas quanto aos comportamentos e performances de gênero. Logo, um conjunto de regras que estabelecem expressões binárias que cabe a cada um dos lados, a fim de definir, condicionar e distanciar feminino e masculino, conseqüentemente, o que é ser mulher e o que é ser homem.

Ela não trata a intervenção de sua corpa como mecanismo de representação da figura masculina, pois, durante o transplante deixa à vista suas roupas e acessórios “femininos”, mesclando linhas fronteiriças por meio da presença das categorias binárias em uma mesma morada. Ela se reposiciona no entre, no transitar, permitindo assim borrar os limites pré-estabelecidos em que lado deveríamos ocupar. Ao intervir em sua corpa, torna possível a recriação de sua aparência, além de criar para si uma identidade que desrespeita os princípios de isolamento dos gêneros, estabelece fluidez e reformula o trânsito entre as categorias.

A artista nos posiciona junto a ela na indefinição daquilo que vemos e do que se pode esperar, e, a partir de um imaginário ordinário, nos faz recorrer de modo quase que espontâneo a outras nomeações possíveis, como “mulher barbada”. Denominação dada às mulheres com barba vinculadas a cultural de “show de horrores”, comuns nas apresentações de circo e carnavais, especialmente entre os séculos XIX e XX. Esse imaginário carrega discursos que associa os seres às aberrações e anomalias a partir de suas aparências. Portanto, a aparência de *Mendieta* seria uma espécie de erro humano, uma aberração, que gera estranheza por não constituir os padrões “naturais” de feminilidade e masculinidades vigentes. Arelada ao “excesso” de pelos, assim como as famosas “atrações” *freak* o russo *Fyodor Yevtishchev* conhecido como Jo-Jo⁸⁸, o Menino-cão, e a mexicana *Julia Pastrana*⁸⁹, conhecida como Mulher-macaco.



Fyodor Yetis Chev fotografado por *Charles Eisenmann*, por volta de 1880. Fonte | Wikipedia



Julia Pastrana por *George Wick*, por volta de 1890. Fonte | Wikipedia

Entre os séculos XVI e XVIII, o rosto é amplamente estudado por diversos campos das ciências humanas e naturais. A fisionomia tem sua origem em fontes religiosas em que se analisa as feições humanas para se conhecer a psique individual. Através desses estudos se poderia diagnosticar doenças, desvendar pensamentos e intenções. De mesmo modo, se teria o controle e a vigilância dos indivíduos, pois acreditava-se que haveria uma rede de transmissão resguardada pela pele em que o corpo exprimia a alma do indivíduo e a alma se expressaria no rosto.

Não por acaso, até hoje, ouvimos expressões como “os olhos são o espelho da alma”, como se fossem uma vitrine que expõe o caráter humano e seus sentimentos. Magicamente, passamos a ler as intenções do portador, mesmo que sua boca anuncie o contrário ou desconfiemos ser falso. Talvez, na possibilidade de nos agarrarmos em alguma certeza da integridade perdida do outro. Haveria também associações entre as aparências

humanas e o que seria o espírito animal que carregamos, inclusive, como definir o temperamento emocional de alguém como mais quente [agressivo e selvagem] ou mais frio [brando e civilizado] a partir da quantidade de pelos e cabelos presente.⁹⁰

Mendieta se bestializa diante de nossos olhos, de modo a criar fissuras nos estereótipos sexistas das “mulheres latinas” que culturalmente são erotizadas e objetificadas como produto de uma “beleza exótica”. Logo, constituir-se como grotesco provoca no desejante a repulsa pelo ser desejado, devido a inconformidade em relação às suas expectativas de consumir um ser genérico subjugado às suas vontades. Se o rosto é a condensação e o atalho até a alma⁹¹, criar desvios sobre ele podem perturbar os deslocamentos de seu perseguidor e, portanto, construir estratégias de fuga para o perseguido.

Entretanto, não posso cair na armadilha de esgotar a poética de *Mendieta* ao afirmar que ela age apenas em resposta a ânsia e a violência do outro, como um ser oprimido. Afinal, como sinaliza a socióloga e ativista argentina *María Lugones*, é fundamental entender as artistas latinas como resistores e não apenas como produto de opressão. Enredadas em uma matriz de poder de um sistema histórico de desigualdades, elas atuam a limitar e transformar as energias que circulam nesse sistema⁹². Ademais, a transfiguração passa pelo próprio desejo de provocar as potencialidades de sua própria corpa, como campo de investigação de memórias, afetos e pertencimento. Visto que *Mendieta*

começou a ter aulas e experimentar ideias diferentes enquanto buscava uma maneira de trazer mais “magia”, como ela chamava, para o trabalho.

A arte corporal estava decolando e acho que Ana foi atraída por causa da fisicalidade dela. Trabalhos como *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) não se referem apenas à transferência de poder movendo o cabelo de uma pessoa para outra, mas também ecoam uma memória de infância em que sua avó pegava suas longas tranças e as enrolava em volta do rosto como um bigode e fingia ser um personagem inventado.⁹³



ANA MENDIETA. *Untitled | Glass on body imprint*, 1972. Seis fotografias da série. Fonte | Artsy

Gretta Sarfaty [1954-], artista grega naturalizada brasileira, evoca a magia pela deformação de seu rosto em uma série de autorretratos que aludem à fantasmagoria, evidenciando fugacidade e expressando perturbação com nuances de comicidade. Nos experimentos em 1976, de *Autophotos* e *Transformations* em fotografia preto e branco, *Sarfaty* torna possível remodelar a sua imagem como quem manipula matéria orgânica maleável, a fim de expandir e deslocar a si com maior intimidade. Em dados momentos, suas expressões faciais cogitam a surpresa diante das formas inesperadas que assume. Assim como uma criança desperta o interesse por sua imagem e brinca quando se descobre pela primeira vez à frente do espelho, projetando o seu eu. Enquanto os registros da artista também são parte do processo em que por meio de diferentes acessórios, penteados e na elaboração de técnica de distorção⁹⁴ da imagem, desenvolvida especialmente para estes trabalhos, criam máscaras faciais que experimentam a fabulação de personagens.



GRETTA SARFATY. *Transformations I*, 1976. Fotografia p & b 33 x 48 cm. Fonte | Portfólio da artista

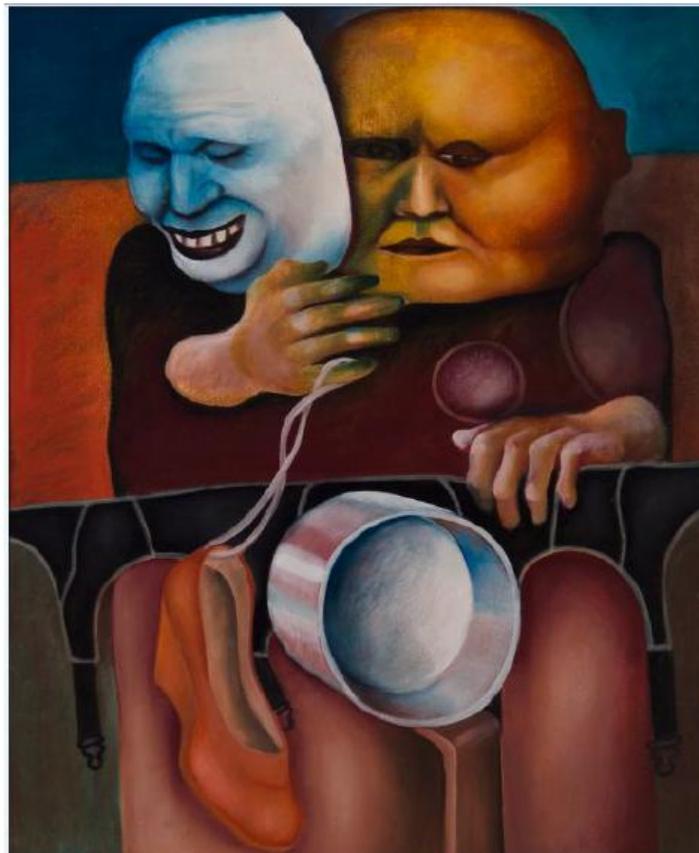


GRETTA SARFATY. *Auto Photos IV*, 1976. Fotografia p & b 33 x 48 cm. Fonte | Portfólio da artista

Em 5 décadas de produção da artista gaúcha Maria Lúcia Magliani |1946-2012| nos mais diversos suportes, podemos constatar a elaboração de personagens que cogitam imagens corpóreas fragmentadas. Por ora, parecem deslocadas da presença humana, da qual é reforçada pela pintura não naturalista, por outras, são marcadas por contornos e cores que organizam partes distintas em um mesmo ser, compondo assim versões de *Frankenstein*.

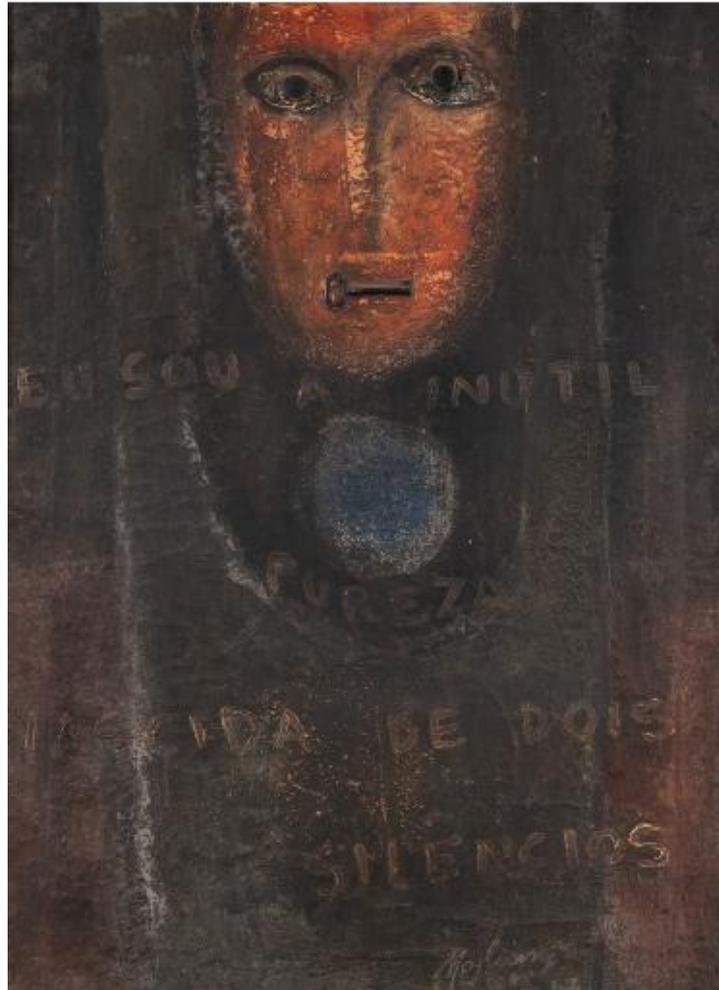
Por repetidas vezes, em especial nas pinturas da sua primeira década de atuação, entre os anos 1960 e 1970, a artista executa uma série de rostos sem pelos e cabelos que revelam estar mascarados. O contraste entre as expressões das faces e máscaras transmitem semblantes carregados, como sorrisos forçados, apatia, tristeza e, até certo grau de desilusão, a exemplo de *Brinquedo de Armar*, 1978.

Os personagens sem pelos propõem fuga para uma indeterminação de gênero, que margeiam elementos culturalmente classificados como sendo do “universo feminino” dispostos na composição do quadro: saltos, cinta-liga, panela, dentre outros.



MARIA LÚCIA MAGLIANI. *Brinquedo de armar*, 1978. Óleo sobre tela 58 x 50 cm. Acervo | Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS. Fotografia | Fabio Dal Re e Carlos Stein - Viva Foto. Fonte | UFRGS

No incrível trabalho historiográfico sobre a artista - Maria Lúcia Magliani, uma trajetória possível, 2018 - a historiadora Luanda Dalmazo afirma que Magliani não gostaria de ser lembrada como a primeira artista negra formada no Instituto de Belas Artes da UFRGS, pois, a mesma defendia que suas obras são de caráter de crítica humana, e não apenas sobre "militância", "negritude" e "feminismo", afinal, segundo a artista, eles abarcariam todas essas pautas⁹⁵, dentre outras questões relativas aos movimentos.



MARIA LÚCIA MAGLIANI. *Inútil Impureza nascida de dois silêncios*, 1967. Óleo, areia e objetos sobre tela, 67 x 49 cm. Coleção particular. Fotografia | Fernando Zago/Studio Z. Fonte | UFRGS

Portanto, já nos anos 1970, Magliani, *Mendieta* e *Sarfaty* nos fornecem condições para refletirmos e elaborarmos experiências estéticas a partir da indefinição das identidades e dos gêneros a partir de uma gama de expressões que se desprendem do sistema ordenador dos corpos no mundo. Os pelos em *Mendieta* são como máscara sem serem próteses artificiais, originária de outro corpo humano, que reformulam sua aparência e

presença. Provocando reflexões críticas acerca das identidades e subjetividades que “escapam ao sujeito mulher e a confundem com derives outros que tensionam colonialidades de gênero e raça em práticas concretas”⁹⁶ que possam, enfim, sacrificar seus corpos enclausurados por um sistema cerceador de existências não-normativas para que renasçam transfiguradas em corpos libertas.

A escolha de transplantar os pelos de um amigo nos revela uma camada afetiva na ação que, entretanto, não anula a abordagem crítica pelo qual, especificamente, *Ana Mendieta* é conhecida. Uma das artistas contemporâneas⁹⁷ “a investigar as habilidades transformadoras do cabelo e suas implicações no nível de gênero”.⁹⁸ Ela tem consciência dos postos concedidos e garantidos a partir de elementos “masculinos” frente ao feminino. Por isso, em determinada medida, *Mendieta* reivindica estes lugares como seus, sem necessariamente ter que ser vista como um homem ou se valendo de uma noção “masculinizada” de si. Contudo, se posiciona como indivíduo único frente ao protagonismo das ações e do seu existir. A artista nos concede uma crítica para abordar as hierarquias estabelecidas entre corpos nas estruturas de poder que dispensam a mulher de qualquer possibilidade de se parear a um homem.

o pelo sempre me fascinou. A forma como cresce, onde cresce e a significação que as civilizações antigas lhe outorgavam. [...] Gosto da ideia de transferir pelo de uma pessoa a outra porque creio que me dá a força dessa pessoa. Depois de olhar-me no espelho, a barba se fez real. Não parecia um disfarce. Converteu-se em uma parte de mim mesma e não era, em absoluto, estranha à minha aparência.⁹⁹

Tomar posse dos valores e do conhecimento ancestral como *Mendieta* converte para si através dos pelos, nos faz encarar outros modos de reivindicar e estabelecer novas narrativas, talvez, não tão novas assim. Constatar por exemplo que os pelos não pertencem a um grupo ou gênero. Se desprender dos fios, deslocá-los livremente para outros lugares, assumir novas perspectivas. Retomar o controle da cabeça (e pensamentos) que, simbolicamente em sociedades patriarcais, representa a figura do homem (a razão e o espírito), aquele que dominaria o restante do corpo (inferior e a carne), representado pela mulher. Reunir extremos antagonizados para dar vazão àquilo que não pode ocupar idéias e ideais universalizantes dos corpos e de quais papéis ou comportamentos devem ocupar.

Não há registros em *Ana Mendieta* se intitula como feminista, pois, de modo geral, o movimento em voga nos EUA não atenderia muitas das questões sociais, geopolíticas e raciais vividas por ela e demais latinas em exílio. No entanto, em 1980, *Mendieta* enquanto membra da AIR Gallery¹⁰⁰ cura a exposição Dialética do Isolamento: Uma Exposição de Mulheres Artistas do Terceiro Mundo nos Estados Unidos a fim de dialogar com outras

corpas excluídas do movimento feminista predominante, feito que dialoga com reflexões nas cartas de *Gloria Anzaldúa* publicadas um ano após a exposição:

Ela a fez sem tentar adicioná-las às conversas atuais, propondo que elas continuassem sendo "outras". A ideia é que não devemos agrupar todas sob o mesmo rótulo, e que devemos lembrar que existem pessoas diferentes neste mundo com ideias e pontos de vista diferentes. Ana não gostava de rótulos.¹⁰¹

Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado "normal", o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele "outro" e umas às outras.¹⁰²



ANA MENDIETA. Série *Untitled | Face hair transplants*, 1972. Quatro fotografias 33,7 x 50,8 cm e três fotografias 50,8 x 33,7. Impressas do negativo original em 1997. Coleção | *The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC*, e Galeria *Lelong*, Nova Iorque. Fonte | *Hammer*

Aliás, temos a também artista cubana **Marta María Pérez Bravo** |1959-| que mascara-se diante da câmera em gesto performático de mistério e rito. Sua trajetória se inscreve no contexto da Nova Arte de Cuba.¹⁰³ A partir dos anos 1990, experimenta o isolamento da sua corpa, criando imagens fortemente influenciadas pela estética afro-cubana da *Santería*, em autorretratos em preto e branco.

Nos registros, ela está parcial ou completamente vestida de branco e na maioria das vezes intervindo no rosto, a exemplos de uso de tecidos, massa barrenta que contrasta e contamina a predominante presença do branco no espaço. E por vezes, os olhos também estão cobertos por pequenos elementos como búzios e miniaturas de boneca. Inserida em um ambiente “neutro” sem ou quase nenhum elemento cênico, ela “parece se disfarçar no espaço para representar uma espécie de invisibilidade. O corpo coberto e o rosto oculto são, também, recursos usados para dar força ao ícone à custa da identidade individual do sujeito (...) nível de abstração que sugere algo sobrenatural”.¹⁰⁴



MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO. *Maleficio*, 1992. Fotografia 40,5 x 51 cm. Coleção e fonte | Daros Latino-americana, Zurique.

Quando a artista abre mão da definição de uma identidade fixa e, por conseguinte, da individualidade, ela se torna uma presença estranha que se difere da norma de um corpo humano. Às vezes, uma espécie de aberração e, por outras, fantasmagoria, reforçada pelo efeito de vinheta nas bordas das fotografias em preto e branco. As encenações ou

aparuições apresentam uma corpa sujeita a restrições ritualísticas que nos impede de acessar a sua própria subjetividade, inclusive das formas esperadas de se expressar gênero. Ela nos eleva diante de sua imagem e nos barra imediatamente nos limites dela. Uma relação de sacralização do velho corpo para renascer em forma de uma deidade que se expande pelo espaço através de um processo de vida e morte suspenso no tempo.



MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO. *Estás en tus manos*, 1995. Fotografia 40,5 x 51 cm.

Coleção e fonte | Daros Latino-americana, Zurique

Os ambientes neutros e as “máscaras” distorcidas da natureza humana criadas são como armaduras que a blindam de nos aproximar ainda mais da sua presença e de aspectos de sua intimidade. Logo, temos que trabalhar com a simbologia dos elementos que nos oferece, afinal, são eles que nos contam sobre a natureza de suas referências míticas e seus significados mais sagrados. As composições deixam vestígio do que a presença da artista poderia vir a ser, como se estivesse em interminável rito de passagem congelado no tempo, gestando a metamorfose de um outro ser, de si ou de ambos.

Em *Caballo | Cavallo*, 2000, ela está completamente coberta por uma vestimenta branca que se estende até o que parece ser o alto da sua cabeça, porém de forma mais alongada. A extensão duplicada é como o longo pescoço de um equino. A transição entre sua forma original e a nova corpa é evidenciada pelo índice dos poucos fios de cabelos que saem do alto da imagem. O que poderia também ser confundido com a crina de um cavalo, ao invés de ser o cabelo humano que some, seria a nova pelagem que cresce.



MARTA MARÍA PEREZ BRAVO. *Caballo*, 2000. Fotografia 101,5 x 76 cm.
Coleção e fonte | Daros Latino-americana, Zurique

O cabelo é elemento que possibilita narrativas de morte e vida. Oferecido em sacrifício e renascimento como as penas de galinha em *Mendieta*, que apresentam relações opostas e complementares constituídas na própria natureza dos pelos. Afinal, sabemos que a proteína queratina que compõe o fio capilar, lhe confere aspectos de vida por meio do brilho, textura e peso, portanto, características hábeis para simular o que parece estar vivo enquanto, na verdade, está morto.

As imagens criadas por *Bravo* são tão instigantes que nos elevam a formular novos imaginários, que nos distanciam da humanidade constituída para falar da mesma em um jogo de magia entre a artista e seus observadores. Exatamente, por se posicionarem sempre na passagem do que poder vir a ser, na indefinição do que se ver em aparente estado de incompletude, do que é incontrolável e inacessível. Mas que, contraditoriamente, mesmo na falta, existe em sua plenitude.

2.2.Cuidado perigoso | trançando arapucas



MARIA MARTA PÉREZ BRAVO. *Como si fuera IV*, s/d.

Fotografia 61 x 50 cm. Coleção Particular. Fonte | Artnet

Em *Como si fuera IV*, Bravo registra o instante exato de um rastro de tinta preta percorrendo o ar, após ser arremessada por seus cabelos embebidos. O movimento traz um fator que se diferencia de suas imagens anteriores, evidenciando mais a dimensão temporal em curso e, não mais congelada, em que o vestígio apresentado se manifesta em um percurso perceptível aos nossos olhos no espaço.

A imagem abre diálogo com *Loving Care* | Cuidado Amoroso de **Janine Antoni** [1964-] nascida nas Bahamas. Em 1993, a artista executa a ação performática pela primeira vez aberta ao público, na galeria *Anthony D'Offay* - Londres. Em uma sala com paredes e chão pintados de branco, *Antoni* está ajoelhada vestida de calça e camisa pretas, e com o auxílio das mãos, esvazia dezenas de frascos de tintura para cabelos da marca *Loving Care Natural Black* em um grande balde plástico. Ao final, ela lança seus longos e volumosos cabelos no balde, os encharcando com o líquido e, em seguida, pincelando o chão da galeria. De modo lento e metódico em formato de ondas, ela banha o cubo branco de preto como quem limpa tudo ao redor.

Sabemos que por um tempo os produtos químicos para cabelos possuíam um cheiro forte, e com tamanha quantidade de frascos utilizados é de se imaginar que a intervenção estimule outras experiências sensoriais, tal como evidencia a curadora *Andrea Miller-Keller* : “o aroma forte de um salão de beleza invade a sala”.¹⁰⁵ Assim, notamos que a obra por meio do olfato eleva o público a outros ambientes, ou melhor, reconfigura o espaço da galeria como contendo em si um ambiente de salão de beleza ou de uma casa. Ambos comumente associados aos cuidados das mulheres.

Se engana quem acredita que a execução do trabalho sempre se deu com a apresentação ao vivo. Segundo também *Miller-Keller*, inicialmente, a artista concebeu *Loving Care* para ser um produto da ação executada em privado. Em 1992, Antoni participa da exposição coletiva *The auto-erotic object | O objeto auto-erótico no Hunter College* em *New York*. Lá, ela prepara o espaço seguindo o mesmo protocolo, no entanto, sem a presença do público, e expõe como obra o resultado de suas ações de “limpeza” do cubo branco.¹⁰⁶

É evidente que essa primeira escolha faz a experiência pública se restringir mais à plasticidade final e, conseqüentemente, à contemplação formal, do que à sequência de ações que se vividas presencialmente tensionam a relação entre performer e público. A presença da artista que avança sobre espectadores faz com que esses caminhem em direção às arapucas, dentre as quais, os encurralando na parede até serem obrigadas a saírem da sala ou terem seus sapatos besuntados. De todo modo, embora *Antoni* “estivesse ausente da obra acabada, para quem estava a par da intensidade peculiar de sua ação excêntrica, a instalação da galeria estava inegavelmente imbuída de sua presença”.¹⁰⁷

A artista e produtora cultural sul-mato-grossense **Alice Yura** |1990-| propõe uma outra forma de interação, presença e narrativa dos cabelos na performance *Conto de Fada*, 2019. Vestida em um comprido vestido de cor clara e pálida que atravessa o espaço em ondulações, ela se assenta no chão da galeria e se posiciona de costa para o público, com os cabelos extensos e negros para trás. Havendo inicialmente semelhante posição de vulnerabilidade em relação aos espectadores, assim como se coloca *Antoni*, mas enquanto uma expulsa o público, a outra, o convida a permanecer.

Yura se mantém parada com espelho em mãos e uma escova ao seu lado sobre o vestido, disponível a estar presente por um longo período de tempo, até que voluntários se ofereçam a penteá-la. O cabelo cria uma abertura de aproximação e primeira interação entre artista e público, convoca maior intimidade através da receptividade de ambos em serem afetados pelo toque e a conversa que se estende no pentear dos fios. A imagem relacional pode acionar memórias de âmbito privado e doméstico que na performance são desencadeadas em espaço e aos olhos públicos.

Assista o registro de [Conto de Fada](#)

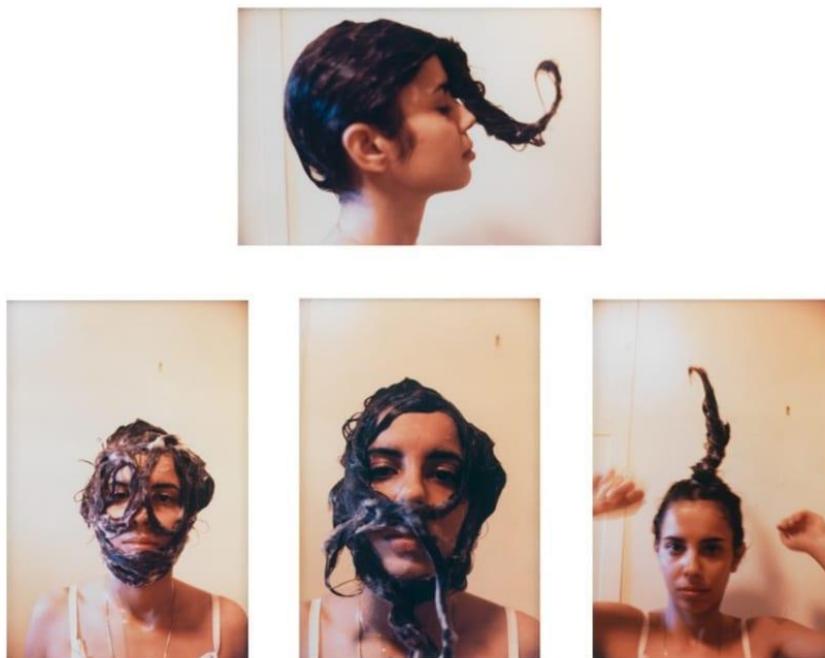


ALICE YURA. *Conto de Fada*, 2019. Print a partir do registro da ação por Rodrigo Reis. Fonte | paravc Yura



JANINE ANTONI. *Loving Care*, 1993. Fotos de Prudence Cuming Associates Limited.
Fonte | Foundations Studio

Antoni reposiciona a tinta de cabelo de uso privado no cotidiano para um contexto público no campo artístico, visto que aborda alguns dos preceitos de ordem da sujeição e manutenção das corpos femininas. O uso de cosméticos para “embelezar” também surge na série fotográfica *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* | Sem título (Variações Cosméticas Faciais), 1972, de *Ana Mendieta*, em que manipula seus cabelos endurecidos por produtos de higiene, os modelando em formas variadas. Há também em outras imagens da mesma série, manipulações feitas no rosto com expressões faciais e perucas que remetem às intervenções cirúrgicas, também comumente associadas ao “universo feminino”. As variações provocam uma experiência que transita entre a agonizante insatisfação das formas alcançadas pelo corpo e o poder de redefinir-se de acordo com os seus próprios desejos.



ANA MENDIETA. *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, 1972. Quatro fotografias 40,6 x 50,8 cm.
Coleção | Galerie Lelong & Co. Fonte | Art Basel

O filme *Kbela*, 2015, com roteiro e direção da cineasta da Baixada Fluminense **Yasmin Thayná** |1993-| é uma experiência audiovisual realizada de forma colaborativa por mulheres negras sobre mulheres negras, dentre as quais narram histórias, afetividades e suas inquietações a partir de seus cabelos. Das cenas mais marcantes está uma que é dividida em três partes no decorrer do filme: uma personagem trajada de um blusão

desabotoado de mangas curtas, um vestido verde claro com estampa de bolinhas brancas e maquiada por um batom de mesma cor, está no interior de um ambiente coberto de ladrilhos de cor azul claro. Inicialmente, a suavidade da composição de cores remete à inocência e delicadeza que, entretanto, é contrastada pela sujeira escura que escorre pela parede. É possível observar vestígios antigos, entranhados por diversas camadas de tempo, um lugar, quiçá, abandonado.

A personagem sentada no canto direito da tela com parte de suas pernas e tronco à mostra, alcança no canto esquerdo, alguns produtos como azeite, vinagre, cremes de cabelo, dentre outros, e lança sobre uma cabeça, posicionada sobre uma bancada no centro da tela. A personagem, que literalmente, perde a cabeça, de modo obsessivo, lambuzo, esfrega, derrama todos os produtos de naturezas distintas sobre seus cabelos em sequência aleatória e em quantidades desproporcionais.

Os movimentos do corpo que paulatinamente se tornam agressivos são díspares em relação às reações quase inertes da cabeça que parece anestesiada, perdida em meio a tanta informação lançada sobre si. Seu olhar quase ausente, sua voz muda não pronuncia descontentamento, sua mente parece não ter tempo para digerir o que está acontecendo. Ao final, cabelo e rosto estão encharcados, desmantelados pela sessão aplicada pela personagem sem cabeça.



YASMIN THAYNÁ. *Kbela*, 2015, 21' 45". Print de cena do filme. Fonte | Canal Kbela filme

De maneira também incisiva, na vídeo-performance *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* | Arte deve ser bonita, artista deve ser bonita, 1975, Marina Abramovic escova seus cabelos com uma escova de modo agressivo e obsessivo, enquanto verbaliza repetidas vezes as frases homônimas ao título. As práticas obsessivas e repetidas das artistas estão alinhadas com a obrigação cotidiana de a mulher se apresentar impecável aos olhos do outro. Do mesmo modo, as pressões que recaem sobre a figura da mulher que também é artista, que deve ser obsessivamente “*beautiful*” e provar sua capacidade para ocupar tal posto frente a “genialidade” dos homens artistas, sem eles precisarem ser bonitos, é evidente. Conforme, a teórica cultural chilena *Nelly Richard*,

[O] julgamento de "qualidade" busca se fazer confiável (equitativo), fingindo descansar no reconhecimento institucional neutro de mulheres e homens com trabalhos de mérito equivalente. Mas como podemos não duvidar deste julgamento quando sabemos que a categoria formalista de qualidade não é neutra (universal), mas sim forjada por uma cultura preconceituosa que defende, entre outros interesses, a supremacia masculina como representante absoluta do universal?¹⁰⁸



MARINA ABRAMOVIC. *Art must be beautiful, Artist must be beautiful*, 1975.

Print a partir do vídeo original de 13' 55". Fonte | Cultura genial

Inicialmente, a provocativa de *Janine Antoni* soa como sutil e bela como deveria parecer uma “mulher do lar”, apesar de gerar certa estranheza pelo uso do cabelo e interesse por se aproximar do gesto de uma pintora que pincela sua tela em branco ao vivo, para deleite de todos. O que não se espera é que a ação seja seguida de um avanço obsessivo que desmantela o espaço e reconfigura as relações corporais a partir da performer, como propõem *Thayná* e *Abramovic*: produtos que embelezariam os cabelos são evidenciados como ferramentas geradoras de violências vividas pelas artistas e contempladas pelo público que resiste permanecer diante das ações. Dentre os registros da época da ação de *Antoni*, é possível ver, pelas janelas de vidro da galeria, parte do público expulso do lado de fora observando a nova configuração da sala - limpa de pessoas, dando lugar ao discurso corpóreo de reivindicação da artista pelo espaço vazio e sujo.



JANINE ANTONI. *Loving Care*, 1993, Galeria Anthony D'Offay, Londres.
Fotos de Prudence Cuming Associates Limited. Fonte | Foundations Studio

A região anatômica da cabeça onde surgem, geralmente, os primeiros cabelos brancos que marcam com maior evidência a passagem do tempo e as transformações sob ele, é chamada de *têmpora*¹⁰⁹, de mesma origem etimológica de “tempo”, do latim *tempus, oris*.¹¹⁰

Sabemos que por muitos anos não era bem visto mulheres desfilarem com as madeixas brancas e grisalhas, as quais se esperava que fossem disfarçadas nas primeiras aparições. Por isso, a escolha por uma marca de tinta para cabelos de uso rotineiro da mãe da artista não é aleatória. *Loving Care* é título homônimo da obra e produto utilizado por sua mãe para retocar de preto o tingimento sobre os fios grisalhos.

O envelhecimento natural, de modo geral, é entendido como a passagem do tempo que revela que a morte está próxima, que o corpo está se esvaindo. Desse modo, os cosméticos são criados para pararmos o corpo no tempo e apagarmos a iminência do que sobre nós se derrama, a morte. O desfecho de um ser que se perde de sua forma jovial tão cultuada pela maioria das culturas, afinal, “vivemos em uma sociedade que privilegia a juventude como sinal de potência e vitalidade; o envelhecimento é visto como castração”¹¹¹

Os cabelos brancos também são vistos como desfalecimento das práticas e papéis sociais que as mantêm “belas” aos olhos e saudáveis à disposição de seus esposos e familiares, pois, a sua imagem está intrinsecamente colada à imagem das condições do lar e seus deveres como “mulher”. Nessa conformidade, as condicionam aos padrões coletivos de comportamento que fogem da possibilidade de elaboração de suas próprias individualidades.

Em *Up against | Contra*, 2009, *Antoni* apresenta uma delicada fotografia colorida em tons suaves registrada pelo lado de fora de uma casa. Especificamente, do ângulo da janela de um quarto, do qual é possível ver em destaque parte da coxa da artista, sendo apertada pela quina de uma pequeníssima cama.

Assim como a personagem Alice em uma das passagens de Alice no país das maravilhas, *Antoni* parece ter crescido demasiadamente para o espaço em que está inserida. Sob outra perspectiva, o espaço que lhe é conferido não é capaz de recebê-la integralmente, sendo a pequenez do lugar um desconforto que pressiona a pele. Duas escalas distintas que quando reunidas revelam os choques entre ocupar sem caber. As relações conflituosas do meio social no qual a mulher se cubra e cumpra a todo custo a onipresença do lar e das dimensões de seus papéis como tal, até que suas próprias definições como indivíduo pereçam. Subjugando seus esforços em prol do outro e não cabendo espaços para mais nada além de ser propriedade: dona do lar, esposa de (...), mãe de (...).



JANINE ANTONI. *Up Against*, 2009. Fotografia 79,68 x 55,56 cm.

Fonte | Site da artista

Ainda em menção às gamas de trabalhos domésticos condicionado às mulheres e ao que é ser feminino em nossa sociedade ocidental, em *Loving Care*, Antoni faz uso da própria corpa como instrumento e executor da ação privada em espaço público, se esfregando por todo chão da galeria. Sua posição sobre o solo é representativa à submissão - sendo a única pessoa a estar de joelhos - reforçada pela direção do rosto baixo

para manter os cabelos o mais próximo do chão, fazendo com que perca parte da visão do entorno. O trabalho de *Antoni* reelabora o próprio fazer doméstico a partir da ironia de tornar as funções e finalidades contrárias ao que se espera - íntimo x público | obedecer x desobedecer | limpar x sujar - o que de fato potencializa seu estado de aparente vulnerabilidade diante dos demais presentes, em vista que, em verdade, se posiciona como indivíduo a reivindicar o espaço sob seu poder de decisão e atuação.

A série de fotografias em preto e branco, *La servidumbre* | A servidão é produzida entre 1978 e 1989, pela artista panamenha *Sandra Eleta* |1942-|. As imagens expostas pela primeira vez em Londres¹¹² são iniciadas em um período em que a artista mora na Espanha e finalizadas no Panamá, durante o período mais difícil da ditadura militar no país e da invasão pelos Estados Unidos.

Diferente de fotografias para estudos antropológicos mais tradicionais, cada imagem da série da artista é nomeada com o nome de suas protagonistas. Retratando uma maioria de empregadas domésticas em seus ambientes de trabalho, a casa, que por vezes executam tarefas conforme seu dia a dia. Mas que, por outras, posam com atitudes fortes à artista e em posturas que desafiam a lente e, conseqüentemente, quem as observa.

Edita (a del plumero) | *Edita (a do espanador)*, 1977, é uma das fotografias que mais me chamam a atenção. Uma corpa que de uniforme de trabalho, maquiada, unhas pintadas e cabelos muito alinhados, está sentada sobre uma cadeira talhada em madeira e posiciona um espanador de penas sobre o peito esquerdo, em atitude austera como quem assentada em seu trono segura seu cetro real. Seu olhar desafiador enfrenta a lente como quem olha a alguém que está sob suas ordens e expectativa, com queixo alto e olhar posicionado de cima para baixo.

A artista revela em entrevista ao jornal *El país*, um fator importante que se confirma quando observamos sem muitos esforços a presença de *Edita*:

Eu queria fazer um ensaio sobre como os servos daquela época viam o papel de servir em oposição às gerações anteriores, que se identificavam completamente com seu papel de mordomo ou empregada doméstica. Nas novas gerações uma atitude mais desafiadora e muito menos submissa foi observada¹¹³



SANDRA ELETA. *Edita (a del plumero)*, 1977, Panamá.

Série *La servidumbre*, 1978-1989. Fonte | El país

2.3.Crespos acima do solo | trançando outras arapucas

Historicamente, em países latino-americanos, as funções laborais subalternizadas e as condições de trabalho mais precárias são ocupadas em grande parte por corpos racializados das classes mais pobres das sociedades. Resultado das políticas colonizadoras de exploração e escravidão, e como atenuante às omissões de novas projetos públicos no pós-abolicionismo que resguardasse as necessidades e direitos dessas populações.

A crítica de arte Aracy Amaral, nascida em 1930, destaca as relações paradoxais de trabalho estabelecidas a partir da distribuição do serviço doméstico à classe baixa nas casas de mulheres [brancas] de classes de maiores poderes aquisitivos, que por sua vez, mesmo circunscritas no sistema patriarcal do lar, podem exercer outras funções.

Na realidade, é necessário reconhecer a razão prática por que as mulheres no Brasil tinham tanta disponibilidade para dedicarem-se às artes. A presença, mesmo hoje, de uma ou mais empregadas domésticas na casa prestando serviços para a classe média e alta classe média sempre deu às mulheres brasileiras a possibilidade de se dedicar às artes [...]¹¹⁴

Tal problemática, marcada pelas disparidades entre classes e sob a perspectiva de gênero, fica evidente nas obras *La servidumbre* de *Sandra Eleta e Tarefa I*, 1982, da artista baiana Letícia Parente [1930-1991]. No vídeo gravado em formato Betamax colorido, de aproximadamente 2 minutos de duração, Parente aparece vestida de branco, deitada de bruços sobre uma passadeira de roupas na área de serviço de sua casa. Em seguida, uma outra mulher entra em cena com um ferro em mãos, a fim de passar a artista enquanto permanece vestida, passiva e insensível mediante ao ato doméstico violento.

Assista [Tarefa I](#)

A ação principal de passar a ferro é executada por uma mulher negra vestida de uniforme preto, indumentária característica das empregadas domésticas no século XX até hoje, semelhante ao que usa *Edita* na série de fotografias. Ela não somente executa a ação para o vídeo como também apresenta parte de sua rotina de trabalho doméstico e sua relação social frente à artista, afinal, realmente trabalha nos afazeres da casa de Parente. É interessante percebermos que geralmente nas descrições sobre o vídeo, o protagonismo da performance é reservado à artista. Entretanto, a outra performer que nunca tem sua identidade apresentada, assim como no vídeo, tem sua cabeça fora de quadro, e é definida apenas por sua cor de pele e função: “uma preta”¹¹⁵ e “sua empregada”¹¹⁶.

Prática herdada do projeto modernista de construção de uma identidade nacional, em que se intitulava obras da primeira metade do século XX com termos genéricos, apresentando “tipos” brasileiros catalogados em situações de trabalho em detrimento de suas subjetividades. Como podemos observar a ama de leite nas pinturas *A negra*, 1923, de Tarsila do Amaral e o trabalhador rural em *Mestiço*, 1934, de Cândido Portinari.

Contudo, *Tarefa I* poderia ser considerada uma crítica social ao legado de servidão endereçado às corpos racializadas sob uma perspectiva branca? Ou então, se poderia questionar a permanente retratação histórica e artística estereotipada dessas corpos como ocupantes de lugares específicos em estados de subalternização e anonimato? No qual, cumprem mais uma tarefa a serviço de patroas que permanecem imóveis diante da situação.



LETÍCIA PARENTE. *Tarefa I*, 1982, 1' 57". Print do vídeo colorido. Fonte | Galeria Jaqueline Martins

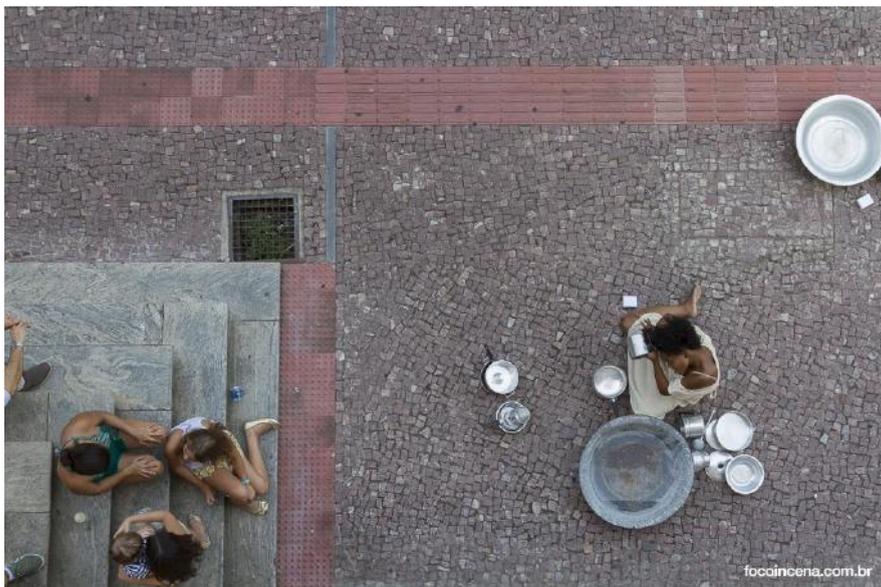
Ademais, o ideal e os projetos de branqueamento da população aplicados no século XX em diversos países, inclusive no Brasil, são amplamente pautados nos estudos científicos e projetos políticos higienistas de natureza eugenista¹¹⁷ para a chamada melhoria racial. Apesar do projeto possuir diversos apoiadores na política, na ciência, na imprensa e na literatura brasileira, o médico sergipano Manoel Bonfim foi um dos que denunciaram os fundamentos racistas da eugenia, a qual define como “falsa ciência”, em seu livro *A América Latina: males de origem*, de 1905.¹¹⁸

Do mesmo modo que, características dos cabelos crespos são inferiorizadas frente aos padrões de beleza brancos da época. Por meio de anúncios e propagandas nos meios de imprensa, as técnicas de clareamento da pele ou o alisamento dos cabelos anunciam “um passo em direção à felicidade dos(as) negros(as)”, sendo essa a “porta de entrada ao “mundo moderno de pessoas elegantes”” e que “permitiam ao(à) negro(a) a sensação de estar mais parecido com o modelo ideal de beleza “superior””.¹¹⁹

A partir da propaganda, os cabelos crespos foram, até poucos meses atrás, objetificados como palha de aço da linha “krespinha” da marca brasileira Bombril. Sob pressão dos usuários das redes sociais, ela saiu de circulação após quase 70 anos vendendo o produto associado às características dos cabelos, como equivalentes a itens para limpeza “pesada” da casa.

Dessa forma, evidenciando a propaganda como possível agente aos estereótipos armazenados no imaginário social sobre tais corpos, como ocupantes de posições de subserviência em sociedade e como sendo “naturais” categorias que as destituem de qualquer forma de humanidade. Tendo em vista que expressões pejorativas, como “cabelo bombрил”, integram-se ao discurso ofensivo de modo banalizado para referir-se aos cabelos de pessoas pretas até os dias de hoje, como denuncia a artista mineira **Priscila Rezende** [1985-].

Na performance *Bombрил* iniciada em 2010 e apresentada nos anos seguintes, a artista trajada de um vestido sem muitos detalhes em cor clara, dispõe no chão uma grande bacia em metal com água e uma série de utensílios de cozinha de mesmo material, como panelas e copos. Enquanto os areia exaustivamente com seus próprios cabelos soltos, com o auxílio de sabão em barra por cerca de 1 hora. Ao final da ação, a artista enxágua os cabelos para lavá-los do excesso de sabão e retira-se do espaço, deixando para trás os itens polidos diante do público.



PRISCILA REZENDE. *Bombрил*, 2010 - até hoje. Registro fotográfico de Guto Muniz no Memorial Minas Gerais Vale, 2014. Fonte | Desapropriam-me de mim

A performance produzida por Rezende possui significativa semelhança com a pintura a óleo *Limpendo metais*, 1923, do pintor brasileiro Armando Martins Vianna, nascido em 1897. A obra retrata a figura de uma mulher com vestimenta clara, semelhante à usada pela performer, em que limpa utensílios de casa, possivelmente de prata e cristais, com o auxílio de um pano. A pintura revela parte do cotidiano remanescente às pessoas que após

o “fim” da escravidão instituída no Brasil em 1888, ainda ocupavam as antigas atividades do período escravocrata como empregadas domésticas, a partir da manutenção da estrutura social de subserviência moderna.



ARMANDO MARTINS VIANNA. *Limpando metais*, 1923. Óleo sobre tela, 99 x 81 cm.
Coleção | Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Fonte | Dezenovevinte

Vianna, artista descendente de avó alforriada, deixa como legado pinturas de paisagens, nus, temas históricos e religiosos. E, com isso, *Limpando metais* seria a única obra que aborda uma personagem preta e o contexto social da época. A obra é executada a fim de concorrer exclusivamente ao prêmio do Salão Nacional de Belas Artes, onde a expõe em decorrência da 31ª Exposição Geral da ENBA, conquistando a medalha de prata e, por consequência disso, a obra é incorporada ao acervo do Museu Mariano Procópio | MG.¹²⁰

Este gênero de pintura seria uma estratégia comum aos artistas desde o século XIX para alcançarem melhores posições nos Salões de Belas Artes, como efetivamente ocorreu

com Vianna. Se comparados com artistas estrangeiros, como fotógrafos e outros pintores que visitavam o Brasil, os brasileiros não se dedicavam ao tema e a abordagem era episódica, em vista do conjunto de suas produções.¹²¹



PRISCILA REZENDE. *Bombril*, 2010 - até hoje. Registro fotográfico de Guto Muniz no Memorial Minas Gerais Vale, 2014. Fonte | Desapropriam-me de mim

As imagens de Rezende chocam pela literalidade da ação, é quase inacreditável que esteja em tal situação. No entanto, a potência da obra está exatamente no propósito de abrir espaço aos desconfortos - de um lado, esfregar com força em nossas caras a violenta forma de abjeção lançada sobre essas corpos no dia a dia, pois “o espectador se defronta com sua própria fala discriminatória e é obrigado a encará-la, sem que haja opções para evasivas, subterfúgios ou digressões”.¹²² Do outro lado, a artista lida com posições físicas desconfortáveis, sentada sobre pedras portuguesas na calçada do Memorial Minas Gerais Vale¹²³, enquanto puxa e repuxa com força seus cabelos curtos para arear as peças em ritmo obsessivo, por pelo menos uma hora.

Além de como se posicionar para defrontar memórias de sua biografia, quando sua existência é objetificada e seus cabelos, associados a uma palha para clarear utensílios domésticos: os “comentários deixam seus rastros na personalidade, no comportamento e no âmago de quem os recebe. A consciência destas marcas, paradoxalmente, se tornou um ponto forte em minha identificação e valorização como mulher negra”.¹²⁴

Por consequência, mediante a potência de seu trabalho há diversas reações, dentre elas, a inaceitação de que a artista exponha suas dores, manifeste confrontos e, portanto, a culpabilizando por não assumir passivamente com aquilo que o outro não quer lidar, seu próprio racismo.

Eu percebo hoje que existe um incômodo em se falar sobre racismo. [...] Quando eu fiz o trabalho Bombril [...] até uma colega de classe que estudava comigo, não negra, fez um questionamento, de por que no trabalho eu estava falando sobre essas situações negativas que o negro passa, sendo que têm tantos negros por aí de sucesso, que “chegaram lá”, como ela disse, por que eu não falava dessas pessoas? Porque eu acho que existe um silêncio, a gente passa por isso, mas as pessoas se incomodam que a gente fale sobre isso. Então eu acho que romper o silêncio já é muito importante.¹²⁵

Ao materializar a palha de aço com os cabelos, a artista dá forma concreta àquilo que a linguagem quer representar. A figura de linguagem formulada a fim de hostilizar as características físicas da raça negra, aqui não se designa por transposição de semelhanças, mas efetivamente, se corporifica de forma explícita nos cabelos de Rezende: “tenho certeza de que a responsabilidade pela existência dessa crueldade não está nesta performance. Ela existe na perversidade perpetuada pelas práticas racistas”.¹²⁶

Portanto, a artista desorganiza as relações de linguagem estabelecidas entre “bombril” e “cabelo” criando a impossibilidade da metáfora¹²⁷, ou seja, ao usar seus cabelos como se fosse uma esponja de aço, Rezende não apenas evoca o imaginário do objeto aludido, mas torna-se o próprio. No qual, destitui a criação de uma figura metafórica que transferiria os valores de um assunto ao outro. Ademais, desfaz os distanciamentos que poderiam “amenizar” o peso da conotação real intrínseca ao sentido figurado. Consequentemente, a execução da performance desmascara o termo bombril da camada de “brincadeira inofensiva”. Revelando o conteúdo racista no modelo colonialista do presente, legitimado pelo discurso igualmente banalizado pela propaganda de massa difundida livremente por quase 70 anos.

Em 1985, o cantor Luiz Caldas lança a música *Fricote* composta por Paulinho Camafeu e o artista. A letra, considerada por muitos como o berço do gênero musical *Axé Music*. Segundo Caldas, ela é inspirada em uma suposta "gozação" de um rapaz com uma passante em um bar, na praça principal da cidade de Simões Filho. Onde no meio da conversa, ouviu-se o rapaz dizer: "Pega ela aí pra passar batom!".

Nega do cabelo duro
Que não gosta de pentear
Quando passa na baixa do tubo
O negão começa a gritar

Pega ela aí
pega ela aí

Pra que?
Pra passar batom
De que cor?
De violeta
Na boca e na bochecha¹²⁸

De um lado a "gozação" ganha espaço na mídia e "cai na boca do povo", de outro, se torna parte do inferno na vida de crianças e adolescentes pretas, como assinala a artista paulista **Renata Felinto** |1978-|, no texto Não à ditadura do cabelão: meu cabelo é duro, Sr. Luiz!!:

Mais tarde quis passar o ferro quente em meus cabelos para ver como ficava e durante anos, dos meus 14 aos 22 anos, alternei os cabelos alisados à ferro com tranças. Na época do colégio era, para mim, inconcebível não estar de cabelos lisos, era um pavor! Eu tinha que alisar meus cabelos aos finais de semana e suportar a transpiração do couro cabeludo que faziam as raízes retornarem ao seu estado original. E foi assim até o momento em que eu quis me lembrar de como era a textura real de meus cabelos sem o efeito destruidor da "chapinha"

(esquentada no fogão). Nisso eu já tinha 23 anos e estava no mestrado pesquisando a história da minha família.¹²⁹

Na videoperformance *White face and blonde hair* | Rosto branco e cabelo loiro, 2012, que compõe o projeto *Também quero ser sexy*, 2012, a artista cria uma personagem que faz uso de espessa camada de maquiagem, muito mais clara que seu tom de pele combinada com batom *pink*, muitos acessórios como bolsa, óculos, colares, leque e vestimenta em preto e branco à moda *Coco Chanel*.

Em registros fotográficos da ação, após o ritual de transformação facial, lhe é aplicada uma longa peruca de fios lisos loiros de tom bem amarelado, vestida tal como uma mulher da alta sociedade paulista. Ela desfila pelas vitrines e estabelecimentos da rua Oscar Freire, um dos endereços mais nobres do comércio de São Paulo, cujo status é de segregação socio-racial.



RENATA FELINTO. *White face and blonde hair*, 2012.

Registros de bastidores de Crioulla Oliveira. Fonte | Blog da artista

A máscara usada pela artista que ganha efeito caricato de mulheres brancas faz menção e crítica ao termo *blackface*, também evidenciado pelo título da obra em oposição. A prática que compreende, em seu início, o uso de carvão de cortiça, seguido anos depois de maquiagem de cor preta por artistas brancos para interpretar personagens pretos, de modo estereotipado e pejorativo, com o objetivo de entreter o público (branco). A técnica é comum nas produções de espetáculos desde o século XVII, onde profissionais pretos não poderiam ocupar, e que também ganha espaço no meio audiovisual com advento da TV e do cinema. Permanecendo no teatro através do gênero *Minstrel Show*¹³⁰ até a segunda metade do século XX, em que os personagens eram sempre ignorantes, preguiçosos, falastrões, supersticiosos e musicais.

Hoje, a prática “artística” entendida finalmente como vergonhosa na história da cultura de massa, permanece viva nas festividades holandesas de São Nicolau, para dar vida ao tradicional personagem *Zwarte Piet* | Pedro, o Negro. Dentre algumas versões controversas sobre a verdadeira origem, o personagem consiste em um ajudante do São Nicolau, de traje renascentista, cabelo encaracolado, gorro com plumas, pendentes dourados e grossos lábios vermelhos, que surge no litoral holandês vindo da Espanha para distribuir presentes às crianças.

Evidentemente, não podemos deixar de citar, o racismo recreativo comum no carnaval brasileiro nas fantasias de personagens populares como a “Nega, maluca”,

representação exacerbada e totalmente estereotipada da mulher negra: preta, pobre, descabelada, com sua sexualidade explorada, exposta e hipervalorizada, sorridente ao extremo, o que muitas vezes pode representar uma falta de senso crítico diante das mazelas da vida, ou seja, aquela pessoa negra que resiste às dificuldades com um sorriso no rosto e independentemente do que aconteça, nunca para de sorrir. Projetar nas mulheres negras um comportamento passivo, sorridente, que absorve as dificuldades e as mazelas da vida com risos e tolerância, priva até mesmo a liberdade individual de cada mulher, de também ter direito de exigir dignidade e respeito.¹³¹



Pedro, o Negro e São Nicolau em festividade na Holanda. Fotografia de ANP.
Fonte | *Omroep Gld*



Prints de blogueira em tutorial de maquiagem para Nega Maluca, 2019. Fonte | Gaúcha ZH

Em *White face and blonde hair*, a maquiagem embranquecida que tenta mascarar a pele e o cabelo exageradamente loiro que esconde os *dreds* de Felinto são elementos de obliteração das características de seu fenótipo e da sua cultura, dados que constituem manifestações de suas heranças. Entretanto, o disfarçar a autoriza circular livremente em reduto sócio-econômico como indivíduo aceito, que conduz por meio de sua “plasticidade uma estereotipia máxima ao universo topológico no qual se circunscreve”.¹³² Caso contrário, ao escolher manifestar suas características originais, lhe seria incomum e não condizente às expectativas do meio condicionado ao trânsito e consumo de pessoas das quais a personagem anuncia.

Os efeitos sobre ela também podem ser entendidos como invisibilização e deformação das singularidades das corpas pretas na cultura de massa por parte da TV, cinema, música, teatro e outras manifestações midiáticas-culturais. Meios que agenciam esforços para manutenção de padrões ideais brancos compartilhados que buscam adulterar as peles, os cabelos, os hábitos, as heranças afro-diaspóricas, do mesmo modo, a auto-estima daquelas que não correspondem à eu-branca.¹³³

A manifestação pelo desejo e a cobrança para responder a demanda do mundo de uma beleza ideal invade tanto as estruturas sócio-econômicas e culturais quanto as subjetividades dos seres. Dado que por muito tempo, e ainda hoje, mesmo diante da midiáticação do cabelo crespo enaltecido, sob fins também comerciais, muitas crianças sonham em ter cabelos lisos e claros. O que revela indiscutivelmente a crueldade introjetada no imaginário de corpos que estão formulando suas crenças e identidades. Em algumas passagens do texto *Também quero ser sexy*, Felinto relata esse desejo compartilhado, a influência da mídia e os sintomas nas relações afetivas:

Quando criança, me recordo de uma conversa com minha irmã, nem sei se ela se recorda, lembro que eu disse que na "outra vida, ela seria loira e eu ruiva", acreditávamos na mágica de retornarmos com o direito de sermos meninas brancas com sardas e cabelos compridos, a maneira das meninas que observávamos nas propagandas [...] Cresci numa família negra cheia de pessoas lindas que alisavam seus cabelos ou utilizavam produtos químicos para domá-los [...] Entretanto, entre os elogios tímidos de familiares, não existia o comentário de fortalecimento de nossa beleza, ainda que fôssemos muito bonitos, ou bonitas, nos casos meu e de minha irmã. Tinha o comentário de elogiar a pele não tão negra e aos "cabelos bons" como qualidades mais bem quistas.¹³⁴

Finalmente, o vídeo acompanha a movimentação de Felinto pelos espaços em conjunto com a presença e reações dos transeuntes ao som de um remix em funk da música clássica *Cavalgada das Valquírias* de *Richard Wagner*. A personagem caminha sorridente pelas vitrines da Rua Oscar Freire, consome em lojas de roupa e folheia calmamente uma revista enquanto toma café e água. Ademais, faz uso do tempo ocioso entre encenações de expressões faciais e gestualidades exageradas como quem posa para paparizzes que a seguem em sua rotina despreocupada.

Como aponta Diane Souza da Silva, “se a lógica do capital se baseia na relação trabalho x tempo, observar a vida e vagar também se coloca como uma contradição inquestionável para o corpo negro”, portanto, não lhe cabendo a possibilidade de viver o descanso, o ócio, o consumo ou ser servido. Mas, condicionando a desfiguração e descorporificação para ser objeto-máquina que não possui sentimentos, desejos e necessidades semelhantes a qualquer outro humano, para estar de prontidão, servir e cuidar do outro.

Enquanto Rezende apresenta a si mesma sem artifícios ou próteses e os cabelos como elemento explícito violado, “Felinto cria uma plataforma de representação de si mesma como outra, estabelecendo uma alteridade com as louras”¹³⁵, uma personagem que corporifica e viabiliza novos status. Contudo, ambas expõem diferentes valores e significados atribuídos aos cabelos de pessoas de classe e raças distintas. Se por um lado quem tem cabelo loiro faz uso de seu tempo livre para cuidar de si, caminhar sem pressa e esbanjar glamour e alegria. Por outro lado, quem tem cabelo crespo estaria subordinada ao estado serviçal em categorias específicas do labor. Entregue integralmente a execução do serviço, sem tempo para cuidado de si ou consumo. Além de inapta para livre trânsito em diferentes camadas da sociedade.

Assista [White Face and Blonde Hair](#)



RENATA FELINTO. *White Face and Blonde Hair*, 2012. Prints a partir da vídeo-performance, 2' 04".
Rua Oscar Freire, São Paulo, 2012. Fonte | Canal da artista

Por fim, podemos constatar mais uma vez que a violência às corpos pode se dar a partir de hierarquias impostas às características e estruturas biológicas a entender que se tornam alavancas da manutenção do poder branco e como serem lidas e afetadas culturalmente pela sociedade¹³⁶. Portanto, a fim de esvaziar a humanidade de determinados grupos e os equiparando aos objetos de limpeza como “vassoura” e “bombril”. Adjetivando com termos pejorativos “ruim”, “duro”, “pixaim”, levando a ridicularização de sua própria natureza na tentativa de torná-los subalternizados e passíveis de manipulação. E por fim, introjetar associações em que para se conquistar melhores status de vida, a corpa preta deve adotar padrões e valores estabelecidos da eu-branca.

Afinal, para Neusa Santos Souza, “a história de ascensão social do negro brasileiro, é, assim, a história de sua assimilação, aos padrões brancos de assimilação social”.¹³⁷ De modo que, tais assimilações projetadas são postas em questão quando se passa a tratar da própria mentalidade condicionada ao uso obsessivo de padrões brancos. *bell hooks* destaca que durante os anos 60,

os negros que trabalhavam ativamente para criticar, desafiar e alterar o racismo branco sinalizavam a obsessão dos negros com os cabelos lisos como um reflexo da mentalidade colonizada. Foi nesse momento em que os penteados afro, principalmente o black, entraram na moda como símbolo de resistência cultural à opressão racista e foram considerados uma celebração da condição de negros(as). Os penteados naturais eram associados à militância política. Muitos (as) jovens negros (as), quando pararam de alisar o cabelo, perceberam o valor político atribuído ao cabelo alisado como sinal de reverência e conformidade frente as expectativas da sociedade. Há nesse período histórico, um importante momento de exaltação do cabelo crespo negro.¹³⁸

Em outra cena do filme *Kbela*, uma das performers encara fixamente o olhar de quem a observa, embebida de tinta branca sobre sua pele à frente de uma grade branca que preenche o fundo da imagem. Ao som de fortes batidas de atabaque, ela parece encobrir sua pele como a personagem de Felinto, entretanto, o som media o enredo da ação, o atabaque se silencia e seus movimentos com as mãos revelam que faz o percurso contrário removendo a tinta branca.

Em gesto performático simples, mas de grandiosa força, como quem escava o chão para revelar o verdadeiro solo sobre onde está firmado. Ela caminha no tempo para remover de vez a camada que esconde a que sempre foi sua genuína cor, um retorno ao passado para desfazer os processos de violação no presente. Agora, ao som de uma escaleta, retira em direção aos olhos os últimos vestígios brancos, olha para as palmas das mãos que carregam o líquido e, logo, em seguida, encara inabalável quem a especta nua de todo e qualquer artifício.



YASMIN THAYNÁ. *Kbela*, 2015, 21' 45". Prints de cena do filme. Fonte | Canal Kbela filme

Assista [Kbela](#)

Em palestra para o *Spelman College*, 1987, a afro-estadunidense *Alice Walker*, escritora do clássico *A cor púrpura*, compartilha com estudantes o emocionante processo em que renuncia as extensões de cabelos compradas de “irmãs coreanas”. Como na cena de *Kbela*, as extensões são o líquido branco que a esconde, para, então, permitir seus fios crescerem e descobrir “o conhecimento com suas características naturais”, após quatro décadas os ocultando do mundo dentro de sua cabeça. A descrição dos cabelos é feita com traços e personalidades de um indivíduo, um amigo tão próximo que *Walker* passa a conhecer pelo lado de fora. Assim como as pernas de *Antoni* crescem confinadas ao espaço da casa de boneca, afinal, o cabelo oprimido é um teto para as ideias:¹³⁹

Quando meu cabelo atingiu dez centímetros de comprimento, dispensei o cabelo das minhas irmãs coreanas e trancei o meu. Só então renovei o conhecimento com suas características naturais. Descobri que era flexível, macio, reagindo quase com sensualidade à umidade. Com as pequenas tranças girando para todos os lados, menos para onde eu queria que virassem, descobri que meu cabelo era

voluntarioso, exatamente como eu! Vi que meu amigo cabelo, tendo recuperado vida própria, tinha senso de humor. Descobri que eu gostava dele. [...]

Finalmente descobri exatamente o que o cabelo queria: queria crescer, ser ele mesmo, atrair poeira, se esse era seu destino, mas queria ser deixado em paz por todos, incluindo eu mesma, os que não o amavam como ele era. O que acham que aconteceu? (...). O teto no alto do meu cérebro abriu-se; mais uma vez minha mente (e meu espírito) podia sair de dentro de mim. Eu não estaria mais presa à imobilidade inquieta, eu continuaria a crescer. A planta estava acima do solo.¹⁴⁰

2.4. Pelo na janta | a abjeção entre náusea e desejo

No final do ciclo de desenvolvimento dos cabelos, na fase de repouso ou telogénica, os fios se desprendem do folículo capilar para dar espaço a um novo fio. A queda é inevitável, cerca de 100 a 150 fios caem diariamente no ciclo considerado saudável. Eles se espalham como vestígios de nossa passagem pelos espaços.

Nas culturas ocidentais, o acúmulo dos pelos no chão ou ainda no corpo é tido como anti-higiênico, ou seja, uma abjeção. Principalmente, quando ficam evidentes na pele das mulheres, pois, seriam indício de uma noção de masculinidade ou atrelada a crença de descuido por parte delas. Na construção binária dos corpos, o feminino sempre deve estar em negação ao que seria da ordem do masculino, para assim se fazer existir.

Dado reconfigurado quando homens adentram o sistema carcerário brasileiro em condição de presidiário. A medida adotada pela SENAP¹⁴¹ de raspagem dos cabelos, bigodes e barbas é mantida até hoje sob a alegação de higiene e para evitar possíveis proliferações de pragas, a fim de zelar pela saúde prisional. Entretanto, há defensores jurídicos que apontam "inconstitucionalidade" e "inconveniência", por se enquadrar em um ato desumano e degradante que, dentre outras arbitrariedades, privaria o preso de um importante traço de identidade.¹⁴²

A série *Vulgo*, 1998-2003, da artista mineira **Rosângelo Rennó** |1962-| apresenta 14 fotografias ampliadas em grande escala, a partir de negativos do acervo no setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo, em atividade entre 1920 e 1940, pertencente ao antigo complexo Carandiru. Os negativos são de presos catalogados a partir de suas características físicas, das quais podem ser amparadas pelo sistema de tipologias fisionômicas para atestar comportamentos transgressores e desviantes a partir de padrões, como os formatos dos crânios e dos rostos.

Neste caso, em grande maioria, as imagens selecionadas apresentam os presos de costas e uniformizados, com marcações numéricas na testa, roupa e bordas das fotografias,

que realçam o caráter de perda identitária dos encarcerados. Entretanto, as imagens possuem enfoque nos redemoinhos de suas cabeças, onde a artista intervém e destaca com sombreado de cor avermelhada claro. A marca capilar revelada somente após a raspagem dos cabelos se evidencia como a única característica pessoal e intransferível de seus donos, como uma espécie de marca digital. E, portanto, possivelmente, usada como meio de comparação e prova dos indivíduos em situação de fuga.

A apropriação das imagens pela artista tangencia implicações éticas quanto o uso para fins estéticos e, por consequente, mercadológicos. Com base na regulamentação que garante proteção à identidade do indivíduo encarcerado e seus familiares por um período de cem anos, a solicitação para que Rennó recupere e, posteriormente, use os negativos é negada em 1995. No entanto, no ano seguinte, a artista se valendo de uma brecha anteriormente dada a uma publicação das imagens em um tratado científico sobre criminologia, consegue acessar os negativos.¹⁴³ Ademais, em 2015, uma das fotografias da série participa de um leilão pela Aloisio Cravo Arte e Leilões, com estimativa de venda entre 100 e 130 mil reais¹⁴⁴, podendo assim ser questionado se houve algum retorno financeiro dado às pessoas ou familiares que tiveram suas imagens usadas sem suas autorizações, especialmente, em um contexto de encarceramento.

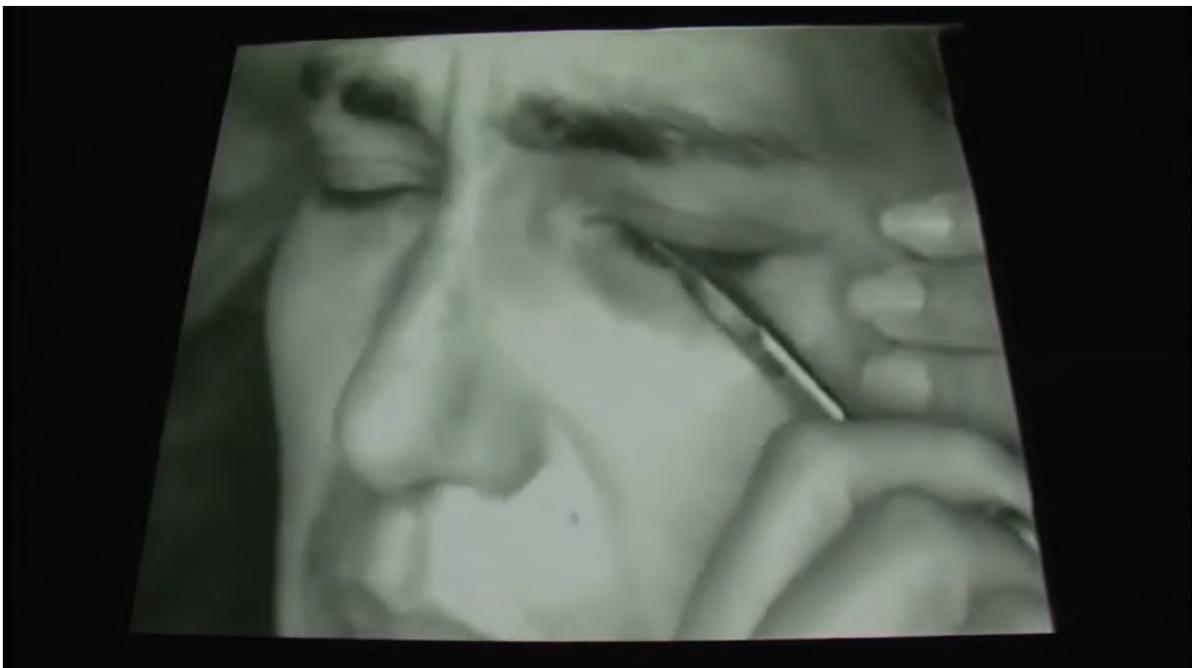


ROSÂNGELA RENNÓ. *Vulgo*, 1998-2003. Duas fotografias da série. Fonte | Site da artista

No contexto posterior ao período mais repressor da ditadura militar brasileira, também conhecido como Anos de Chumbo¹⁴⁵, entre 1974 e 1977, a artista carioca **Sonia Andrade**, nascida em 1935, executa uma série de 8 videotapes *Sem título*. Neles, experimenta indícios de violência dos quais apresenta sua corpa como objeto e suporte de investigação fílmica do grupo de estudos¹⁴⁶ organizado no MAM-RJ. Dentre os trabalhos, se destaca o de codinome *Corte*, no qual por um pouco mais de 4 minutos, com auxílio de uma tesoura de unha, a artista corta às cegas pelos pubianos, das axilas, cabeça, sobrancelhas e cílios. Em vista disso, formam grandes falhas nas regiões.

A crítica de arte Marisa Flório Cesar destaca que a ação incide sobre o contexto de ditadura que mutila de modo velado presos políticos. E acrescento que não podemos esquecer das marcas deixadas em quem permanece vivo e à procura de justiça e dos desaparecidos.

Seus vídeos se constituem na tensão entre o corpo filmado e sua circulação como espetáculo; entre o corpo (inclusive o feminino) conformado por códigos sociais, por discursos e saberes e suas insurreições silenciosas; entre o corpo torturado e silenciado (eram tempos de ditadura e mutilações veladas) e sua explicitação; entre o comportamento em sua docilidade servil e suas instrumentalizações políticas e mercadológicas;¹⁴⁷



SONIA ANDRADE. *Sem título (Corte)*, entre 1974-1977. Print a partir do vídeo, 4' 10".

Fonte | Canal Texto sobre tela

Assista [Sem título \(Corte\)](#)

Na ação *Janta*, 2001, ocorrida no Atelier Submarino em Recife, a artista pernambucana **Juliana Notari** [1985-], cozinha durante algumas horas a ceia que será servida aos visitantes com requinte e normas de etiqueta. O processo de coletividade inicia-se no preparo do banquete aberto ao público, por mais que a feitura seja da artista-anfitriã, os bastidores da produção são de acesso livre. Logo, todos são convidados a se sentarem à mesa completamente revestida de cabelos humanos para desfrutarem de acordo com seus desejos do banquete regado a garrafas de vinho.

Inicialmente, a ação segue protocolos formais de um jantar sofisticado, que se transforma gradualmente com a intervenção participativa do público em um ambiente de relações mais aproximadas. Os corpos se comportam de maneiras diversas, novas posturas e gestuais desenham a desordem sob a mesa. A sala de exposição se aproxima mais de um ambiente íntimo: é possível constatar pessoas fumando ao redor da mesa, com latas de cerveja que não foram servidas no jantar, elas também falam alto e ao mesmo tempo.

Os comportamentos vão se adensando até que seus participantes usam as próprias mãos para comer, se desafiam a abocanhar o alimento pendurado no ar, compartilham do mesmo garfo e fazem caretas para câmera, como uma espécie de Bacanal - homenagem a Baco (ou Dioniso), deus do vinho, por ocasião das vindimas | colheitas das vinhas. Em seu início há um cerimonial sério e contrito em que se é necessário conciliar as boas graças misteriosas da fermentação com medo que os demônios não permitam transformar o vinho¹⁴⁸, seguido de festividades públicas como acontece na ação de Notari.

Esses comportamentos são tão incomuns para a cerimônia de jantar quanto para um ambiente de exposição, nos quais se espera que o público siga minimamente algumas convenções. O que nos remete a ação de *Antoni*, quando faz uso de um ambiente de exposição como plataforma de práticas de ordem mais ordinária. Portanto, de maior identificação e absorção do público para, então, dismantelar as ordens estabelecidas e deflagrar o improvável e o turbulento.

Ambas artistas provocam aos visitantes absorverem imediatamente suas ações a partir de reconhecimento associativo das atividades comuns - limpar|sujar|comer|sujar - mas que paralelamente podem ser estranhas pela presença incomum dos cabelos como objeto de cena, fundamentais para causar ruídos na expectativa e dissociações do público. Os pontos de choque negociam novos valores éticos, até então, não atribuídos à comida, limpeza e cabelos, que quando justapostos são nivelados e nos orientam a possibilidade de interação que resgatam a animalidade no humano. De retorno ao que, talvez, devido a cultura civilizatória nos tenha afastado, mas não perdido a natureza primitiva.

A participação do público é fundamental para que a experiência seja integral, o banquete se torna uma orgia gastronômica, porque os visitantes deixam de sê-los para serem protagonistas juntamente com a artista que provoca. Tanto em *Antoni* quanto em

Notari, se trabalha com o improvável ao se abrir o processo de criação ao público, não se tendo controle das intervenções.

Ao final, os resquícios deixados se misturam aos cabelos e mesmo durante a ação, não se percebe aversão a eles, pois o modo como agem se aproxima mais de um comportamento inadequado tanto quanto a presença corporificada de uma mesa peluda, que torna o objeto vivificado. O distanciamento que existiria entre essas duas naturezas se desfaz, não deixando muito espaço para atitudes de asco e para o imaginário de que o cabelo não poderia estar no mesmo ambiente em que se come ou perto do prato da janta ou, até mesmo, correr o risco de ingeri-lo.

Assista o registro de [Janta](#)



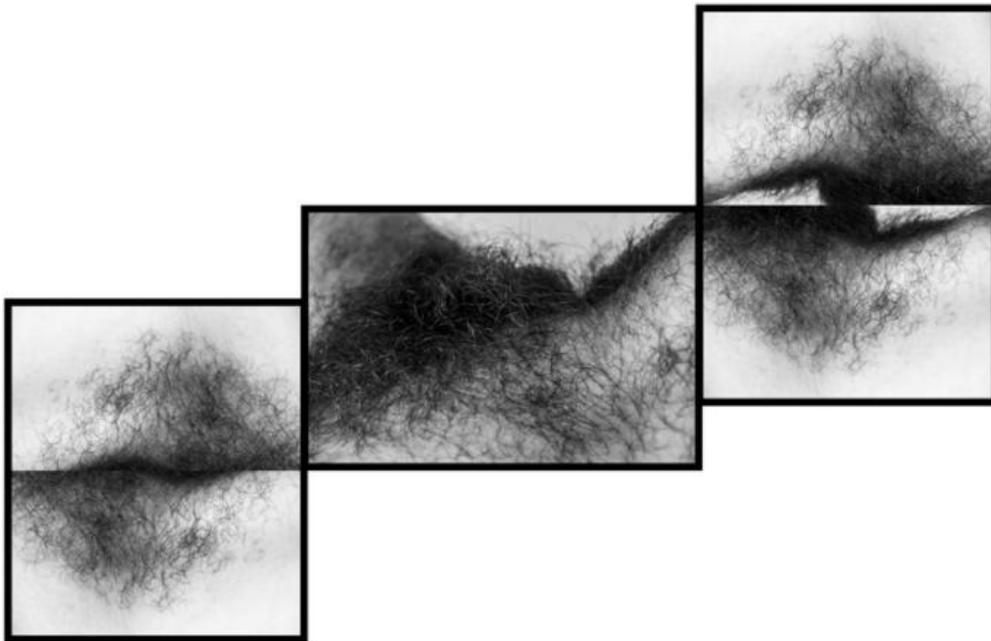


JULIANA NOTARI. *Janta*, 2001. 1 print a partir do vídeo de registro e 2 fotografias da ação na exposição Casa coisa, Atelier Submarino, Recife, 2001. Fonte | Site da artista

Já em 2012, Juliana Notari decide parar de raspar seus pelos e acompanhar a "metamorfose" que ocorre na condição de uma corpa peluda. Registros fotográficos em preto e branco dão vida à série *Sorterro*, 2013, na qual apresenta planos mais fechados das regiões em que os pelos se acumulam e ganham espaço. Formas mais abstratas são reveladas cuidadosamente a partir do plano fotográfico em close, das impressões em escalas de cinza e de sua montagem expositiva.

Elas são posicionadas em ângulos que criam fragmentações e continuidades desenhadas pelas partes mais escuras, que formam linhas que se conectam de um quadro a outro, revelando relevos na paisagem corpórea. A ilusão de expansão das áreas fotografadas também é trabalhada pela duplicação de uma mesma imagem que espelhada cresce no espaço.

A abstração é reforçada pela escolha das escalas de cinza que neutralizam e que obviamente se afastam da cor da pele da artista. Os ângulos fechados são fundamentais para desmembrar sua corpa e evidenciar os pelos menores que crescem em torno do bico do seu peito. A depender, algumas das composições formuladas fazem com que seja (quase) impossível definir qual região é apresentada.



JULIANA NOTARI. Soterro, 2013. Três fotografias da série na exposição Desterro: enquanto eles cresciam no Museu da Cidade do Recife, 2016. Fonte | Site da artista

Notari nos propõe uma estratégia extremamente interessante para ressignificar os nossos imaginários quanto a presença dos pelos. Criando formas estéticas que os conferem novas possibilidades desejan-tes de se ocupar os espaços, e por assim, os afastam da condição mais restrita a abjeção. Nos permite olhar com maior generosidade para expandir os modos de ver, assim como o que podemos ser para além das normatizações. Quiçá, as significações dadas às corpos necessitam de novos exercícios de percepções que rompam com as velhas construções idealizadas que hierarquizam as diferenças.

Em Informe sem conclusão, *Rosalind Krauss* posiciona a abjeção em lugar intermediário que age por indefinição a partir de “uma questão tanto de fronteiras intransponíveis quanto de substâncias indiferenciáveis, ou seja, uma posição do sujeito que parece cancelar o próprio assunto que está operando para localizar, e uma relação de objeto a partir da qual a definibilidade do mesmo (e, portanto, sua objetividade) desaparece”¹⁴⁹. Além disso, para a autora, a abjeção na arte é fundada a partir das múltiplas formas de ferida, onde é sempre dado como lugar feminino.¹⁵⁰

Segundo Notari, a prática é desenvolvida durante seu mestrado em artes, e o tempo do curso passa a ser elemento determinante do próprio processo. Após uma experiência pessoal vivida e muito dolorosa, ela percebe um “déficit de energia vital (do élan)” que a deixa constantemente anestesiada.¹⁵¹ Diante disso, permite que o tempo aja sobre si de modo que fosse “visível” e “sensível”. No decorrer de uma vivência lenta e diária, a nova condição física peluda está atrelada à necessidade de desestabilizar a si própria e ao naturalizar seu corpo para que acabe por desnaturalizá-lo também.¹⁵²

Após o longo período de metamorfose, a artista registra em vídeo uma sessão visceral em que se submete a depilação, e utiliza a cera contendo os vestígios para dar forma a uma escultura de sua cabeça, de olhos fechados e careca. O vídeo e a escultura compõem a videoinstalação *Muda*, 2016. A cera amarelada utilizada concede à escultura uma plasticidade mais maleável e mais próxima da textura de pele humana, se compararmos com materiais mais tradicionais das esculturas.

O material gera experiência de maior estranheza, enquanto verificamos a verossimilhança detalhada dos traços e a presença dos muitos pelos arrancados de sua criadora espalhados em sua pele-outra. De acordo com *Julia Kristeva*, o abjeto afeta a fragilidade de nossos limites corpóreos, “é aquilo do que devo me liberar para vir a ser um eu. É uma substância fantasmática, não só estranha ao sujeito, mas íntima a ele, tão íntima que sua proximidade produz pânico [...] Espacial e temporalmente, portanto, a abjeção é uma condição na qual a posição do sujeito é perturbada”.¹⁵³



JULIANA NOTARI. *Muda*, 2016. 1 Still de vídeo, 2 fotografias da instalação e detalhe de escultura na exposição *Desterro: enquanto eles cresciam* no Museu da Cidade do Recife, 2016. Fonte | site da artista

Diferentemente de *Mendieta*, que aplica sobre sua pele uma nova superfície de pelos retirados do seu amigo em *Untitled (Facial Hair Transplants)*, Notari traz à evidência uma camada externa de si própria em ação que aconteceu anteriormente. Sem mediação física de outra pessoa para que o objeto continue existindo no espaço. Expandida e transformada em uma nova eu, que contém a si mesma em forma e matéria orgânica. A experiência compartilhada por *Mendieta* é de natureza efêmera, já a de Notari ganha permanência física no espaço independente da presença da artista, mas ambas concebem territórios íntimos de acesso público.

Por meio do corpo e através dessas vivências, um campo de força e devires são criados, possibilitando agenciamentos que vão além do imagético. Tais possibilidades geram diferentes percepções, capazes de produzir novas subjetividades. É assim que a arte exerce sobre mim e no espectador a possibilidade de gerar forças que nos conduzem a lugares antes inacessíveis.¹⁵⁴

Em 1993, *Janine Antoni* realiza uma série de 14 bustos que a autorretratam, intitulada *Lick and Lather | Lamber e ensaboar*, na qual os modelam em materiais atípicos para esculturas. Sendo 7 deles feitos de sabão e os demais de chocolate. A quantidade de bustos para cada tipo de material é definida a partir do cânon clássico de proporções perfeitas do corpo humano, defendido pelo escultor grego Policleto.¹⁵⁵

Curiosamente, tal como as artistas Notari e Rezende, *Antoni* também utiliza um material de “limpeza”. Nesse caso, de higiene pessoal, o sabão, que assim como a cera, extrai da pele o que se excederia e se acumularia indevidamente. Mais uma vez, expandindo as possibilidades do corpo e da matéria, *Antoni* se lança 7 vezes no chocolate e 7 vezes no sabão para moldar os 14 bustos apresentados sobre pedestais.

Por serem materiais solúveis em água e que se decompõem rapidamente, fica evidente a passagem do tempo sobre as peças que se metamorfoseiam diante do processo de decomposição. Hoje, os modelos de sabão estão amarelados e mais frágeis, assim como os de chocolate são vulneráveis à ação do calor, condições que dificultam a conservação e estabilidades físicas em acervos.¹⁵⁶



JANINE ANTONI. *Lick and Lather*, 1993. Registro de *Lee Stalworth* em *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.*, 1999. Fonte | site da artista

Os elementos usados carregam consigo a natureza de uso íntimo que está atrelada às práticas domésticas e cotidianas de comer e se banhar. A artista reformula tais ações íntimas e a própria imagem, ao expor os bustos de chocolate retocados por suas lambidas e os de sabão lavados após uma sessão de banho, desfigurando assim, as então cópias perfeitas de si. Como são manuseados um a um, os modelos se diferenciam um dos outros, ou seja, a eles são aplicadas diferentes direções, intensidades e tempo das lambidas e do espumar, os tornando peças únicas.

Deformando suas imagens multiplicadas que permanecem em transformação no decorrer do tempo, ela fala da própria impossibilidade humana de se manter intransformável. A velha frase clichê já denuncia: envelhecemos a partir do momento que nascemos. O estado de permanente variação nos aproxima da iminente mortalidade, que por vezes buscamos nos poupar através dos disfarces. E os pelos possuem destaque latente nessa qualidade, através dos cabelos que enfraquecem, dos que nascem já brancos e dos pelos que surgem em áreas inesperadas.



JANINE ANTONI. *Lick and Lather*, 1993. Registro de Lee Stalworth em Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 1999. Fonte | site da artista

Antoni provoca tensão e desejo. Se por um lado os cabelos na escultura de Notari provocam asco, as de chocolate de *Antoni* provoca a atração. O que inevitavelmente aconteceu em uma de suas exposições: uma das cabeças foi mordida por um visitante. A tensão de ir ao encontro do que provoca o prazer, da transmutação do que parece ser no que se deseja realmente ser ou revelar. Se para alguns a formatação é cânone, para outras a desconfiguração dos sistemas estabelecidos se torna sentido para se manterem vivas.

Buscando escapar dos padrões universalizantes do corpo humano idealizado, que nesse caso, são amplamente estudados a partir de uma anatomia masculina e de fenótipos europeus, que padronizam a forma mais “bela” em detrimento das multiplicidades existentes. *Antoni* deforma a si por 14 vezes em diálogo com as demais artistas apresentadas, para pôr em debate os fundamentos canônicos e machocênticos do mundo, representados pelas proporções de Policleto.

Finalmente, sem me estender mais, as artistas evocadas ao diálogo avançam firmemente sobre organizações íntimas | casa, corpo | e os espaços de uso público | galeria, rua |. E, por entre a delicadeza e a resistência dos fios, rompem barreiras instituídas em suas próprias existências que borram categorias de gênero, reformulam suas presenças e subjetividades, desarticulam cânones para assim tornar as definições temporárias e mais fluidas. Ao conceber novos ambientes e experiências, elas escovam a contrapelo histórias da arte, culturas e sociedades. Espalham arapucas para que o mundo seja exposto às suas próprias distrações e fragilidades.

Muitos impasses, mudanças de rotas, dores físicas e emocionais cederam espaços até que começasse a escrever. Foi uma gestação demorada que envolveu medos, perdas e dúvidas. Como me posicionar diante das discussões, corpos e caminhos disponíveis. Quais seriam meus limites e se realmente eles existiam. Lidar com o isolamento, os distanciamentos, as novas formas de relação com o conhecimento e trocas exclusivamente pelo meio digital em um mundo doente. Uma fase de muitas incertezas, mas, que ainda assim, pude acessar a minha rede de afeto que me fez prosseguir. Acredito que nunca “rede” e “afeto” ampliaram tanto seus sentidos e atuações como agora.

Novas questões suscitaram no contato e na contação das histórias. Dentre elas, onde estariam as narrativas de corpos trans, travas, não-binários, bixas “afeminadas”, entre outras, na história da arte. Por mais que tenha exposto brevemente algumas delas, ainda me incomoda abordar noções de feminino tendo um desequilíbrio quantitativo com relação as mulheres cis. Me questionei o que haveria de impasse nesse entremeio. Se seria porque elas não produzem a partir dos cabelos, se não fiz uma busca de qualidade ou se a teoria da arte não reflete sobre essas corpos e produções?

Os poucos exemplos que abordei são resultado da minha rede de acesso, e não por estarem nos livros de história da arte, nos acervos das instituições, nas galerias e coleções. São corpos que fazem seu rolê independente do mercado de arte dominante, criam estratégias de sobrevivência financeira que trançam práticas cotidianas e artísticas para permanecer produzindo e não desistir do campo.

Além disso, gostaria de ter abordado mais corpos que intervêm sobre si, que abordam fluidez de gênero ou definições não-binárias que nos fazem cogitar um mundo desatado das categorias binárias. Possibilidades de tornar nossas vidas diferentes. Como diz meu amigo Pet Ferreira: “viver sem a sensação diária que há alguém querendo nos matar”. Mesmo que seja inviável destruir por completo essas estruturas, poderíamos pensar que tais questões, assim como os cabelos, um dia não serão indícios de violência?

Por fim, reconheço que é só o começo. Há muitos caminhos desconhecidos por mim, e que esse trabalho de conclusão de curso é apenas um ensaio para uma dança muito maior. Não consigo responder tudo agora, nem sei se também será possível daqui alguns anos. Talvez, seja uma busca incansável e sem fim. Talvez, não sejam tentativas de erros e acertos, mas ciclos de dúvidas e riscos permanentes. Acho que aramei uma arapuca para quando eu passar, mas que, de algum modo, possa ser lugar para habitar. Desde já, fico em paz de ter dedicado tantos meses à pesquisa a fim de alguma medida contribuir com esses riscos e rabiscos na história da arte e na vida de quem a lê. Ceder espaços para que outras reflexões e escritas, enfim, sejam gestadas.

⁶³ "as ondas do feminismo se caracterizam segundo as lutas e conquistas que marcaram cada momento histórico. Grosso modo, a primeira onda – do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX – foi marcada pelas lutas pela igualdade na educação e pelo direito ao voto; a segunda onda – durante as décadas de sessenta a oitenta – discutiu a liberdade sexual e o direito ao corpo; enquanto que a terceira onda visa desconstruir os essencialismos e contradições presentes nas ondas anteriores para reivindicar novas identidades que reflitam sobre o sujeito do feminismo, associando-se por vezes ao termo “pós-feminismo” que pretende trazer questões para além da agenda tradicional." In.: CORRÊA E SILVA, 2018.

⁶⁴ Grafia em letra minúscula respeitando a assinatura da autora, a fim de dar enfoque ao conteúdo da sua escrita ao invés da sua pessoa.

⁶⁵ CALIRMAN, 2014, p.19 (tradução nossa).

⁶⁶ Idem, Ibid. loc. cit. (tradução nossa).

⁶⁷ Idem, Ibid. loc. cit. (tradução nossa).

⁶⁸ Roberta Barros em entrevista para a Bluevision Baskem, 2018.

⁶⁹ TRIZOLI, 2018, p.60.

⁷⁰ PEQUENO, 2016, p.163.

⁷¹ Idem, Ibid. loc. cit.

⁷² TRIZOLI, op.cit., p.74.

⁷³ CALIRMAN, 2014, loc.cit. (tradução nossa).

⁷⁴ Ibid., p.60.

⁷⁵ Idem, Ibid. loc. cit.

⁷⁶ BARRUETA, 1995, p.68 (tradução nossa).

⁷⁷ Segundo Francisco Catão, “para os componentes do clero, religiosos(as) e outras lideranças católicas que se preocupavam com a atuação social da Igreja num continente marcado pela pobreza – resultado da exploração colonial, compreendiam que a libertação humana deveria ser plena e integral. “A salvação de Deus não é um simples estado d’alma, nem, muito menos, uma salvação após a morte, mas uma libertação histórica, a ser desfrutada, aqui e agora, pela pessoa e pela sociedade”” In.: CATÃO apud GUIMARÃES, 2008, p.1.

⁷⁸ ELIGIO, 2015, p.21.

⁷⁹ MOORE apud ELIGIO, 2015, p.21.

⁸⁰ POWER apud ELIGIO, 2015, p.21

⁸¹ Idem, Ibid. loc. cit.

⁸² Idem, Ibid. loc. cit.

⁸³ *Rape Scene* | Cena de Estupro, 1973, consiste em uma fotografia que registra ação de *Ana Mendieta* em manifesto contra o estupro e homicídio da estudante de enfermagem *Sara Ann Otten* da Universidade de *Iowa*, onde também estudava. Na ocasião, *Mendieta* refez a cena do crime, se posicionou sob uma luz focal nua da cintura para baixo, ensanguentada e curvada com as mãos

amarradas sobre uma mesa em seu apartamento, cuja porta entreaberta separava o público da cena durante 1 hora..

⁸⁴ HERNANDEZ apud LABAÑINO, p.129, 2017.

⁸⁵ “palavra em *nahuatl*, antiga língua falada pelos astecas, ainda existe em diversos países na América Latina e geralmente significa “abraço” ou “abraçar”. Apesar do sentido se manter quase o mesmo na maior parte das vezes, a palavra pode ter também pequenas variações de significado conforme a localidade: em Cuba, pode significar “querer bem”; no México, define-se como uma palavra para apoiar ou reconfortar alguém em momentos tristes; na Venezuela é uma palavra carinhosa, muitas vezes usadas com as crianças, e assim como na Argentina, ganha contornos poéticos ao ser traduzida como “abraçar com a alma” In.: ANDRADE, 2020, p.1.

⁸⁶ WANDERLEY, 2017, p. 306-307.

⁸⁷ HEUER, 2004 (tradução nossa).

⁸⁸ *Fyodor Yevtishchev* |1868-1904| Nascido na Rússia, se tornou atração de show de horrores por ter hipertricose, ou seja, crescimento excessivo dos pelos pelo corpo, se destacando os do rosto.

⁸⁹ *Julia Pastrana* |1834-1860| Nascida no México, se tornou atração em Moscou após ser comprada por Theodore Lent, com quem teve um filho que morreu pouco tempo depois do parto. Pastrana veio a falecer em seguida por complicações no parto aos 26 anos. Ambos os corpos foram mumificados por *Theodore Lent* que passou a exibi-los em uma vitrine. Somente em 2005, a artista mexicana *Laura Anderson Barbata* iniciou uma campanha que culminaria na batalha judicial para que os corpos de Pastrana e do seu filho fossem enterrados em sua terra natal, o que ocorreu em fevereiro de 2013.

⁹⁰ Para mais, conferir “A história do Rosto” de *Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche*

⁹¹ LOPES, 2016.

⁹² GUERRERO, 2017, p. 239 (tradução nossa).

⁹³ *Raquel Cecilia* (sobrinha de Mendieta) em entrevista para *Miss Rosen* do portal *Vice*, 2018 (tradução nossa).

⁹⁴ “A série *Transformations* foi desenvolvida a partir de uma técnica de distorção elaborada pela própria artista, que interferia no processo de revelação fotográfica de forma a deslocar os negativos no andamento da impressão, criando figuras expandidas e de certo modo incontrolláveis.” In.: GANHITO, 2019, p.9.

⁹⁵ “O Jornal Versus era uma plataforma de resistência contra a opressão durante o regime militar brasileiro que existiu entre 1975 e 1978, para o qual Magliani produziu ilustrações de viés político em algumas edições. Também de caráter militante era a Revista *Tiçã*, um meio de ativismo negro que existiu em Porto Alegre de 1978 a 1982. Maria Lúcia Magliani participou da produção de conteúdo gráfico para a revista [...]” In.: DALMAZO, 2018, p. 16-18.

⁹⁶ GALINDO; GORJON; MILIOLI, 2017, p. 66.

⁹⁷ Também em 1972, a artista norte-americana *Eleanor Antin* cria a persona performática para o vídeo de *The King*, 52 min, em que filma sua transformação. Em uma sala escura, sem decoração precisa e com iluminação controlada e teatral, ela se senta à mesa de maquiagem, de frente a um espelho aplica mechas de seu cabelo em zonas do rosto previamente delineadas com lápis preto.

Antin experimenta vários comprimentos de barbas e bigodes com extremo cuidado, antes de finalmente obter a forma que corresponde à identidade do Rei que encarnará.

⁹⁸ GUERRERO, 2017, p.240 (tradução nossa).

⁹⁹ WANDERLEY, op.cit., p. 312.

¹⁰⁰ A *AIR Gallery | Artists in Residence, Inc.* foi fundada em 1972 como a primeira galeria sem fins lucrativos dirigida por artistas e mantida para artistas mulheres nos Estados Unidos.

¹⁰¹ *Raquel Cecilia* (sobrinha de *Mendieta*) em entrevista para *Miss Rosen* do portal *Vice*, 2018 (tradução nossa).

¹⁰² ANZALDÚA, 2000, p. 232.

¹⁰³ Abrange as obras da geração de artistas cubanos completamente moldados pela revolução de 1959, o êxodo de artistas no início de 1990, os efeitos da nova economia do dólar sobre o status dos artistas e o afastamento dos temas socialistas às preocupações mais pessoais nas obras.

¹⁰⁴ MOLINA, 2015, p.92.

¹⁰⁵ MILLER-KELLER, 1996, p.4 (tradução nossa).

¹⁰⁶ Ibid., p.4-5 (tradução nossa).

¹⁰⁷ Idem, Ibid. loc. cit (tradução nossa).

¹⁰⁸ RICHARD apud CALIRMAN, 2014, p.20 (tradução nossa).

¹⁰⁹ OLIVEIRA, 2007, p.139.

¹¹⁰ Segundo o Dicionário Online de Português.

¹¹¹ OLIVEIRA, 2007, loc. cit.

¹¹² MACLENNAN, 2018.

¹¹³ Idem, Ibid.

¹¹⁴ AMARAL apud CALIRMAN, 2014, p.20 (tradução nossa).

¹¹⁵ PARENTE, 2014.

¹¹⁶ Site da Revista Usina

¹¹⁷ “Segundo Pietra Diwan, em escala nacional e política a eugenia era um “superprojeto”, porque permitia identificar as características raciais e físicas consideradas ‘ruins’ pelos mais ricos da época e “cortar o mau para desenvolver apenas as boas características em cada pessoa.” In.: FERREIRA, 2017.

¹¹⁸ Idem, Ibid.

¹¹⁹ DOMINGUES apud SANTOS, 2017, p.71-72.

¹²⁰ CHRISTO, 2009.

¹²¹ Idem, Ibid.

¹²² REZENDE, 2020, p.12.

¹²³ Aberto em 2010, o prédio que abriga o Memorial Vale era a sede da Secretaria do Estado da Fazenda de Minas Gerais. O prédio restaurado por meio de um projeto avaliado em 27 milhões patrocinado pela Vale, uma das maiores mineradoras do mundo. A edificação histórica datada de 1897 é o local onde foi lançada a pedra fundamental da cidade de Belo Horizonte. A construção é tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais -- IEPHA/MG.

Inevitavelmente, a ação de Rezende em Minas, nos leva de volta ao período de violenta exploração da mão de obra escravizada nas minas do estado.

¹²⁴ REZENDE, op.cit., p.11.

¹²⁵ Rezende em entrevista para o canal Raiz Forte.

¹²⁶ REZENDE, op.cit., p.13

¹²⁷ ABRIL, 2019. (Tradução nossa)

¹²⁸ Trecho da música *Fricote*, 1985, composta por Paulinho Camafeu e Luiz Caldas.

¹²⁹ FELINTO, 2011.

¹³⁰ “Na virada do século, o minstrel continuava popular mas começou a ser substituído no gosto do público americano pelos espetáculos de vaudeville. Continuou como entretenimento profissional até por volta de 1910; artistas amadores continuaram a se apresentar até a década de 1960 em escolas, fraternidades estudantis e teatros de periferia. Com a luta dos negros contra o racismo ganhando as ruas, os shows minstrelsy perderam a popularidade.” In.: WIKIPEDIA, 2020.

¹³¹ UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ.

¹³² LIMA, 2017, p.165.

¹³³ Termo originalmente usado por Diane de Souza da Silva Lima em sua dissertação de mestrado Fazer sentido para fazer sentir como “eu-branco” e adaptado por mim para o gênero feminino.

¹³⁴ FELINTO, 2013.

¹³⁵ BISPO; LOPES, 2015, p. 112.

¹³⁶ BIANCALANA; SANTOS, 2019, p. 101.

¹³⁷ LIMA, op.cit., p.164.

¹³⁸ HOOKS apud SANTOS, 2017, p. 134.

¹³⁹ Walker, 1987.

¹⁴⁰ Idem, Ibid.

¹⁴¹ Secretaria Estadual de Administração Penitenciária.

¹⁴² MADRIGAL, 2017.

¹⁴³ VELASCO, 2007.

¹⁴⁴ Leilão no site Aloisio Cravo, setembro de 2015.

¹⁴⁵ Designado o período de maior repressão na Ditadura Militar Brasileira, tendo início em 1968 com o Ato Institucional número 5 (AI-5) até o final do governo Médici, em março de 1974.

¹⁴⁶ Grupo formado no MAM Rio de Janeiro por Sonia Andrade, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Ana Vitória Mussi e Miriam Danowski.

¹⁴⁷ CESAR, 2011, p.3.

¹⁴⁸ PINHO, 2012, p. 24.

¹⁴⁹ KRAUSS, 1996, p.92 (tradução nossa).

¹⁵⁰ KRAUSS apud CALIRMAN, 2014 (tradução nossa).

¹⁵¹ NOTARI, 2018.

¹⁵² Idem, Ibid.

¹⁵³ FOSTER, 2014, p. 147.

¹⁵⁴ NOTARI, op.cit.

¹⁵⁵ Ao escultor grego Policleto é creditado o cânon clássico da proporção perfeita para se esculpir o corpo humano. O fundamento clássico define que a altura da escultura ideal deve ser dividida em 7 partes iguais equivalente a medida de 7 cabeças idênticas.

¹⁵⁶ Retirado do episódio You've Never Seen Sculptures Like Lick and Lather Before do canal no YouTube Smithsonian Channel.

Livros

- ARAUJO, Leusa. **Livro do cabelo**. São Paulo: Leya, 2012.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. Trad.: Maria Lucia Machado; Trad. de notas Heloísa Jahn. Companhia de Bolso, 2009.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad.: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOSTER, Hall. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo, São Paulo: Cosac Naify, p.147-158, 2014.
- MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!**, 32º Bienal de São Paulo: São Paulo, SP, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi/19
Acesso em 25 de maio de 2021
- PINHO, Ângelo Augusto da Silva. **Vindimas e o vinho do enforcado**: mitos, religiosidades e a expressão da paisagem. Câmara Municipal de Vale de Cambra, p. 1-25, novembro de 2012. Disponível em: https://issuu.com/angelopinho10/docs/vindimas_e_o_vinho_do_enforcado_final_revisto
Acesso em 12 de fevereiro de 2021.
- SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. **A bíblia sagrada**. Trad.: João Ferreira de Almeida. São Paulo: SBB, 2007.
- WILKINSON, Philip. **O livro ilustrado da mitologia**: lendas e histórias fabulosas sobre grande heróis e deuses do mundo inteiro; consultoria de Neil Philip; tradução Beth Vieira, 2 ed., São Paulo: Publifolha, 2001.

Catálogos

- ELIGIO, Antonio. Um relato local na trama global: a história imaginada da arte cubana no entresséculos. In.: CASA DAROS. **Cuba: ficción y fantasía**. p.12-29, Rio de Janeiro, RJ, 2015.
- GUERRERO, Marcela. **Yo misma fui mi ruta**: A Decolonial feminist analysis of art from the hispanic caribbean, p. 239-243. In.: FAJARDO-HILL, Cecilia. GIUNTA, Andrea. **Radical Women: Latin American Art, 1960-1985**. Hammer Museum. DelMonico Books, New York, 2017.
- MOLINA, Juan Antonio. Narração e ficção/símbolo e verdade. In.: CASA DAROS. **Cuba: ficción y fantasía**. p. 90-97, Rio de Janeiro, RJ, 2015.

Teses

LABANIÑO, Yumei de Isabel Morales. **Objetos sagrados**: a santería cubana através de sua cultura material. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-23062017-135515/pt-br.php>

Acesso em 8 de março de 2021

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. 2018 Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03122018-121223/pt-br.php>

Acesso em 26 de abril de 2021.

Dissertações

AMORIM, Frederico Levi. **Gestos performativos como atos de resistência**: corpos-monstro na cena contemporânea. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, 2017.

Disponível em:

https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/12088/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_GestosPerformativosAtos.pdf Acesso em 17 de maio de 2021.

CASEMIRO, Sandra Ramos. **A lenda da lara**: nacionalismo literário e folclore. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-21082012-112832/publico/2012_SandraRamosCasemiro_VRev.pdf Acesso em 19 de maio de 2021.

LIMA, Diane Sousa da Silva. **Fazer sentido para fazer sentir**: ressignificações de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras. 2017. 202 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20766> Acesso em 15 de janeiro de 2021.

SANTOS, Ana Paula Medeiros Teixeira dos. **Tranças, turbantes e empoderamento de mulheres negras**: artefatos de moda como tecnologia de gênero e raça no evento afro chic (Curitiba-PR). 2017. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em:

<https://docplayer.com.br/69282933-Trancas-turbantes-e-empoderamento-de-mulheres-negras-artefatos-de-moda-como-tecnologias-de-genero-e-raca-no-evento-afro-chic-curitiba-pr.html>

Acesso em 23 de abril de 2021.

Monografias

COZZI, André Luiz Ferreira. **Fascinação de Iara: o nacional e o feminino na pintura de Theodoro Braga** (identidades culturais e misoginia no discurso intelectual da década de 1920). 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) - Universidade Federal do Pará, Belém do Pará, 2006. Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/dissertacoes_teses_arquivos/fascina_lara.pdf

Acesso em 5 de abril de 2021.

DALMAZO, Luanda. **Maria Lídia Magliani: uma trajetória possível**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189906/001089461.pdf?sequence=1>

Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

GANHITO, Lidia Cesaro Penha. **O corpo também é um lugar: narrativas de subjetividades em Gretta Sarfaty**. Fevereiro, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão de Projetos Culturais) - Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em:

http://celacc.eca.usp.br/?q=pt-br/celacc-tcc&title=&field_tcc_autor_value=lidia%20cesaro&field_curso_nickname_value=All&tid= Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

TEIXEIRA, Wallace Batista. **Meu caminho é de pedra como posso sonhar**. 2019. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:

<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/9864> Acesso em 6 de maio de 2021.

Artigos de revista e jornal

BARRUETA, Norma Vasallo. La revolución del tema mujer en Cuba. **Revista Cubana de Psicología**.

Vol. 12 n. 1-2, p. 65-75, 1995. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rcp/v12n1-2/07.pdf>

Acesso em 17 de fevereiro de 2021.

BIANCALANA, Gisela Reis; SANTOS, Camila Matzenauer dos. Tecituras éticos-sociais na arte de Priscila Rezende; mulher-negra-performer. **Conceição | Conception**, Campinas, SP, V.8, n.2, p.97 - 112, jul. - dez. 2019. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8656490> Acesso em 23 de

abril de 2021.

BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. **Harper's Bazaar Art**, p. 106-112, Abril de 2015. Disponível em:

https://fabianalopes.com/pdf/HarpersBazaarArt_Presencas.pdf Acesso em 11 de janeiro de

2021.

CALIRMAN, CLAUDIA. Epidermic and Visceral Works: Lygia Pape and Anna Maria Maiolino.

- Woman's Art Journal**. John Jay College of Criminal Justice, City University of New York (CUNY), p.19-27, *Fall/Winter*, 2014. Disponível em: "["Epidermic" and Visceral Works: Lygia Pape and Anna Maria Maiolino" by Claudia Calirman \(cuny.edu\)](#)" Acesso em 4 de março de 2021.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. **Revista Eletrônica** 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm Acesso em 22 de dezembro de 2020.
- KONRAD, Márcia Regina. Medusa e a questão de gênero ou a punição por ser mulher. **Educação, Gestão e Sociedade**: revista da Faculdade Eça de Queirós, ISSN 2179-9636, Ano 7, número 25, fevereiro de 2017. Disponível em: <https://uniesp.edu.br/sites/biblioteca/revistas/20170509163924.pdf> Acesso em 23 de abril de 2021.
- KRAUSS, Rosalind. Informe without Conclusion. **October**. Vol. 78 , p. 89-105, *The MIT Press*, outono, 1996.DOI: <https://doi.org/10.2307/778907> Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778907?origin=JSTOR-pdf> Acesso em 12 fevereiro de 2021.
- LUCAS, Maria. Próteses de proteção. **Revista Serrote** n.35-36, novembro, 2020. Disponível em: https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2020/11/serrote35_36-amostra.pdf Acesso em 23 de abril de 2020.
- OLIVEIRA, Marina Trench de. Cabelos: da etologia ao imaginário. **Revista Brasileira de Psicanálise**, Vol. 41, n. 3, p.135-151, 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v41n3/v41n3a12.pdf> Acesso em 26 de abril de 2021.
- PARENTE, André. Alô, é a Leticia? **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/> Acesso em 8 de fevereiro de 2021.
- PEQUENO, Fernanda. Abjeção e erotismo como procedimentos críticos em trabalhos pós-neoconcretos de Lygia Pape. **Revista Arte & Ensaios**, n. 33, p.153-165, julho de 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/11086> Acesso em 26 de abril de 2021.
- REZENDE, Priscila. Bombril (2010-ongoing). In.: **Feminino(s): Visualidades, ações e afetos**. 12º Bienal do Mercosul, p. 11-13, 2020. Disponível em: https://issuu.com/contato-bienalmercosul.art/docs/01_af_digital_jornal_bienal12 Acesso em 15 de janeiro de 2021.
- SANTOS, Luane Bentos dos. Entre tramas e adornos: o legado africano de trançar cabelos por uma perspectiva do patrimônio cultural. **Revista Ensaios e pesquisa em educação e cultura**, Vol.:06, p 63-75, nov. 2019. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/citations?user=QSVNe80AAAAJ&hl=pt-BR> Acesso em 6 de abril de 2021.
- SANTOS, L. B. dos. Conhecimentos etnomatemáticos produzidos por mulheres negras trançadeiras. **Revista da ABPN**, Vol.: 9, n. 22, p.123-148, mar-jun 2017. Disponível em

<https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/401/355> Acesso em 7 de abril de 2021.

WANDERLEY, Olga da Costa Lima. "Nem aqui nem lá": rastros do feminino nas fotoperformances de Ana Mendieta. **Comunicação e Sociedade**, vol. 32, pp. 305 – 317, 2017. DOI:

10.17231/comsoc.32(2017).2763. Disponível em:

<http://www.scielo.mec.pt/pdf/csoc/v32/v32a09.pdf> Acesso em 18 de fevereiro de 2021.

Ensaio

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.

1981. In.: **Revista Estudos Feministas**, p. 229-236, V.8, n.1, Trad.: Édna de Marco,

Florianópolis, SC, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1590/%25x> Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106> Acesso em 16 de março de 2021.

GALINDO, Dolores;GORJON, Melina;MILIOLI, Danielle.Trânsitos entre Psicologia e a arte de *Ana Mendieta*: violência de gênero e devires outros. **Quaderns de Psicologia**, Vol. 20, n. 1,

p.65-73. Barcelona, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1423> Disponível em:

<https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v20-n1-gorjon-galindo-milioli> Acesso em 16 de dezembro de 2020.

FELINTO, Renata. Não à ditadura do cabelão: meu cabelo é duro, Sr. Luiz!! 7 de abril de 2011. In.:

Renata Felinto: Sobre Arte e Coisas da Arte. Disponível em:

<https://renatafelinto-coisasdaarte.blogspot.com/2011/04/nao-ditadura-do-cabelao-meu-cabelo-e.html> Acesso em 6 de janeiro de 2021.

FELINTO, Renata. Também quero ser sexy!. 13 de janeiro de 2013.. In.: **Renata Felinto: Sobre Arte e Coisas da Arte**. Disponível em:

<https://renatafelinto-coisasdaarte.blogspot.com/2013/01/tambem-quero-ser-sexy.html> Acesso em 11 de janeiro de 2021.

NOTARI, Juliana. **Sorterro**: enquanto eles cresciam, 2018. Disponível em:

<https://www.juliananotari.com/sorterro-enquanto-eles-cresciam/> Acesso em 30 de dezembro de 2020.

Resenhas

CORRÊA E SILVA, Rebecca. Arte feminista no Brasil, algumas vias para o debate. **Revista Estudos Feministas**, 26(1) Florianópolis, SC 2018. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ref/a/6VFKP39J3Rj3QpL8k9qY5sk/?lang=pt> Acesso em 9 de março de 2021.

LOPES, Marcia. O rosto fala! In.: **Mundo Literando**. 2016. Disponível em:

<http://www.mundoliterando.com.br/historia-do-rosto/> Acesso em 22 de fevereiro de 2021.

Artigos

- ABRIL, Ana. **Washing the Dishes with her Afro-Textured Hair: Aesthetic Innovation in the Performance Bombril** by Priscila Rezende. Museum of equality and difference, 18 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://moed.online/washing-dishes-with-afro-textured-hair-bombril-priscila-rezende/> Acesso em 22 de dezembro de 2020.
- ANDRADE, Bárbara de. **Apapacho V, de Thiago Saraiva: rito sagrado**. In.: Críticas. p. 1-4, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/18SeESfDp9ZkE5HZf273SM6zFamMSkELV/view> Acesso em 8 de março de 2021.
- CESAR, Marisa Flório. **Sobre servidões e liberdades**. 2011. In.: BUTLER, Cornelia H.; CESAR, Marisa Flório; COCCHIARATE, Fernando Cocchiarale; HAUSER, Andreas; KALIL, Emilio. Retrospectiva 1974-1993: Sonia Andrade: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 21 de setembro a 27 de novembro de 2011. Rio de Janeiro : Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011. Disponível em: <https://galeriamarceloquarnieri.com.br/novosite/wp-content/uploads/2016/12/Sonia-Andrade-xt-pdf> Acesso em 9 de fevereiro de 2021.
- COUTINHO, Gilberto. **O sânscrito e o sagrado rio Ganges**. Vya Estelar, 1 de janeiro de 2016. Disponível em: <https://vyaestelar.com.br/o-sanscrito-e-o-sagrado-rio-ganges/> Acesso em 30 de março de 2021.
- FERREIRA, Tiago. **O que foi o movimento de eugenia no Brasil: tão absurdo que é difícil acreditar**. Portal Geledés, 16 de julho de 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar/> Acesso em 21 de dezembro de 2020.
- HEUER, Megan. **Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance**. the Brooklyn Rail. New York, 19 de Setembro de 2004. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe> Acesso em 09 de novembro de 2020.
- MADRIGAL, Alexis Gabriel. **Por que os presidiários têm sua cabeça raspada?**. JusBrasil, 2017. Disponível em: <https://alexismadrigal.jusbrasil.com.br/artigos/477728439/por-que-os-presidiarios-tem-sua-ca-beca-raspada> Acesso em 8 de fevereiro de 2021.
- MILLER-KELLER, Andrea. **Janine Antoni / Matrix 129**. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1996. Disponível em: <https://www.thewadsworth.org/wp-content/uploads/2011/06/Matrix-129.pdf> Acesso em 26 de abril de 2021.
- ROSEN, Miss. **Ana Mendieta Fought for Women's Rights and Paid with Blood**. Vice. 20 de abril de 2018. Disponível em:

<https://www.vice.com/en/article/gym79y/ana-mendieta-fought-for-womens-rights-and-paid-wit-h-blood> Acesso em 18 de fevereiro de 2021.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ. **O que há de errado com a "nega maluca"?**. Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-brasileiros. Disponível em: <http://sites.uem.br/neiab/o-que-ha-de-errado-com-a-nega-maluca> Acesso em 11 de janeiro de 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Tranças Africanas**. Programa Estudantes-Convênio (PEC-G). 1º Encontro Afro-latino, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.unirio.br/prograd/eventos/i-encontro-afro-latino/A3Tranas.pdf> Acesso em 6 de abril de 2021

Eventos

GUIMARÃES, Luiz Ernesto. A teologia da libertação e o contexto latino-americano. In.: VII-SEPECH - Seminários de Pesquisa em Ciências Humanas. **Anais**. Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, ed.: 7, Londrina, PR, 2008. Disponível em: <https://www.uel.br/eventos/sepech/sepech08/arqtxt/resumos-anais/LuizEGuimaraes.pdf> Acesso em 17 de fevereiro de 2021.

VELASCO, Nina. A série "Vulgo" de Rosângela Rennó: Fotografia, documento e estética. **Apresentação**. In.: III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, BA, maio de 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NinaVelasco.pdf> Acesso em 9 de fevereiro de 2021.

WALKER, Alice. Cabelo oprimido é um teto para o cérebro. 1987. **Palestra**. In.: Dia dos Fundadores, Spelman College, Atlanta. 11 de abril de 1987, Disponível em: <https://www.geledes.org.br/cabelo-oprimido-e-um-teto-para-o-cerebro/> Acesso em 27 de abril de 2021.

Sites

ALOISIO CRAVO. **Catálogo de leilão**. Setembro de 2015. Disponível em: <http://aloisiocravo.com.br/en/leilao/september-2015/> Acesso em 9 de fevereiro de 2021.

ABACASHI. **Ajude o ayasevira a se tornar realidade**, 2021. Disponível em: <https://abacashi.com/p/ayasevira> Acesso em 19 de maio de 2021

BLUEVISION BRASKEM. **A arte pode convidar a reflexão sobre a desigualdade**. 16 de junho de 2018. Disponível em: <https://bluevisionbraskem.com/desenvolvimento-humano/roberta-barros-a-arte-pode-convidar-a-reflexao-sobre-a-desigualdade/> Acesso em 4 de março de 2021

DICIO. **Dicionário Online de Português**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tempo/> Acesso em 18 de dezembro de 2020.

MACLENNAN, Gloria Crespo. **Sandra Elela**: "En mis fotografías trato de borrar la diferencia entre

fotógrafo y fotografiado”. El país, 28 de dezembro de 2018. Disponível em:
https://elpais.com/cultura/2018/12/20/babelia/1545302986_332670.html Acesso em 18 de dezembro de 2020.

REVISTA USINA. **Leticia Parente – Tarefa 1**. Disponível em:
<https://revistausina.com/artes-visuais/tarefa-1-leticia-parente/> Acesso em 8 de fevereiro de 2021.

WIKIPEDIA. **Minstrel Show**, 1º novembro de 2020. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Minstrel_Show Acesso em 6 de janeiro de 2021.

Imagens

ABRAMOVIC, Marina. **Art must be beautiful, Artist must be beautiful**, 1975. Print p & b.
Disponível em: <https://www.culturagenial.com/marina-abramovic-obras/> Acesso em 26 de abril de 2021.

ANDRADE, Sonia. **Sem título**, entre 1974 e 1977. 1 print P & b a partir do vídeo. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=leVxOqR6wSM> Acesso em 29 de abril de 2021.

ANTONI, Janine. **Lick and Lather**, 1993. 2 Registros coloridos de Lee Stallworth. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 1999. Disponível em
<https://www.janineantoni.net/lick-and-lather/> Acesso em 28 de abril de 2021.

ANTONI, Janine. **Loving Care**, 1993. 2 registros de Prudence Cuming Associates Limited. Disponível em <https://experimentalstudio.ca/foundations/2017/09/03/performing-a-line/> Acesso em 26 de abril de 2020.

ANTONI, Janine. **Up Against**, 2009. 1 Fotografia colorida emoldurada 79,68 x 55,56 cm. Disponível em: <https://www.janineantoni.net/#/up-against/> Acesso em 26 de abril de 2021.

ANP. **Pedro, o Negro e São Nicolau em festividade na Holanda**. 1 fotografia colorida, 2020.
Disponível em:
<https://www.omroep gelderland.nl/nieuws/2475592/Gedoe-om-Zwarte-Piet-en-bestuurlijke-wanorde-inochtcommissie-in-Arnhem-krijgt-geen-cent> Acesso em 27 de abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Gravura de indígenas** do Caribe em “Um compêndio de viagens autênticas e divertidas, digerido em uma série cronológica...”, 1766. Compilado por Tobias George Smollett. In.: FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad.: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

BRAGA, Theodoro. **Fascinação de Iara**, 1929. 1 Pintura a óleo. São Paulo, Coleção particular.
Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_tb_arquivos/tb_iaara.jpg Acesso em 23 de abril de 2021.

BRAVO, Marta María Pérez. **Caballo**, 2000. 1 Fotografia p & b 101,5 x 76 cm. Coleção Daros Latino-americana, Zurique. Disponível em:
<https://www.daros-latinamerica.net/exhibition/3042/artworks> Acesso em 26 de maio de 2021.

BRAVO, Marta María Pérez. **Como si fuera IV**, s/d. 1 fotografia p & b 61 x 50 cm. Coleção particular.
Disponível em:

- <https://www.google.com/url?q=http://www.artnet.com/artists/marta-mar%25c3%25ada-p%25c3%25a9rez-bravo/serie-como-si-fuera-iv-aBbjGB1MxhtRc4qYr55i9g2&sa=D&source=editors&ust=1626187362926000&usg=AOvVaw39iCJjb1ZrsHHYP8Mrlo3G> Acesso em 16 de dezembro de 2020.
- BRAVO, Marta María Pérez. **Estás en tus manos**, 1995. 1 Fotografia p & b 40,5 x 51 cm. Coleção Daros Latino-americana, Zurique. Disponível em: <https://www.daros-latinamerica.net/exhibition/3042/artworks> Acesso em 26 de maio de 2021.
- BRAVO, Marta María Pérez. **Maleficio**, 1992. 1 Fotografia p & b 40,5 x 51 cm. Coleção Daros Latino-americana, Zurique. Disponível em: <https://www.daros-latinamerica.net/exhibition/3042/artworks> Acesso em 26 de maio de 2021.
- DÜRER, Albrecht. **O diabo e a coquete**, século XV. 1 Gravura para o livro Der Ritter von Turm de Geoffrey IV de la Tour Landry. Disponível em: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Albrecht-D%C3%BCrer/312007/O-Dem%C3%B4nio-da-Vaidade-e-a-Coquete.-ilustra%C3%A7%C3%A3o-de-%27Der-Ritter-vom-Turm%27.-1498-\(ver-tamb%C3%A9m-202574\).html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Albrecht-D%C3%BCrer/312007/O-Dem%C3%B4nio-da-Vaidade-e-a-Coquete.-ilustra%C3%A7%C3%A3o-de-%27Der-Ritter-vom-Turm%27.-1498-(ver-tamb%C3%A9m-202574).html) Acesso em 21 de abril de 2021.
- EISENMANN, Charles. **Fyodor Yetis Chev**, por volta de 1880. 1 fotografia p & b. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo-Jo#/media/Ficheiro:Fedor_Jeftichew_portrait.jpg Acesso em 14 de maio de 2021.
- ELETA, Sandra. **Edita (a del plumero)**, 1977, Panamá. Série La servidumbre, 1978-1989. 1 fotografia p & b. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2018/12/20/babelia/1545302986_332670.html Acesso em 26 de abril de 2021.
- ETXENAGUSIA. Jose. **Sansão e Dalila**, 1887. 1 Pintura a óleo. Coleção Museu de Belas Artes de Bilbao, Espanha. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/OAFkkaNIDd3zJQ> Acesso em 21 de abril de 2021.
- FELINTO, Renata. **White face and blonde hair**, 2012. 2 registros de bastidores de Crioulla Oliveira. Disponível em <https://renatafelinto-coisasdaarte.blogspot.com/2013/01/tambem-quero-ser-sexy.html> Acesso em 27 de abril de 2021.
- FELINTO, Renata. **White face and blonde hair**, 2012. 2 prints a partir do vídeo. 2' 04". Rua Oscar Freire, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q> Acesso em 27 de abril de 2021.
- GAÚCHA ZH. **Blogueira em tutorial de maquiagem para Nega Maluca**, 2019 Disponível em: <https://www.google.com/url?q=https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2019/02/por-que-se-fantasiar-de-nega-maluca-e-racista-entenda-o-que-e-blackface-cjrv3sxnz01qd01libtpbymuq.html&sa=D&source=editors&ust=1626366462263000&usg=AOvVaw0yOM0YBUZWIM4ghjTByV0T> Acesso em 27 de abril de 2021.
- GAUGUIN, Paul. **Maururu: ofertas de gratidão**, 1893-1894. 1 xilogravura, 26,8 x 42,8 cm. Coleção MoMa. Disponível em:

- <https://www.google.com/url?q=https://www.moma.org/collection/works/60996&sa=D&source=editors&ust=1625506792640000&usg=AOvVaw09u-QDYcIVWp48-H4v3SoA> Acesso em 21 de abril de 2021.
- IBEJI, Aya. **Ayasevira**, 2019-2021. 3 prints da página do projeto. Disponível em: <https://www.google.com/url?q=https://www.instagram.com/ayasevira/&sa=D&source=editors&ust=1625506792641000&usg=AOvVaw27-rsRJM4v38FiS2301FS> Acesso em 23 de abril de 2021.
- MAGLIANI, Maria Lídia. **Brinquedo de armar**, 1978. 1 Pintura a óleo 58 x 50 cm. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS. Fotografia de Fabio Dal Re e Carlos Stein. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189906/001089461.pdf?sequence=1> Acesso em 26 de maio de 2021.
- MAGLIANI, Maria Lídia. **Inútil Impureza nascida de dois silêncios**, 1967. Óleo, areia e objetos sobre tela, 67 x 49 cm. Coleção particular. Fotografia de Fernando Zago/Studio Z. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189906/001089461.pdf?sequence=1> Acesso em 26 de maio de 2021.
- MENDIETA, Ana. **Siluetas**, 1973-1980. 3 fotografias coloridas da série. Disponível em: <https://medium.com/@thaiannec/ana-mendieta-o-corpo-como-obra-d4937178775f> Acesso em 14 de maio de 2021.
- MENDIETA, Ana. **Untitled (Blood and Feathers)**, 1974. 1 Still colorido de filme super 8 transferido para vídeo. Coleção The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC Courtesy Galerie Lelong & Co. Disponível em: <https://walkerart.org/collections/artworks/untitled-blood-and-feathers-number-2> Acesso em 14 de maio de 2021.
- MENDIETA, Ana. **Untitled (Facial Cosmetic Variations)**, 1972. 4 fotografias coloridas 40,6 x 50,8 cm. Impresso em 1997. Coleção Galerie Lelong & Co. Disponível em: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/45664/Ana-Mendieta-Untitled-Cosmetic-Facial-Variations> Acesso em 27 de abril de 2020.
- MENDIETA, Ana. **Untitled (Facial hair transplants)**, 1972. 1 fotografia colorida da série. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/ana-mendieta-sugar-hill-childrens-museum-1119071> Acesso em 14 de maio de 2021.
- MENDIETA, Ana. **Untitled (Facial hair transplants)**, 1972. Quatro fotografias 33,7 x 50,8 cm e três fotografias 50,8 x 33,7. Impressas do negativo original em 1997. Coleção The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, e Galeria Lelong, Nova Iorque. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants> Acesso em 26 de maio de 2021.
- MENDIETA, Ana. **Untitled (Glass on body imprint)**, 1972. 6 fotografias coloridas da série. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-untitled-glass-on-body-imprints-7> Acesso em 27 de abril de 2021.
- MERISI, Caravaggio de. **Medusa**, 1 Pintura à óleo sobre escudo de madeira. Coleção Galeria Uffizi,

- Florença, Itália. Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/medusa-caravaggio-merisi/FAFPqU12CekL8Q?hl=pt-BR> Acesso em 19 de maio de 2021.
- NOTARI, Juliana. **Muda**, 2016. 1 Still e 2 fotografias coloridas. Exposição Desterro: enquanto eles cresciam, Museu da Cidade do Recife, 2016. Disponível em
<https://www.juliananotari.com/muda> Acesso em 28 de abril de 2021.
- NOTARI, Juliana. **Janta**, 2001. 2 fotografias coloridas da ação na exposição Casa coisa, Atelier Submarino, Recife, 2001. Disponível em: <https://www.juliananotari.com/janta/> Acesso em 28 de abril de 2021.
- NOTARI, Juliana. **Soterro**, 2013. 3 fotografias p & b da série. Disponível em:
<https://www.juliananotari.com/soterro/> Acesso em 28 de abril de 2021.
- PAUL, Evelyn. **Kato Sayemon em seu palácio do Shogun Ashikaga**, pintura publicada em Myths and legends of Japan, 1992, de F. Hadland Davis. In.: FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad.: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- RENNÓ, Rosângela. **Vulgo**, 1998-2003. 2 fotografias p & b. Disponível em:
<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/16/1> Acesso em 27 de abril de 2021.
- REZENDE, Priscila. **Bombriil**, 2010 - até hoje. 2 registros fotográficos de Guto Muniz, 2014. Disponível em: <https://desapropriammedemim.com.br/priscila-rezende-bombriil/> Acesso em 27 de abril de 2021.
- SARAIVA, Thiago. **Ensaio para armadilha nº5**, 2020. 2 fotografias, coloridas, 30 x 42 cm.
- SARFATY, Gretta. **Auto Photos IV**, 1976. Série de fotografias, 33 x 48 cm. Disponível em:
<http://www.gretta.info/portfolio.pdf> Acesso em 14 de maio de 2021.
- SARFATY, Gretta. **Transformations I**, 1976. Série de fotografias, 33 x 48 cm. Disponível em:
<http://www.gretta.info/portfolio.pdf> Acesso em 14 de maio de 2021.
- THAYNÁ, Yasmin. **Kbela**. 5 prints coloridos do filme. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE>
Acesso em 26 de abril de 2021.
- VIANNA. Armando Martins. **Limpando metais**, 1923. Óleo sobre tela, 99 x 81 cm. Coleção Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Disponível em:
http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_amv/amv_1923_limpando.jpg Acesso em 27 de abril de 2021.
- WICK, George. **Julia Pastrana**, por volta de 1990. 1 fotografia p&b. Disponível em:
https://www.google.com/url?q=https://pt.wikipedia.org/wiki/Julia_Pastrana%23/media/Ficheiro:Pastrana.JPG&sa=D&source=editors&ust=1625668789346000&usg=AOvVaw1L1nFdI4a8SQuyr0zpcBSP Acesso em 14 de maio de 2021.
- YURA, Alice. **Conto de fada**, 2019. 1 Print colorido a partir do vídeo de registro. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=t2SLoMTV3qw&t=11s> Acesso em 9 de junho de 2021.

Vídeos

- ABRAMOVIC, Marina. **Art must be beautiful, Artist must be beautiful**, 1975. Vídeo p & b, 13' 55". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7kXnrVDxtyc> Acesso 25 de abril de 2021.
- ANDRADE, Sonia. **Sem título**, entre 1974 e 1977. P & b, 4' 10". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=leVxOqR6wSM> Acesso em 29 de abril de 2021.
- BAIRRO, Jup do. **Corpo sem juízo**, 2020. P & b, 7' 21". Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jup-do-bairro/corpo-sem-juizo/> Acesso em 23 de abril de 2021.
- CANAL KURA. **Alice Yura e Estela Lapponi: Narrativas Transitórias**. 16 de julho de 2020. Colorido, 41' 01". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm35FfSABqs&t=961s> Acesso em 19 de maio de 2021.
- FELINTO, Renata. **White face and blond hair**, 2012. Colorido, 2' 04". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q> Acesso em 27 de abril de 2021.
- NOTARI, Juliana. **Janta**, 2001. Making off colorido, 5' 08". Disponível em: <https://www.juliananotari.com/janta/> Acesso em 27 de abril de 2021.
- PARENTE, Letícia. **Tarefa I**, 1982. Colorido, 1' 57". Disponível em: <https://vimeo.com/106539010> Acesso em 27 de abril de 2021.
- RAIZ FORTE. **Mulheres de raiz com Priscila Rezende**, 14 de dezembro de 2015. Colorido, 4' 23". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ns81t80DTE> Acesso em 12 de janeiro de 2021.
- REZENDE, Priscila. **Bombril**, 2010-até hoje. Registro da ação, Memorial Minas Gerais Vale, 2014. Vídeo colorido, 2' 10". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IHV2_5naHH8 Acesso 27 de abril de 2021.
- SMITHSONIAN CHANNEL. **You've Never Seen Sculptures Like Lick and Lather Before**. 10 de dezembro de 2012. Colorido, 3' 25" Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7nD1y0iTz5U> Acesso em 4 de março de 2021.
- YURA, Alice. **Conto de fada**, 2019. Colorido, 1' 55". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t2SL0MTV3qw&t=11s> Acesso em 9 de junho de 2021.

Filmes

- THAYNÁ, Yasmin. **Kbela**, 2015. Colorido, 21' 45". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE> Acesso em 26 de abril de 2021.